



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-
Neuburg in ihrer ästhetischen Perzeption

verfasst von | submitted by

Christian Berwanger BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Elisabeth Hilscher

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	4
1. Einleitung	5
2. Die Chronologie der Hochzeit	13
2.1. Politische Überlegungen.....	13
2.2. Organisatorische, logistische Aspekte	15
2.2.1. Der Hofstaat reist	15
2.2.2. Kirchliche Vorbereitungen.....	21
3. Musik und Klanggestaltung.....	23
3.1. Die Hofmusikkapelle.....	24
3.1.1. Dienst in der Kirche	30
3.1.2. Dienst an der Tafel	36
3.1.2.1. Galafeiern.....	41
3.2. Die Hofkapelle des Fürstbischofs zu Passau	42
3.3. Die Feldtrompeter und -pauker.....	45
3.3.1. Einzüge	49
3.3.1.1. Allgemeine, ästhetische Artikulationen	50
3.3.1.2. Musikalisch-lautliche Artikulationen.....	53
4. Dramatische Werke.....	56
4.1. <i>Hercole Acquistatore dell'Immortalità</i>	61
4.1.1. Zur Datierung	61
4.1.2. Würdigung der Mitwirkenden.....	63
4.1.3. Die Morphologie der Oper	65
4.1.3.1. Zur musikalischen Anlage.....	65
4.1.3.2. Zum Bühnenaufbau und den Szenerien.....	67
4.1.3.3. Zum Inhalt und dessen künstlerischer Umsetzung	69
I. Akt, 1. / 2. Szene	71
II. Akt, 8. Szene	73
III. Akt, 10. / letzte Szene	76
5. Feuerwerke	80
5.1. Feuerwerke als Medien höfischer Selbstrepräsentation	81
5.2. Feuerwerke als dramaturgische Ereignisse	83
5.3. Feuerwerksdarbietungen im Rahmen der Hochzeitsfestivitäten	86
5.3.1. Feuerwerk anlässlich der Deklaration Eleonoras in Neuburg / Donau	87
5.3.2. Feuerwerk anlässlich des Empfangs Eleonoras in Neuburg / Inn	89

5.3.3.	<i>La face di Prommeteo</i>	92
6.	Conclusio.....	96
7.	Bibliographie.....	101
7.1.	Archivalien / Primärquellen.....	101
7.1.1.	Handschriften.....	101
7.1.1.1.	Musikalien	101
7.1.2.	Druckwerke	101
7.2.	Sekundärliteratur.....	103
7.3.	Online-Quellen	110
	Anhang	111
	Abstract	126

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Mag. Dr. Elisabeth Hilscher von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Ihre Seminare eröffneten mir wertvolle und inspirierende Zugänge zur Geschichte Wiens. Darüber hinaus ermöglichten Exkursionen sowie Übungen in verschiedenen Wiener Archiven einen praxisnahen Einblick in die Arbeit mit historischen Dokumenten und Musikalien – Erkenntnisse, die für die vorliegende Arbeit eine wesentliche Grundlage bildeten.

Ebenso danke ich allen Lehrenden des Instituts, die mich im Laufe meines Studiums begleitet und durch ihre Lehre maßgeblich zur Entstehung dieser Masterarbeit beigetragen haben.

Mein Dank gilt zudem all jenen, die durch fachliche Anregungen, kritische Gespräche und konstruktive Hinweise zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Besonders hervorheben möchte ich meine Familie und Freunde, die während der intensiven Arbeitsphasen dieser Masterarbeit oft auf meine Gesellschaft verzichten mussten und mir dennoch stets mit Verständnis und Geduld begegnet sind. Ausdrücklich danken möchte ich Martina Lehner, die mir stets großzügig ihre Wohnung in Wien zur Verfügung gestellt hat, Andreas Szelegowitz für seine große Unterstützung in computer-technischen Belangen sowie Dr. Andreas Lindner für die anregenden Gespräche, wertvollen Tipps und inspirierenden Diskussionen – nicht zuletzt während gemeinsamer Zugfahrten bei einem Wiener Frühstück.

Die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg in ihrer ästhetischen Perzeption

1. Einleitung

Die Regentschaft Kaiser Leopolds I. (1658 – 1705) fiel in eine politisch äußerst unruhige Epoche, die durch zahlreiche Herausforderungen geprägt war, denn nach dem Westfälischen Friedensschluss von 1648, der das Ende des 30-jährigen Krieges markierte, befand sich Europa inmitten einer Phase tiefgreifender politischer Neuordnung. Folglich sah sich auch das Hl. Römische Reich gezwungen seine Position innerhalb Europas neu zu definieren und gegenüber äußeren Machtansprüchen zu behaupten. Im Westen verfolgte vor allem Frankreich unter Ludwig XIV. hegemoniale Ambitionen, gleichzeitig sah sich Leopold mit den Expansionsbestrebungen des Osmanischen Reiches konfrontiert, die ihrerseits wiederum eine Vielzahl an Konflikten und kriegerischen Auseinandersetzungen unweigerlich nach sich zogen.

Abgesehen vom Kampf um die Vormachtstellung Europas hatte sich Leopold aber auch um die Konsolidierung seines eigenen Reiches zu kümmern. Hier galt es in erster Linie die verschiedenen Interessen der Reichsstände zu berücksichtigen und mit viel Fingerspitzengefühl einen Ausgleich besonders mit den mächtigen Kurfürsten zu schaffen, die ebenfalls Anspruch auf die römisch-deutsche Kaiserkrone erhoben.

Vor dem Hintergrund dieser komplexen Machtverhältnisse galten in den europäischen Herrscherfamilien neben militärischen Auseinandersetzungen seit jeher auch Hochzeiten aus dynastischen Gründen als probates Instrument zur Verfolgung strategischer Ziele. Dabei ging es nicht nur um Gebietszusammenlegungen, bzw. -erweiterungen oder der familialen Bindung potenzieller Gegenspieler, sondern vor allem um die Kontinuität innerhalb der Dynastie – also um einen legitimen, männlichen Erbfolger. Da bekanntermaßen die beiden ersten Ehen Leopolds diesbezüglich nicht von Erfolg gekrönt waren, verwundert es nicht, dass besonders die dritte Hochzeit Leopolds I. mit Eleonora Magdalena von Pfalz-Neuburg unter dem Zeichen dieser dynastischen Notwendigkeit stand. Demzufolge wurde der Wunsch nach einem Erben immer deutlicher artikuliert und nicht allein in Glück- und Segenswünschen an das Brautpaar zum Ausdruck gebracht, sondern die Erwartung auf die baldige Geburt eines Thronfolgers manifestierte sich auch im öffentlichen Raum – etwa auf Spruchbändern entlang der Festwege oder in Inschriften an den Ehrenporten, die das Stadtbild im Zuge der Festlichkeiten prägten.

Schließlich nahmen auch die Libretti und Textbücher der dramatischen Werke, die anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten zur Aufführung gelangten, dahingehend – allegorisch – Bezug.

Angesichts politischer Wirren und im ständigen Bewusstsein von *vanitas* und *memento mori* – die Pest war allgegenwärtig – zeigte sich der barocke Mensch nicht von ungefähr gerne in Feierlaune. Sozio-kulturell zeugte der verschwenderische Lebensstil, der sich vordergründig in einer reichen barocken Festkultur und in einer immensen Prachtentfaltung am Hof widerspiegelte, vom Selbstverständnis dieser Epoche. Dabei blieben Glanz und Glorie nicht nur auf den Hofstaat beschränkt, sondern wurden gerne in der Öffentlichkeit – und für die Öffentlichkeit als „*theatrum publicum*“ inszeniert und demonstrativ zur Schau gestellt. Staatstragende Festivitäten wie Krönungen, Begräbnisse, Taufen oder eben auch kaiserliche Hochzeiten, boten diesbezüglich die beste Gelegenheit. Auch wenn der eigentliche Sinn und Zweck genannter Feste im Vollzug des Ritus selbst (*rite de passage*) und der Legitimation des Formalakts lag, präsentierte sich für die breite Öffentlichkeit – durch den gezielten Einsatz künstlerischer Mittel – vordergründig vor allem eine alle Sinne ansprechende Inszenierung. Solche perfekt choreographierten Spektakel machten aber auch Umgangsformen, Interaktionen oder hierarchische Stellungen innerhalb des Hofstaats sichtbar und ließen – über ihre ästhetische Wirkung hinaus – auch Rückschlüsse auf ein funktionierendes Staatsgefüge in seiner ganzen Bandbreite zu. Gerhard Ammerer und Ingonda Hanneschläger sprechen in diesem Zusammenhang von Festen, als „komplex konfigurierte, multimediale Gebilde, die mittels Sprache, Bildern und Musik, Zeremoniell, Mimik und Gestik, Kostümen, Dekoration und Akustik [...], [die] politisch-soziale Verfasstheit [...] in konkreter, ja körperlicher Präsenz vermitteln.“¹

Gleichzeitig wurde bei aller Zurschaustellung imperialer Macht, die unausweichlich soziale Gräben sichtbar werden ließ, die hierarchische Ordnung nicht in Frage gestellt, sondern als gegeben hingenommen. Im Gegenteil: Die ästhetische Aufbereitung von Macht und Größe sprach die Untertanen auf einer emotionalen Ebene direkt an, trug zur Identifikation mit dem Herrscherhaus bei und förderte somit die loyale Bindung an den Kaiser. Julius Bernhard von Rohr bemerkt dahingehend treffend:

„Der gemeine Mann, welcher bloß an den äusserlichen Sinnen hangt, und die Vernunft wenig gebraucht, kan sich nicht allezeit recht vorstellen, was die Majestät des Königes ist, aber durch

¹ Gerhard Ammerer / Ingonda Hanneschläger, „Von Festen und deren Vorbereitung – eine Einleitung“ 2021, S. 10.

die Dinge, so in die Augen fallen, und seine übrigen Sinnen rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.“²

Nicht von ungefähr verweist Rohr explizit neben den Dingen, „die in die Augen fallen“ – also augenfällig sind – auch auf die „übrigen Sinne“, die angesprochen werden. Denn im Sinne einer polyästhetischen, alle Sinne einschließenden Beschreibung wird häufig das akustische Moment wenig berücksichtigt. Dabei gehören gerade Lautlichkeit und hörbare Reize zu den grundlegenden Voraussetzungen eines gelungenen Staats- und Festakts, jeder rituellen Handlung und jeder Zeremonie. Wolfgang Fuhrmann weist in diesem Zusammenhang neben den ‚musikalischen‘ auch auf ‚außermusikalische‘ Klangbereiche hin, etwa das Läuten von Glocken, das Abfeuern von Kanonen und die Explosionen von Feuerwerken.³ Umso mehr kommt Musik – als einer eigenständigen ästhetischen Ausformung – im Rahmen der dritten Hochzeit Leopolds, eine herausragende Bedeutung zu. In diesem Sinne sollen jedoch nicht nur jene Musiken in den Fokus gerückt werden, die eigens für den Anlass der kaiserlichen Hochzeit geschaffen wurden – insbesondere die als „Hochzeitsopern“ bezeichneten dramatischen Kompositionen – sondern es sollen ebenso jene musikalischen Abläufe, die nicht in die Kategorie „Darbietungsmusik“ fallen, die aber fester Bestandteil der Hochzeitszeremonien waren, dokumentiert und untersucht werden. Dazu gehörten unter anderem die musikalische Gestaltung der Ein- und Umzüge in und durch die Stadt, die Signale der Trompeter, die wichtige rituelle Handlungen ankündigten oder deren Bedeutsamkeit akustisch unterstrichen, sowie die Festmusik bei der Tafel oder der Gesang während der zahlreichen liturgischen Feiern. Musik erschien in diesen Kontexten also nicht als schmückendes Beiwerk, sondern erfüllte als konstitutives Element eine tragende Funktion während des gesamten Festgeschehens.

Daraus ergeben sich mehrere grundlegende Fragestellungen: In welchem Kontext und auf welche Weise waren diese musikalischen Einwürfe in das Zeremoniell eingebettet? Welche Wechselwirkungen ergaben sich daraus und inwiefern erfuhr das Geschehen, bzw. der rituelle Akt durch die musikalische Gestaltung eine Bedeutungsverschiebung oder -intensivierung? Ebenso soll untersucht werden, wie und mit welchen Mitteln in den zur Aufführung gebrachten musikalischen Werken, textlich auf die gegenwärtige Situation des Kaiserhauses oder konkrete Anlassfälle Bezug genommen wurde – etwa durch Anspielungen bezüglich des erhofften Thronfolgers oder in der Thematisierung der aktuellen politischen Lage, etc. Neben der Analyse der Textinhalte stellt sich die herausfordernde Frage, inwieweit Musik – über ihre bekannten

² Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft / Der großen Herren [...] 1729*, S. 2, § 2.

³ Wolfgang Fuhrmann, „Kirchliche Liturgien und weltliche Feste im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit“ 2016, S. 62.

Affektzuschreibungen hinaus – auch als Bedeutungsträgerin, im Zusammenhang eines panegyrisch-politischen Topos spezifische Affekte darzustellen vermochte.⁴

Schließlich soll näher auf die beiden Klangkörper eingegangen werden, die die musikalische Hauptverantwortung trugen: die Hofmusikkapelle und das Korps der Feldtrompeter. Welche Aufgabenbereiche waren ihnen im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten zugewiesen? Wurde die Hofmusikkapelle in ihrer vollen Stärke im Gefolge des Hofstaats mitgeführt? Wurden die Aufführungen durch externe musikalische Kräfte ergänzt? Wie gestalteten sich die (all)täglichen Dienste in Kirche, Kammer und an der Tafel – und inwieweit wirkten sich die heterogenen Raumverhältnisse dieser Aufführungsorte auf Spielstärke, bzw. auf die musikalische Besetzung des Orchesters aus? Wurden die Feldtrompeter und -pauker primär als militärische Funktionsträger wahrgenommen, die mit akustischen Signalen die Hochzeitsfeierlichkeiten strukturierten und Bewegungsabläufe synchronisierten – oder entfalteten sie mit ihren Fanfaren und Intradan darüber hinaus eine eigenständige musikalisch-ästhetische Wirkung?

Biographische Einzelheiten der beteiligten Künstler – wie Komponisten, Textdichter oder Bühnenbildner – werden hingegen lediglich in ihrem Kontext erwähnt, ansonsten bleiben sie als Einzelpersonen weitgehend unsichtbar. Gleiches gilt für die Aufführungsorte, die in dieser Arbeit vor allem im Hinblick auf konkrete Bühnensituationen und die räumlichen Begebenheiten thematisiert werden.

Für die vorliegende Arbeit stützt sich der Autor vor allem auf zwei Primärquellen, die jeweils aus einer anderen Sichtweise und Intention die Kaiserhochzeit beschreiben: Zum einen, auf die für diesen Zeitraum relevanten Protokollbände des Hofzeremonielldepartements des Wiener Hofs (*Protocollo aulica in ceremonialibus*)⁵ und zum anderen auf die vom Wiener Hof approbierte Hochzeitsbeschreibung des deutschen Kupferstechers Johann Martin Lerch.⁶ Ergänzend werden unter anderem auch die Festbeschreibungen des Linzer Stadtpfarrers Giovanni Bernardino Gentilotti⁷ und den für den Wiener Hof tätigen Theologen und Historikers Filippo Maria Bonini⁸ herangezogen, deren Darstellungen – geprägt von den unterschiedlichen Interessen und Erwartungen ihrer jeweiligen Auftraggeber – jeweils eigene Akzentsetzungen aufweisen und somit zusätzliche Perspektiven auf das Ereignis eröffnen. Julius Bernhard von

⁴ Vgl. Konstantin Hirschmann, „Wie politisch, wie panegyrisch ist die Musik der Wiener *serenata*?“ 2023, S. 296.

⁵ AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 3 (1674–1681), einschließlich Sonderreihen.

⁶ Johann Martin Lerch, *Die Glückliche Vermählung der beyden Durchleüchtigsten Häusser Oesterreich und Newburg [...] 1677* (BSB, Res/4 Bavar. 3000, X, 29), siehe Anhang, Abb. 3.

⁷ Giovanni Bernardino Gentilotti, *Passavia in feste [...] 1677*.

⁸ Filippo Maria Bonini, *Racconto Historico [...] 1677*.

Rohr ist als theoretisches Fundament relevant, da er allgemeine Regeln und Lehrsätze postuliert, wie denn ein bestimmtes Divertissement oder Festereignis gemäß den bestehenden Konventionen ablaufen habe. Die in seinem Traktat der Zeremoniell-Wissenschaften entworfenen Idealtypen einzelner Festteile dienen gleichermaßen als Ausgangspunkt wie auch als Maßstab für den Vergleich mit den tatsächlichen Ausführungen.⁹

Bei der 1652 unter Ferdinand III. begonnenen Reihe der Zeremonialprotokolle handelt es sich nicht um Protokolle im geschäftlich-bürokratischen Sinne, sondern um die Reinschriften von eigenständigen Aufzeichnungen der Hofschreiber, in denen alle Vorkommnisse, die sich tagtäglich im Umfeld des Herrschers zutrugen, chronologisch festgehalten wurden. Diese Protokolle dienten dabei nicht nur der Dokumentation, sondern erfüllten zugleich ihre Aufgabe als Nachschlagebücher, als Gedächtnisspeicher oder als Regieanweisung für alles zeremonielle Handeln am Hof. Bedingt durch die institutionelle Einbindung im Obersthofmeisteramt wurden hier vor allem die formalen Abläufe innerhalb des Wiener Hofes akribisch dokumentiert. Gleichwohl lässt sich – quasi als Nebenprodukt – auch ein non-verbalen, auf Symbolen beruhender Gehalt herauslesen. Diese semiotische Dimension, die ihre Bedeutungsvielfalt in audio-visuellen Eindrücken, olfaktorischen Wahrnehmungen,¹⁰ sowie kinetisch-performativen Abläufen zeigt, führt naturgemäß zu anderen Fragestellungen als die Betrachtung der ausschließlich funktionalen Dimension, bei der etwa die logistischen und planungstechnischen Herausforderungen im Mittelpunkt der Forschung stehen würden. Zugleich ist ersichtlich, dass sich manche Aspekte nicht eindeutig einer der beiden Ebenen zuordnen lassen. Vielmehr zeigt sich, dass hier formale und symbolische Bedeutungsebenen eng miteinander verflochten sind, einander bedingen und daher letztlich nicht losgelöst voneinander behandelt werden können.¹¹

Lerch hingegen lenkt den Fokus stärker auf die Familie der Braut und auf die Hochzeitsvorbereitungen in Neuburg an der Donau. Sein Büchlein – nach Eigendefinition, eine „gründliche warhaffte Beschreibung der Beylagers-Festivitäten“ – stellt für sich den Anspruch eines Zeitzeugenberichts und unterscheidet sich von den Protokollbüchern durch einen etwas narrativeren Schreibstil. Es sind hier mehrere Ausgaben mit unterschiedlichen Dedikationen

⁹ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft / Der großen Herren [...] 1729.*

¹⁰ Von Bedeutung sind Duft Räume insbesondere im sakralen Bereich. Die kontinuierliche Präsenz von Weihrauch steigerte die sinnliche Intensität der liturgischen Feiern erheblich, aber auch der charakteristische Geruch des abgebrannten Pulvers von Kanonen- und Gewehrsalven sowie der Duft zahlreicher Wachsfackeln waren Teil der olfaktorischen Atmosphäre. Schließlich finden sich auch Hinweise auf „Rauchfässer“, die – mit Ambra, Weihrauch und Mastix versetzt – im Rahmen von Illuminationen oder nächtlichen Festinszenierungen aufgestellt wurden, die zusätzlich das Gesamtbild akzentuierten. Vgl. Rohr 1729, S. 842f. §. 9.

¹¹ Dazu Irmgard Pangerl / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer, „Zeremoniell und zeremonielles Handeln am Wiener Hof“ 2007.

überliefert, was auf eine gezielte Verbreitung im Sinne dynastischer Selbstrepräsentation schließen lässt. Das für diese Arbeit herangezogene Exemplar führt im Widmungsblatt die O.Ö. Landstände an. Es ist im Quartformat gehalten, nachträglich in Packpapier gebunden und umfasst 39 Textseiten und 10 Kupferstiche, einschließlich eines Faltblatts das den Hochzeitseinzug in Passau abbildet. Das Druckwerk weist keine Paginierung oder durchgehende Folierung auf. Es ist jedoch mit Lagensignaturen versehen (z. B. A1r–A8v), wobei jede Lage acht Blätter umfasst. Da sich auf dieser Grundlage jedes Blatt eindeutig bestimmen lässt, erfolgt die Zitierweise nach diesem System. Die Kupferstiche sind separat mit Buchstaben bezeichnet und werden entsprechend ihrer jeweiligen Kennzeichnung angeführt. Desgleichen wird bei den herangezogenen Libretti verfahren, die ebenfalls über Bogensignaturen verfügen. Bei Partituren, hier im Besonderen *Hercole Acquistatore dell'Immortalità*, erfolgen die Stellenangaben nach Akt, Szene, Nummer (Arie bzw. Rezitativ) sowie Taktziffer.

Ergänzend zu den bereits genannten Primärquellen sollen für die Bearbeitung des Themas weitere Quellenbestände herangezogen werden – darunter zeitgenössische Augenzeugenberichte, die Instruktionsbücher und Sonderprotokolle des Hofes, Briefe, Bestände aus anderen Archiven sowie einschlägige Artikel in Zeremoniellschriften, „Herren-Lexika“, „Benimmbüchern“ und Zeitschriften wie dem *Diarium Europaeum* oder dem *Theatrum Europaeum*.

Die Vielfalt der Quellen ermöglicht einen interdisziplinären Zugang, der über eine rein deskriptive Darstellung hinausgeht. Methodisch soll das Material daher – im Sinne einer „dichten Beschreibung“¹² – aus einer sozio-kulturellen Perspektive betrachtet werden, die das höfische Fest als komplexes Zusammenspiel von praktischer Durchführung, ästhetischer Inszenierung und dynastischer Selbstdarstellung in seiner Ganzheit zu erfassen sucht. Diese Herangehensweise verbindet die aus den Quellen ablesbare zeitgenössische Sichtweise – also die Art und Weise, wie die Beteiligten das Geschehen selbst deuteten – mit einer etischen Perspektive, die im Sinne einer „Praxis des Fremdmachens“ die nötige analytische Distanz ermöglicht.¹³ Vor diesem Hintergrund bietet sich eine Fragestellung an, die das Festgeschehen aus dem oft zitierten „ethnologischen Blick“ in den Fokus rückt: „Wer trifft sich wann und wo, um was, wie und mit welchen Mitteln zu tun?“

¹² Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, 1987, S. 30, zit. n. Sebastian Werr, „Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick“, 2006, S. 197–212.

¹³ Werr 2006, S. 197.

Ebenso präsentiert sich die einschlägige Sekundärliteratur zum vorliegenden Thema als breit gefächert. Zum einen werden Veröffentlichungen aus dem soziologischen Kontext berücksichtigt, die sich mit Fragen der Performanz, sowie der Ritual- und Zeremoniellforschung im Allgemeinen befassen. Hier stützt sich der Autor auf grundlegende Impulse unter anderem von Erika Fischer-Lichte, Barbara Stollberg-Rilinger, Andreas Gestrich, Thomas Rahn, Jörg Jürgen Berns und Boris Voigt.

Ergänzend finden Studien von Gerhard Ammerer, Mario Döberl, und Martin Scheutz Berücksichtigung, die sich mit Einzelaspekten barocker Festpraktiken, etwa Feuerwerksinszenierungen, den habsburgischen Brautwagen oder herrschaftlichen Festtafeln auseinandersetzen.

Aus theaterwissenschaftlicher und musikdramaturgischer Perspektive sind insbesondere die Publikationen von Andrea Sommer-Mathis von zentraler Bedeutung. Für die spezifisch musikalische Dimension, vor allem im Hinblick auf die Epoche Leopolds I. kommt den Arbeiten von Herbert Seifert, Susanne Rode-Breyman und Elisabeth Hilscher eine maßgebliche Rolle zu. Von besonderem Interesse sind darüber hinaus die Studien von Friedrich W. Riedel zur barocken sakralmusikalischen Praxis am Wiener Hof, die als wichtiger Bezugspunkt herangezogen werden. Gesondert erwähnt sei hier schließlich das *opus magnum* Herbert Seiferts, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*,¹⁴ das für nachfolgende Forscher und Forscherinnen zu einem unverzichtbaren Standard- und Nachschlagewerk geworden ist.

Die genannte Auswahl stellt lediglich einen exemplarischen Querschnitt aus der umfangreichen Forschungsliteratur dar und kann deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Ziel dieser Arbeit ist es, die barocke Festpraxis exemplarisch anhand der dritten Hochzeit Leopolds I. darzustellen und als barockes Gesamtkunstwerk in all seinen Facetten zu positionieren. Im Zentrum steht dabei die Musik als zentrales Medium höfischer Repräsentation. Besonderes Augenmerk gilt ihrer Rolle als integratives und strukturierendes Element, das maßgeblich zum ästhetischen Gesamtbild beiträgt, ebenso wie ihrem Beitrag zur politischen und symbolischen Aufladung der Hochzeit. Im Zusammenspiel mit anderen kulturellen Ausdrucksformen – etwa Architektur, Zeremoniell und dramatischer Dichtung – soll das komplexe Ineinandergreifen musik- und kulturwissenschaftlicher Dimensionen sichtbar

¹⁴ Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25).

gemacht und auf diese Weise ein Beitrag zur Erforschung frühneuzeitlicher Herrschaftsinszenierung geleistet werden.

Die exemplarische Untersuchung der dritten Hochzeit Leopolds I. kann als Ausblick über dieses singuläre Ereignis hinaus wichtige Impulse für weiterführende Forschungsfragen geben. Dabei drängt sich als Desideratum eine Gegenüberstellung mit den beiden vorangegangenen Eheschließungen des Kaisers auf, um etwaige Brüche, Kontinuitäten und graduelle Entwicklungen im Laufe seiner langen Regentschaft sichtbar zu machen. Darauf aufbauend, könnte diese Untersuchung auch Raum für Fragestellungen eröffnen, die stärker auf die Reaktionen des zeitgenössischen Publikums abzielen. Ob sich beispielsweise – jenseits der zeitlichen Distanz und der unterschiedlichen Verortung der Hochzeiten Leopolds – Veränderungen in der öffentlichen Wahrnehmung oder der Erwartungshaltung des Volkes feststellen lassen.

Darüber hinaus wären Vergleiche der Festpraktiken anderer europäischer Höfe untersuchenswert. Vor allem eine Gegenüberstellung mit dem stets konkurrierenden französischen Hof unter Ludwig XIV. erscheint hier besonders aufschlussreich, da sie sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die Unterschiede in den jeweiligen Festpraktiken beider Höfe sichtbar machen könnte. In einem weiteren Schritt bietet sich – gerade im Hinblick der zahlreichen dynastischen Verflechtungen im Europa der frühen Neuzeit – die Analyse transkultureller Austauschprozesse als lohnendes Forschungsfeld an.

Auch wenn es anachronistisch anmutet: Festliche Inszenierungen jeglicher Art sind keineswegs aus der Mode. Noch heute – oder gerade heute wieder verstärkt – stehen Hochzeiten mit royalem Gepräge, selbst in Republiken im Zentrum öffentlichen Interesses und erfreuen sich größter Beliebtheit. Sie werden als mediale Spektakel perfekt inszeniert, bekommen die besten Sendeplätze zugewiesen und die Einschaltquoten schnellen in die Höhe. Adelsexperten und -expertinnen erklären einem Millionenpublikum via Bildschirm minutiös, was gerade abläuft: Wer, wo, wann zu sehen ist, welche Handlungen gesetzt werden und was diese zu bedeuten haben. Ein solcher Verweis auf aktuelle Repräsentationspraktiken legt den Vergleich mit historischen Vorbildern nahe. Dabei ist festzustellen, dass aktuelle politische Inszenierungen in ihrem Aufbau und ihrer Durchführung den gleichen Mechanismen und dramaturgischen Prinzipien folgen, die bereits in der Frühen Neuzeit etabliert wurden. Mit einem kritischen Blick auf die Gegenwart ließen sich daher aus diachroner Perspektive deutliche Parallelen zu heutigen öffentlichen Großereignissen – etwa zu königlichen Hochzeiten, Geburtstagsparaden oder

präsidialen Amtseinführungen – ziehen, die im Hinblick auf ihre heutige Relevanz und gesellschaftlichen Funktion untersucht werden könnten.

Um den Eindruck dieser barocken, imperialen Hochzeit zu vervollständigen, sollen darüber hinaus Abbildungen die dargestellten Inhalte visuell unterstützen und das Gesamtbild der Arbeit abrunden.

2. Die Chronologie der Hochzeit

2.1. Politische Überlegungen

Für Herrscherdynastien waren Eheschließungen – wie alle Übergangsriten (*rites de passages*) – keine Privatsache. Sie wurden zu Staatsakten, die öffentlich, unter reger Anteilnahme der Bevölkerung, vollzogen wurden. Berücksichtigt man darüber hinaus, dass politische Stabilität in absolutistischen Herrschaftssystemen in hohem Maße auf familialer Reproduktion, also auf der Sicherung dynastischer Kontinuität beruhte, wird deutlich, dass insbesondere der Hochzeit Leopolds I. mit Prinzessin Eleonora Magdalena von Pfalz-Neuburg eine beträchtliche politische Bedeutung zukam.¹⁵ Die Ausgangslage, in der sich das Haus Habsburg zu diesem Zeitpunkt befand, war folglich alles andere als einfach.

Denn nach dem frühen Tod von Claudia Felicitas, der zweiten Gemahlin Kaiser Leopolds I., am 8. April 1676, verblieb das Haus Habsburg noch immer ohne männliche Nachkommen und somit ohne legitimen Erbfolger. Diese unbefriedigende Situation implizierte ständig die Gefahr eines politischen Vakuums, das in einem Erbfolgekrieg und in weiterer Folge mit einer Zersplitterung oder gar Zerschlagung der Habsburgischen Länder hätte enden können. Angesichts dieser Sachlage war somit dringender Handlungsbedarf gegeben. Dementsprechend folgte Leopold I. der Staatsräson und entschied sich noch während des offiziellen Trauerjahrs eine dritte Ehe einzugehen. Eine Ehe, die für das Haus Österreich und dessen dynastischen Fortbestand von immenser Bedeutung sein sollte und schon aus diesem Grund unter europäischer Beobachtung stand.¹⁶

¹⁵ Dazu Barbara Stollberg-Rilinger, *Rituale* 2019, hier besonders S. 54–88.

¹⁶ Schon anlässlich seiner zweiten Hochzeit mit Claudia Felicitas musste sich Leopold den übergeordneten Staatsinteressen beugen. In einem Brief an seinen Vertrauten Franz Eusebius Graf Pötting, dem Botschafter in Madrid, dat. Wien, 12. Juli 1673, schrieb er diesbezüglich: „Und weilen ich von allen Ort[en] sehr angetrieben werde ad secunda vota zue schreiten, [...] also habe ich mich entschlossen, mich wiederum zue verheiraten. [...] Ich hätte zwar wohl gern den annum luctus ausgewart, man hat es aber mir nie zuelassen wollen, also habe ich billich publicum bonum privato dolori vorziehen müssen.“ (HHStA, Große Correspondenz 33, Abschriften ab 1666 in Nationalbibliothek, Ser. nov. 17–18, zit. n. Alfred Francis Pribram / Moritz Landwehr (Hrsg.), „Privatbriefe Leopolds I. an Graf Pötting“, Wien 1903, S. 335.

Als Brautanwärterinnen kamen anfangs drei Prinzessinnen in die engere Wahl: Maria Anna von Bayern, Ulrike Eleonore von Dänemark und Eleonora Magdalena Theresia, Herzogin von Pfalz-Neuburg, eine Wittelsbacherin, wobei die Zweitgenannte relativ rasch wegen ihres protestantischen Glaubens aus dem Kreis der Kandidatinnen ausschied. Die Entscheidung fiel schließlich zu Gunsten Eleonoras.

Eleonora Magdalena Theresia (1655–1720) wurde schon anlässlich der zweiten Hochzeit des Kaisers als mögliche Kandidatin in Erwägung gezogen, musste dazumal aber Claudia Felicitas den Vortritt lassen, weil man seinerzeit Tirol wieder näher an Innerösterreich anbinden wollte. Nach dem Aussterben der Tiroler Nebenlinie der Habsburger im Mannesstamm, sollte es diesmal zu einem Paradigmenwechsel insofern kommen, als dass man sich wieder verstärkt den deutschen Reichsfürsten zuwendete. Diese strategischen Überlegungen kamen allerdings nicht von ungefähr:

Schon die Wahl Leopolds zum Römischen Kaiser verlief nicht ganz friktionsfrei und ohne Einsprüche und Widerstände. Vor allem die Kurfürsten aus Bayern und Sachsen erhoben Anspruch auf den Deutschen Thron und wollten die Residenz weg von Wien verlagern. Mit der Gründung des Rheinischen Bundes, dem sich auch König Ludwig XIV. anschloss, trat man offiziell in Opposition zum Hause Habsburg. Federführend dabei war niemand geringerer als der nunmehrige Vater der Braut, Philipp Wilhelm, Pfalzgraf und Herzog zu Neuburg bei Rhein.¹⁷ In Anbetracht dieser Vorgeschichte, war die Brautwahl als eine kluge Entscheidung und als ein weitsichtiger, politischer Schachzug zu sehen. Nicht zuletzt erhoffte man sich dadurch eine für längere Zeit andauernde Befriedung der Deutschen Fürsten und gleichzeitig konnte man den nunmehrigen Brautvater Philipp Wilhelm als einen Fürsprecher und Verbündeten im Reich gewinnen.

Die öffentliche Bekanntmachung der Vermählung sollte schließlich am 15. Oktober 1676 erfolgen.¹⁸ Als Ort der Hochzeit wurde Passau und nicht die Residenzstadt Wien auserwählt. Die Diözese Passau war seit jeher eng mit der Geschichte des Hauses Österreich verbunden. Immerhin stand Wien bis 1469 von Passau aus unter kirchlicher Verwaltung und die meisten Klostergründungen in Innerösterreich gingen auf dieses Bistum zurück. Passau war nicht nur

¹⁷ Der Stammsitz der Familie war Neuburg an der Donau. Der Zusatz im Namenstitel „Neuburg bei Rhein“ mag daher irreführend sein. Tatsächlich bezieht sich „Rhein“ auf weitere Besitzungen und Herrschaftsgebiete, die beidseits des Rheins gelegen sind. Die offizielle Titulierung, die am häufigsten in der Literatur aufscheint, wäre: Fürst Philipp Wilhelm, Pfalzgraf bei Rhein, Herzog in Bayern, zu Jülich, Berg und Cleve, Graf zu Veldenz und Sponheim, Herr von Ravenstein zu Ravensberg.

¹⁸ Vgl. Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699* 1988, S. 50.

das größte Bistum innerhalb des Hl. Römischen Reiches, es unterhielt mit seinem weltlichen Arm, dem Hochstift Passau, zahlreiche Besitzungen in Österreich und verfügte dementsprechend über großen politischen Einfluss. Es wundert daher nicht, dass durch diese Verflechtungen der Kontakt mit dem Wiener Hof, ein enger war. Auch der nunmehrige Fürstbischof zu Passau, Sebastian Graf Pötting – ein gebürtiger Niederösterreicher¹⁹ – und Kaiser Leopold waren sich schon mehrmals begegnet und unterhielten beste Beziehungen. Immerhin kam seine Wahl zum Fürstbischof auch auf Fürsprache Leopolds zu Stande. Darüber hinaus übten Mitglieder seiner weitverzweigten Familie nicht nur immer wieder wichtige Funktionen am Wiener Hof aus und bekleideten hohe Ämter, sondern sie waren auch im engsten Vertrautenkreis des Kaisers anzutreffen.²⁰ Demnach war die Entscheidung Passau als „Austragungsort“ für dieses Großereignis zu wählen, durchaus nachvollziehbar. Mag vordergründig dieser Schritt als Zugeständnis an die Deutschen Kurfürsten oder als Kompromiss zu deuten gewesen sein, unterstrich Leopold jedoch andererseits auf diese Weise seinen Anspruch auf die Deutsche Kaiserkrone.

2.2. Organisatorische, logistische Aspekte

2.2.1. Der Hofstaat reist

Die nun anstehende Reise des Kaisers nach Passau ist u. a. im Zeremonialprotokoll für die Jahre 1674–1681, dokumentiert.²¹ Abreise war demnach am 23. November 1676. Die Reiseroute fand ausschließlich auf dem Landweg statt und führte größtenteils entlang noch heute bestehender Hauptverkehrswege von Wien über Linz nach Passau. Insgesamt dauerte die Reise hin und zurück 56 Tage, wobei ca. 660 Kilometer zurückgelegt wurden. Die Strecke war in etwa gleich lange Abschnitte eingeteilt, die im Schnitt etwa 20–30 Kilometer entfernt lagen. Diese waren in einem halben Tag zu bewältigen, so dass man pünktlich zum jeweiligen Mittag- oder Abendessen das nächste Etappenziel erreichte, bzw. im Nachtquartier eintraf.

¹⁹ Sebastian Graf Pötting, geb. 1628 in Raipoltenbach bei Neulengbach, gest. 1689 in Passau (Kloster Maria Hilf).

²⁰ Franz Eusebius Graf Pötting, ein Cousin Sebastians, war Kämmerer und geheimer Rat unter Leopold, sowie Ritter vom Goldenen Vlies. Außerdem hatte er als Spanischer Botschafter, einen der prestigeträchtigsten Diplomatenposten, inne. Siehe Briefverkehr Leopold I. mit Pötting, S. 13. 1674 – 1678 bekleidete er das Amt des Obersthofmarschalls. In dieser Funktion war er während der Hochzeitsfeierlichkeiten stets anwesend und einer der wichtigsten Ansprechpartner des Kaisers. Vgl. Yasmin-Sybille Rescher, *Herrschaftssicherung und Ressourcenverteilung am Wiener Hof [...]* 2016, S. 375f.

²¹ OMeA Prot. 3, fol. 74r–108r, siehe Anhang, Abb. 1.

Im Folgenden sollen die Stationen dieser Reise gemäß des Protokollaktes schematisch, chronologisch dargestellt werden.²² In Klammern werden die im Protokoll vermerkten Kost-, bzw. Quartiergeber angeführt:

Datum	Etappenziel / Kost- Quartiergeber	Übernachtung / Kost- Quartiergeber
23. 11. 1676	Hadersdorf / Schloss (Kaiserin Witwe Eleonora Gonzaga) ²³	Königsstetten / Schloss? (Hochstift Passau) ²⁴
24. 11. 1676	Saladorf ²⁵	St. Pölten / Kloster (Augustiner)
25. 11. 1676		Melk / Kloster (Benediktiner)
26. 11. 1676	Neumarkt / Ybbs	Amstetten / Quartier unbekannt
27. 11. 1676	Strengberg	Enns / Schloss Ennsegg (Christoph Helmhardt Graf Weissenwolff)
28. 11. 1676	Ebelsberg / Schloss (Fürstbischof von Passau)	Linz / Schloss / Residenz ²⁶
5. 12. 1676	Wilhering / Kloster (Zisterzienser)	Eferding / Schloss (Cunradt Balthasar Graf Starhemberg)
7. 12. 1676	Eisenbirn ²⁷ / Gasthaus	Passau / Fürstbischöfliche Residenz

²² Ebda., fol. 74r–79v, sowie die Rückreise, fol. 95v–108r.

²³ Lerch, *Die Glückliche Vermählung* [...] 1677, fol. A3v, nennt als Quartier ein „Gasthaus in Maurbach“.

²⁴ Das Schloss Königstetten als Quartier ist nicht gesichert, weil explizit nicht genannt. Es erscheint jedoch plausibel, weil es der einzige repräsentative Bau im Ort war und außerdem im Besitz des Passauer Hochstifts stand. Dazu, www.burgen-austria.com/archive.php?id=1236, letzter Zugriff: 13. 11. 2025.

²⁵ Heute eine Katastralgemeinde von Würmla.

²⁶ Lerch 1677, fol. A4r, spricht von „Kayserl. Burg“.

²⁷ Heute eine Flurbezeichnung in Münzkirchen bei Schärding. Im OMeA Prot. 3, fol. 78v wird von einem „dörffel oder Wirthshause“ gesprochen. 1552 wird ein „Steffan, wiert zu der Eisnen piern“, genannt, dazu Konrad Schiffmann, *Historisches Ortsnamen-Lexikon* [...] 1935, Bd. 1, S. 252. Lerch 1677, fol. A4v, datiert die Ankunft in Eisenbirn mit 8. Dez. Er würdigt besonders die Bewirtung durch das Kurfürstentum Bayern, „allwo [...] Ihre Kays. Mayst. Complimentiren und bewillkommen, auch dero Hoffstatt mit rothen und weissen Wein und andern nothwendigen Victualien herrlich versehen und tractiren lassen.“

	(Kurfürst von Bayern) ²⁸	(Fürstbischof Sebastian Graf Pötting)
--	-------------------------------------	---------------------------------------

Die Rückreise von Passau nach Wien war im Wesentlichen spiegelverkehrt und unterschied sich lediglich durch einen längeren Aufenthalt in Linz, einen Abstecher nach Göttweig und die längeren Einzugsvorbereitungen vor den Toren Wiens auch weil man den finalen Einzug in die Residenzstadt an einem Sonntag vollziehen wollte.

18. 12. 1676	Eisenbirn / Gasthaus (Kurfürst von Bayern) ²⁹	Peuerbach / Schloss (Georg Ludwig Graf Sinzendorf)
19. 12. 1676	Waizenkirchen / Schloss (Hans Ludwig Graf Kueffstein)	Eferding / Schloss (Cunradt Balthasar Graf Starhemberg)
20. 12. 1676	Neubau ³⁰	Linz / Schloss
8. 1. 1677	Ebelsberg / Schloss (Fürstbischof von Passau)	Enns / Schloss Ennsegg (Christoph Helmhardt Graf Weissenwolff)
9. 1. 1677	Strengberg	Amstetten / Quartier unbekannt
10. 1. 1677	Neumarkt / Ybbs	Melk / Kloster (Benediktiner)
11. 1. 1677		St. Pölten / Kloster (Augustiner Chorherren)
12. 1. 1677		Göttweig / Kloster (Benediktiner)
13. 1. 1677		St. Pölten / Kloster (Augustiner Chorherren)
14. 1. 1677	Saladorf	Königsstetten / Schloss? ³¹ (Hochstift Passau)

²⁸ Der Kurfürst Ferdinand Ludwig von Bayern war persönlich nicht anwesend. An seiner Statt wurde als Abordnung Gottfried Wilhelm Reichsgraf Tattenbach und Max Ferdinand Graf Preysing geschickt. Siehe OMeA Prot. 3, fol. 78v.

²⁹ Vertretung des Kurfürsten von Bayern war diesmal der als „geheimber Rath Frey[herr] von Kleist“ betitelte Diplomat, Ewald von Kleist. Siehe OMeA Prot. 3, fol. 96r.

³⁰ Heute ein Ortsteil von Hörsching und Traun.

³¹ Siehe Anm. 24.

15. 1. 1677	Mauerbach / Kartause	St. Veit / Schloss (Fürstbischof von Wien)
17. 1. 1677	Schönbrunn / Schloss ³²	Wien / Hofburg / Residenz

Es versteht sich von selbst, dass während der Fahrt des Kaisers nach Passau, die Amtsgeschäfte weitergeführt werden mussten, um das Funktionieren des Staates weiterhin zu gewährleisten. So wurde während der Reise ständig Hof gehalten. Leopold empfing wichtige Persönlichkeiten, gab Audienzen, hielt Konferenzen ab, tauschte sich mit seinem engsten Stab aus, erledigte Korrespondenzen und empfing sogar auf freiem Feld immer wieder Gesandte oder Kuriere um sie mit neuen Depeschen wieder fortzuschicken.

Durch die enge Verquickung von Kirche und Staat – beides verkörpert durch den Kaiser – verschwimmen auch während des Hochzeitszuges die Trennlinien von kirchlicher Praxis und politischem Handeln und werden als Einheit wahrgenommen. So war es nicht ungewöhnlich, dass sich am 4. Jänner, morgens, die Stände des Landes ob der Enns im Linzer Schloss einfanden, um mit Leopold die Messe zu besuchen, um anschließend die aktuellen politischen Tagesgeschäfte zu erörtern: „Den 4. Jan. hatten Sich die Stände des Landts ob d[er] Ennß [...] im Lintzer Schlosse versamlet [...] und verrichtete[n] Zu foderist Ihre andacht, bey einem gesungenen ampte der Messe *de spiritu S[ancto]*.“³³ Nach dem Gottesdienst ließ der Kaiser die Landstände in der „Ritterstueben“ antreten und forderte von ihnen einmal mehr den Zusammenhalt und (finanzielle) Unterstützung in schwierigen Zeiten ein:

„Zu Ihro Kay[serl.] May[estät] rechten Handt stellte Sich der ob[e]r[st] Hoffmarschall mit dem bloßen Schwerdt in der Handt, Zur linckhen stunde der Osterr[eichische] Hoff Canzler Frey[herr] Hoher, welcher [...] in einer beweglichen rede die beschaffenheit gegenwärtiger Kriegs Coniuncturen und daher erforderlichen schwehren Kosten bewegeligt vorgetragen.“³⁴

Zu den wesentlichen Belangen noch während der Reise gehörte zudem der fortwährende Kontakt zu Neuburg an der Donau, wie denn der Verlauf der Hochzeitsvorbereitungen von statten gehe, denn zeitgleich wurden dort die Heiratsverträge gegenseitig noch einmal zur

³² Hier noch vor dem großen Ausbau durch Fischer von Erlach. Das sogenannte Gatterschloss, wurde der Kaiserin Witwe, Eleonora Gonzaga, zu ihrer Nutzung freigestellt.

³³ OMeA Prot. 3, fol. 101r.

³⁴ Ebda.

Begutachtung vorgelegt und letzte formale Punkte mit dem Brautvater durchgegangen. Das Ergebnis der letztendlich erfolgreichen Verhandlung erreichte Leopold erst in Linz:

„Den obge[nannten] 28 [sic] dito nachts umb 10 Uhr ist der Fürst[liche] Dietrichstainische *Secretarius* mit denen beschlossene[n] und unterschriebenen Kay[serl.] Heüraths *Tractate[n]* von Neuburg an der Dhonau auf der Post ankommen, mit dem ferner[n] berichte, daß Ihr[e] Fürst[liche] gn[aden] V[on] Dietrichstain alß Kay[serl.] gesandter, und gevollmächtigter Hochstgedachte Durchleüchtigste *Princessin Eleonora Magdalena Teresia* pp den 28 [sic] dato Zur Kay[serl.] gespons und Brauth feyrlichst *declarirt*, und d[a]s dieselbe den 2. Decemb[ris] dero reyse zu landt durch Bayrn antretten wurde[n].“³⁵

Daraufhin entsendete Leopold am nächsten Tag, Sonntag den 28. November, Oberstküchenmeister Christoph Graf Althan nach Neuburg, um „dero Kay[serl.] Brautt May[estät], nebens überReichung eines Handtbrieffelß eine glückhliche reise an zu wünsche[n].“³⁶

Dem Hofstaat wiederum fiel die Aufgabe zu, die Reise logistisch zu bewältigen und zu organisieren.³⁷ Es mussten – natürlich schon im Vorfeld – Unterkünfte bestellt, die Verpflegung gesichert sowie die Reiseroute festgelegt werden. Vor allem aber war es erforderlich, dass der zeitliche Rahmen fixiert und eingehalten wurde. Wie aus der oben angeführten Tabelle ersichtlich ist, bemühte man sich den Hofstaat „kostenfrei“ zu halten, d. h. die Quartiergeber – meistens der Hohe Adel oder Klöster – waren angehalten, nicht nur Unterkünfte zur Verfügung zu stellen, sondern auch für die Verpflegung aufzukommen. Diesbezüglich erging ein Schreiben an die O. Ö. Landstände in dem mit sanftem Nachdruck erinnert wird, dass „[die Hofstatt] mit aller erfordernten Nothdurfft von allerhand Victualien, Fuetterey und dergleichen

³⁵ Ebda., fol. 75v-76r. Die Daten bedürfen hier einer Korrektur. Demnach musste die Ankunft von Dietrichsteins Sekretär bereits am 27. Nov. erfolgt sein, denn das Protokoll vermerkt – diesmal korrekt – den nächsten Tag wiederum als den 28. Nov. Dementsprechend muss auch das Datum der Unterzeichnung der Heiratsverträge früher angesetzt werden. Lerch 1677, fol. A2r, schreibt hier: „Den folgenden Tag als den 23. dito, wurden die Heyraths-Tractaten vor die Hand genommen, und dann den 24. diß von beeden tractirenden Theilen höchstvergnüglich verglichen und geschlossen.“ Die öffentliche Deklaration als kaiserliche Braut, erfolgt in Neuburg laut Lerch, fol. A2r-v am Tag der Hl. Katharina, den 25. November.

³⁶ Ebda., fol. 76r.

³⁷ Der Begriff „Hofstaat“ bietet interpretatorischen Spielraum. Tatsächlich beschreibt er ein komplexes, hierarchisches Gebilde, mit zahlreichen Unterordnungen und Abteilungen. Des Weiteren unterhielten – abgesehen vom Kaiser – etwa auch die Kaiserin Witwe, die regierende Kaiserin oder die Kronprinzen, eigene Hofstaate. Die vier zentralen Instanzen, denen alle Kanzleien unterstanden, waren der Obersthofmeister, der Obersthofmarschall, der Oberstkämmerer und der Oberstallmeister. Für vorliegendes Thema relevant sind vor allem das Obersthofmeisteramt, welches mit den repräsentativen und zeremoniellen Aufgaben betraut war – die Hofmusikkapelle war in dieses Gremium eingegliedert – das Obersthofmarschallamt, welches für die Organisation, Unterkunft, Verpflegung usw. zuständig war und schließlich das Oberstallmeisteramt, dem die Feldtrompeter und -pauker unterstellt waren. Dazu Stefan Sienell, „Die Wiener Hofstaate zur Zeit Leopolds I.“ 2001, S. 89–112. Ebenso Martin Scheutz / Jakob Wührer, „Dienst, Pflicht, Ordnung und ‚gute Policy‘. [...]“ 2007, S. 15–94, hier im Besonderen das Organigramm der politischen Organe am Wiener Hof, S. 17.

bedürftigkeiten bestmöglichst versehen werde“³⁸ und „Ihre Underhabende Fleischhackher zu schleiniger Vorsehung von allerhand Viech allens Ernstes anzuhalten [seien].“³⁹ Eine große Herausforderung stellte auch die beträchtliche Anzahl von Pferden dar, die versorgt werden mussten. So wurde gefordert, dass „die Zuefuehr von allerhand [...] Habern und raucher Fuetterey in möglichster Anzahl beschehe [...]“.⁴⁰

Während in der Literatur die Quartiere für hohe Beamte, resp. den Adel bestens dokumentiert sind, fehlen leider detaillierte Ausführungen in Hinblick auf die Situation des niederen Hofgesindes. Es ist anzunehmen, dass die persönlichen Diener bei ihrer Herrschaft, die übrigen Hofbediensteten – je nach Rang – in einfachen Unterkünften oder Schlaflagern in kurzer Distanz zu ihren jeweiligen Aufgabenbereichen untergebracht waren. Also Ross- oder Sattelknechte bei den Stallungen, die Wagenschmiede in der Nähe der Remisen, etc. Für die militärischen Verbände wurden Feldlager aufgebaut oder man konnte ohnehin auf bestehende Kasernen zurückgreifen, die die nötige Infrastruktur aufwiesen.

Wie groß der Hofstaat, der mitreiste, tatsächlich war, ist zahlenmäßig leider schwer nachvollziehbar. Umso mehr, weil ständig Abordnungen vor- oder nachreisten, im Nachhinein dazustießen, sich auf offenem Feld trafen und dann mit neuen Direktiven wieder den Tross verließen. Im Zeremonialprotokoll ist diesbezüglich die Rede von einem „engen“ – also kleinen Hofstaat, der mitreiste.⁴¹ Das hatte sicherlich den Vorteil, dass man mit einer kleineren Gruppe schneller vorwärtskam und die logistischen Herausforderungen leichter zu bewerkstelligen waren. Unabkömmlich waren die Trabanten und Arcière (Hartschiere), die Leibgarde des Kaisers. Stefan Sienell gibt die Anzahl der Gardisten mit 221 an.⁴² Darüber hinaus eskortierten neben den kaiserlichen Regimentern auch weitere militärische Einheiten, die von anderen Potentaten zur Verfügung gestellt wurden, den Zug und sorgten so zusätzlich für die nötige Sicherheit. So wird im Zeremonialprotokoll hinsichtlich des Einzugs in Enns vermerkt:

„Undter dem anzuge gegen besagte Statt Ennß hatte Sich v[o]n ferne von dannen eine *Compagnia* von denen dißmal in O. Ö. liegende[n] Fueß Völckher[n] deß Marggraff Baadischen R[e]g[imen]ts auf einer wiesen gestellet, wie dan auch die Burger auf dem Platze undter einem Fähnlein in ge- wehr gestande[n], von denen wie auch sonst auß 16 stuckh geschütz dreymahl *Salve* geschossen worden.“⁴³

³⁸ O. Ö. Landesarchiv, Landschaftsakten, Nr. 6 ad A. II. 21., fol. 156r, siehe Anhang, Abb. 4.

³⁹ Ebda., fol. 156v.

⁴⁰ Ebda., gemeint ist Hafer und raues Futter (vor allem Heu).

⁴¹ OMeA Prot. 3, fol. 74r.

⁴² Sienell, „Die Wiener Hofstaate zur Zeit Leopolds I.“ 2001, S. 97. Die Zahl bezieht sich auf das Jahr 1675.

⁴³ OMeA Prot. 3, fol. 75r.

Teile des Regiments der Markgrafschaft Baden sollten dann den Kaiserlichen Zug bis nach Passau begleiten. Darüber hinaus wurden diese ab der bayerischen Grenze von Chur-Bayrischen Verbänden verstärkt. Bei den wichtigen Einzügen in größere Städte, wo es vor allem auf Repräsentanz ankam, marschierten zusätzlich die militärischen Verbände, die vor Ort stationiert waren oder Bürger-Korps auf, um einen würdigen und auch sicheren Einzug zu gewährleisten. Letzteres scheint insbesondere für den Aufenthalt in Passau in besonderem Maße geglückt zu sein. Denn neben der überaus positiven Resonanz auf die Festumzüge betont der Geistliche Gentilotti, dessen Darstellung erkennbar die militärische und organisatorische Leistung des Wiener Hofes hervorhebt, den geordneten und disziplinierten Ablauf während des kaiserlichen Aufenthalts in der Stadt:

„Quanto maravigliose si mirarono dellecomparse le pompe, tanto quieto fù giudicato con istupore il Cesareo soggiorno; effendo stato rimarcabilmente osservabile la continua quiete in uno sì numeroso concorso di tante Corti, e Nationi, che anco di notte non si provò degl' insolenti il disturbo (che pure sogliono ritrovar in sì grandi adunanze) ma con uno ben disposto ordine, tenuto del Capitano di Cesare colla sua agguerrità Militia, e dalle gran nacole, che sù le volte delle contrade incessantemente illuminavano le notti, si vide allontanato ogni disconcio, che potesse offendere le allegrezze delle Nozze Auguste.“⁴⁴

2.2.2. Kirchliche Vorbereitungen

Fürstbischof Sebastian Graf Pötting hatte als Gastgeber die Organisation vor Ort zu übernehmen. Dies betraf neben der Bereitstellung von Kost und Logis – es mussten sowohl der Kaiserliche- als auch der Pfalz-Neuburgische Hofstaat untergebracht und versorgt werden – auch die schriftlichen Einladungen an den Klerus und hier vor allem an die konzelebrierenden, geistlichen Würdenträger. Johann Martin Lerch benennt insgesamt 25 hohe geistliche Würdenträger namentlich oder in ihrer Funktion, die während des Trauungsaktes zugegen waren.⁴⁵ Hauptzelebrant war – neben Pötting – Thomas Graf Palffy, Bischof von Neutra, der gleichzeitig als „Ungarischer Cantzler“ fungierte und der bereits 1673 bei Leopolds zweiter Hochzeit mit Claudia Felicitas in Graz, als Konzelebrant anwesend war.⁴⁶ An seiner Seite, 13

⁴⁴ Gentilotti 1677, S. 56. Übersetzung: „Wie beindruckend die Festumzüge auch waren, so ruhig wurde der kaiserliche Aufenthalt wahrgenommen; denn es war bemerkenswert zu beobachten, dass bei einer so großen Zusammenkunft von so vielen Höfen und Nationen eine anhaltende Ruhe herrschte. Selbst während der Nacht erlebte man keine Unruhestifter (wie sie sich doch gewöhnlich bei so großen Versammlungen einzustellen pflegen). Vielmehr sah man, durch ein wohlgeordnetes Vorgehen, das der kaiserliche Hauptmann mit seiner kampferprobten Miliz führte und durch die großen Laternen, die in den Gassen der Stadtviertel unablässig die Nächte erhellten, jegliches Fehlverhalten verhindert, die die Freuden der erhabenen Hochzeit hätte beeinträchtigen können.“

⁴⁵ Lerch 1677, fol. D1r–v.

⁴⁶ OMeA Prot. 3, fol. 88v; sowie OMeA Prot. 2, S. 1700.

Prälaten auserwählter Klöster des Passauer Territoriums, die infuliert, also in vollem Ornat mit Stab und Mitra, assistierten.⁴⁷ Auf eine möglichst feierliche Adjustierung wurde schon in den Einladungen hingewiesen. So erging im Schreiben an David Fuhrmann, Propst zu St. Florian,⁴⁸ welches mit 10. November 1676 datiert ist, die Aufforderung, „Ihrer Kay[serl.] May[estät] zu schuldigsten ehren nach möglichkeit beystehen, und Euch zu solchem ende am Sontag zuvor mit Euren *Paramenten* gewiß, und unausbleiblich alhier einfündten [...] zu grösserer Zürte, pracht, und Herrligkeit [...]“.⁴⁹ Schließlich vervollständigten der Passauer Domprobst, Franz Anton Graf Losenstein mit einem Gefolge von 9 Domherren die Geistlichkeit. Dass die Zahl der Zelebranten im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Hochzeiten Leopolds niedrig erscheint – in Graz waren immerhin 4 Bischöfe, zuzüglich des jeweiligen Kapitels zugegen – ist auch den Platzverhältnissen vor Ort geschuldet.

Der Passauer Dom war nach dem großen Stadtbrand von 1662 noch immer im Wiederaufbau begriffen und somit eine Baustelle. Daher musste Pötting andere Räumlichkeiten für die Trauungsfeierlichkeiten zur Verfügung stellen. Als Alternative bot sich die weniger stark beschädigte Kapelle in der Bischöflichen Residenz an.⁵⁰ Diese musste allerdings zuvor adaptiert, das heißt vergrößert werden. Um Platz zu schaffen, durchbrach man die hintere Mauer und zog provisorisch zwei hölzerne Galerien ein, die dann für die Hofdamen und für die Kaiserlichen Hofmusiker genutzt wurden: „Oben hatte man durch die Maur gebrochen, und Zwo Bühnen einwarhts in die Capelle gebauet, die undtere vor die Kay[serl.] Musicante[n], und die obern vor daß Hochadlige Frau Zimmer, welches durch die Bischoffliche *Residenz* mehren Theilß da hinaufgangen.“⁵¹ Obgleich die Kapelle also selbst noch mitten in den provisorischen Baumaßnahmen steckte, integrierte man die räumlichen Einschränkungen bewusst in ein dekoratives Gesamtkonzept und machte so gewissermaßen aus der Not eine Tugend. Durch das Verhüllen zweier Seitenaltäre und das Verkleiden der Seitenwände kaschierte man nicht nur den Baustellencharakter, sondern der Raum wurde dahingehend umgestaltet, dass der Blick der Anwesenden perspektivisch auf den Hauptaltar und das davor knieende Kaiserpaar gelenkt

⁴⁷ Im OMeA Prot. 3, fol. 88v ist die Rede von nur 12 assistierenden Prälaten, auf die jedoch nicht genauer eingegangen wird. Lerch 1677, fol. D1r benennt die „nemblichen Ihr Hochwürd[en] und Gn[a]d[en] Herr Praelat zu Kremsmünster, St. Florian, Lambach, Waldhausen, Monsee, Gleinckh, Schlierbach, Engerhardszell, Osterhoffen, Farnbach, Reichersperg, Fürstenzell, Achspach.“

⁴⁸ David Fuhrmann, geb. 1613 in Straubing, gest. 1689 in Linz, ab 1667 Propst zu St. Florian.

⁴⁹ Brief Sebastian Graf Pötting an David Fuhrmann, dat. 10. Nov. 1676, Stiftsarchiv St. Florian, chronologische Reihe. Siehe Anhang, Abb. 6.

⁵⁰ Heute beherbergt die „Alte Residenz“ das Landesgericht Passau. Die ehemalige Trauungskapelle wird heute als Sitzungssaal genutzt. Siehe Anhang, Abb. 7.

⁵¹ OMeA Prot. 3, fol. 87v–88r. Die Galerien wurden später wieder rückgebaut, sie sind insofern als ephemere Festarchitektur zu beschreiben.

wurde.⁵² Zu guter Letzt errichtete man rechts oben im Altarraum, neben dem „alten Oratorium“, zusätzlich ein „Kayserliches Oratorium“, von welchem Leopold, für alle sichtbar, den Messen beiwohnen konnte.⁵³

Diese aufwändigen organisatorischen Vorbereitungen waren zwar nötig aber nicht Selbstzweck, denn sie dienten einer des Kaisers würdigen, auf die Öffentlichkeit abzielenden, wirkungsvollen Darbietung. Einer Inszenierung, die im wörtlichen Sinn des Wortes, den Kaiser und den gesamten Hof in Szene setzen sollte – und dies sowohl im profanen, wie auch im sakralen Kontext.

3. Musik und Klanggestaltung

Musik ist ein unverzichtbarer Bestandteil jeder Festlichkeit und jedes Staatsakts – und dementsprechend stets präsent. Infolgedessen nahm sie auch im Rahmen der dritten Hochzeit Leopolds I. eine zentrale Rolle ein. Weit über ein bloßes akustisches Beiwerk hinausgehend fungierte sie als integraler Bestandteil der barocken Festinszenierung und erfüllte zentrale Funktionen im höfischen Repräsentationssystem. Ihre Polysemität wurde dabei gezielt eingesetzt, um beim Publikum Affekte zu wecken, die halfen die kaiserliche Autorität sinnlich erfahrbar zu machen. Je nach Kontext traten dabei Emotionalität, Repräsentanz oder Symbolik in den Vordergrund. Gleichzeitig trägt Musik – im Zusammenspiel mit anderen ästhetischen Erscheinungsformen – zur Codierung des Raums bei, denn erst durch ihren gezielten Einsatz werden Orte und Sphären etwa sakral oder profan aufgeladen und entsprechend kontextualisiert. Darüber hinaus wirkt Musik als verstärkende Kraft von Bewegungen oder Gesten, die die performative Wirkung von Umzügen und rituellen Handlungen akzentuieren. In ihrer Gesamtheit entfaltet die Musik eine vielschichtige Klanglandschaft, die – je nach Kontext – eine akustische Sphäre der Erhabenheit, der Ordnung oder festlichen Zerstreuung vermittelt, die jeweils den politischen, spirituellen oder künstlerischen Anspruch des Hauses Habsburg unterstreicht.

Im Rahmen der Beilager-Feierlichkeiten Leopolds waren vor allem Kirchen- und Tafelmusik und in weiterer Folge, in Musik gefasste, dramatische Darbietungen prominent vertreten. Zugleich war Musik im öffentlichen Raum präsent, insbesondere im Zusammenhang mit Umzügen, feierlichen Einzügen und Prozessionen. Leider werden musikalische Ereignisse im Zeremonialprotokoll und so auch in anderen zeitgenössischen Quellen nur am Rande – und

⁵² Vgl. Josef Oswald 1977, S. 30.

⁵³ Ebda., fol. 88r, siehe Anhang, Abb. 8.

eigentlich nur, dass sie stattfanden – erwähnt. An keiner Stelle findet man detailliertere Angaben über die Musikstücke. Genauere Gattungsbezeichnungen scheinen ebenso wenig auf, wie die Namen der Komponisten. Ferner existieren keine Besetzungslisten, die uns Rückschlüsse auf die Anzahl der Musiker, die beim jeweiligen Akt mitwirkten, geben könnten. Szenische Darbietungen – seien es musikdramatische Werke, Sprechtheater oder Jesuitendramen – werden pauschal mit „Comedia“ betitelt. Ansonsten ist gleichermaßen im sakralen, wie auch im profanen Kontext stets von einer nicht näher bezeichneten „Musica“ die Rede, die zu hören gewesen sei, wobei Musik im Freien vielfach als „Trompeten- und Paukenschall“ erscheint – eine musikalische Chiffre, die in der zeitgenössischen Semantik vor allem die herrschaftliche Repräsentation hervorhebt.

Ausführende Klangkörper bei allen Gelegenheiten und Anlässen – in Kirche, Kammer und Theater – waren die kaiserliche Hofmusikkapelle sowie die Korps der Feldtrompeter und -pauker, letztere insbesondere im Außenraum sowie im zeremoniellen Kontext eingesetzt.

3.1. Die Hofmusikkapelle

Als institutionell eingebundenes Organ des Hofstaats bildete die Hofmusikkapelle nicht nur das musikalische Fundament aller Feierlichkeiten, sondern gewährleistete zugleich die Kontinuität eines musikalischen Narrativs im Sinne kaiserlicher Deutungshoheit. Vor diesem Hintergrund gewinnt – insbesondere im Kontext der Reise nach Passau – auch ihre musikalische Qualität an Bedeutung, da sie als Projektionsfläche dynastischer Größe wahrgenommen wurde. Wenn im fünften Punkt der Dienstordnung für die Hofmusiker dementsprechend gefordert wird, dass sämtliche Kompositionen – „tanto in Chiesa, quanto in Camera, in conformità del tempo, e del luogo“ – dergestalt aufzuführen seien, dass sie dem kaiserlichen Dienst in höchstem Maße entsprechen, so unterstreichen diese Vorgaben den normativen Anspruch, der an ihre Tätigkeit gestellt wurde, sowie ihre verantwortungsvolle Stellung und Bedeutung im Gefüge des Hofstaats.⁵⁴

Es entzieht sich unserer Kenntnis, wie viele Musiker letztendlich den Kaiser nach Passau begleiteten. Dem zitierten „engen Hofstaat“ folgend, ist anzunehmen, dass auch die Hofmusikkapelle dementsprechend „klein“ gehalten war und nur die wichtigsten Stimmführer mit dabei waren, zumal während dieses Zeitraums selbstverständlich auch die musikalischen Dienste am Wiener Hof fortgeführt werden mussten. Vergegenwärtigt man sich die überlieferte Anzahl der Musiker, ergibt das durchaus Sinn, auch wenn hier die Zahlen unterschiedlich

⁵⁴ OMeA ZA SR 10 (Instruktionsbücher), fol. 431v.

interpretiert werden und demzufolge, divergieren.⁵⁵ So gibt Stefan Sienell bereits für das Jahr 1675 die Anzahl der Hofmusiker mit 56 an und führt weiter aus, dass diese Zahl bis zum Ende der Regierungszeit Leopolds, noch erheblich anwachsen sollte.⁵⁶ Für eben 1705 legt sich dann Ludwig von Köchel auf eine Zahl von 102 fest.⁵⁷ Auch Elisabeth Hilscher dokumentiert über 100 Kapellmitglieder und führt dabei am detailreichsten aus: „Die Instrumentalistengruppe wuchs unter Leopold zu einem richtigen Orchester mit rund zehn Geigern, vier Cellisten, zwei Bassgeigern, zwei Theorbisten [...], zwei bis drei Fagottisten, circa fünf bis sechs Posaunisten, zwei, später sechs Oboisten, zwei Hornisten, einem Lautenisten und vier, später sieben (musikalischen) Trompetern [an].“⁵⁸ Zudem nennt Hilscher zwei Orgelmacher, einen Lautenmacher, zwei Kalkanten und einen Kapelldiener, die der Hofmusikkapelle angehören.⁵⁹ Schon wegen der Kosten und der aufwändigeren Logistik wäre es unsinnig gewesen, eine so große Anzahl an Musikern mitzuführen, zumal sich die meisten der beschriebenen musikalischen Darbietungen auf Gebrauchsmusik beschränkten und darüber hinaus ohne weitere „Aufführungscharakteristika“ auskamen.

In jedem Fall mussten die mitgeführten Hofmusiker dergestalt ausgewählt werden, dass alle Instrumentenregister abgedeckt waren, um in jeder Situation spielfähig zu sein, sodass auch bei Ausfall eines Musikers seine Stimmlage nicht unbesetzt blieb.⁶⁰ Die unverzichtbare Grundbesetzung wäre demnach eine *basso continuo* Gruppe, bestehend aus Laute, bzw. Theorbe, Orgel oder Cembalo, bzw. Spinett sowie dem dazugehörigen Bassregister, etwa Violone oder Fagott. Für das hohe Register – je nach Verfügbarkeit – Violinen, Clarin-Trompete oder Oboe. Zur Instrumentalgruppe kamen – wenn erforderlich – zusätzlich noch die Sänger.⁶¹ Bemerkenswert ist, dass Antonio Draghi und nicht der amtierende Hofkapellmeister Felice Sances Leopold begleitete, denn Draghi war zu diesem Zeitpunkt eigentlich Kapellmeister am Hof der Kaiserin Witwe Eleonora Gonzaga. Zusätzlich bekleidete Draghi allerdings den von Leopold geschaffenen Posten eines „Intendente delle musiche teatrali“. Unwahrscheinlich ist,

⁵⁵ Ausschlaggebend könnte hier z. B. sein, ob man nur die aktiven Musiker (Instrumentalisten und Sänger) berücksichtigt oder ob man sich nach den Besoldungslisten orientiert, die etwa auch Notenwarte, Kalkanten usw. miteinschließen. Außerdem gibt der nominale Personalstand eines Orchesters keinen Aufschluss über die jeweilige tatsächliche Spielbesetzung.

⁵⁶ Sienell, „Die Wiener Hofstaate zur Zeit Leopolds I.“ 2001, S. 97. Sienell beruft sich auf die Angaben nach ÖNB, Cod. S.n. 12.674, fol. 13r–30r.

⁵⁷ Ludwig von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867* 1869, S. 9.

⁵⁸ Elisabeth T. Hilscher, *Mit Leier und Schwert* 2000, S. 81f.

⁵⁹ Ebda.

⁶⁰ Um diese Flexibilität in der Praxis zu gewährleisten, „haben sich alle Instrumentalisten im Kaiserlichen Dienst mit jedem Instrument zu engagieren, mit dem sie Erfahrung haben, auch wenn ihre Dienstverpflichtung ein anderes Instrument vorsieht.“ Vgl. OMeA ZA SR 10 (Instruktionsbücher), fol. 432r.

⁶¹ Abgesehen von den Gesangssolisten waren auch alle Instrumentalisten, vor allem im Kirchendienst als *ripieni*-Sänger verpflichtet. Vgl. OMeA ZA SR 10 (Instruktionsbücher), fol. 431vf.

dass beide Kapellmeister mitreisten. Zum einen, weil sich Felice Sances als der, sowohl in Funktion als auch Anciennität ranghöhere Hofkapellmeister Leopolds auf die alltäglichen Dienste in der Kirche und an der Tafel beschränken hätte müssen – denn Draghi probte und leitete nachweislich seine dramatischen Werke *Gli Dei concorrenti* und *Hercole Acquistatore dell'Immortalità* in Passau bzw. Linz⁶² – zum anderen spricht Sances' Alter von 76 Jahren gegen diese beschwerliche Reise, die man ihm – auch angesichts seiner altersbedingten Krankheit – nicht mehr zumuten konnte.

Dieser Umstand führt uns zu der grundsätzlichen Frage, ob bei der Reise nach Passau überhaupt Mitglieder der Kaiserlichen Hofmusikkapelle im Einsatz waren. Praxisüblich wäre ohnehin, dass Draghi für diese Unternehmung vertraute Musiker aus seinem engeren Umfeld, also aus „seiner Kapelle“, mit heranzöge. Ein weiteres gewichtiges Indiz für eine derartige Vorgehensweise findet sich in dem zuvor genannten Brief Draghis an Don Vincenzo Gonzaga, den Obersthofmeister der Kaiserin Witwe, Eleonora Gonzaga:

„Gli dò parte, come li nostri Musici vivono con molta modesta, et operano con molta assiduità, e mi creda che fanno molto onore alla nostra Augustissima, e Clementissima Padrona, et a me, perche son sempre in Campagna a lavorare, onde S:M:Ces:a, et il S:r Smelzer, quale hà fatto ancor lui bellissimo Arie nel mio Servizio di Camera, resta molto sodisfatto della loro puntualità.“⁶³

Draghi erstattet hier über seinen unmittelbaren Vorgesetzten, Obersthofmeister Don Vincenzo Gonzaga, seiner Dienstherrin Eleonora Gonzaga Bericht. Darin hebt er ausdrücklich die Bescheidenheit, den Fleiß und die Pünktlichkeit der beteiligten Musiker hervor und bezeichnet sie als „unsere Musiker“, die „unserer gnädigsten Herrin“ alle Ehre erweisen. Diese Formulierungen legen nahe, dass es sich nicht um Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle, sondern – zumindest zu einem großen Teil – um Musiker aus dem Hofstaat Eleonoras handeln muss, die die Reise begleiteten. Als besondere Referenz führt Draghi zudem die Zufriedenheit des Kaisers an und verweist auf das positive Urteil des Vize-Hofmusikkapellmeisters Johann Heinrich Schmelzer, dessen musikalische Autorität dem Lob zusätzliches Gewicht verleiht. Diese Einschätzung zur personellen Herkunft des Klangkörpers wird durch eine eigenhändige Äußerung Leopolds I. eindrucksvoll bestätigt. Bereits am Tag nach Weihnachten, inzwischen

⁶² Vgl. Brief Antonio Draghis aus Passau, dat. mit 16. Dezember 1676, der wahrscheinlich an Don Vincenzo Gonzaga, dem Obersthofmeister der Kaiserin Witwe, Eleonora Gonzaga gerichtet ist (I-Fas Mediceo, filza 4412), zit. n. Herbert Seifert 1985, S. 82.

⁶³ Brief Draghis aus Passau, dat. mit 16. Dezember 1676, (I-Fas Mediceo, filza 4412). Übersetzung: „Ich teile Ihnen mit, dass unsere Musiker in großer Bescheidenheit leben und mit unermüdlichem Fleiß wirken. Und glauben Sie mir, sie bringen sowohl unserer allerdurchlauchtigsten und gnädigsten Herrin als auch mir große Ehre, zumal ich dauernd arbeite. Sowohl Seine Kaiserliche Majestät als auch Herr Schmelzer – welcher im Übrigen sehr schöne Arien zu meinem Kammerdienst beige-steuert hat – zeigen sich überaus zufrieden mit ihrer Pünktlichkeit.“ Siehe Anhang, Abb. 18.

wieder in Linz eingetroffen, berichtete der Kaiser seinem Freund und Gesandten in Spanien, Ferdinand Bonaventura Graf Harrach, von den geplanten musikalischen Aktivitäten: „[...] werde also Ein opera In den landthaus Sall alhie haldten. [...] So habe Ich den Forni Speroni Und | Cortona [...] mittgenomben [...]“.⁶⁴ Mit dieser beiläufig wirkenden Bemerkung benennt Leopold drei damals europaweit bekannte Kastraten – den Altisten Giovanni Antonio Forni und die Sopranisten Giovanni Battista Muzzi, genannt Speroni und Domenico Cecchi, genannt Cortona – die sämtlich im Dienst der Kaiserinwitwe Eleonora standen.⁶⁵

Die namentliche Erwähnung Schmelzers ist darüber hinaus ein entscheidendes Indiz für seine Zugehörigkeit zum kaiserlichen Gefolge und damit für seine unmittelbare Beteiligung an der musikalischen Ausgestaltung der Reise. Naheliegender wäre, dass sich beide Autoritäten – Draghi und Schmelzer – die vielfältigen musikalischen Aufgaben teilten und gemeinsam die künstlerische Verantwortung übernahmen. Schmelzers Anwesenheit verdeutlicht zudem, dass die Amtsübernahme von Felice Sances de facto bereits vollzogen war, auch wenn dieser nominell weiterhin das Amt des Hofkapellmeisters bekleidete. Ein entscheidender Schritt zur Übernahme seiner Agenden passierte in unmittelbarer Nähe zum Reiseaufbruch nach Passau. Diese, doch mit einem erheblich umfangreicheren Mehraufwand verbundene Unternehmung, wurde zum Anlass einer neuen Kompetenzaufteilung zwischen Schmelzer und Sances genommen und bildet gewissermaßen eine Zäsur in ihren bisherigen Tätigkeitsbereichen. Das bestätigt uns ein Eintrag im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramts:

„Ferner ist Ew. Kay. Mayt. gehorsambst vorzutragen, daß bishero gebräuchig gewesn, der *Musicantn* anbringn dem Capellmeister umb bericht undt guthachtn Zuzustelln; Alß aber nun der *Felice Sances* in so bauffälligem stande, daß er die Capelle nicht besuchen, wehder ein undt anders eigentlich wissen Kan, hat selbiger Kurtz vor der reyse nacher Passau, die ihm Zugeschikte Memorialia nit annehmen, sondern wollen, daß solche dem Vice Capellmeister *Schmeltzern* Zugestellet werdn sollten [...]“.⁶⁶

Sances relativierte zwar bald darauf sein Begehren insofern, als Schmelzer die Anliegen der Musiker zwar entgegennehmen sollte, er jedoch weiterhin auf der Unterzeichnung durch seine eigene Hand bestand. Letztlich wurde aber Schmelzer doch die alleinige Zuständigkeit für die Anliegen der Hofmusiker übertragen: „Alß wäre man der gehorsambstn meinunge, daß die hinführo eingehende Anbringn der *Musicantn*, dem Schmeltzer umb sein Guthachten

⁶⁴ OeStA Allgemeines Verwaltungsarchiv, Familienarchiv Harrach, Karton 206, Mappe Leopold I., zit. n. Seifert, „Die Habsburger und Oberösterreich im Barock“ 2014, S. 310.

⁶⁵ Seifert 2014, S. 310f.

⁶⁶ Obersthofmeisterakten (1669–1692), Karton III, Hofpartheysachen 1676, fol. 43r+v, dat. 16. 3. 1677, zit. n. Herwig Knaus „Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes“ 1968, S. 38.

communiciret würdn, wan Ew. Kay. Mayt. nicht ein anders zu befehlen Gndst beliebig.“⁶⁷ In Anerkennung der außergewöhnlichen Verdienste von Sances bemühte man sich die Angelegenheit möglichst schonend und mit großem Respekt vor seiner Person zu vollziehen. Der Entscheid beinhaltet deshalb folgenden Zusatz: „Ich haldte dis gar wol billig doch wer guett das mann es also machte das der guette Aldte felice nitt gar zue Sehr disconsoliredt werde.“⁶⁸

Dass in den Quellen dennoch Großteils von einer kaiserlichen Hofmusik, beziehungsweise von kaiserlichen Hofmusikern die Rede ist, überrascht nicht. Denn ausschlaggebend war hierbei – ungeachtet ihrer eigentlichen Zugehörigkeit – die Indienstnahme der Musiker für den Kaiserlichen Hof, was auch das Tragen des dazugehörigen Dienstkleids – als sichtbares, äußeres Zeichen – miteinschloss. Durch diese Codierung der Musiker als Repräsentanten des kaiserlichen Hofverbands wird die Wahrnehmung der Außenstehenden in entsprechender Weise geprägt. Es spielte daher keine Rolle ob das Ensemble aus angestammten Kräften bestand oder ob eine heterogene Zusammensetzung des Klangkörpers vorlag. Unabhängig davon verweist Elisabeth Hilscher auf die vielfältigen Verflechtungen der einzelnen Wiener Hofstaate und hebt hervor, dass „[...] der Wiener Hof selbst ein Konglomerat aus mehreren, unterschiedlich gewichteten Hofhaltungen [gewesen sei], zwischen denen künstlerisch wie personell ein reger Austausch stattfand,“ wobei gerade der Hof der Kaiserin Witwe „in stilistischer und künstlerischer Hinsicht wesentlichen Einfluss auf den Hof Leopolds ausübte.“⁶⁹ Diese, am Wiener Hof ohnehin gängige Praxis von Umbesetzungen, bzw. Rochaden im Orchesterbetrieb fand naturgemäß umso mehr ihre Entsprechung bei außertourlichen Dienstfahrten. Selbst moderne Orchester firmieren auf Konzertreisen im Ausland unter ihrem angestammten Namen, unabhängig davon, ob sie dabei auf Akzessisten oder Substituten zurückgreifen.⁷⁰ Im Folgenden soll daher im Sinne der Überlieferung, die Terminologie der Quellen beibehalten, bzw. übernommen werden – auch um der zeitgenössischen Rezeption gerecht zu werden.

Für ein kleineres Kontingent an mitreisenden Hofmusikern spricht außerdem, dass man in den großen Klöstern oder Städten ohnehin auf Musiker vor Ort jederzeit zurückgreifen konnte, die die Hofmusiker ergänzten, wenn Not am Mann sein sollte. Auch aus Prestigegründen waren die

⁶⁷ Ebda.

⁶⁸ Ebda.

⁶⁹ Hilscher, „Die Hofmusikkapelle als Vorbild und Nachahmerin“ 2011, S. 47.

⁷⁰ Am Rande sei hier vermerkt, dass bereits im 17. Jahrhundert für Wien ein Agent namens Colman Bamberger nachweisbar ist, der sich „extra musicanten Besteller“ nannte und seit Leopolds erster Vermählung bei Bedarf zusätzlich benötigte Musiker für den Hof engagierte. Siehe Obersthofmeisterakten (1693–1705), Karton XII, fol. 267r+v+268r [Prot. 6 fol. 347r+v+348r+v], dat. Wien 14. 11. 1702, zit. n. Knaus, „Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes“ 1969, S. 123.

Gastgeber bestrebt, dem Kaiser mit „hauseigenen“ Kräften niveauvolle Musik darzubieten und – nicht ohne Hintergedanken – dafür auch Geld in die Hand zu nehmen. Tatsächlich wurden die Aufführungen zu Ehren Leopolds, die im Rahmen seiner Visiten in den verschiedenen Klöstern und Ordensgemeinschaften, nahezu täglich stattfanden, durchwegs von hauseigenen Kräften (Ordensleuten und deren Schülern und Schülerinnen) bestritten.

So notiert das Zeremonialprotokoll bei der Rückreise des kaiserlichen Brautpaares eine musikdramatische Vorstellung im Stift Göttweig, die unter der Leitung des Komponisten und Hoforganisten Alessandro (Alexander) Poglietti stattfand:

„Den 12. Jan. haben Ihro MM^[ten] zu St. Pölten gefrühestuckhet, und Sich darauf nach dem Closter göttwein erhoben; der Praelat empfing daselbsten Ihro Mayestäten mit einer zierlichen Lateinischen rede, deme Ihro Kay[serl.] May[estät] in eben derselbigen Sprache selbst antworteten, zur Kirchen giengen Ihro Kay[serl.] May[estät] unter einem Himmel, welchen deß [Praelaten Bediente getragen] Wurde also daß *Te Deum Laudamus* gesungen, und disem nach ein schöne *Comoedia* gehalten.“⁷¹

Die „schöne Comoedia“ ist mit *Endimione Festeggiante* betitelt und führt als Gattungsbezeichnung *favola pastorale*. Der Göttweiger Abt selbst – Johannes Dizen – hatte den mythologischen Stoff bearbeitet und in eine Huldigung auf die Kaiserin Eleonora umgewandelt. Wie Friedrich W. Riedel anmerkt, „sind Partitur und Stimmen des Werkes weder in Wien noch in Göttweig nachweisbar und müssen daher als verschollen gelten.“⁷² An Hand der Musikerabrechnungen, die im Stift Göttweig aufliegen, konnte Riedel weiters überzeugend darlegen, dass die Aufführung dieses Werks mit Musikern des Klosters und der näheren Umgebung bestritten wurde.⁷³ Denn im Folgenden bestätigt neben anderen Musikern, ein gewisser Johannes Christophorus Schwarz eigenhändig seine Mitwirkung und quittiert den Erhalt eines Kopisten-Honorars zuzüglich seiner Gage als Musiker:

„Ingleichen ich hier unterschribener bekenne daß ich von /: titul :/ H. Alexandro Poglietti wegen der Closter gotweig: gehaltenen Comedi, worzue ich die Action in Musica völlig 5 mahl abgeschrieben zu gleich auch zum Violon mich gebrauchen laßen, empfangen habe . . . 9 fl.“⁷⁴

Dass es für diese Aufführung natürlich längerer Vorbereitungen und Proben bedurfte, ist anzunehmen. Umso mehr, da Poglietti dahingehend eine Reiserechnung zuzüglich Diäten von

⁷¹ OMeA Prot. 3, fol. 104r-v. Der Satzteil „Praelaten Bediente getragen“ scheint nur in OMeA Zeremonialakt, Sonderreihe 1, fol. 148vf auf. In beiden Quellen erfolgt offensichtlich ein Seitenwechsel oder es wird das Blatt gewendet. Durch diesen Umstand dürften hier dem Kopisten bei der Übertragung in Reinschrift diese drei Worte entgangen sein.

⁷² Friedrich W. Riedel, „Beziehungen der Hofmusiker Kaiser Leopolds I. zum Benediktinerstift Göttweig in Niederösterreich“ 1964, S. 784f.

⁷³ Ebda., S. 784–786.

⁷⁴ Rechnungsbeleg, nicht datiert, Stiftsarchiv Göttweig, RAR 1677, zit. n. Riedel 1964, S. 785.

6 Gulden stellte: „Ich hab darzue auf 2. mal hinauff zue raisen verzeert . . . 6 fl.“⁷⁵ Schenkt man Poglietti Glauben, fand also zumindest eine Probe mit ihm persönlich statt. Diese konnte sowohl zeitlich isoliert als auch innerhalb einer längeren Probenphase erfolgt sein, in deren Verlauf Poglietti wahrscheinlich im Kloster übernachtet hätte. Schon aufgrund des Zeitaufwands, die eine längerfristige Bindung der Musiker notwendig gemacht hätte, kommt die reisende Hofmusikkapelle nicht als ausführendes Organ in Frage. Außerdem ist keiner der in den Rechnungsbüchern des Stifts Göttweig aufgeführten Musiker weder in den Akten der kaiserlichen Hofmusikkapelle, noch in der Hofkapelle der Kaiserin Witwe Eleonora Gonzaga verzeichnet.

3.1.1. Dienst in der Kirche

Schon Otto Ursprung legte in seinem grundlegenden Werk über die katholische Kirchenmusik dar, dass „das gottesdienstliche Zeremoniell des Barock – selbst wenn es in politische Bereiche hineinragt – theozentrisch, aber doch weltoffen [sei], indem es alle Mittel der Kunst in den Dienst der ‚*Gloria Dei*‘ und der ‚*Ecclesia triumphans*‘ stellte.“⁷⁶ Zudem betonte Ursprung den polyästhetischen Charakter des Zeremoniells, „bei dem die Musik mit anderen Künsten zusammengefasst zu einem liturgisch-musikalischen Gesamtkunstwerk [wird].“⁷⁷ In den Hochzeitsfeierlichkeiten Leopolds I. verdichtete sich diese Dreiheit aus *Gloria Dei*, *Ecclesia triumphans* und weltlicher Macht: Der Trauungsakt wurde zum Schauplatz, an dem sich göttliche Verherrlichung, kirchliche Macht und kaiserliche Autorität demonstrativ als Einheit inszenierten.

Diese übergeordnete Prämisse einer apotheotischen Darstellung des Kaisers wurde innerhalb eines streng geregelten, festgesetzten Rahmens vollzogen, denn im Bereich der Sakralmusik sind die Gebetstexte – gemäß dem lateinischen Ritus – weitgehend kanonisiert. Maßgebliche Orientierung bieten dabei das *Ordinarium* und das *Proprium* der Messe sowie das im *Graduale Romanum* überlieferte weitere Liedgut. Die im kirchlichen Jahreskreis stets wiederkehrenden Festtage sind jeweils mit bestimmten Messriten verbunden, deren Gebete und Hymnen folglich ebenfalls zum liturgischen Standardrepertoire zählen und deshalb in den Zeremonialien wie auch in zeitgenössischen Festbeschreibungen in der Regel nicht eigens erwähnt werden.⁷⁸

⁷⁵ Ebda.

⁷⁶ Otto Ursprung 1931, S. 219, zit. n. Riedel 1977, S. 11.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Dazu das Vormerkbuch für die musikalischen Kirchendienste der k. k. Hofkapelle von Kilian Reinhardt, *Rubriche generali per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'anno*. [...]. Manuskript 1727, in Ludwig von

Die Terminologie für die einzelnen gottesdienstlichen Formen ist also auffallend allgemein gehalten und unterscheidet diesbezüglich nicht präzise. Konkrete Benennungen wie „Vesper“ oder „Messe“ stellen eher die Ausnahme dar. Stattdessen wird meist pauschal von „Gottesdiensten“ gesprochen, was keine eindeutigen Rückschlüsse auf die liturgische Gattungsform und somit auf den musikalischen Stil zulässt. Auch der weiters verwendete Terminus „Andacht“ meint in diesem Kontext nicht immer die aus einem *Tantum ergo*, einer Mottete oder Litanei bestehende Gottesdienstform,⁷⁹ sondern wird – analog zum modernen Sprachgebrauch – als Synonym für jede gottesdienstliche Handlung, religiöse Übung oder Kontemplation verwendet. So finden sich Formulierungen wie: „Den 4. Jan. hatten Sich die Stände des Landts ob d[er] Ennß des Morgens umb 9. Uhr im Lintzer Schlosße versamlet, begleiteten demnach Ihr[e] Kay[serliche] May[estät] in die Capelle, und verrichteten Zu forderist Ihre andacht, bey einem gesungenen ampte der Messe *de Spiritu S[ancto]*.“⁸⁰ Häufig wird der Begriff auch rekursiv gebraucht, indem er auf eine bereits genannte Vesper oder Messe verweist. Das Einfügen eines Artikels oder Possessivpronomens – „die“ oder „Ihre“ Andacht – impliziert, dass von einer selbstverständlichen, allgemein bekannten Praxis ausgegangen wird, die keiner näheren Erläuterung bedarf. In diesem Sinne ist für den 3. Adventsonntag, der eine gewöhnliche Messe *a capella* ohne Orgel – also *in contrapunto, sine Gloria* – vorsieht,⁸¹ daher vermerkt: „Sonntag den 13. Decembris führen Ihr Kay[serl.] May[estät] sambt dero Ministris und Cavalliern auf den berg zu Maria Hülff die andacht alldort zu verrichten.“⁸² Dass das ZA-Protokoll selbst in Fällen, in denen das Reglement eigentlich feierliche Vespren oder Messen vorsah, generaliter von „Andachten“ spricht, ist daher gängige Praxis.

Die liturgischen Feiern (Vespren, Andachten, Messen usw.), denen Leopold I. mehrmals täglich beiwohnte, waren in der Regel musikalisch ausgestaltet. Dementsprechend ist hier in den Quellen von „feierlichen Andachten“ oder „hohen Ämtern“ die Rede. Darüber hinaus werden spezifische Feierformen wie die sogenannten „Toison-Messen“ einschließlich der dazugehörigen „Toison-Vespren“ angeführt, die – „höchst solenniter“ – mit Musik in großer

Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle [...] 1867*, S. 133f. Ergänzend dazu eine systematische Zusammenstellung aller regulären ‚musikalischen‘ Gottesdienste, unterteilt in die Abschnitte „De Tempore“ (Kirchenjahr) und „De Sanctis“ (Heiligenkalender) mit detaillierter Auflistung aller mehrstimmig musizierten Stücke, in: Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)* 1977, S. 230–309. Da die Liturgieform (Tridentinischer Ritus) im Jahre 1676 / 77 mit jener zur Zeit Karls VI. übereinstimmt, sind hier Riedels Angaben – mit Ausnahme der namentlich genannten Komponisten – weitgehend übertragbar.

⁷⁹ Vgl. Riedel 1977, S. 65.

⁸⁰ OMeA Prot. 3, fol. 101r. Der hier angeführte Zusatz *de Spiritu Sancto* hebt den besonderen politischen Stellenwert dieser Messe hervor, da deren Feier im Beisein der O. Ö. Landstände erfolgt.

⁸¹ Vgl. Riedel 1977, S. 232.

⁸² OMeA Prot. 3, fol. 85r.

Besetzung gehalten wurden.⁸³ Nur vereinzelt finden sich Hinweise auf „stille Andachten“ oder „private Messen“, also Feiern ohne musikalische Umrahmung.

Während der Hochzeitsfestivitäten – vom Antritt der Reise des Hofstaats in Richtung Passau am 23. November bis zum feierlichen Einzug in Wien am 17. Jänner – zeigt sich, bedingt durch den liturgischen Kalender, die ganze Vielfalt an Feierformen. Es fielen nämlich einerseits mehrere Hochfeste, zum anderen der als Fastenzeit geltende Advent, in diesen Zeitraum. Der musikalische Dienst der Hofkapelle hatte also auch während der Reisen alle Andachts- und Messformen abzudecken: vom bereits erwähnten Toison-Amt, über Pontifikal-Gottesdienste bis hin zu den „gewöhnlichen“ Gottesdiensten.⁸⁴

Musikalisch spiegelte sich die Graduierung des Zeremoniells zunächst in der Besetzung und Stärke der Hofkapelle (*a capella* oder instrumental) wider und in weiterer Folge in der Ausführung, ob einstimmig oder mehrstimmig (*coraliter* oder *figuraliter*) musiziert wurde. Darüber hinaus gliederte Reinhardt letzteres in drei weitere Stilarten, die jeweils ganz bestimmten Rangstufen des liturgischen Zeremoniells zugeordnet waren: *in contrapunto*, *mediocre* und schließlich *solenne* Musik, „wobei sich der *stilus solemnis* vom *stilus mediocris* durch größere Differenzierung und reichere Gestaltung der musikalischen Mittel auszeichnete.“⁸⁵ Ein besonderes Kennzeichen – aber nicht zwingend – war der Einsatz von Pauken und Trompeten. Diese Besetzung sollte für den „imperialen Wiener Klangstil“ prägend werden. „Trompeten und Pauken als Zeichen der imperialen Würde, als Huldigung an Christus als dem Kyrios, Maria als der Regina Coeli sowie an den Kaiser als dem ‚Advocatus Ecclesiae‘“.^{86 87}

Angesichts des erheblichen organisatorischen Aufwands und des strapaziösen Reiseverlaufs ist es bemerkenswert, dass bei der gottesdienstlichen Praxis kaum Abstriche gemacht wurden. Ein Vergleich des Kalendariums für die Gottesdienstordnung am Wiener Hof sowie des Dienstplans der Kaiserlichen Hofmusikkapelle mit den entsprechenden Eintragungen im

⁸³ Toisonämter, bzw. -vespern hatten den höchsten Rang unter den liturgischen Feiern und waren nur bestimmten kirchlichen Hochfesten sowie außertourlich anfallenden staatstragenden Feiern vorbehalten. Sie wurden in der Regel (zu den Ausnahmen, siehe Riedel 1977, S. 26) pontifikal zelebriert sowie in Anwesenheit des Kaisers und der Ordensritter vom Goldenen Vlies in vollem Ornat gefeiert. Musikalisch war solenne Besetzung mit Trompeten und Pauken vorgesehen. Dazu Köchel 1867, S. 136.

⁸⁴ Pontifikalämter (lat. *pontifex*) wurden in der Regel in Anwesenheit mindestens eines Bischofs unter Assistenz höherer Prälaten gefeiert. Jene Gottesdienste, die im Zeremonialprotokoll als „gewöhnlich“ oder „ordinari“ bezeichnet sind, wurden von den kaiserlichen Hofkaplänen zelebriert. Dazu Riedel 1977, S. 61–66.

⁸⁵ Riedel 1977, S. 173,

⁸⁶ Ebda.

⁸⁷ Detailliertere Angaben zur Hierarchie musikalischer Besetzungen sowie zur feineren Gliederung der Stilarten und deren liturgischer Zuordnung, in: Riedel 1977, S. 67–69. Seine Darlegungen stützen sich im Wesentlichen auf Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 242–244, 274–279, sowie auf Reinhardt 1727.

Zeremonialprotokoll zeigt deutlich, dass die tatsächliche Durchführung auch im Zuge der Hochzeitsfeierlichkeiten weitgehend den Vorgaben des konventionellen Hofzeremoniells folgte und nur in Ausnahmefällen davon abwich. Dabei wurde erkennbar Wert darauf gelegt, dass zumindest die anfallenden Hochfeste so in die Reiseroute eingebunden waren, dass sie ihrem Rang gemäß in den größeren Städten mit entsprechender kirchlicher Infrastruktur, würdevoll begangen werden konnten. Auch wenn stets unvorhersehbare Ereignisse wie wetterbedingte Verzögerungen oder andere Zwischenfälle einkalkuliert werden mussten, gestand man diesen Gottesdiensten eine gewisse Priorität zu. Besonders auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass sämtliche großen Toison-Messen ausschließlich in Linz oder Passau gefeiert wurden.⁸⁸ Die weniger herausgehobenen Festtage und die regulären Sonntage – selbst an Sonntagen wurde gereist – unterlagen hingegen eher dem zeitlich streng getakteten Ablauf der Reise. Hinsichtlich deren Durchführung ergaben sich daher zwangsläufig Kompromisse und Zugeständnisse, sodass nicht in allen Punkten den üblichen Vorgaben entsprochen werden konnte.

In diesem Zusammenhang sei hier das Fest der Hl. Katharina angeführt, das gleich am übernächsten Tag nach Reiseantritt im Augustinerkloster in St. Pölten anstand. Gemäß Vormerkbuch für die musikalischen Kirchendienste wären eine „mittlere Messe“ und Vespern vorgesehen gewesen.⁸⁹ Bedingt durch die Reiseumstände – vermutlich eine späte Ankunft – entfiel jedoch die Vesper am Vorabend des Festtages. Erst am folgenden Tag – kurz bevor der Hofstaat in Richtung Melk weiterreisen musste – wird „[...] im Kloster Canonorum Regularium S. Augustini [...] deß ander[n] Tags de[n] 25 dito alß dem eingefallenen Feste der Hey[ligen] Jungfrawe[n] Catharin[a] aldort die andacht [verrichtet].“⁹⁰ Gerade, weil das ZA-Protokoll ansonsten jeden religiösen Akt für notabel hält, spricht hier das Schweigen der Quelle dafür, dass am Vorabend tatsächlich die Vesper entfiel.

Die Aufgabe und Intention zeitgenössischer Quellen bestand nicht darin, detaillierte Informationen zur musikalischen Besetzung zu liefern oder in puncto musikalischer Ausführung auf Näheres einzugehen. Es verstand sich von selbst, dass die hohen christlichen Feste, die im Verlauf dieser Reise anfielen, „feierlich gehalten“ zelebriert – also *figuraliter* mit *solenn*er Musik durchgeführt wurden. So bedurfte es auch für den 24. Dezember diesbezüglich

⁸⁸ Linz: 30. Nov. St. Andreas (Patronatsfest des Ordens), Passau: 8. Dez. Maria Empfängnis, 14. Dez. Trauungsgottesdienst, Linz: 21. Dez. St. Thomas Apostel, 24. Dez. Christnacht (Vesper), 25. Dez. Christtag, 26. Dez. St. Stephanus, 27. Dez. St. Johannes Apostel und Evangelist (3. Tag der Geburtsfeier des Herrn), 1. Jan. Beschneidung des Herrn, 6. Jan. Erscheinung des Herrn (Hl. Drei Könige).

⁸⁹ Siehe Köchel 1867, S. 142. In der Regel sind immer zwei Vespern angesetzt, wobei die erste Vesper jeweils am Vorabend des eigentlichen Festtags stattfindet und den höheren Rang aufweist.

⁹⁰ OMeA Prot. 3, fol. 74v.

keiner gesonderten Hervorhebung oder näheren Beschreibung und es wurde lediglich lapidar vermerkt, dass „Den 24. Xbr[is] alß am Hey[ligen] Christabendt [...] Ihrö MM^[ten] und Fürst[lichen] D[urchlaucht] D[urchlaucht] in der Schloß Capellen der Metten beygewohnet, und gegen 2 Uhr morgendts mit einander gespeiset [haben].“⁹¹ Dasselbe gilt für die Hl. Messen an nachfolgenden Feiertagen:

„Den 25. dito am Hey[ligen] Christ Tage haben Ihrö MM^[ten] und D[urchlaucht] D[urchlaucht] im oratorio der Schloß Capelle wie sonst, der Predige unndt Hey[ligen] Mesße beygewohnet [...]. Den 26. [...] Xbr[is] ist der gottes dienst allemahl im Schlosße gewesen, und im übrigen nichts merckhwürdiges vorgefallen.“⁹²

Selbst die Trauungsmesse, als der zentrale geistliche Akt, wurde nicht detaillierter beschrieben. Das Hofprotokoll sah es auch an dieser Stelle als nicht notwendig an, immer wiederkehrende Vorgänge zu notieren und verweist hier lediglich auf die 1673 in Graz stattgefundene zweite Hochzeit des Kaisers mit Claudia Felicitas:

„[Nachdem] der H[err] Bischoff Pacem et asperges [etc.] ertheilet [...], hat sich der Hymnus *Veni Creator Spiritus* [et]c. angefangen, auch die übrige[n] gebetter und gantze *Capitulations Function*⁹³ gleich wie die zu grätz A[nno] 1673 den 15. octob[ris] nach inhalt deß Hoff prothocolls und der Acten ferner geschehen.“⁹⁴

Demnach wurden folgende Gebete angegeben: *Emitte Spiritum tuum, Deus qui corda fidelium, panem de coelo*, sowie *Deus qui nobis sub Sacramento*. Lakonisch wird vermerkt, dass die „gebetter gesungen worden“ seien.⁹⁵ Im Gegensatz dazu formuliert der italienische Geschichtsschreiber und Geistliche Filippo Maria Bonini wesentlich poetischer und unterstreicht einmal mehr – mit Blick auf seine Leserschaft – die hohe Qualität der Hofmusiker: „[...] in questo mentre con voci angeliche cantavano i Musici di sua Maestà il *Veni Creator Spiritus*.“⁹⁶ Konträr zum trockenen protokollarischen Amtsdeutsch steht hier eine leicht blumige, beinahe pathetische Darstellung, die ihr Augenmerk stärker auf die musikalische Ausführung lenkt.

⁹¹ OMeA Prot. 3, fol. 99r.

⁹² Ebda., fol. 99v. Reinhardt 1727, vermerkt für den musikalischen Kirchendienst am 24. Dezember und für die darauffolgenden Hochfeste: „Vigil der Christnacht. Toison-Vesper, Matutin. Responsorien. Hymnen. Laudes. Lectionen. Christtag. Höchstsolenne Toison-Vesper und -Messe. Tafeldienst bei Hof. Am h. Stephanstag. Höchstsolennes Toison-Amt und -Vesper.“ In Köchel 1867, S. 142.

⁹³ Gliederung, Reihenfolge.

⁹⁴ OMeA Prot. 3, fol. 88v.

⁹⁵ OMeA Prot. 2, S. 1702f.

⁹⁶ Filippo Maria Bonini: *Racconto Historico* 1677, S. 37. Übersetzung: „In diesem Moment sangen die Musiker Seiner Majestät mit engelsgleichen Stimmen das *Veni Creator Spiritus*.“

Der klassische Pfingsthymnus *Veni creatur Spiritus* mit Versikel, Responsum und Oration zur Anrufung des Hl. Geistes nahm eine zentrale Stellung ein und verweist zugleich auf die politische Dimension des Festakts. Komplementär dazu unterstreicht *Panem de coelo* mit der Oration *Deus qui nobis sub Sacramento* das Sakrament der Kirche und der Ehe.

Der am stärksten politisch konnotierte Gesang innerhalb des Trauungsakts war traditionell das *Te Deum*. Ursprünglich als Ausdruck des Gotteslobs konzipiert, erfährt dieser Hymnus aber im Kontext der Hochzeitszeremonien eine markante Umdeutung: Während seine ursprüngliche Intention in der Verehrung Gottes lag, wurde nun gleichsam der Ruhm des Herrschers, dem Gottes beiseitegestellt. Durch das Absingen des Hymnus wurde die Hochzeit als dynastische Verbindung – also in ihrem Kern politisches Ereignis – „auf das segensreiche Wirken Gottes zurückgeführt und dadurch gewissermaßen unkritisch gemacht.“⁹⁷ Auf diese Weise nahm das *Te Deum* nicht nur einen herausragenden Platz innerhalb höfischer Repräsentation ein, sondern erfüllte darüber hinaus eine zentrale Funktion hinsichtlich der göttlichen Legitimation des Kaisers.

Folgender Eintrag im Zeremonialakt illustriert exemplarisch, wie eng kirchliche und weltliche Macht, Gotteslob und Panegyrik miteinander verschmolzen und in der Rezeption als untrennbare Einheit wahrgenommen wurden.

„Nach deme auch der Bischoff von Neutra neben dem Pasßauische[n] Thumb Probst den Trauringe in einer verguldete[n] Schalen dargereicht, und Ihr[o] Kay[serl] May[estät] dem Kayser den ring an den finger gesteckhet, hat der Pasßauerische H[err] Bischoff Ihro MM[ten] eingesprenget, und daß *Te Deum Laudamu[s]* intonirt, welches da es die *Music* außgesung, auch die gebetter *pro sponsuet Sponsa* vollendet,⁹⁸ seindt die gewöhnliche indulgenzen⁹⁹ durch besagten Thumb-Probst abgelesen, daß geschütze widerumb geloset, und mit nochmaliger benediction dieser *Actus* beschloßen word[en].“¹⁰⁰

Die rituellen Gesten und Handlungen waren so eng miteinander verzahnt, dass von der Darreichung der Schale, dem Anstecken des Rings, dem Gesang des *Te Deum* bis zum Loslösen der Geschütze, gleichermaßen von religiös motivierten Handlungen als auch von der symbolischen Inszenierung kaiserlicher Autorität, im Sinne einer Staatsliturgie, ausgegangen werden kann.

⁹⁷ Wolfgang Fuhrmann: „Kirchliche Liturgien und weltliche Feste im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit“ 2016, S. 57.

⁹⁸ Fürbitten für Bräutigam und Braut.

⁹⁹ Die üblichen Ablässe.

¹⁰⁰ OMeA Prot. 3, fol. 89r.

3.1.2. Dienst an der Tafel

Keine der Festtafeln während Leopolds dritter Hochzeit waren als Schauessen konzipiert. Auch die Hochzeitstafel in Passau fand daher in kleinem Rahmen statt, wobei lediglich das Brautpaar, die Familie der Braut und der Gastgeber, also Fürstbischof Graf Pötting an einer erhöhten Tafel Platz nahmen. Anwesend waren darüber hinaus lediglich ausgewählte Mitglieder des hohen Adels und des Klerus, die stehend zugegen waren.¹⁰¹ Diesem intimen Rahmen entsprechend blieb – wie bereits dargelegt – auch die Anzahl der Musiker vergleichsweise gering, insbesondere im Verhältnis zu anderen in zeitlicher Nachbarschaft ausgerichteten Festtafeln.

Bezüglich des Repertoires zu den dargebotenen, zahlreichen Tafelmusiken und ihrer Abläufe, stellt sich uns die Quellenlage äußerst dürftig dar. Kann man sich im kirchlichen Kontext auf feststehende, im Ritus verankerte Gesänge stützen, fehlen im profanen Zusammenhang diesbezüglich eingehendere Informationen. So wird etwa in den Zeremonialakten nur vage gesprochen, dass „Bey heütigen Mittagmahl [...] eine liebliche Music biß etwas nach 4 Uhr Zu hören gewesen [sei]“¹⁰² oder dass sich beim großen Hochzeitsbankett nach der Trauung „sich [...] die Kay[serl.] Capell-Music auff einer Bühne deß Saals anmüthig hören lassen“.¹⁰³ Dies ist nicht unbedingt verwunderlich, denn nähere Angaben zur Musik sind in diesem Medium ohnehin nicht intendiert. Die Musik, die während der Tafel für Unterhaltung und eine angenehme Atmosphäre sorgte, war nicht Gegenstand der Beschreibung, sondern wurde lediglich als Attribuierung, als qualitative Zuschreibung für den eigentlichen Zeremonialakt verstanden. In Hinblick darauf wurde auch beim sicherlich glanzvoller als üblich ausfallenden Dinner für die Kaiserin anlässlich ihres Geburtstages in Linz, insofern nicht näher eingegangen:

„Den 6. Jan. alß dem glückhseeligsten gebuhrts Tage Ihro May[estät] der Röm. Kayserin Eleonora Magdalena Teresia ist die Kay[serl.] Hoffstatt in prachtiger Kleidung angethan, der gotts dienst in der Hoff Capelle, und bey der Taffel ein schöne *Musica* auch in der Statt Lintz überall die liechter bey denen fenstern außgesteckht gewesen.“¹⁰⁴

¹⁰¹ Auch die für das Auftragen der Speisen zuständigen Fouriers sowie die dem höheren Ordonnanzdienst zugeteilten Edelknaben stammten aus dem Adel. Das Amt des Vorschneiders wurde ohnehin ausschließlich von Angehörigen hoher Adelsfamilien ausgeübt.

Der hier zitierte kleine Rahmen der Hochzeitstafel bezieht sich nur auf den Hauptsaal, in dem das Brautpaar speiste und die Hofkapelle musizierte. In Nebenräumen waren im Fürsterzbischöflichen Palais weitere vier Tafeln für Mitglieder beider Hofstaaten bereitgestellt, die nach dem „ersten Trunckh“ des Kaisers eingenommen wurden. Vgl. OMeA Prot. 3, fol. 91vf. Siehe Anhang, Abb. 12.

¹⁰² Ebda., fol. 94r.

¹⁰³ Ebda., fol. 91v.

¹⁰⁴ Ebda., fol. 102r.

Die schöne Musik erscheint hier, gleich den entzündeten Lichtern und der prächtigen Kleidung, als Maßstab und Gradmesser für ein gelungenes Fest.

In diesem Sinne spart auch Lerchs intendierte Berichterstattung nicht an Superlativen. Bezüglich des Hochzeitsbanketts im Fürstbischöflichen Palais in Passau hebt sie nicht nur die außerordentliche Qualität der Musik hervor, sondern fügt mit dem Hinweis auf ihre „unaufhörliche“ Präsenz zugleich ein quantitativ erfassbares Kriterium hinzu, um den Leserinnen und Lesern ein genaueres Bild zu vermitteln: „[...] auff der Seiten [stunden] die Kayserliche Herren Capell=Musici [...] welche Zeit wärender Tafel sich unauffhörlich auff das allerlieblichste hören liessen.“¹⁰⁵ Einen deutlich narrativeren, bisweilen poetisch ausgeschmückten Zugang zu dem selben Ereignis wählt hingegen Gentilotti, dessen Darstellung vielmehr eine anschauliche, erzählerische und atmosphärisch verdichtete Schilderung bietet, durch die dem Leser, der Leserin in besonderem Maße die Wichtigkeit und Bedeutung dieses Festtags vor Augen geführt werden sollte:

Terminarono col silentio delle Bombarde le singolarità pompose di quel Giorno festivo; con che si fini anco il delizioso Banchetto, tramezzato dalla pregiatissima Harmonia del Melico Concento di Cesare; che, rendendo senza favola estatici i circostanti, non era maraviglia, se le lingue, e le mani (mescolandosi i Canti col Suono) impedivano à ciascun la partita: mercè la vaghezza degli addobbi, che era la delitia delle Pupille, e la Soavità della Musica, che riusciva la beatitudine degli Orecchi, servivano di trattenimento all'animo, non che al piede di arresto: essendo vero, che le dita erudite toccassero senza menzogna l'interno, se, correndo sù per le corde de' loro ben accordati Stromenti, tasteggiavano gl'Intestinis.“¹⁰⁶

Gentilotti beschreibt das Hochzeitsbankett – und insbesondere die musikalischen Charakteristika – anschaulich mit Hilfe körperlicher und sinnlicher Metaphern, um die Wirkung auf die Anwesenden zu verdeutlichen. Die Ausstattung des Festes, die Musik und Gesänge wirken auf Augen, Ohren, Hände, Füße und Herzen, wobei deren Sinne (Sehen, Hören etc.) eng mit emotionalen Empfindungen verknüpft werden. Durch diese stilistischen Mittel wird die Gesamterfahrung für die Leserschaft besonders lebendig und nachvollziehbar gestaltet.

¹⁰⁵ Lerch 1677, fol. D2r.

¹⁰⁶ Gentilotti 1677, S. 44. Übersetzung: „Mit dem Verstummen der Geschütze endeten die prunkvollen Besonderheiten jenes Festtages; damit schloss auch das köstliche Bankett, das vom hochgeschätzten melodischen Zusammenklang der kaiserlichen Musik durchzogen war. Da diese – ohne Übertreibung – die Anwesenden in Verzückerung versetzte, wunderte es nicht, dass Stimmen und Hände (vom Gesang wie vom Spiel gleichermaßen hingerissen) jedermann am Aufbruch hinderten: denn der Liebreiz der Ausschmückungen, der die Augen erfreute, und die Sanftheit der Musik, die die Ohren entzückte, boten dem Geist Unterhaltung und gaben – nicht zuletzt den Füßen – Anlass zum Verweilen. Wahrlich, die kundigen Finger berührten nicht nur im übertragenen Sinne das Innere, denn während sie über die Saiten ihrer wohlgestimmten Instrumente glitten, schienen sie die Herzen der Zuhörer selbst zu berühren.“

Der Zielsetzung einer Festbeschreibung folgend, die das Geschehen selbst in den Mittelpunkt rückt, wurde die Musik vor allem im Rahmen poetisch gefärbter Darstellungen vermittelt – konkrete musikalische Details blieben dabei weitgehend unberücksichtigt. Es wurde weder angegeben, welche Musik gespielt wurde, noch wer sie zur Aufführung brachte. Ebenso fehlen daher – in logischer Konsequenz – Hinweise auf die Spielliteratur, die Aufführungspraxis sowie die beteiligten Komponisten.

Nähere Aufschlüsse bieten freilich Quellen aus zweiter Hand, etwa das 1660 entstandene Reise-Diarium des Johann Sebastian Müller, dem zu entnehmen ist, dass:

„[...] 12. Trompeter und 1. Heerpaucker zur Tafel geblasen / und hernach ein Cammer=Herr mit dem Schlüssel 2. mahl an die Anti-Cammer=Thür geklopft / und die Speisen durch die Cammer=Herren zur Tafel gebracht / [...]. Die Musicanten, derer vor iesz in die 10. aufgewartet / musicirten erstlich mit 2. Violen, 2. Violen de Gambe, einer Theorbe, und Clave=Cymbel / dann ein Stück vocaliter in Italiänischer Sprache von einen Altisten und 2. Capaunen¹⁰⁷ / worein die Theorbe und eine Viol de Gambe gespielet wurde.“¹⁰⁸

Müller gibt hier, in seiner Eigenschaft als Angehöriger einer Sächsisch-Weimarischen Gesandtschaft, seine Eindrücke einer Reise wieder, die ihn auch nach Wien führte. In der hier geschilderten Passage, die eine Tafel am Wiener Hof beschreibt, lassen sich mehrere wesentliche Beobachtungen festhalten, die für die Rekonstruktion des höfischen Tafelzeremoniells relevant sind. Zum einen enthält der Bericht detaillierte Angaben zum performativen Ablauf des Zeremoniells, beginnend mit dem Aviso der Bläser und Pauken, über das Klopfen mit dem Schlüssel an die Tür, bis hin zum Auftragen der Speisen durch die Kammerherren.¹⁰⁹ Darauf aufbauend liefert Müller auch wertvolle Hinweise zur musikalischen Ausgestaltung der Tafel. Neben der ungefähren Spielstärke von etwa zehn Musikern, benennt er vor allem das verwendete Instrumentarium, wodurch sich Rückschlüsse auf die zugrunde liegende Spielliteratur und Aufführungspraxis ziehen lassen. Bemerkenswert ist dabei die Darstellungsweise des Berichts. Im Unterschied zu den zuvor zitierten Beschreibungen

¹⁰⁷ Kastraten.

¹⁰⁸ Johann Joachim Müller, *Entdecktes Staats=Cabinet [...] 1714*, S. 175f. §. 56. Ebenfalls Katrin Keller / Martin Scheutz / Harald Tersch (Hrsg.), *Weimar – Wien und retour 2005*, S. 70. Vgl. auch Seifert, Art. „Tafelmusik“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, letzter Zugriff 27. 9. 2025.

¹⁰⁹ Der hier geschilderte Ablauf kann lediglich als Orientierung dienen, da sich Müllers Beobachtungen ausdrücklich auf eine Audienz am Wiener Hof beziehen. So wurde etwa das Hofprotokoll bereits während der Sommeraufenthalte auf Schloss Laxenburg oder Ebersdorf anders gehandhabt. Darüber hinaus wirkten sich auch kalendarische Vorgaben auf die Ausgestaltung des Protokolls aus. An Fasttagen oder während Zeiten der Hoftrauer (Hofklag) konnten sowohl der Umfang als auch die Form einzelner zeremonieller Handlungen merklich reduziert oder modifiziert werden. In auswärtigen Residenzen – hier in Passau oder Linz – erwies es sich zudem als umso notwendiger, die Abläufe den besonderen Umständen einer Reise sowie den situativen Bedingungen anzupassen und gegebenenfalls entsprechend zu verändern.

vermeidet nämlich Müller weitgehend attributive Zuschreibungen und lässt stattdessen unzweifelhaft „Objektivierungstendenzen“ erkennen,¹¹⁰ die in der Regel bei Festzugs- oder Feuerwerksbeschreibungen zum Tragen kommen, wo etwa die Anzahl der abgeschossenen Salven und die Länge der Wegstrecke sowie das Gewicht der Bomben und Raketen als maßgebliche Kriterien herangezogen werden. Von besonderem Interesse ist zudem, dass sich in Müllers Angaben eine gewisse Programmdramaturgie erkennen lässt. Auswahl und Reihung der Musikstücke erscheinen nicht zufällig, sondern legen vielmehr nahe, dass sie in einer gezielt gewählten Reihenfolge dargeboten wurden, um der Performance der Tafelmusik eine in sich abgeschlossene, dramaturgische Rahmung zu verleihen. Nicht zuletzt erhält diese Beobachtung durch den Abgleich mit bildlichen Quellen zusätzliches Gewicht. Die von Müller dargestellte Spielstärke von etwa zehn Musikern ist auch deshalb bemerkenswert, da sie im Wesentlichen mit der Darstellung in Lerchs Kupferstich der Passauer Hochzeitstafel übereinstimmt und somit einen realistischen Eindruck der zeitgenössischen musikalischen Praxis vermittelt.¹¹¹ Die Größe des Ensembles lässt hier vermuten, dass nach der Intrada der Trompeten und Pauken während des Essens keine weiteren Bläser zum Einsatz kamen. Tatsächlich sind auf Lerchs Kupfer keine Bläser auszumachen. Das Fehlen der Bläser würde zudem Lerchs Intention unterstreichen, einen möglichst wahrheitsgetreuen Bildbericht der Hochzeit zu vermitteln. Da Blasinstrumente aufgrund ihrer visuellen Präsenz für eine künstlerische Darstellung geradezu prädestiniert erscheinen, legt ihre Auslassung nahe, dass Lerch nicht auf eine idealisierende Überhöhung der Szene abzielte, sondern vielmehr eine möglichst wahrheitsgetreue, deskriptive Wiedergabe der Hochzeit zu geben beabsichtigte.

Dass Gentilotti in seiner Beschreibung von „la Soavità della Musica“ spricht und anführt, dass zum Gesang Finger über Instrumentensaiten gleiten („le dita correndo per le corde de’ loro stromenti“), ließe sich ebenfalls in diese Richtung interpretieren. Auch hier wird nahegelegt, dass Bläser weniger für die unmittelbare musikalische Begleitung während des Essens zuständig waren, sondern vielmehr Saiteninstrumente sowie Sänger eine kontinuierliche, klanglich zurückgenommene Musikberieselung gewährleisteten.

Ein weiteres Indiz, dass Blasinstrumente in der alltäglichen Praxis bei Tafelmusiken eine eher untergeordnete Rolle spielten, soll die Eingabe des Fagottisten Nicola Rosencron bezüglich einer besseren Entlohnung aufzeigen. Die Ablehnung seines Ansuchens begründete der Kapellmeister nämlich folgendermaßen:

¹¹⁰ Thomas Rahn 2006, S. 65. Zur vertiefenden Auseinandersetzung mit der Thematik, siehe ebda., S. 59–67.

¹¹¹ Lerch 1677 [Kupferstich H], siehe Anhang, Abb. 12.

„[...] Er Capellmaister [wehre] der ghist(en) mainung, dz Euer Kayl: Maytt: Zum exempel and(er)er Musicanten, welche dergleichen gedanckhen Vorhab(en) möcht(en), Ihne gdist entlasßen Khindten, Zumahlen es derentwegen bey der Music Khein(en) Mangl bringen wurde, indeme der fagot außßer der Kürchen nit gebraucht werde [...].“¹¹²

Nimmt man demzufolge eine kleinere Streichergruppe mit einem basso continuo Instrument und gegebenenfalls ergänzenden Sängern als vorherrschende Spielbesetzung an, stand den Musikern dennoch ein breites Repertoire an Instrumental- und Vokalmusik, sowohl weltlicher als auch geistlicher Prägung zur Verfügung. Als vorrangige Literatur wären hier Abfolgen stilisierter barocker Tänze, wie *Sarabanden*, *Couranten* und *Chaconnen* zu nennen, desgleichen *serenate* oder die allgemein als *sinfonie*, *sonate* oder *Ouvertüren* bezeichneten Instrumentalstücke. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass auf Grund der stets großen Nachfrage an neuen Stücken – auch zur Entlastung der Musiker – Intavolierungen und Bearbeitungen von Ensemblewerken für Lauten- und Tasteninstrumente gängige Praxis waren.¹¹³

Als mögliche Komponisten wären vor allem Antonio Draghi, Antonio Cesti, Antonio Bertali oder Joh. Heinrich Schmelzer zu nennen, Komponisten, die ohnehin im unmittelbaren Umfeld des Wiener Hofes angesiedelt waren und deren Werke folglich als dauerhaft verfügbares Repertoire jederzeit herangezogen werden konnten. Darüber hinaus kämen auch Johann Jakob Froberger, Wolfgang Ebner und – nicht zuletzt – auch Kaiser Leopold I. selbst in Frage.

Die aus anderen Kontexten überlieferten, groß angelegten Festbankette mit mehrchörig im Raum verteilten Ensembles, die die gesamte Palette des verfügbaren Instrumentariums einbezogen, ließen sich aus den vorhandenen Quellen für diese Hochzeit nicht herleiten. Diese dürften die Ausnahme dargestellt haben und – schon wegen des erheblichen organisatorischen Aufwands – überwiegend am angestammten Hof, nicht jedoch im Rahmen von Reisen, realisiert worden sein. Vor diesem Hintergrund ist auch der seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu beobachtende Bedeutungsverlust der „Trompetersonate“ als bevorzugter Form der Tafelmusik zu berücksichtigen, der auf eine veränderte Klangpräferenz verweist und sich

¹¹² Obersthofmeisterakten (1669–1692), Karton III, Hofpartheysachen 1676, fol. 147r+v+148r, dat. Wien 10. 11. 1676, zit. n. Knaus 1968, S. 47.

¹¹³ Vgl. Siegbert Rampe, „Musik bei Hof“ 2018, bes. „Tafelmusik“, S. 131f. Laut Rampe erklang Tafelmusik zu den Hauptmahlzeiten morgens, mittags und abends. Legt man, Rampes Annahme folgend, eine durchschnittliche Dauer von etwa einer Stunde pro Mahlzeit zugrunde, fallen täglich rund drei Stunden an Musik an. Das entspricht hochgerechnet einem jährlichen Bedarf von 3000 bis 4000 einzelnen Werken, allein für den Bereich der Tafelmusik.

symptomatisch in der zunehmenden Differenzierung zwischen Chortrompetern und der hoch spezialisierten Clarintrompetern widerspiegelt.¹¹⁴

Dessen ungeachtet war die akustische Präsenz der Bläser und Pauker von essenzieller Bedeutung für den strukturellen Ablauf der Tafel. Ihr kam eine ordnende und gliedernde Funktion zu, indem sie die Unterteilung in einzelne Abschnitte sowie die zeitliche Sequenzierung der unterschiedlichen Handlungen während des Mahls akustisch markierte und untermauerte. „Trompeten- und Paukenschall“ kündigten das Erscheinen des Herrschers an, signalisierten den Beginn und den Abschluss des Mahls, begleiteten das Aufheben der Tafel durch den Kaiser sowie das Erheben des Glases zum „Gesundheits-Trunk“. Auch zwischen den einzelnen Gängen erklangen Fanfaren,¹¹⁵ die nicht nur repräsentativen Charakter besaßen, sondern zugleich als akustisches Zeichen für die Lakaien dienten, die für das Auftragen der Speisen verantwortlich waren.¹¹⁶

3.1.2.1. Galafeiern

Während die Tafelmusik als funktional gebundene, den Ablauf des Mahls strukturierende Begleitpraxis konzipiert war, traten bei Galas andere musikalische Dispositionen in den Vordergrund, wobei sich dieser Wandel nicht abrupt, sondern als fließender Übergang innerhalb des Festverlaufs vollzog. Galas nahmen im Reigen der zahlreichen Beilager-Festivitäten insofern eine Sonderstellung ein, zumal sie besonders feierlich und prunkvoll inszeniert wurden. Dies betraf nicht allein das Erscheinen des gesamten Hofstaats in prächtigster Kleidung, sondern schloss ebenso Musik- und Tanzdarbietungen, aufwändig arrangierte Bankette und auch Theateraufführungen mit ein. Trotz dieser Ausweitung des musikalischen und performativen Spektrums blieb jedoch die Ausrichtung der Tafel der zentrale Bezugspunkt des Geschehens, um den sich die einzelnen Darbietungen räumlich, zeitlich und funktional gruppierten. Der festliche Charakter solcher Veranstaltungen manifestierte sich nicht zuletzt im architektonischen Rahmen, denn eine der grundlegenden Voraussetzungen für Feste dieses Ausmaßes waren entsprechend dimensionierte Räumlichkeiten – üblicherweise große Säle oder

¹¹⁴ Zur funktionalen Aufgabenteilung zwischen Chor- und Clarintrompetern vgl. Detlev Altenburg, „Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert“ 1976, S. 59 sowie Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst [...]* 1795, S. 28.

¹¹⁵ Der Begriff „Gang“, der im modernen Sprachgebrauch die Abfolge der Speisen bezeichnet, leitet sich ursprünglich vom tatsächlichen „Gang“ der Bediensteten von der Küche zum Vorlegetisch ab.

¹¹⁶ Einen Überblick zur Entwicklung der einzelnen akustischen Zeichen vom militärischen Gebrauch hin zu ihrer Verwendung auch bei zeremoniellen Anlässen – etwa als sogenannte „Tafelsignale“ – sowie zu deren Terminologie (Fanfare, Tusch, Toccaten) siehe Altenburg, „Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert“ 1976, S. 47–60.

Raumfluchten mit angeschlossenen Nebenräumen, die sowohl die Tafel als auch die verschiedenen musikalischen, tänzerischen und theatralen Darbietungen aufnehmen konnten.

Das Linzer Schloss verfügte dahingehend über die geeigneten Räumlichkeiten. Insofern war es nur logisch, dass man hier am 22. Dezember eine große Geburtstagsgala zu Ehren der Königin Witwe, Anna von Spanien, anberaumte: „Denn 22. Xbr[is] Hat man Ihr[o] May[estät] der verwittibten Königin Anna auß Spanien geburths Tag mit einer prächtigen Gala, und abendts umb 7 Uhr in Ihr[o] May[estät] der Kayserin Zimmern angestelter schönen *Musica* gehalten.“¹¹⁷ Der Eintrag macht zugleich deutlich, dass sich der Reiseplan des Hofes nicht zuletzt an möglichen Austragungsorten orientierte, da das Datum bei der Durchführung anlassbezogener Feste von vorrangiger Bedeutung war.

Nach Beendigung der Gala ließ man den Tag im kleinen Rahmen in den Privatgemächern (*Retirada*) der Kaiserin ausklingen. Es ist anzunehmen, dass die Hofkapelle infolge der räumlichen und akustischen Veränderungen, die mit dem Ortswechsel einhergingen, den jeweils gegebenen musikalischen Bedingungen Rechnung trug und nicht nur die Literatúrauswahl, sondern gleichzeitig – in Dependenz – die Spielstärke der neuen Raumsituation anpasste. Der Charakter der Musik bewegte sich somit weit weg von jener Musik, die zuvor bei der Tafel, während der Gala oder gar bei den Einzügen zu hören war und lehnte sich nun stärker an die intimen Rahmenbedingungen an. Anzunehmen wäre hier genau die von Müller beschriebene Spielbesetzung, die von kleinen Streicherensembles mit basso continuo Begleitung bis zu solistischen Einlagen reichte, welche gesungen oder auf der Laute gespielt wurden. Denn zugleich ist zu berücksichtigen, dass Kammermusik im höfischen Kontext nicht allein dem professionellen Musizieren der Hofmusiker vorbehalten war, sondern auch von dilettierenden Höflingen in mitunter hoher Qualität praktiziert wurde, da Musik und Tanz zum Kernbereich einer höfischen Erziehung und standesgemäßen Ausbildung gehörte.

3.2. Die Hofkapelle des Fürstbischofs zu Passau

Selbstverständlich führte auch Fürstbischof Sebastian Graf Pötting eine eigene Domkapellmusik, die auch anlässlich der kaiserlichen Beilager-Festivitäten, fallweise bei den täglichen Kirchenämtern zum Einsatz kam. Den Eintragungen im Hofzeremonialprotokoll – und ebenso bei Lerch – folgend, teilten sich sowohl das fürstbischöfliche, als auch das kaiserliche „Orchester“ die kirchlichen Dienste auf. Nachvollziehbar erscheint hier, dass

¹¹⁷ OMeA Prot. 3, fol. 99r. Gemeint ist hier Maria Anna (Mariana Teresa de Austria), zweite Gemahlin von König Philipp IV. von Spanien, die Schwester und zugleich die Schwiegermutter von Leopold I.

unmittelbar nach der strapaziösen Reise, der musikalische Empfang des kaiserlichen Hofstaats von fürstbischöflichen Musikern übernommen wurde. Noch vor dem offiziellen Einzug in die Stadt und dem Beziehen der Quartiere führte Leopolds erster Weg zur Wallfahrtskirche Maria Hilf, die den Beginn und Abschluss seines Aufenthaltes in Passau markieren sollte. Bei der anschließenden feierlichen Messe hatte dann der

„[Passauische H. Bischoff] deroselben [Kayserl. Mayestät] d[a]s Weych Wasser und Creütze zu Khüssen geben, [und] sodan auch d[a]s *Te Deum Laudamus* intoniret, Volgendts die *Vesper* und Lytaney durch seine Musicanten halten, auch die Thumbherrn und Praelate[n] bey dieser *function* assistiren lassen.“¹¹⁸

Dem Wortlaut „durch seine Musikanten“ nach zu schließen und aus dem Zusammenhang ergibt sich, dass die Musik von Dommusikern ausgeführt wurde. Diese etwas unscharfe Ausdrucksweise wird jedoch vom Linzer Stadtpfarrer und Dechant Giovanni Bernardino Gentilotti bestätigt, der in seiner Eigenschaft als Fürstbischöflicher Hofnotar naturgemäß die Belange und die Bedeutung Pöttings in den Vordergrund rückt,¹¹⁹ wobei er in seiner Festbeschreibung *Passavia in feste* hervorhebt, dass „[...] il Principe Vescovo [...], pubblicò il contento commune coll`intonare il *Te Deum*, [...] che venendo corrisposto dalla propria Musica Episcopale, aggiungeva all`aggradito concerto de`Timpani, e Trombette la dispostezza delle Voci.“¹²⁰ Wohingegen ein Vermerk – wiederum im Zeremonialprotokoll – für den nächsten Tag, explizit auf eine Mitwirkung der kaiserlichen Hofmusiker verweist: „Nachdem Ihr[e] Kay[serl.] May[estät] undter einer Kleinen Messe *Communicirt*, und die Predig vorüber, hat der H[err] Bischoff daß ambt gesung, wobey etliche Thumbherrn assistirt, auch die Kay[serl.] Capell Music Ihren dienst verrichtet.“¹²¹ Natürlich oblag die musikalische Messgestaltung nicht nur den Musikern, sondern auch der Geistlichkeit. Inwieweit bei den hier angeführten liturgischen Gesängen, Geistliche als Sänger der Hofmusikkapelle in Personalunion mitwirkten, entzieht sich unserer Kenntnis. Ungeachtet dessen ist aber anzunehmen, dass die zitierte Assistenz der Domherren hier den Gesang miteinschließt.

Auch wenn im Hofzeremoniell kleinste Details penibel geregelt und die Kompetenzen jedes Einzelnen festgelegt wurden, konnten Räume für Unsicherheiten entstehen. Das führte mitunter zu Arbeitsteilungen, die so nicht unbedingt beabsichtigt waren. Bei der am selben Tag

¹¹⁸ OMeA Prot. 3, fol. 79r.

¹¹⁹ Vgl., Ludwig Rimpl: „Die Linzer Stadtpfarrer des 17. Jahrhunderts“, bes. S. 110–122.

¹²⁰ Giovanni Bernardino Gentilotti 1677, S. 21. Übersetzung: „Der Fürstbischof verkündete die gemeinsame Freude, indem er das *Te Deum* anstimmte, das von der eigenen Bischöflichen Musik begleitet wurde. Zum angenehmen Zusammenspiel der Pauken und Trompeten trug auch die geschickte Aufteilung der Stimmen bei.“

¹²¹ OMeA Prot. 3, fol. 80r–v.

stattfindenden Vesper insistierten die Domherren offenbar darauf, den liturgischen Gesang ohne die Mitglieder des kaiserlichen Hofklerus durchzuführen. Das Hofprotokoll führt dahingehend aus:

„[...] deß H[errn] Bischoffs zu Passau Fürst[licher] gn[aden] haben die Vesper mit assistenz einiger Thumbherr[n] gesunge[n], wobey der Kay[serl.] Caeremoniario daß Seinige auch gethan, dieser hatte zwar die Kay[serl.] Hoff Capellanes mit Zur Function ziehen wollen, weil aber die Thumbherr[n] bey deß H[errn] Bischoffs Fürstliche[n] gn[aden] Sich dißfalß beschweret, seindt Sye Hoff Capellane zuruckh geblieben.“¹²²

Als ein weiteres gewichtiges Argument gegen die Mitnahme der Hofmusikkapelle in ihrem vollen Umfang spricht schließlich das heterogene Platzangebot, welches die Musiker vor Ort erwartete. Das heißt die Anzahl der Musiker – und daraus folgend, die musikalische Besetzung – war situationsbedingt und hing von der Größe der Podien, bzw. Bühnenaufbauten, die für die Musiker zur Verfügung gestellt werden konnten, ab – umso mehr, weil die meisten Bühnen provisorisch, anlassbezogen auf- und abgebaut werden mussten. Keine der uns zur Verfügung stehenden Skizzen und Abbildungen (Festtafel, Trauungskapelle), lässt Rückschlüsse auf eine Hofmusikkapelle in ihrer vollen Spielstärke zu. Dem Abriss der Hochzeitstafel im Zeremonialprotokoll,¹²³ als auch dem Kupferstich bei Lerch folgend¹²⁴ ist selbst der Saal der Fürstbischöflichen Residenz in Passau nicht sehr groß. Auch wenn beide Illustrationen keinen Anspruch auf Maßstabsgetreue stellen, ist ersichtlich, dass der Platz für die Musiker begrenzt war. Man verwies die Musiker an den Rand des Saales, in die Nähe der Tür: „Im winckhel an der Thür war eine erhochete Bühne vor die Musicanten“, lautet dahingehend der kurze Vermerk im ZA-Protokoll.¹²⁵ Augenfällig ist die zentrale Position des Spinetts, von welchem aus, die musikalische Leitung stattfand. Zu erkennen sind weiters ca. drei bis vier Sänger, die sich ein Notenblatt teilen und etwa drei oder vier Instrumentalisten, welche von einer zentralen Partitur vom Spinett ablesen.¹²⁶

¹²² Ebda., fol. 80v.

¹²³ Ebda., fol. 91r.

¹²⁴ Siehe Anhang, Abb. 11.

¹²⁵ OMeA Prot. 3, fol. 90r.

¹²⁶ Siehe Illustration Lerch 1677 [Kupferstich H]. Bei aller künstlerischen Ausgestaltung, erscheinen die Kupferstiche Lerchs hier glaubwürdig und besitzen insofern einen gewissen dokumentarischen Wert – umso mehr, da derartige Abbildungen in der Regel eher zu Überhöhungen oder Übertreibungen tendieren. Vor diesem Hintergrund kann davon ausgegangen werden, dass die Besetzung bei weitem nicht dem eigentlichen Personalstand des Orchesters entspricht. Siehe Anhang, Abb. 12.

3.3. Die Feldtrompeter und -pauker

Im barocken Repräsentationssystem besaßen Trompeten und Pauken eine hochsymbolische Bedeutung, die weit über ihre klangliche Funktion hinausreichte.¹²⁷ Zusammen bildeten sie ein akustisches Ganzes und wurden in diesem Kontext als komplementäres Klangpaar wahrgenommen. Beide Instrumente waren untrennbar mit militärischer Macht, fürstlicher Souveränität und göttlich legitimer Herrschaft verbunden. Ihre Präsenz war bei zeremoniellen Anlässen, Paraden oder anderen festlichen Aufführungen stets mit einem rituellen Moment verbunden: Sie markierten nicht nur den Beginn, Abschluss oder Höhepunkt eines Ereignisses, sondern setzten gezielte akustische Zeichen um Abläufen Struktur und Ordnung zu geben oder einzelne Handlungssequenzen voneinander zu trennen. Dieser herausgehobenen Funktion entsprechend, trugen die Feldtrompeter und -pauker eine große Verantwortung und genossen hohe Reputation.

Zum Unterschied zu den Hofkapellmusikern waren die Feldtrompeter und Feldpauker für die allgemeine Öffentlichkeit immer präsent, da sie jeden Festzug begleiteten und somit den sozialen Raum als Bühne nutzen konnten. Sie führten zwar den Titel kaiserliche Hoftrompeter, bzw. kaiserliche Hofpauker, waren aber nicht zwingend Teil der kaiserlichen Hofmusikkapelle, sondern dem Militär unterstellt. Allerdings konnten sie sich bei Vakanz einer Stelle und genügender Befähigung, für die Hofmusikkapelle bewerben. Sie wurden dann als „musikalischer“ kaiserlicher Hoftrompeter, bzw. -pauker geführt und bezogen – zuzüglich zum militärischen Grundgehalt (Oberststallmeisteramt) – auch eine „musikalische“ Besoldung (Obersthofmeisteramt).¹²⁸ D. h. jene Hofkapelltrompeter, die nicht direkt als Scholaren ausgebildet waren, sondern sich über das Militär qualifizierten, konnten weiterhin als berittene Feldtrompeter eingesetzt werden, umgekehrt waren die Feldtrompeter aber nicht zwingend in der Hofmusikkapelle anzutreffen. Diese Regelung galt selbstverständlich auch für die Pauker.

Die Feldmusiker standen im Offiziersrang und waren in Korps zu jeweils sechs Trompetern und einem Pauker unterteilt. Bei außergewöhnlichen Anlässen wurde diese Standardbesetzung durch außenstehende Verbände verstärkt. So ritten etwa zur feierlichen Ausgestaltung des Brauteinzugs in Passau zusätzlich zu den 12 Hoftrompetern und 2 Paukern des Kaiserhofs noch 2 Korps der Pfalz-Neuburgischen Garde mit ein,¹²⁹ beim finalen Einzug in Wien am 17. Jänner

¹²⁷ Für eine Übersicht über Affektdarstellungen in Hinsicht des Instrumentariums und Besetzung vgl. Dagmar Glüxam, *„Aus der Seele muß man spielen ...“* 2020, S. 847–883. Hier im Besonderen, S. 875–878.

¹²⁸ Vgl. Andreas Lindner, *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert* 1999.

¹²⁹ OMeA Prot. 3, fol. 86v. Ebenso bei Lerch 1677, fol. C3v. Lerch vermerkt gesondert einen vorausreitenden Pfalz-Neuburgischen Gardetrompeter, dem in einem anderen Zug die übrigen elf folgten.

1677, sollten die kaiserlichen Musiker von einer Formation der „N. Ö. Landschafft Trompetter und Pauckher“ verstärkt werden.¹³⁰

Um die gewünschte Außenwirkung zu erzielen und ihren Rang zu unterstreichen, waren sowohl Musiker als auch Instrumente aufs festlichste geschmückt. Darüber hinaus wurde aber auch von den Feldtrompetern und -paukern selbst – neben einer „gesunden körperlichen Konstitution, und dem Vermögen, reiten zu können“ – ein „vortheilhaftes Aeusseres“ erwartet.¹³¹ Zudem spielte das äußere Erscheinungsbild auch in der performativen Ausführung des Musikakts eine zentrale Rolle. So wurde vor allem den Paukern eine heroische, fast akrobatische Spielweise nachgesagt, die sich in übertriebenen kunstvoll ausgefertigten Arm- und Körperbewegungen zeigte und die Wichtigkeit der Handlung hervorheben sollte. Dabei wurden mitunter virtuos die Schlägel über den Kopf geworfen und auch alle übrigen Körperbewegungen betont auf eine optische Wahrnehmung fokussiert.¹³²

Beschreibungen richten sich daher nie allein auf das komplementäre Klangpaar „Trompete und Pauke“, sondern beziehen im gleichen Atemzug stets auch den Musiker *ad personam* mit ein, sodass Instrumente und Ausführende als untrennbare Einheit erscheinen. Hinsichtlich des Hochzeitseinzugs in die Stadt Passau vermerkt Lerch deshalb nicht nur, dass sich „Zwölf Kayserl. Leib-Trompeter [...] sambt ihrem Paucker [...] bey währendem Einzug unauffhörlich und auffs annehmlichste hören liessen,“¹³³ sondern er verweist auch darauf, dass die Trompeter „in prächtigster Kays. Liberey, mit gantz silbern unnd vergulden Trompeten [...]“¹³⁴ auftraten.

Auch Bonini bestätigt in seinem *racconto* Lerchs Wahrnehmungen auf anschauliche Weise: „[...] à cui s’aggiongevano dodeci Trombettieri Cesarei, co’loro Timpani superbamente adorni, con Trombe d’Argento, dalle quali ventilavano le Bandiere con l’Armi Cesaree, e pendevano fiocconi d’Oro, e di seta, & il tutto restava animato dalle soavi sinfonie.“¹³⁵ Beide Berichte heben einmal mehr sowohl die kostbare Ausstattung der Instrumente, als auch die aufwändige

¹³⁰ OMeA Prot. 3, fol. 106v.

¹³¹ HMK Akten, Kart. 10, Fasz. 1816, fol. 122r und 123r, zit. n. Lindner 1999, S. 10.

¹³² Vgl. Peter Hersche / Siegbert Rampe (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Musik des Barock* 2018, S. 205. Zur Performanz des Spiels siehe Anhang, Abb. 19.

¹³³ Lerch 1677, fol. C4r.

¹³⁴ Ebda, fol. C3v–4r.

¹³⁵ Bonini, *Racconto Historico* 1677, S. 33. Übersetzung: „[...] hinzu kamen zwölf kaiserliche Trompeter, mit ihren prächtig geschmückten Pauken und silbernen Trompeten, von denen die Fahnen mit dem kaiserlichen Wappen wehten und an denen goldene und seidene Quasten hingen, und das Ganze wurde von sanften Musikstücken belebt.“

Dienstkleidung hervor, die maßgeblich das Erscheinungsbild der Musiker prägten und ihre herausragende Stellung innerhalb der Einzugsordnung widerspiegeln.¹³⁶

Wie weit die Verzierungen der Instrumente über reine Zierde hinausreichten, verdeutlicht auch Andreas Lindner anhand der Pauken: Er führt aus, dass sie „mit goldbestickten Paukenfahnen, die als Ornament das kaiserliche Wappen tragen, umgeben sind.“¹³⁷ Das sichtbar angebrachte kaiserliche Wappen galt als integraler Bestandteil des Instruments und verwies zugleich auf dessen Zugehörigkeit, da die Instrumente auch während ihres Gebrauchs Eigentum des Kaisers blieben. In seiner Funktion als visuelles Zeichen übernahm das Wappen die Rolle eines frühneuzeitlichen „Logos“ oder einer „Brandmark“ – es garantierte Wiedererkennung, stiftete Identität und machte die kaiserliche Präsenz unübersehbar. Nicht von ungefähr mussten daher die Instrumente auch auf Reisen stets außen sichtbar mitgeführt werden. So haben sie „[...] bey fürfahrend-beforderist weiten Reyßen [...] nicht etwan eingepackt, sondern angehängt [...] zu sein.“¹³⁸

Wie schon bei kriegerischen Auseinandersetzungen im Feld, übernahmen die Feldtrompeter auch im zivilen Leben die Rolle signalgebender Herolde. Entsprechend wurden die ursprünglich militärischen Signale für den zeremoniellen Bereich erweitert, adaptiert und in einen höfischen Kontext überführt. Dabei forderten ihre Fanfaren die Aufmerksamkeit der Anwesenden ein, sie kündigten das Erscheinen des Herrschers oder hochrangiger Gesandten akustisch an und untermauerten durch ihr Spiel bedeutungstragende Handlungen innerhalb einer Zeremonie.¹³⁹

Natürlich begleiteten folgerichtig auch 2 Trompeter eine kleine Abordnung des Kaisers ins bayerische Plattling, wo die künftige Kaiserin auf ihrem Weg nach Passau einen Aufenthalt einlegte. Demzufolge „[ist] angesetzter ob[e]r[st] Stallmaister H[err] Graff Frantz Julius Preiner mit 2 Kay[serl.] Edl Knaben und 2 Trompetter[n] zu Ihr[er] May[estät] der Kay[serl.] Gespons nacher Plattlingen abgeschickhet worden, die fernere *Complementen* auszurichten.“¹⁴⁰ Die hier vollzogenen Begrüßungsgesten und protokollarischen Huldigungen, erfuhren durch die akustische Zeichengebung der Trompeter nicht nur die gewünschte Aufwertung, sondern

¹³⁶ Siehe Anhang, Abb. 10.

¹³⁷ Lindner 1999, S. 11.

¹³⁸ OMeA Prot. 16, fol. 204r, zit. n. Lindner ebda., S.10.

¹³⁹ Zur grundlegenden Bedeutung, zum Umfang, Verwendungszweck und zur Genese der verschiedenen Signaltypen siehe ausführlicher Detlev Altenburg, „Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert“ 1976, S. 47–60.

¹⁴⁰ OMeA Prot. 3, fol. 81r.

wurden erst durch den musikalischen Vollzug als formaler Akt „sichtbar“ gemacht und symbolisch bestätigt.

Die Anzahl der bereit gestellten Trompeter ließ weiters auf die Ehrerbietung des Gastes und die Wichtigkeit des Treffens schließen. So wurde der für die Vorlegung und Unterzeichnung der Hochzeits-Traktate nach Neuburg an der Donau abgesandte kaiserliche Unterhändler, Ferdinand Graf Dietrichstein „auff offenem Feld in schönester Ordnung [Reverenz erwiesen] / und selben in deme sich zwölf Pfaltz=Neuburgische Trompeter sambt ihrem Paucker unnachlässig hören liessen / unter solchen freudigen Schall / liebeichist empfangen.“¹⁴¹

Bei der Trauung war das Anstecken der Ringe ein wesentliches Moment, das natürlich verkündet werden musste. Es wundert daher nicht, dass auch dieser Akt selbstverständlich mit Musik begleitet wurde. Dazu bei Lerch:

„[...] gaben Sie [beide Majestäten] solche [die Trau-Ringe] einander / beyde an die Finger / hierauff wurde unter dem Schall der Trompeten und Paucken / auch annehmlichster Kayserlicher Capell=Music das *Te Deum Laudamus* gesungen / und alles Geschütz umb die Stadt / und der Bischofflichen Vöstung / das Ober=Hauß genandt / nochmahlen gelöset [...].“¹⁴²

Die Beschreibung Lerchs zeigt, dass die von den Musikern hinaus getragenen Signale weitergegeben und von den Geschützen übernommen wurden. Durch diesen Vorgang wurden die Bürger der Stadt in die Trauungsfeier miteinbezogen und über den Verlauf und den aktuellen Stand des kirchlichen Aktes in Kenntnis gesetzt. Dieser Prozess der Informationsübertragung offenbarte sich ebenso im Ritual des ersten Erhebens des Glases bei der anschließenden Festtafel:

„[...] und als Ihre Mayst. unser Allergnädigster Kayser und Herr den ersten Gesundheit=Trunck thaten / wurde mit Trompeten und Paucken das Zeichen gegeben / worauff die auff dem Platz stehende Soldaten / mit einer Salve antworteten / denen alles grosses und kleines Geschütz / bey der Stadt und auff dem Schloß Oberhaus lustig gefolget / und hat sich also mit solcher Frewden=Mahlzeit dieser grosse Hochzeit=Tag geendiget.“¹⁴³

Auch bei dieser Handlung markierten die Trompeter den Anfang einer akustischen Signalkette. Das Erheben des Glases, das ursprünglich nur für geladene Gäste an der Tafel ersichtlich war, gewinnt angesichts dessen an zusätzlicher Relevanz, weil der Vorgang – als Botschaft – in drei Etappen in den öffentlichen Raum getragen wurde und so von der gesamten Bevölkerung wahrgenommen werden konnte, die somit stets über den jeweiligen Verlauf der Feierlichkeiten

¹⁴¹ Lerch 1677, fol. A2r.

¹⁴² Ebda., fol. D1v.

¹⁴³ Ebda., fol. D2r.

in Kenntnis gesetzt war. Beide Abläufe – sowohl in der Kirche, als auch an der Tafel – dokumentieren so auf deutliche Weise die originäre Funktion der Feldtrompeter, die mit ihren Signalen über weite Distanzen Informationen weitergaben.

3.3.1. Einzüge

Zu den repräsentativsten Aufführungssituationen des Wiener Hofes gehörten jene, die mit Zeremonien im Freien verbunden waren und daher *choram publico* stattfanden. Dazu zählten insbesondere Festzüge unterschiedlichster Art, die in festgelegter Reihenfolge (Ordnung) vonstattengingen. Ihnen wurde auf Grund ihres öffentlichen Charakters innerhalb der übrigen Festteile ein besonderer Stellenwert eingeräumt, da sie sich in besonderer Weise zur dynastischen Selbstdarstellung eigneten und sich somit als wirkungsvolles Repräsentationskonzept anboten. Sie erschienen als inszenierte Abfolgen, deren dramaturgischer Verlauf durch das protokollarisch festgelegte Vorüberziehen der Akteure zwar bestimmt und vorgegeben war aber dennoch genug Raum für eine ästhetisch gelungene Ausgestaltung zuließen. Entsprechend wurde dieses Repräsentationspotenzial auch im Rahmen Leopolds dritter Hochzeit umfassend ausgeschöpft. Dies zeigt sich exemplarisch an mehreren öffentlichkeitswirksamen Festzügen, die im Zusammenhang mit den Beilager-Feierlichkeiten organisiert wurden. Dazu zählten der Brautzug, der quer durch die Stadt Passau führte,¹⁴⁴ der Einzug des Kaisers in Linz einschließlich der symbolischen Schlüsselübergabe und der Huldigung durch die OÖ. Land-Stände sowie der finale Einzug des kaiserlichen Hochzeitspaares in die Residenzstadt Wien.

Besonders eine überaus pompös gestaltete *Cavalcata* zur Wallfahrtskirche Maria Hilf wurde von der Passauer Bürgerschaft als außergewöhnliches Ereignis wahrgenommen, worauf auch Lerch verweist, wenn er betont, dass „ein solcher Aufzug niehmal zuvor in Passau gesehen“ worden sei.¹⁴⁵ Gerade dieser hohe Grad an öffentlicher Sichtbarkeit – die darüber hinaus eine besonders aufmerksame, mitunter kritische Rezeption generierte – macht jedoch zugleich die Abhängigkeit solcher „Freiluftveranstaltungen“ von günstigen äußeren Bedingungen deutlich, da sie in besonderer Weise witterungsbedingten Unsicherheiten unterlagen und ihre geplante Durchführung nicht in jedem Fall garantierte. Einen insofern „misslungenen“ Einzug in die Stadt Linz greift hier dementsprechend auch das Zeremonial-Protokoll auf, bei dem aufgrund der winterlichen Verhältnisse und fehlender Kutschen ein feierlicher Einzug nicht zustande

¹⁴⁴ Siehe Anhang, Abb. 16.

¹⁴⁵ Lerch 1677, fol. D2r.

kam: „Weillen nun die Landtstände wegen nicht bey handen habender Carozzen (masßen die meisten auff Schlitten od[er] Zu pferdte ankommen) die gebührende empfahung nicht verrichten Konnen, [...]; alß ist Kein Solenniter einzug Zu Lintz geschehen, Sondern daselbst [...] Keine eigentliche ordnung gehalten, Sondern vermischet voran gefahrn.“¹⁴⁶

3.3.1.1. Allgemeine, ästhetische Artikulationen

Intendiert war also, der Bevölkerung, die sich entlang der Gassen und Plätze versammelte, im Verlauf der Umzüge ein möglichst farbenreiches, in allen Aspekten durchkomponiertes Bild zu bieten, welches sämtliche Kriterien einer Inszenierung erfüllte. Auch wenn die von Erika Fischer-Lichte für die Theater- und Tanzwissenschaft etablierten Kategorien – „Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit“¹⁴⁷ grundsätzlich auf alle ästhetischen Ausprägungen des Festverlaufs anwendbar sind und damit sowohl profane als auch sakrale Elemente des Zeremoniells erfassen, so erweisen sie sich doch insbesondere für die Analyse der Einzüge als äußerst aufschlussreich, da gerade diese Form des öffentlichen Zeremoniells in hohem Maße vom performativen Bespielen des Raumes, der Bewegung und Disposition der Körper, der klanglichen Kulisse und der zeitlichen Strukturiertheit abhängt.

Festzugsinszenierungen zeichneten sich vor allem durch ihren ausgeprägt performativen Charakter aus: eine sorgfältig choreographierte Abfolge der Kutschen, aufeinander abgestimmte Bewegungen der Teilnehmer, farbenprächtige Uniformen und Kostüme sowie die sichtbare Darstellung von Rang und Hierarchie im Raum. Solche Elemente verbanden sich zu einem vielschichtigen Gesamtereignis, das das höfische Repräsentationsbedürfnis eindrucksvoll nach außen trug.

Optisch stachen im Wesentlichen die ephemere Festarchitektur, wie Triumphbögen, Ehrenpforten,¹⁴⁸ Spruchtafeln, vergoldete Stuckaturen, Bretterverschläge, Podien, Bühnenaufbauten und dergleichen hervor, die temporär entlang der vorbestimmten Festwege, auf Plätzen oder in Innenräumen errichtet wurden. Augenfällig waren aber auch die Uniformen der verschiedenen Garden mit ihren verzierten Helmen und Hellebarden, die Livreen der Diener

¹⁴⁶ OMeA Prot. 3, fol. 96v.

¹⁴⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* 2019, bes. S. 129–239.

¹⁴⁸ Lerch 1677 beschreibt für Passau drei Triumphbögen, bzw. Ehrenpforten. Alle drei Pforten waren mit allegorischen Sprüchen versehen, die sich auf die Größe Leopolds und auf Eleonora, als seine Unterstützerin, beziehen. In den Sinnsprüchen hervorgehobene Buchstaben, markierten als Römische Ziffern gelesen, in ihrer Quersumme das Hochzeitsjahr, 1676. So wurde gleich an der ersten Ehrenpforte [Kupferstich A] mit „tV VIrgo DIVa aVXILiatrIX PassaVIensIs CLientI tVo VICtorI LeopoLDo sVCCVrre“ von der göttlichen Jungfrau, der Fürbitterin Passaus, der Sieg für Leopold erbeten. Siehe Anhang, Abb. 11.

und Kutscher, der geschmückte Brautwagen,¹⁴⁹ die Festkleidung des Adels sowie die hohe Anzahl an Reitern, Pferdegespannen und Wägen, die ihrerseits prachtvoll dekoriert waren. Nicht zu vergessen die mitgeführten semantischen Bedeutungsträger, wie Feldzeichen, Banner und Standarten.

Festzüge und Festakte waren nicht statisch, sondern sie waren in Bewegung und beschritten den Raum. Sie vollzogen sich innerhalb eines großen Aktionsbogens, der in Ritualsequenzen, bzw. Ritualbausteinen gegliedert war, in denen bedeutsame Handlungsmomente in Szene gesetzt wurden, die auf die Betrachterinnen und Betrachter einströmten. Diese Gesten folgten dabei den strengen Regeln des höfischen Dekorums. Für Barbara Stollberg-Rilinger stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage: „Was geschieht vor wessen Augen und Ohren?“¹⁵⁰ Angesichts dessen war es von großer Relevanz, wer auf der rechten oder der linken Seite jemandes ging oder saß, wann das Haupt entblößt wurde – und für welche Dauer. Ebenso entscheidend war, wem die Ehre zu Teil wurde, die Hand, beziehungsweise den Ring des Herrschers zu küssen, ob das Schwert in der Scheide blieb oder offen vorangetragen wurde, wie der Weg zum und vom Altar gestaltet war, in welchem Kontext Verbeugungen stattfanden, wie die Ritualtexte formuliert wurden oder wie sich die symbolische Schlüsselübergabe beim Einzug in die Stadt vollzog – und nicht zuletzt, wann musikalische Einwürfe die Handlungen und Gesten zusätzlich akzentuierten und verstärkten.

Da die Hochzeit auf einen Montag fiel, ist anzunehmen, dass in Passau der Tag außertourlich als Feiertag begangen wurde. Pompöse Festzüge hätten auch wenig Sinn, wenn das Volk nicht diesen beiwohnen könnte. Im Gegenteil: Als identitätsstiftende Maßnahme war es dem Hof ein Anliegen, die Bürger der Stadt mit einzubeziehen, sie mitzunehmen – nicht nur als passive Zuschauer und Zuschauerinnen, sondern als Bestandteil der Inszenierung. Sie wurden angehalten, Spalier zu stehen, mit Fähnchen zu winken oder andere Solidaritätsbezeugungen für den Kaiser abzugeben. So hält Julius Bernhard von Rohr hinsichtlich fürstlicher Einzüge fest:

„Die Bürger der Hoch-Fürstlichen Residentz bekommen nicht selten vom Hofe Befehl, zu Bezeugung ihrer unterthänigsten *Devotion*, der Herrschafft mit entgegen zu ziehen, und den solennen Einzug vermehren zu helffen.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Laut OMeA Prot. 3, fol. 85v. „hat man den Brauthwagen von *Carmesin* rothem Sammet, von guldenen Borten und Fransen in- und außwendig reich verbrämet, und mit 6 apffel Schimmel bespannet [...]“. Es war dies derselbe Brautwagen, der bereits 1673 bei der Hochzeit mit Claudia Felicitas in Graz zum Einsatz kam. Tatsächlich wurde er als außergewöhnlich kunstvoll, teuer und handwerklich auf höchstem Niveau beschrieben. Dazu Mario Döberl, „Habsburgische Brautwagen im 17. Jahrhundert“ 2021, S. 307–338, bes. S. 332–334. Siehe Anhang, Abb. 5.

¹⁵⁰ Stollberg-Rilinger, *Rituale* 2019, S. 94.

¹⁵¹ J. B. Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren [...] 1729*, S. 621f, § 23.

Neben der Errichtung ephemerer Festarchitekturen, wie Ehrenpforten oder dem Anbringen emblematischer Spruchbänder von offizieller Seite, oblag die Ausschmückung der privaten Häuser den Bürgern der Stadt. Festbeschreibungen – als intendierten Medien – war es ein Anliegen, beide Seiten zu dokumentieren. So hält Johann Constantin Feige diesbezüglich fest, dass für Ihre Kaiserlichen Majestäten beim Einzug über die Innbrücke in die Stadt Passau sowohl „verschiedene Ehren=Porten auffgerichtet“ als auch „in denen Fenstern vil Laternen außgehencket gewesen“ waren.¹⁵²

Wie feierlich der Einzug letztlich gelang, war auch als Gradmesser der Akzeptanz oder Beliebtheit des Herrschers in der Bevölkerung zu deuten. Nicht von ungefähr wurde daher auch im Zeremonialprotokoll ein dahingehender Vermerk als wichtig erachtet. Bezüglich des finalen Einzugs in Wien wurde festgehalten, dass die Bevölkerung aus freien Stücken, unaufgefordert die Ehrbezeugung für das kaiserliche Brautpaar bekundet:

„Denen Burgern in Wienn war die aussetzung der laterne[n] vor die fenster zwar anfangs anbefohlen, man hat aber solches endtlich nur auf die ienige gasßen gezogen, welche der Einzug betroffen. Gleichwoll haben disem exempel auch vielle andere örther und Häuser volgen, und die liechter von selbstn aussteckhen wollen.“¹⁵³

Für die höfische Gesellschaft wurden während der Hochzeitsfeierlichkeiten wiederholt vielfältige Rahmenprogramme zur Belustigung und Zerstreuung integriert. En vogue waren insbesondere Jagden – vorzugsweise Fuchs- und Hirschjagden oder Sauhatzen –, ferner Soireen, Bankette und Schlittenfahrten, die sowohl im Zeremonialprotokoll als auch in zeitgenössischen Beschreibungen passim angeführt werden. Diese Divertissements blieben jedoch primär dem engeren höfischen Personenkreis vorbehalten, während der breiten Bevölkerung eine unmittelbare Teilhabe verwehrt blieb und sie das Geschehen lediglich peripher wahrnehmen konnte. Lustbarkeiten, die ausdrücklich für das Volk ausgerichtet worden wären – etwa Bauernhochzeiten, öffentliche Spiele oder Wettkämpfe –, sind für diese Hochzeit nicht überliefert.

Ein untersuchenswerter Gegenstand ergäbe sich indes aus der Frage, inwieweit sich parallel zu den offiziellen höfischen Feierlichkeiten, abseits der geschmückten Festrouten, eine autonome Festkultur innerhalb der Bevölkerung etablierte, die ihrerseits eigene ästhetische Ausformungen

¹⁵² Johann Constantin Feige, *Wunderbahrer Adlers-Schwung* [...] 1694, S. 312.

¹⁵³ OMeA Prot. 3, fol. 108r.

hervorbrachte. Denkbar wären etwa Stehgreifbühnen, auf denen das aktuelle Geschehen kommentiert wurde, Gaukler mit ihren Kunststücken, Händler, die die Hochzeit als willkommenen Anlass für ihre Geschäfte nutzten, Straßenverkäufer mit Souvenirs und gleichsam frühneuzeitlichen „Merchandising“-Produkten sowie Musikanten, die in Wirtshäusern und in den Gassen zum Tanz aufspielten. Derartige Erscheinungen entziehen sich naturgemäß der offiziellen Dokumentation und bleiben im Zeremonialprotokoll unsichtbar.

Ein denkbare Szenario für ein solches Aufeinandertreffen von höfischer und populärer Festpraxis, von strengem Dekor und gelebter Volkskultur, entwirft Rohr in seiner Beschreibung eines fürstlichen „Idealeinzugs“. Dort heißt es:

„Die Glocken werden geläutet, die Stücken gelöset, die Chöre der Trompeter und Paucker nebst anderer *Music* wird allenthalben gehört. Auf den Thürmen zeigen sich mancherley Seil-Tänzer und Lufft-Springer, die auf deren obersten Knopff-Spitze allerhand Gauckel-Possen vornehmen, und entweder ein Pistohl loßschiessen, oder ein Glaß Wein austrincken, [...]“¹⁵⁴

Ob und in welchem Umfang vergleichbare Szenarien anlässlich dieser Hochzeit tatsächlich verwirklicht wurden, lässt sich auf Grund der Quellenlage jedoch nicht eruieren. Dahingehende Überlegungen müssen daher hypothetisch bleiben und sind als Exkurs zu verstehen, denn weiterführende Recherchen würden den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Sie seien hier deshalb nur am Rande erwähnt.

3.3.1.2. Musikalisch-lautliche Artikulationen

Die von Fischer-Lichte angesprochene „Lautlichkeit“ zeigte sich vordergründig in verschiedenen akustischen Reizen, die die Atmosphäre prägten. Diese konnten nicht nur in unmittelbarer Nähe, sondern auch abseits des Geschehens von weiten Teilen der Bevölkerung wahrgenommen werden und überzogen die ganze Stadt mit einer Wolke aus Klängen und Geräuschen. Dabei standen weniger musikalische Darbietungen im Vordergrund – diese waren den Festgästen bei der Tafel oder in der Kirche vorbehalten – sondern die hörbaren Befehle der Offiziere, die Signale der Feldtrompeter und -pauker, der Hufschlag der Pferde sowie das Rattern der Wagenräder, bestimmten die akustische Wahrnehmung der Bevölkerung. Hinzu

¹⁵⁴ Rohr 1729, S. 613, § 6.

kam das Glockengeläute aus zahlreichen Kirchen, das Abfeuern der Kanonen und Geschütze und das Knallen von Feuerwerkskörpern, welches überall hörbar war.¹⁵⁵

Gleichwohl waren musikalische Elemente ein integraler Bestandteil der Szenerie. Diese waren in der Mehrheit zwar pompös inszeniert, musikalisch jedoch bewusst schlicht gehalten und auf maximale Klangfülle ausgerichtet, um auch im offenen Raum ihre Wirkung entfalten zu können. Virtuose Passagen traten dabei zugunsten einprägsamer Tonfolgen zurück. Diese Gestaltungsweise erklärt sich nicht allein aus der vordergründig wahrnehmbaren, intendierten klanglichen Repräsentation imperialer Größe sowie aus ihrer historischen Genese im militärischen Kontext. Hinzu trat ein sehr pragmatischer Aspekt, denn eine bewegungsgebundene musikalische Performanz beruht auf grundlegend anderen spieltechnischen Voraussetzungen als das Musizieren in ruhender Position. Im Marschschritt oder hoch zu Ross war die technische Handhabung des Instruments ungleich anspruchsvoller, was ohnehin eine Zurücknahme der musikalischen Komplexität erforderlich machte.

An der Spitze jeder am Einzug mitgeführten Kompanie, ritt eine festgelegte Anzahl an Feldtrompetern und -paukern. So war es üblich, der erstgereihten Kompanie sechs Trompeter voranzustellen, während sich die nachfolgenden Einheiten in der Regel mit drei bis vier Trompetern begnügen mussten. Die Stärke der Bläserbesetzung vermittelte also zugleich die hierarchische Einordnung und das Prestige einer Kompanie.¹⁵⁶ Eine besondere Stellung nahm die Leibgarde des Kaisers ein, die in unmittelbarer Nähe des Herrschers ritt und in der Regel über zwölf Trompeter und zwei Pauker verfügte. Die Trompetenfanfaren wechselten sich stets mit den Salutschüssen der Musketen und Kanonen ab, die ihrerseits an definierten Wegmarken des Festzuges losgefeuert wurden. Ebenso wurde mit besonderer Sorgfalt darauf geachtet, dass die Fanfaren der einzelnen Bläserkorps nicht miteinander kollidierten. Bereits bei der Zusammenstellung des Zuges wurde auf diesen akustischen Aspekt Rücksicht genommen. Befanden sich zwei Trompetenkorps in unmittelbarer Nähe zueinander, so hatten die nachfolgenden Bläser den Einzug schweigend zu vollziehen. Entsprechend wurde diese Praxis auch im Zeremonial-Protokoll für den Hochzeitseinzug in Passau verbindlich festgehalten. Unter Punkt 7 der Einzugsordnung heißt es, dass „Ihro D[urchlaucht] deß Hertzogen Leibguardey zu pferdt in die 40 Mann deren Trompetter geblasen, undt der Pauckher geschlagen

¹⁵⁵ Auch die Geruchswahrnehmung dürfte in diesem Zusammenhang nicht unbedeutend gewesen sein und wesentlich zu diesem Stimmungsbild beigetragen haben. Außerdem war vermutlich die Feinstaubbelastung durch den Pulverdampf enorm und die Stadt war – je nach Wind und Luftdruck – eine Zeit lang in dichte Nebelschwaden eingehüllt.

¹⁵⁶ Dazu Vaillancourt, Michael Grant: *Instrumental ensemble music at the court of Leopold I (1658–1705)* 1991, bes. S. 36–66.

hat“, wohingegen im nächstfolgenden Punkt ausdrücklich festgehalten wird, dass „[12] Pfaltz Neuburg[ische] [...] Trompetter und Pauckher die gantz stille, und Sich nicht hören lassen“¹⁵⁷ in den Zug eingegliedert waren.

Dass kaum schriftliche Quellen der Spielliteratur überliefert sind, ist im Wesentlichen der ursprünglichen Verortung im militärischen Kontext geschuldet, denn selbstverständlich unterlagen sämtliche akustischen Feldzeichen der Geheimhaltung und mussten somit von den Trompetern auswendig geblasen werden. Für jene Signale jedoch, die für das höfische Zeremoniell adaptiert und dort erweitert wurden, verweist Detlev Altenburg auf einige wenige erhaltene Trompetenbücher, die zumindest ansatzweise eine Rekonstruktion des entsprechenden Spielrepertoires zulassen.¹⁵⁸ Demnach treten in den von Altenburg genannten drei Trompetenbüchern „Signale“ und die als „Sonaten“ bezeichneten Spielstücke als gemeinsamer Nenner hervor. Während die „Signale“ ihrer Herkunft nach weiterhin im zeremoniellen Außenraum und im Kontext repräsentativer Aufzüge verankert blieben, sind die übrigen dort angeführten Gattungstypen – namentlich „Sonaten“, „Toccaten“, „Ricercari“, „Aufzüge“ u. a. – funktional eher im Bereich der Tafel- und Kammermusik zu verorten und damit auf höfische Innenräume bezogen.¹⁵⁹ Dabei unterschieden sich die in das höfische Zeremoniell überführten Signale von ihren ursprünglich militärischen Pendants vor allem durch ihren erweiterten Umfang, der sich in einer Abfolge von sechs bis neun metrisch freien Abschnitten – sogenannten Posten – manifestierte, eine „Weitschweifigkeit“, die – wie Altenburg pointiert ausführt – „im Feld Trompeter und Heer das Leben gekostet hätte.“¹⁶⁰ Die charakteristischen Erkennungsintervalle, die bereits im militärischen Kontext den Kompanien als Orientierung und zur Befehlsübermittlung dienten, wurden in den Festzügen beibehalten und in den zeremoniellen Zusammenhang integriert.¹⁶¹ Ihre Funktion verschob sich jedoch: Aus überlebensnotwendigen akustischen Befehlszeichen wurden repräsentative Klangembleme, die nunmehr die Koordination der einzelnen Formationen des Einzugs gewährleisteten. Für einen

¹⁵⁷ OMeA Prot. 3, fol. 86v.

¹⁵⁸ Altenburg 1976, S. 49 nennt hier die Trompetenbücher von Magnus Thomsen (1598) und Hendrich Lübeck (um 1600), beide in Teilausgabe hrsg. von Georg Schünemann 1936 sowie *Tutta l'arte della Trombetta* von Cesare Bendinelli (1614), Faksimilenachdruck, hrsg. von Edward Tarr 1975.

¹⁵⁹ So definiert Bendinelli in *Tutta l'arte della Trombetta* „Ricercari“ als reine Übungsstücke und „Toccaten“ sind für „in tutte le occorrenze“ angeführt. Insgesamt ist daher von noch wenig ausdifferenzierten und normierten Gattung- und Funktionsbezeichnungen auszugehen. Auch *sonate* im Sinne von „Klangstücke“, tauchen bei Bendinelli sowohl in signalhafter Funktion als auch als mehrstimmige Tafelsonate auf.

¹⁶⁰ Altenburg 1976, S. 52.

¹⁶¹ Die für die Befehlsaufnahme, bzw. für Kommandos relevanten Intervalle wurden durch sogenannte „Verschleifung“ hervorgehoben, wobei zur klanglichen Markierung vom Trompeter die Silbe „Dran“ ausgesprochen wurde. Diese spezifische Artikulationsweise diente der akustischen Hervorhebung und erleichterte ihre eindeutige Identifizierbarkeit. Vgl. Altenburg 1976, S. 50.

solchen Einzug war dies von erheblicher praktischer Bedeutung. So muss man sich vergegenwärtigen, dass sich der kaiserliche Einzug in Passau über eine beträchtliche Länge erstreckte und sich durch enge und verwinkelte Gassen bewegte, die eine gleichmäßige Fortbewegung nahezu unmöglich machten. Die Abfolge von Reitern, Kutschen und Begleitpersonal erforderte daher eine präzise Abstimmung und musste koordiniert werden. Akustischen Signale dienten in diesem Zusammenhang der Regulierung des Bewegungsflusses, sie lenkten das Anhalten, das Wiederauffahren oder das Verlangsamen einzelner Formationen. Ohne diese klangliche Steuerung hätte sich die formale Gliederung des Zuges aufgelöst und einhergehend mit ihr, die visuelle Manifestation von Disziplin, Hierarchie und Herrschaftssymbolik.

4. Dramatische Werke

Die dramatischen Aufführungen rund um die dritte Hochzeit Leopolds I. markierten einen Höhepunkt barocker Festgestaltung. Dichtung, Musik, Bühne, Licht und Bewegung verbanden sich zu allegorischen, affektgeladenen Darstellungen, die auf vielschichtige Weise politische und dynastische Botschaften vermittelten. Dabei ging es allerdings nicht allein um eine programmatische Vermittlung, sondern die dramatischen Werke fungierten darüber hinaus als zentrale Medien barocker Repräsentationskunst, die unterschiedliche Sinn- und Bedeutungsebenen miteinander verknüpften und über den funktionalen Zweck hinaus auch einen eigenständigen ästhetischen Anspruch erhoben.

Besonders deutlich wurde dies in den allegorischen Opern und kleineren Gattungen, in denen Tugenden, mythologische Gestalten oder Heldenfiguren symbolisch auf das Kaiserpaar bezogen wurden. In der Verbindung von Musik, Text und Inszenierung entfalteten diese Werke ein vielschichtiges Bedeutungsspektrum: Sie feierten die göttliche Ordnung, legitimierten die dynastische Herrschaft und spiegelten Ideale wie Tapferkeit, Stärke oder Weisheit wider. Zugleich zielten sie auf die affektive Erhebung des Publikums – und bedienten damit eine zentrale Strategie barocker Machtinszenierung.

Nicht minder bedeutend waren die groß angelegten Feuerwerke, die häufig musikalisch begleitet oder choreographisch mit Klangereignissen verknüpft wurden. Auch sie folgten strukturellen Abläufen: Aufbau, Steigerung, Höhepunkt und Auflösung orientierten sich an musikalisch-theatralen Prinzipien. Licht, Klang und Raum verschmolzen dabei zu einem immersiven Gesamterlebnis, das die Erhabenheit der kaiserlichen Hochzeit auf sinnlich

eindrucksvolle Weise zur Geltung brachte. Diese spektakulären Inszenierungen erfüllten in mehrfacher Hinsicht grundlegende Kriterien einer dramatischen Aufführung und sollen hier den anderen dramatischen Werken gleichrangig zur Seite gestellt werden – auch wenn in diesem Zusammenhang vielleicht die Bezeichnung als „Werk“ zunächst problematisch erscheinen mag.¹⁶² Gleichwohl wurden das choreographierte Abbrennen der Feuerwerkskörper sowie pantomimische und darstellerische Elemente mit vorbestehenden Musikversatzstücken kombiniert und konzeptionell zu einer Einheit, einem (Gesamt)-Werk geformt.

Die im Zeremonial-Protokoll als auch bei Lerch und in anderen zeitgenössischen Druckwerken angeführten dramatischen Werke werden durchgängig als „Comedia“ in all ihren geschriebenen Varianten bezeichnet. Diese Begriffe umfassten sowohl musikdramatische Werke als auch Theaterstücke. Beide konnten ihrerseits wiederum szenisch oder statisch aufgeführt werden. Das Format dieser Werke reichte hier vom einteiligen Jesuitenlehrstück bis zur damals gebräuchlichen Form der drei-aktigen Oper, mit inhaltlich entkoppelten Balletteinlagen und allegorischem Schlussbild. In beiden wurde im Epilog, entweder in einer Eloge oder musikalisch in einer Licenza, nochmals der Herrscher, bzw. der Widmungsträger, die Widmungsträgerin, apotheotisch verklärt.

Dementsprechend unterschiedlich und vielfältig waren dahingehend die als Untertitel geführten Bezeichnungen. Sie reichten von *Dram(m)a per musica* und *Festa musicale*, bis zu *Serenata*, *Azione musicale*, *Favola pastorale* oder *Epitalamio musicale*.

Im Vergleich zu den vorangegangenen skizzierten Musiken bzw. musikalischen Abläufen, die ständig allgegenwärtig waren, verkörperten diese Formate ein gewisses Alleinstellungsmerkmal. Deshalb sollen sie hier eigenständig angeführt werden. Mit Ausnahme eingeschobener *balli* oder *sinfonie*, waren diese Werke textgebunden und basierten auf einer Allegorik, die vornehmlich aus der griechischen Mythologie entnommen wurde und die die überkommenen männlichen Herrschertugenden hervorhob. Dem gegenüber stand die – den Mann stets unterstützende – Ehegattin, deren weibliche Tugenden auf Liebe, Treue und Nachkommenschaft reduziert waren. Die allegorischen Figuren wurden auf die jeweils gewünschten Personen projiziert, welche natürlich Kaiser Leopold I., die nunmehrige Kaiserin Eleonora und die Gegenspieler des Kaiserhauses verkörperten.

Aber nicht in allen Fällen wurde mit subtilen, hintergründigen Anspielungen und Vergleichen gearbeitet. Mitunter waren die Erwartungen und Zielsetzungen, die mit dieser Hochzeit

¹⁶² Gemeint ist hier nicht der klassische Werkbegriff, der sich im 19. Jh. etablierte.

verknüpft wurden, trotz allegorischer Rahmung unmissverständlich formuliert und bisweilen sogar namensbezogen konkretisiert, wenngleich solche expliziten Darstellungen insgesamt die Ausnahme bildeten.

Ein besonders anschauliches Beispiel diesbezüglich bietet der *Epitalamio musicale* mit dem Titel *Gli Dei concorrenti*,¹⁶³ der in Passau am Abend des 15. Dezember „verso l’ora di cena“, äußerst erfolgreich aufgeführt wurde: „La sera poi [...], si cantò con bellissimo concerto un Epitalamio, intitolato i Dei concorrenti [...]. Questo Canto durò più d’un’ora, che per il gran piacere di chi l’udi, parve un momento.“¹⁶⁴

In diesem Hochzeitslied wird Giove vom Gott der Hochzeit Imeneo gefragt, wen Leopold heiraten solle, welche Vorzüge denn die Braut mitbringen müsse. Giove gibt die Frage an seine Götter und Göttinnen weiter, wobei jede Gottheit ihre Vorstellungen kundtut. Giunone wünscht sich Gold für das Brautpaar, Marte Waffen, Venere Schönheit, Mercurio Beredsamkeit, Pallade – die Göttin der Weisheit – meint, dass neben allem Anderen, Fruchtbarkeit das Wichtigste sei. Die Götter zeigen sich eher skeptisch und meinen, dass eine normal Sterbliche so viele Anforderungen gar nicht erfüllen könne. Doch Pallade nennt Eleonora Magdalena Theresia als ideale Braut, die alle Voraussetzungen mitbringe. Schließlich verspricht Esculapio die Nachkommen (Kinder) des Kaiserpaares vor Krankheit und alle Unbill zu beschützen. Erst nachdem diese wichtigste Erfordernis artikuliert und mit der „richtigen“ Braut erfüllt zu sein schien, waren alle Dinge geklärt und das Huldigungsstück endete in einem 5-stimmigen Glückwunschemble.¹⁶⁵ An der künstlerischen Gestaltung waren neben Nicolò Minato und Antonio Draghi auch Vizekapellmeister Johann Heinrich Schmelzer beteiligt, der „überaus kunstvolle und liebliche Instrumentalstücke beisteuerte“: „[...] à che s’aggiungevano l’artificiose, e dolcissime sinfonie di Gio[vanni] Errico Smelzer, Vicemastro di Capella Cesarea.“¹⁶⁶

Ein am 14. Dezember 1676 am Wiener Hof der Kaiserin Witwe aufgeführtes Ballett nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als es in den in Frankfurt gedruckten Periodika *Diarium Europaeum* und *Theatrum Europaeum* als eigenständiges Ereignis rezipiert wird, das dem *dramma musicale Mercurio e Batto* vorangestellt gewesen sei. Dort heißt es:

„[...] ist an Ihr[er] Kayserl[ichen] Majest[ät] *Copulations*-Tag / als den 14. Decemb[er] zu Wien [...] von 6. biß gegen 9. Uhr Abends / bey 124. brennenden Liechtern / und eingemengten

¹⁶³ Siehe Anhang, Abb. 17.

¹⁶⁴ Galeazzo Gualdo Priorato, *Lettera [...]*, dat. 3. März 1677, S. 23ff, zit. n. Seifert 1985, S. 762. Übersetzung: „Am Abend dann, gegen die Essenszeit, wurde eine äußerst schöne Aufführung eines *Epitalamio* mit dem Titel *i Dei concorrenti* aufgeführt. Dieser Gesang dauerte mehr als eine Stunde, erschien den Zuhörern jedoch wegen des großen Vergnügens, die er bereitete, wie ein kurzer Augenblick.“

¹⁶⁵ Vgl. Seifert 1988, S. 51.

¹⁶⁶ Gualdo Priorato, *Lettera [...]*, dat. 3. März 1677, S. 23ff, zit. n. Seifert 1985, S. 762.

silbernen *Statuen* / zwischen 24. grossen eingefassten Spiegeln / nicht ohne sonderbare Augens=Vergnügung / von 8. Edelknaben ein Ballet getanzet / und darauff eine Comödie / und köstliches Panquet gehalten worden.“¹⁶⁷

Konträr, was die Reihenfolge betrifft, berichtet aber Graf Galeazzo Gualdo Priorato in einem Brief an Kardinal Barberino sehr glaubhaft von einem Ballett von acht Nymphen, das im Anschluss an eine Oper aufgeführt worden sei.¹⁶⁸ Auch wenn Rohr betont, dass „Ballette [...] nicht allein bey den Commoedien, Tragoedien und Opern, sondern auch bey andern Hof=Divertissemens [vorkommen]“, ¹⁶⁹ legen Prioratos weitere Ausführungen doch zumindest einen inhaltlichen Zusammenhang mit *Mercurio e Batto* nahe, denn die Nymphen erschienen in der Inszenierung als Allegorien der Donau, des Inn und der Ilz – also jener drei Flüsse, an deren Zusammenfluss Passau liegt – und überreichten als Abschluss den anwesenden fürstlichen Personen kleine Präsente, welche den Reichtum ihrer Gewässer symbolisieren sollten.¹⁷⁰ Diese in die Dramaturgie eingebaute Geste könnte wiederum als Indiz gewertet werden, dass der Tanzmeister Domenico Ventura die Nymphen von Edelknaben oder Pagen darstellen ließ und sie somit in die Aufführung mit einbezog – ein Detail, das zumindest in diesem Punkt durch das *Theatrum Europaeum* bestätigt wird. Selbstredend, dass der mythologische Stoff von Nicolò Minato für die kaiserliche Hochzeit allegorisch adaptiert wurde. Aus diesem Kontext heraus würde sich hier das Ballett thematisch als festlicher Abschluss des Werkes geradezu anbieten.

Im Folgenden sollen jene, im weitesten Sinne als „Komödie“ bezeichneten Werke tabellarisch angeführt sein. Die Auflistung beschränkt sich auf jene überlieferten Aufführungen, die im Zeitraum der Reise gegeben wurden.¹⁷¹

¹⁶⁷ *Theatrum Europaeum* 11 1682, S. 915, sinngleich im *Diarium Europaeum* 34 1677, S. 340. Vgl. Seifert 1985, S. 156.

¹⁶⁸ Gualdo Priorato, *Lettera [...]*, dat. 3. März 1677, S. 23ff, zit. n. Seifert 1985, S. 762.

¹⁶⁹ Rohr 1729, S. 790. §. 12.

¹⁷⁰ Gualdo Priorato, *Lettera [...]*, dat. 3. März 1677, S. 23ff, zit. n. Seifert 1988, S. 51.

¹⁷¹ Der Autor orientiert sich hier an Seifert 1985, S. 81–83, sowie S. 486f. Die Jesuitendramen *Georchus et Pandora* und *Conjugalis fides* berücksichtigt Seifert in diesem Zusammenhang nicht.

Datum	Titel	Ausführende ¹⁷²	Ort
26. 11. 1676?	<i>L'Oracolo d'Amore</i>	T: Anon. M: Antonio Draghi	Wien / Hof der Eleonora Gonzaga? oder Amstetten? ¹⁷³
14. 12. 1676	<i>Mercurio e Batto</i> Anschließendes Ballett	T: Nicht erhalten M: Nicht erhalten Ch: Domenico Ventura 8 Edelknaben	Wien / Hof der Kaiserin Witwe im Quartier ihrer Tochter, Erzherzogin Maria Anna
15. 12. 1676	<i>Gli Dei concorrenti</i>	T: Nicolò Minato ¹⁷⁴ M: Draghi / Joh. H. Schmelzer / Leopold I.	Passau Fürstbischöfliche Residenz
1. 1. 1677	<i>Conjugalis fides</i> <i>Belindae cum</i> <i>Bacquevilio</i>	T: P. Michael Mell M: Nicht überliefert ¹⁷⁵	Linz Jesuitenkolleg ¹⁷⁶
6. 1. 1677	<i>I presagii della Sorte</i> (Loß- oder Glicks-Hafen)	T: Girolamo Branchi ¹⁷⁷ M: Giovanni Battista Pederzuoli	Wien / Hof der Eleonora Gonzaga

¹⁷² Angeführt sind der Textdichter (T), der Komponist (M, bzw. BM für Bühnen- bzw. Ballettmusik), sowie der Choreograph (Ch). Die allgemeine Formulierung „Text“ scheint in diesem Zusammenhang passender als „Libretto“, da nicht alle Werke szenischen Charakter haben.

¹⁷³ Für Seifert 1985, S. 81f., sind weder Datum noch Aufführungsort gesichert. Amstetten erscheint in diesem Zusammenhang fraglich, da diesbezüglich im OMeA Prot. 3 nicht einmal die Unterkunft angeführt wird. Alexander von Weilen 1901, S. 20 datiert die Aufführung bereits am 26. Juli 1676 und gibt Nicolò Minato als Librettist an. Bei Alfred Noe, *Nicolò Minato Werkverzeichnis* 2004 fehlt allerdings das Werk. Anhand der Eintragung im Titelblatt der Partitur kann zumindest der 29. November als gesichert angenommen werden, da die Handschrift plausibel als „9br.“ (Novembris) zu lesen ist. Auch Seifert hält dieses Datum für wahrscheinlicher, da im Text von den „Augusti sposi“ und „Imenei“ die Rede ist und somit auf die bevorstehende Hochzeit des Kaisers angespielt wird, die ja erst am 15. Oktober öffentlich gemacht wurde.

¹⁷⁴ Vgl. Noe 2004, S. 61f, Nr. 42.

¹⁷⁵ Auch wenn für die Linzer Aufführung selbst keine Belege für musikalische Einlagen erhalten sind, kann mit Blick auf andere Jesuitentheater von entsprechenden Musikanteilen ausgegangen werden. Fritz Fuhrich *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert* 1968, S. 97 führt aus, dass „immer wieder Liedeinlagen oder chorartige Auftritte [...] das Moralziel der Handlung akzentuierten und wohl keine der vielen allegorischen Szenen ohne Instrumentalbegleitung auskommen konnte“, nicht zuletzt um dem musikkaffinen Kaiser zu gefallen. Für das Linzer Jesuitenkolleg verstärkten zudem die längeren Exilaufenthalte des Wiener Hofes diese Tendenz – 1680/81 während der Pest und 1683/84 im Zuge der Türkenbelagerung –, wodurch die Aufführungen zusehends dem Anspruch des Wiener Hofes angepasst wurden. In diesem Zusammenhang spricht Albert Sturm *Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert* 1964, S. 98 von einer „Veroperung“ des Jesuitentheaters auch in Linz.

¹⁷⁶ OMeA Prot. 3, fol. 100r: „[...]im Collegio S. J. Societatis beym Mittag-Mahl geblieben, [...], auch der Lintzerische P. Rector und die Kay[serl.] Beicht-Vätter darzue gelassen worden. Baldt nach der Mahlzeit wardt die *Vesper*, und darauff im Collegio eine Comaedy gehalten, [...]“ – Siehe dazu auch Gentilotti 1677, S. 58f, der die „gewohnte Sorgfalt“ der Jesuiten hervorhebt, die – wie bereits in Passau – auch in Linz nicht auf eine szenische Demonstration verzichteten und das „junge Jahr“ mit dem allegorischen Stück *Fede Coniugale* („Eheliche Treue“) als jubelnden Gruß an den Hochzeitsgott eröffneten: „Ed in vero non manco anche in Lintz la costumata diligenza delli P.P. Gesuiti con una Scenica dimostrazione, sotto titolo di Fede Cogniugale, d'incominciare l'Anno giovanetto da giubili d'un eccelso, ed applaudito Himeneo.“ – Zur Einordnung dieser Darbietung vgl. auch Josef Fröhler, „Überlieferte Linzer Jesuitendramen“ 1957, S. 81–83.

¹⁷⁷ Noe 2004, S. 145, Nr. 140 übernimmt dieses Werk zwar in das Werkverzeichnis Nicolò Minatos, weist die Autorschaft jedoch als unklar aus und verweist auf eine mögliche Zuschreibung an Girolamo Branchi.

7. 1. 1677	<i>Hercole Acquistatore dell'Immortalità</i> (Hercules der Beewigte)	T: Minato ¹⁷⁸ M: Draghi BM: Schmelzer Ch: Ventura	Linz / Landhaus
12. 1. 1677	<i>Endimione Festeggiante</i>	T: Abt Johannes Dizen M: Alessandro Poglietti Partitur nicht erhalten	Göttweig / Stift ¹⁷⁹

4.1. *Hercole Acquistatore dell'Immortalità*

Drama per musica in 3 Akten, 7 Szenen (Bühnenbilder), 3 Ballette

Libretto: Nicolò Minato

Musik zum Text: Antonio Draghi

Musik zu den Tänzen: Johann Heinrich Schmelzer

Bühnenbild: Lodovico Ottavio Burnacini

Choreographie: Domenico Ventura

Ort der Aufführung: Linz, Landhaus, großer Saal (heute Sitzungssaal)

4.1.1. Zur Datierung

Die in der Forschung bislang am ausführlichsten rezipierte Inszenierung, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe von Leopolds dritter Hochzeit realisiert wurde, ist die Oper *Hercole Acquistatore dell'Immortalità*. Das Werk gilt als erste Aufführung seiner Gattung in Linz¹⁸⁰ und war der nunmehrigen Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia gewidmet. Zugleich stellte es innerhalb der Hochzeitsfestivitäten das bei weitem umfangreichste und aufwändigste dramatische Werk dar.¹⁸¹ Anlassgebend war ihr Geburtstag, der am 6. Jänner begangen wird. Gerade dieses Datum führte allerdings auch zu divergierenden Interpretationen hinsichtlich des Aufführungsdatums der Oper. So kursieren in der Literatur dahingehend zwei Termine. Eben

¹⁷⁸ Ebda., S. 69f, Nr. 54.

¹⁷⁹ Siehe S. 28f.

¹⁸⁰ Dazu Otto Wessely, „Die ersten Linzer Opernaufführungen“ 1949, S. 64–66.

¹⁸¹ Carl von Winterfeld, *Zur Geschichte heiliger Tonkunst* 1852, S. 343, bemerkt allerdings, dass er – verglichen mit den großen Opernaufführungen im Rahmen Leopolds erster und zweiter Hochzeit – „ein ähnlich prachtvolles Bühnenspiel [...] nicht finden habe können.“

der erwähnte Geburtstag am 6. 1. sowie der nachfolgende 7. 1. 1677.¹⁸² Zu Missverständnissen könnten hier die Dedikationen auf den Titelblättern führen. Sowohl im Original, als auch in der deutschen Übersetzung, bezieht sich der Verleger natürlich auf den Anlass für dieses Werk und titelt dementsprechend mit „[...] Drama per Musica | Nel Felicissimo Di Natalizio [...]“, bzw. in der deutschen Übersetzung mit „[...] Gesungene Vorstellung | An dem Geburts-Tag [...]“. Das Vorwort zum Libretto datiert Minato gleichfalls mit „Linz li 6. Gen: 1677“.¹⁸³ Das sagt allerdings nichts über das tatsächliche Aufführungsdatum aus. Aus anderen Fällen wissen wir, dass sich aus den verschiedensten Gründen bei „Geburtstagsopern“ oft eine Diskrepanz von mehreren Wochen zwischen dem eigentlichen Geburtstag und der Aufführung ergab.¹⁸⁴ In der Regel werden beide Termine richtig zugeordnet. In vorliegendem Fall dürfte gerade die unmittelbare Nähe des Anlass- zum Aufführungsdatum zu Verunsicherungen geführt haben.

Auch Lerchs Festbeschreibung lässt den 6. Jänner als Aufführungstermin vermuten. Allerdings ist ersichtlich, dass Lerch seinen Schreibstil bei der Rückreise ab der Ankunft in Linz (20. 12. 1676) verändert. Lerch benennt bis dahin noch sehr genau die Honoratioren der Stadt Linz und des Landes ob der Enns, die sich beim Einzug versammeln, um sich anschließend eher vage zu halten, welche weiteren Hochzeitsfeierlichkeiten geplant seien und wie der weitere Verlauf der Reise von statten gehe.¹⁸⁵ Für den Neujahrstag vermerkt er noch eine „schöne Comödia“ bei den Jesuiten, um dann weiter fortzufahren, dass:

„[Ihre Mayestät] [...] / biß nach dem Fest der Heiligen drey Könige / unserer newen Allernädigsten Kayserin Gebuhrts=Tag / an welchem gleichfalls die *Exhibition* einer überauß kostbaren Comödia im Landhauß angestellet / zuverbleiben / und folgens nach dero Kayserlichen Haupt- und Residentz=Stadt Wienn zuverfügen / Allernädigist *resolvirt* haben.“¹⁸⁶

Lerch erlaubt hier unterschiedliche Lesarten, die auf verschiedene Weise interpretiert werden können. Entscheidend ist, ob sich die „angestellte Exhibition“ auf „nach dem Fest der Hl. Drei

¹⁸² Alexander von Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte* 1901, S. 21 datiert die Aufführung auf den 12. Juli 1677, ebenfalls in Linz und führt als Anlass den Geburtstag der Kaiserin Margarethe an. Diese Datierung – und auch die Widmung – bleibt allerdings innerhalb der übrigen Literatur ohne Entsprechung.

¹⁸³ Siehe Anhang, Abb. 13 und 14.

¹⁸⁴ Seifert 1985, S. 84 führt hier etwa die Geburtstagsoper *Adriano sul Monte Casio* für Kaiser Leopold I. (9. 6. 1640) an, die erst am 27. Juni über die Bühne gehen sollte. Grund war in diesem Fall wahrscheinlich eine Fehlgeburt der Kaiserin, die die Rückreise von Laxenburg nach Wien verzögerte.

¹⁸⁵ Tatsächlich widmet Lerch seinen Festbericht in einem eigenen Widmungsblatt „Denen [...] Vier Ständen Deß Ertz=Hertzogthumbs Oesterreich ob der Ennß“. Dies legt nahe, dass es sich – möglicherweise als Auftragswerk des Landes – um eine zur Erinnerung bestimmte, zusammengefasste Chronik der Ereignisse handelt. Für Lerch scheint somit seine Aufgabe mit der Ankunft in Linz im Wesentlichen erfüllt zu sein. Der weitere Verlauf der Rückreise, einschließlich des Einzugs in Wien, wird mit keinem Wort mehr erwähnt. Ein weiteres Exemplar mit einer Dedikation an den Passauer Fürstbischof endet naturgemäß ebenfalls mit dem Verlassen des Bistums Passau.

¹⁸⁶ Lerch 1677, fol. E3v,

Könige“ oder auf den „Geburtstag der Kaiserin“ bezieht.¹⁸⁷ Das Zeremonialprotokoll des Wiener Hofs hingegen hält hier eindeutig den 7. 1. 1677 als Aufführungsdatum fest:

„Den 7. Jan. war nachmittag umb 4 Uhr Zu Ehre Ihr[er] May[estät] der Kayserin im Lintzer Landthause ein Wällische Comoedia angestellet, dahin Ihro MM^[ten] und D[urchlaucht] D[urchlaucht] vom Schlosße durch einen zugerichteten gang kommen.“¹⁸⁸

Das Zeremonialprotokoll erscheint diesbezüglich schon deshalb als verlässliche Quelle, da bereits für den 6. Jänner die Ausrichtung der großen Geburtstagsgala in der Linzer Residenz zu Ehren Eleonoras dokumentiert ist.¹⁸⁹

4.1.2. Würdigung der Mitwirkenden

In der deutschen Übersetzung des Librettos legt Johann Albrecht Rudolph besonderen Wert darauf, die Hauptprotagonisten der Oper in Form einer feierlichen Huldigung vorzustellen. Dabei wird deutlich, dass sich das Werk vorrangig über die zentralen Persönlichkeiten definiert, während die übrigen Mitwirkenden, wie Sänger und Sängerinnen, namentlich nicht erwähnt werden. Selbst innerhalb der genannten Künstler lassen sich klar erkennbare Hierarchien in der Darstellung und Gewichtung der einzelnen Kunstformen ablesen. So wird naturgemäß – der Gattung *Drama per musica* entsprechend – der Textdichter Nicolò Minato erstgereiht. Folgerichtig hebt Rudolph dessen Bedeutung besonders hervor und lässt den Leser wissen: „daß es derjenige sey / welchen der Schwung seiner wunderthätigen Feder selbst / allberait in die unsterbliche Rhum=Ewigkeit übertragen“¹⁹⁰ und ergänzt, dass es dem kundigen Publikum ohnehin genüge seinen Namen bloß zu erwähnen.

Bereits an nächster Stelle wird der Bühnenarchitekt Lodovico Ottavio Burnacini genannt: „Die Schau=Bühne / auff welcher die unsterblich machende guldene Aepfel erwachsen solten / hat ihren Grund und Außtheilung von dem [...] unsterblichen Neüerungs=Ersiner Herrn Ludwig Octavi Burnacini Kays. Ingeniers hergenommen.“¹⁹¹ Damit wird Burnacini nicht nur als technischer Ausstatter gewürdigt, sondern als jener Künstler hervorgehoben, der den räumlichen Rahmen bereitstellt, innerhalb dessen die dynastische Kontinuität ermöglicht wird und sich der Text als Träger der dramatischen Handlung überhaupt erst entfalten kann: „[...]

¹⁸⁷ Vgl. Wessely 1949, S. 64. Wessely bezieht sich bei Lerch ausschließlich auf den „newen Allergnädigsten Kayserin Gebuhrts=Tag“ und berücksichtigt in seiner Interpretation den weiteren Kontext der betreffenden Passage nicht. Sturm 1964, S. 135 übernimmt in Folge Wesselys Datierung auf den 6. Jänner 1677.

¹⁸⁸ OMeA Prot. 3, fol. 102r.

¹⁸⁹ Ebda., siehe auch S. 35f.

¹⁹⁰ Nicolò Minato 1677, fol. A3r. (deutsche Übersetzung von Johann Albrecht Rudolph).

¹⁹¹ Ebda., fol. A3v.

wer doch das Orth gekünstlet habe / wo ein Fest der Beewigung solte gehalten werden.“¹⁹² Die Würdigung der visuellen Ausgestaltung wird hier bewusst vor jene der musikalischen Ausführungen gereiht und verweist damit auf den im barocken Kunstverständnis hohen Stellenwert optischer Szenerien und Kulissen. Bühnenmaschinerie, perspektivische Raumgestaltung und Wandelbarkeit der Dekorationen sowie das Sichtbare und Staunenswerte standen dabei im Vordergrund.

Innerhalb dieser Reihung erscheint die Musik folgerichtig als nachgeordnetes, jedoch integrales Element der Gesamtwirkung. Ungeachtet dessen erfährt schließlich auch der Komponist Antonio Draghi eine emphatische Anerkennung. Der außerordentlichen musikalischen Qualität entsprechend heißt es im Vorwort: „Die Music zu den Worten stosse auß jenem Hönig=Saam / dessen angenehmste Süsse mehrer was himmlisch / als Hibleisches riechet / will sagen auß der Geistreichen Feder der Verwittibten Kay: May: Capellmaisters Herrn Antoni Dragi [...]“.“¹⁹³ Es zeigt sich dabei, dass der Musik primär die Aufgabe zukam, den Text affektiv zu steigern und dessen Aussage klanglich zu unterstreichen, wodurch auch sie sich in den Dienst der repräsentativen Zielsetzung stellte.

Nicht minder hervorgehoben wird Johann Heinrich Schmelzer, der die Musik zu den drei Tänzen beisteuerte. Darüber hinaus gilt die Bewunderung ausdrücklich seinem außergewöhnlichen Können als Instrumentalist: „Die Music zu den Däntzen erhelte auß jenem Bogen / welchen ich nicht mehr wundersamb nenen darff / weilen er allberait auff seiner allerkunstreichisten Geigen den Welt=Wundern selbst verwunderlich worden.“¹⁹⁴ Die von Schmelzer beigesteuerten Tänze markierten jeweils den Abschluss der drei Akte und tragen die Titel „Von sechs Nimpfen“, „Von acht Tritonen oder Wasser-Göttern“ sowie „Von den vier Elementen.“¹⁹⁵ Letzterer übernahm als Schlussballett zugleich die Funktion einer Licenza, in der der ganze „Erdenkreis“, symbolisiert durch die vier Elemente, nochmals Leopold huldigte. Für die choreographische Umsetzung der Tänze zeichnete Domenico Ventura verantwortlich, der kurz zuvor die Nachfolge seines Vaters Santo Ventura als Hof Tanzmeister angetreten hatte. Die zeitliche Nähe der Amtsübernahme lässt annehmen, dass *Hercole* das erste größere Bühnenwerk darstellte, bei dem er die Choreographie eigenständig verantwortete.¹⁹⁶ Auch ihm widmet das Vorwort anerkennende Worte und stellt dabei zugleich einen Bezug zu dessen Vater her: „Die Däntze aber selbst machte der wohl nachgearte Sohn deß jenigen / welcher vor

¹⁹² Ebda.

¹⁹³ Ebda., fol. A3v.

¹⁹⁴ Ebda.

¹⁹⁵ Ebda., fol. A8r (Vorstellung der Tänze). Siehe Anhang, Abb. 2.

¹⁹⁶ Vgl. Seifert 1985, S. 156.

wenig Monathen einen Sprung in die Ewigkeit gewagt hat [...]“, sodass er, wie es weiter heißt, „[...] aller Kunst und Zierligkeit nach der Junge Santo [seye].“

4.1.3. Die Morphologie der Oper

4.1.3.1. Zur musikalischen Anlage

Ungeachtet ihrer ausdrücklichen Dedikation, lässt sich *Hercole Acquistatore dell'Immortalità* aufgrund ihrer konstitutiven Merkmale eindeutig als Hochzeitsoper identifizieren, da man in ihr – so Susanne Rode-Breymann – „alle Ingredienzien [dieses Gattungstypus] erkennt“.¹⁹⁷ Entscheidend für diese Einordnung ist vor allem die musikalische Anlage des Werkes, die sich deutlich von anderen konventionellen Gelegenheitsopern – etwa Geburtstagsopern – unterscheidet. Besonders sticht hier die „auffallend“ große Zahl an Ensembles hervor, die Draghi in die Oper integrierte: 17 Duette, 14 Terzette, sechs Quartette und ein Quintett, wobei allerdings nur die Duette als ausgeschriebene Notate ausgeführt sind.¹⁹⁸ Bezüglich des Umfangs, der Ausführung sowie der dramaturgischen Disposition der Rezitative und Arien macht Susanne Rode-Breymann vier Erscheinungsformen der Musik geltend, die diese Einordnung untermauern: „(1) Die musikalische Ausgestaltung der Rezitative geht über den lediglich Text transportierenden Durchschnitt hinaus [...]; (2) die Arien schöpfen das maximale Spektrum bezüglich Formbildung, Instrumentierung und Affekten aus [...]; (3) es werden immer wieder mit musikalischen Mitteln größere Szenenabschnitte verknüpft, die in der Qualität ihrer Ausgestaltung weit über das hinausgehen, was eine bloße Reihung von Rezitativen und Arien dramaturgisch zu leisten im Stande ist [...] – und schließlich (4) die Fülle von Ensembles, die für jeden hörbar machen, dass Hercules ‚die Mehrheit‘ auf seiner Seite hat, während Euristeo eben letztlich ein Einzelkämpfer bleibt.“¹⁹⁹

Eines der musikalischen Stilmittel, das zur Charakterisierung von Figuren, Situationen und Affektzuständen herangezogen wird, sind Melismen, die sowohl in den Arien als auch in den Rezitativen auftreten. Eine Praxis, die jedoch generell einer kompositorischen Herangehensweise entsprach um zentrale Textpassagen, beziehungsweise einzelne Schlüsselwörter hervorzuheben, wobei diese je nach inhaltlicher Ausrichtung der jeweiligen Oper divergieren, im panegyrischen Kontext jedoch weitgehend vorhersehbar sind und um die einschlägigen Topoi von Tugend, Ruhm, Unsterblichkeit und göttlicher Legitimation kreisen.

¹⁹⁷ Susanne Rode-Breymann: *Musiktheater eines Kaiserpaars* 2010, S. 167.

¹⁹⁸ Vgl. Seifert 1985, S. 337, sowie 1988, S. 53.

¹⁹⁹ Rode-Breymann 2010, S. 168, 175, 178.

In diesem Zusammenhang wird auch der Hauptprotagonist selbst – als Träger eben dieser Herrschaftsnarrative – exponiert (vgl. Notenbeispiel 7). Darüber hinaus lassen sich melismatische Wendungen beobachten, die den Bedeutungsgehalt einzelner Wörter, wie „piegarsi“²⁰⁰ (sich beugen, sich fügen) oder „disperate“²⁰¹ (verzweifelte [Seelen]) lautmalerisch illustrieren und ausdeuten. In der Naturbeschreibung in der ersten Szene des zweiten Akts – Jole und Eurito in einem „Lust=Orth“ am Meeresufer – treten Vertonungsstrategien zur Darstellung von Naturgewalten in verdichteter Form zutage. Wenn „alzando“²⁰² (erhebend, aufsteigend) in mehreren Anläufen melismatisch emporgeführt wird oder die beiden Winde Evro und Choro klanglich stilisiert erscheinen, wird die Bildhaftigkeit des Textes unmittelbar musikalisch übersetzt. Bei „frange“²⁰³ (bricht [die Welle], brandet) und „spezza“²⁰⁴ (zerbricht, zersplittert) überführt Draghi die Melismen in kaskadenartig gebrochene Akkordfiguren, während er gleichzeitig „frena“²⁰⁵ (hält auf, bremst [die Welle]) kontrastierend behandelt, indem er den Tonraum einer Sext in einer abschreitenden Sekundbewegung durchmisst und so einen Augenblick des Innehaltens, bzw. den Widerstand gegen die Welle charakterisiert. Zusätzlich versieht er hier jede Note mit einem Trillerzeichen, wodurch das retardierende Moment nochmals klanglich hervortritt. Aber auch andere musikalische Parameter wie Klangfarbe, dynamische Differenzierungen oder deklamatorische Zuspitzungen zieht Draghi zur Akzentuierung und semantischen Konturierung einzelner Textmomente heran. Dass er z. B. bei „chete, chete“²⁰⁶ (ganz ruhig, völlig still) ein *adagio* und *piano* notiert, erscheint in diesem Kontext fast zu vordergründig. Subtiler gestaltet sich die Ausdeutung bei Begriffen, die keinen eindeutig determinierten Ausgang evozieren, wie etwa „speranza“²⁰⁷ (Hoffnung). Hier überträgt Draghi die Offenheit des Wortes in eine musikalische Schweben, indem er gleichsam den sprachlichen *modo congiuntivo* klanglich gestaltet und so die Ungewissheit des Hoffens nachvollziehbar macht.

In allen Fällen bleibt die Musik jedoch eng an den konkreten Wortlaut gebunden und ist in ihrem musikalischen Kontext verankert. Auch eine Überführung der panegyrisch-politischen Dimension des Textes in eine eigenständige, wiederkehrende und konventionalisierte musikalische Topik erfolgt nicht. Vielmehr verbleibt diese Bedeutungsebene wesentlich im Libretto selbst, während die musikalische Gestaltung dessen Aussage klanglich hervorhebt und

²⁰⁰ Antonio Draghi, *Hercole Acquistatore dell'Immortalità* 1677, I. Akt, 3. Szene: Rezitativ Jolao (T. 5, T. 9).

²⁰¹ Ebda., I. Akt, 9. Szene: Arie Hercole (T. 16–18, 26–29).

²⁰² Ebda., II. Akt, 1. Szene: Arie Jole (T. 4–7).

²⁰³ Ebda., (T. 9–10, 16–18).

²⁰⁴ Ebda., Arie Jole, 2. Strophe (T. 8–9, 15–17).

²⁰⁵ Ebda., Arie Jole, (T. 12–14, 20–21).

²⁰⁶ Ebda., I. Akt, 9. Szene: Arie Jolao (T. 1–2).

²⁰⁷ Ebda., I. Akt, letzte Szene: Rezitativ Erste Nymphe (T. 2–3).

affektiv intensiviert, jedoch ohne sie in ein autonomes musikalisches Zeichensystem zu überführen.

4.1.3.2. Zum Bühnenaufbau und den Szenerien

Das größte Erstaunen lösten aber die Bühnenmaschinerie und die Kulissen Burnacinis aus. Lodovico Ottavio Burnacini verstand es wie kaum ein anderer seiner Zeit durch Ideenreichtum und Innovationskraft für das Genre „Oper“, neue Maßstäbe zu setzen. Darüber hinaus sollten seine Arbeiten stilbildend und richtungsgebend für kommende Generationen sein. Dass Burnacinis Arbeiten als außergewöhnlich wahrgenommen wurden, belegt bereits das Vorwort des Librettos, in dem seine Bühnenkunst ausdrücklich als innovativ und bewundernswert hervorgehoben wird (vgl. das oben zitierte Vorwort). Gemäß dem ästhetischen Geschmack des Barock, der reiche Ausstattungen bevorzugte, kam Burnacini mit seinen Szenerien der Erwartungshaltung des Publikums entgegen. Zugleich wirkten seine Bühnenentwürfe jedoch selbst stilbildend und prägten nachhaltig die Wahrnehmung höfischer Inszenierungen. Auf jeden Fall galt als zentrale Vorgabe – wie Andrea Sommer-Mathis ausführt – „für alle Inszenierungen [...] eindeutig die Dominanz des Optischen, die durch den kontrastreichen Einsatz der zentralperspektivischen Typendekorationen und die zahlreichen überraschenden Effekte der Bühnenmaschinerie gewährleistet wird.“²⁰⁸

Dieser Prämisse folgend, wurde auch für *Hercole Acquistatore* viel Aufwand betrieben, denn die „Veränderungen der Schau=Bühne“ gestalteten sich recht abwechslungsreich und wurden für Linz als außergewöhnlich beschrieben. Im Libretto sind sieben verschiedene Bühnenbilder angeführt:

„Dike deß Themischen Gefilde in Beozien nechst dem Fluß Cefisus“
„Wohn=Hölle der Jovialischen Nimpfen“
„Lust=Orth mit beederseits schönen Gebäuen am Ufer deß Meers“
„Nereische Wasser=Burk unter dem Meer“
„Königlicher Pallast in Beozien“
„Rauhe Felsen mit dem Eingang zu den Heßperischen Gärten“
„Die Heßberische Gärten mit den guldenen Aepfeln“²⁰⁹

Auffällig ist, dass Burnacini von der damals etablierten Aufteilung der Bühnenbildtypen, die für Geburtstagsopern jeweils zwei verschiedene Innenräume, zwei verschiedene Außenräume

²⁰⁸ Vgl. Andrea Sommer-Mathis, „Barockes Kulissen- und Maschinentheater“ 2020, S. 252.

²⁰⁹ Minato (in der deutschen Übersetzung von Johann Albrecht Rudolph) 1677, fol. A7v (Veränderungen der Schau=Bühne).

sowie zwei verschiedene Naturräume vorsah, abwich.²¹⁰ Dies zeigt, dass die Oper von vornherein breiter angelegt und explizit als Hochzeitsoper konzipiert wurde. Die Handlungsstränge, die in ihrer überwiegenden Mehrheit nach außen verlagert wurden, verdeutlichen darüber hinaus den erweiterten Aktionsradius eines Helden, der sich in der feindlichen, rauen Natur gegen seine Widersacher behaupten muss. Gleichzeitig unterstreichen „Schau=Orthe“, die pastoral-arkadische Sujets visualisieren, den Hochzeitscharakter.

Als noch imposanter galt die von Burnacini kunstvoll beherrschte Bühnentechnik, die mittels sogenannter „Flug=Werken und Erscheinungen“ zur Anwendung kam. Bemerkenswert ist dabei, dass diese Erscheinungsbilder nicht als beiläufige, anonyme Effekte, sondern – mit eigenen Bezeichnungen versehen – als ikonographisch erkennbare Bildmotive rezipiert wurden. Konkret, hier „Das Gözen=Bild der Themis“, „Erscheinung des Jupiters und der Juno“, „Proteus ob einem Meer=Schwein“²¹¹ oder „Jupiter mit vilen Gottheiten in einer liechten Wolken“ sowie „Juno im Lufft“.²¹² Demzufolge sah die Regieanweisung für letztgenannte Göttererscheinung einen musikdramatisch untermalten Auftritt vor – „Comparisce Giunone in una Nube, al suono d’un dolce sinfonia“²¹³ – der durch den hervorgerufenen Stillstand der Handlung die Singularität des Effekts hervorhob und den Fokus gezielt auf das Erscheinungsereignis lenkte. In ähnlicher Weise ließ man das Götzenbild der Themis (Orakel) während des Ritornells zwischen den Strophen der Arie *Se con Alma humile* [...] des *Hercole* erscheinen,²¹⁴ wodurch der Szenenwechsel ohne sichtbare Zäsur vollzogen werden konnte. Zugleich übernahm dabei die Arie die Funktion einer dramaturgischen Klammer, die die Überleitung musikalisch wie szenisch vermittelte.²¹⁵

Selbstredend, dass allein die Vorbereitungen für die Bühnenarbeiten einer peniblen, logistischen Planung bedurften und entsprechend zeitintensiv gewesen sein dürften. Ob Teile der Maschinerie und Bühnenbilder bereits in Wien zusammengesetzt und anschließend per Schiff oder auf dem Landweg nach Linz transportiert wurden, ist aus den Quellen nicht ableitbar. Eine solche Annahme würde voraussetzen, dass die genauen Ausmaße des Saales im Linzer

²¹⁰ Vgl. Rode-Breymann, „Räume der Herrschaftsrepräsentation in der Musiktheater-Kultur am Wiener Kaiserhof von Leopold I.“ 2020, S. 23–40, bes. S. 32.

²¹¹ Delphin.

²¹² Minato (in der deutschen Übersetzung von Johann Albrecht Rudolph) 1677, fol. A7v (Flug=Werk und Erscheinungen).

²¹³ Minato 1677, fol. B7r (Beginn Scena VIII). In der Partitur ist die *sinfonia* nicht vollständig ausgeschrieben. In den 13 Takten ist lediglich ein Generalbass notiert, das obere System – im Violinschlüssel – bleibt leer.

²¹⁴ Ebda., fol. B3r–v, mit folgender Regieanweisung: „Mentre Canta Ercole, si separano alcuni Alberi, e comparisce l’Oracolo della Dea Themis.“ – Deutsche Übersetzung bei Rudolph 1677, fol. B4r: „Immittels nun Hercules singet / zertheilen sich etliche Bäume / und erscheint das warsagende Gözen=Bild der Themis darzwischen.“

²¹⁵ Vgl. Rode-Breymann 2010, S. 176.

Landhaus bekannt waren, da andernfalls eine passgenaue Vorfertigung kaum möglich gewesen wäre. In jedem Fall ist anzunehmen, dass Burnacini persönlich vor Ort war um die finalen Arbeiten zu beaufsichtigen, denn es ist hier immerhin die Rede von fünf Bühnenmaschinen, die mit ausgeklügelter Technik, mit Seilzügen, Hebelvorrichtungen, drehbaren Säulen, usw. die Szenerie, bzw. die „Schaubühne“ verändern sollten. Selbst in einem bestehenden Theatergebäude wäre dies eine Herausforderung gewesen. Nach der einmaligen – und einzigen – Aufführung²¹⁶ wurde die Bühne abgebaut und dem Benediktinerstift Kremsmünster geschenkt, wo sie erwiesenermaßen bis ins 18. Jahrhundert bei Schuldramen Verwendung fand.²¹⁷

Üblicherweise zeichnete der Librettist auch für die Regie verantwortlich, sodass Minato vermutlich ebenfalls anwesend war und erste Stellproben zusammen mit dem Choreographen Domenico Ventura und dem Ballett abgehalten haben dürfte. Parallel probte ja bereits Draghi mit der Hofmusikkapelle in Passau.²¹⁸ Da für Passau keine Aufführung mit Ballett bekannt wäre, ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Tänzer und Tänzerinnen direkt von Wien nach Linz anreisten.²¹⁹ Für gemeinsame Proben wäre dann immer noch genügend Zeit geblieben, da der Hochzeitszug bekanntlich bereits am 20. Dezember Linz erreichte.

4.1.3.3. Zum Inhalt und dessen künstlerischer Umsetzung

Die Vorlage für das Libretto entnahm Minato dem Herkules-Stoff der griechischen Mythologie: Um in den Olymp einziehen zu können und damit göttliche Unsterblichkeit zu erlangen, werden Herkules zwölf Aufgaben (Arbeiten) auferlegt, die er zu meistern habe. Diese umfassen unter anderem Kämpfe mit wilden Tieren, Riesen und Ungeheuern, die er sowohl mit List als auch mit physischer Stärke stets zu einem siegreichen Ausgang führt. Die Handlung entfaltet sich innerhalb eines größeren Personengeflechts, dessen Protagonisten allesamt in allegorischen Bedeutungsebenen verstrickt sind. Die Oper weist insgesamt vierzehn Einzelcharaktere auf, hinzu treten Statisten sowie kollektive Figurengruppen wie Bedienstete, die Hesperiden, Amazonen und Nymphen. In ihrer Anlage geht sie damit deutlich über das konventionelle

²¹⁶ Siehe Corago (Universität Bologna), Repertorio e archivio di libretti e rappresentazioni di opera italiana, *Eintrag zu Ercole acquistatore dell'immortalità*, <https://corago.unibo.it/opera/0000375085>.

²¹⁷ Vgl. Sturm 1964, S. 118. Desgleichen – mit korrigierten Daten – Fuhrich 1968, S. 118.

²¹⁸ Vgl. Brief Draghis, dat. 16. Dezember 1676, zit. n. Seifert 1985, S. 82. Siehe S. 26.

²¹⁹ Wessely 1949, S. 66, hält diesbezüglich entgegen, dass „die im Textbuch verzeichneten Tänze [...] allerdings bei der Linzer Vorstellung nicht zur Aufführung [kamen], da sie auf kaiserlichen Befehl ‚vor eine andere occasion‘ zurückgestellt werden mußten.“ Eine nähere Quellenangabe nennt er leider nicht. Sturm 1964, S. 135 übernimmt diese Einschätzung und beruft sich auf eine angebliche entsprechende Passage im Vorwort der deutschen Libretto-Version. Eine belegbare Stelle konnte in dieser allerdings nicht nachgewiesen werden.

personelle Aufgebot eines *drama per musica* von sechs bis acht Sängern hinaus. Neben der höheren sowie der pastoralen Ebene, integriert Minato zudem Nebenstränge mit politisch-zeitkritischen Einwüfen, indem er auf Intermezzo-Elemente mit Buffo-Charakteren zurückgreift: So lässt er den Diener des Euristeo beiläufig über die Zustände am Hof reflektieren und erlaubt sich dabei pointierte Seitenhiebe auf die höfische Gesellschaft – sicherlich ganz zum Gaudium des wissenden Publikums.²²⁰

Es versteht sich von selbst, dass Herkules Leopold verkörpert, der alle Aufgaben glänzend besteht und über all seine Feinde, die sich ihm in den Weg stellen, triumphiert. Seine wichtigsten Helfer, die ihm zur Seite gestellt werden, sind – unter anderen – Eurito, der König von Bötien und seine Tochter Jole, die Hercole als seine Gemahlin gewinnt. Unzweifelhaft stehen beide für den Herzog von Neuburg und die nunmehrige Kaiserin Eleonora. Die Feinde des Hauses Österreich werden allegorisch versinnbildlicht durch Euristeo, dem arglistigen König von Mykene, der Hercole ständig neue Aufgaben auferlegt, in der Hoffnung, dass dieser an ihnen scheitert. Minato verzichtet hier – wohl aus diplomatischer Zurückhaltung – auf eine konkrete Benennung des Feindes.²²¹ Stattdessen richtet sich der Blick pauschal auf all jene, die, von Neid getrieben, nicht davon ablassen, „[...] die Tugendthafftiste Verdiensten und Glückseeligkeiten LEOPOLDENS [...] mit höchstgefährlichen Zueständen zubefechten.“²²² Doch auch Euristeo muss sich schließlich eingestehen, dass er der Übermacht und Klugheit Hercoles nichts entgegenzusetzen hat und gibt sich geschlagen, sodass selbst „[...] die Feinde Ihrer Kayserl. Mayestätt in Bedenckung Dero allseits glückseeligster Oberwindung dieselbige eines Rhue und Ruhmhafftisten Friden werden geniessen lassen.“²²³

Als zentrale Aufgabe wird das Erlangen der goldenen Äpfel aus den Gärten der Hesperiden gedeutet. Durch List und Klugheit gelingt es Hercole, sie für sich zu gewinnen. Die Äpfel (Früchte) stehen für die ersehnten männlichen Nachkommen, denn nur durch sie ist Unsterblichkeit gesichert. Die Bedeutsamkeit eines Thronfolgers ist schon daraus ersichtlich, dass Minato in seiner Bearbeitung, die ursprünglich 11. Aufgabe, als letzte – und somit als Höhepunkt – ansiedelt. Allerdings bedarf es keiner allzu großen Interpretationsgabe hier diesen Konnex herzustellen. Denn Minato selbst nennt nach der Widmung und einer kurzen Beschreibung des Inhalts in seiner Alegoria del Drama – der „Außlegung Gegenwärtiger Vorstellung“ – als vorrangiges Ziel, dass Eurito und Jole, resp.

²²⁰ Minato, *Hercules Der Beewigte* 1677, 1. Akt, 7. Szene, fol. B7r sowie 2. Akt, 2. Szene, fol. C3r. Hercole Acquistatore Dell' Immortalità 1677, Atto Primo, Scena VII, fol. B7r sowie Atto Secondo, Scena II, fol. C4r.

²²¹ Vgl. Seifert 1985, S. 270. Seifert macht in diesem Zusammenhang auf die bevorstehenden Friedensverhandlungen mit Frankreich in Nijmegen aufmerksam.

²²² Minato (Rudolph) 1677, fol. A5v.

²²³ Ebda., fol. A6v.

„Ihrer Durchl. deß Regierenden Hertzogen zu Neüburg / und seiner Durchleuchtigsten Princessin / welche nach diser Kayserl. Vermählung getrachtet haben in getrösteter Hoffnung / daß sie hierdurch Unsern Allergnädigsten Kayser und folgendes das Durchleuchtigste Ertz=Hauß Oesterreich mit einer anzahlbahren Nachkömlingschaft beewigen wollen.“²²⁴

Betrachtet man *Hercole* als den theatralen Höhepunkt innerhalb des Festreigens, subsumiert die Oper nochmals emblematisch den vorherrschenden Wunsch nach einer dynastischen Weiterführung. Bereits der Titel „*Hercole Acquistatore dell'Immortalità*“ oder in der deutschen Version „*Herkules, der Beewigte*“ muss in diesem Sinne gedeutet werden und artikuliert die Dringlichkeit eines Nachfolgers. Günter Abel folgend, dass dem „ästhetischen Zeigen“ eine größere Bedeutung und Wirkmächtigkeit zukomme als dem „begrifflichen Sagen“,²²⁵ wird diese Botschaft nicht nur vermittelt, sondern darüber hinaus sinnlich erfahrbar. In reduzierter, kompakter Form greift Minato die bereits bekannten Inhalte der Spruchbänder, Tafeln und Inschriften, die während der Hochzeitsfeierlichkeiten allgegenwärtig waren auf, integriert sie geschickt in den mythologischen Stoff und setzt sie szenisch um.

Im Folgenden sollen ausgewählte Schlüsselstellen des Librettos exemplarisch näher beleuchtet werden, in denen der zentrale Wunsch nach dynastischer Nachkommenschaft ihren szenischen Niederschlag findet und besonders zu Tage tritt.

I. Akt, 1. / 2. Szene

Gleich der erste Akt der Oper eröffnet mit einer Arie von Euristeo, dem Gegenspieler Hercoles', der in „Kriegs=Ristung mit andern Gewafneten“ auftritt: „A la forbice di Cloto Par Alcide ancor fogiace“,²²⁶ „Deß Alcide Lebens=Faden hat ja Clotho noch in Händen“.²²⁷ Damit wird auf Herkules (unter seinem Beinamen Alcide) sowie auf Clotho, eine der Parzen verwiesen, die den Lebensfaden des Helden spinnt. Als eine der Schicksalsgöttinnen, bestimmt sie nicht nur die Lebensdauer, sondern in ihren Händen liegt auch der Verlauf des Lebens. Auf diese Weise wird indirekt bereits auf die fehlende Nachkommenschaft Leopolds angespielt. Euristeo betont, dass Ercole zwar alle „Glik= und Siges=Gnaden“²²⁸ schon erfahren hat, sein Lebensfaden kann jedoch jederzeit durchtrennt werden, das heißt er stirbt ohne Thronfolger. Diesen Kernsatz lässt Minato Euristeo mehrmals wiederholen (vgl. Notenbeispiel 1).

²²⁴ Ebda., fol. A6r.

²²⁵ Günther Abel, „Sagen und Zeigen“ 2000, S. 98, zit. n. Rode-Breyman, *Musiktheater eines Kaiserpaars*, S. 355.

²²⁶ Minato, *Libretto Hercole Acquistatore dell'Immortalità* 1677, fol. A7r (Atto primo, Scena I.).

²²⁷ Minato, *Libretto Hercules der Beewigte* 1677, fol. B1r (1. Akt, 1. Szene).

²²⁸ Ebda.

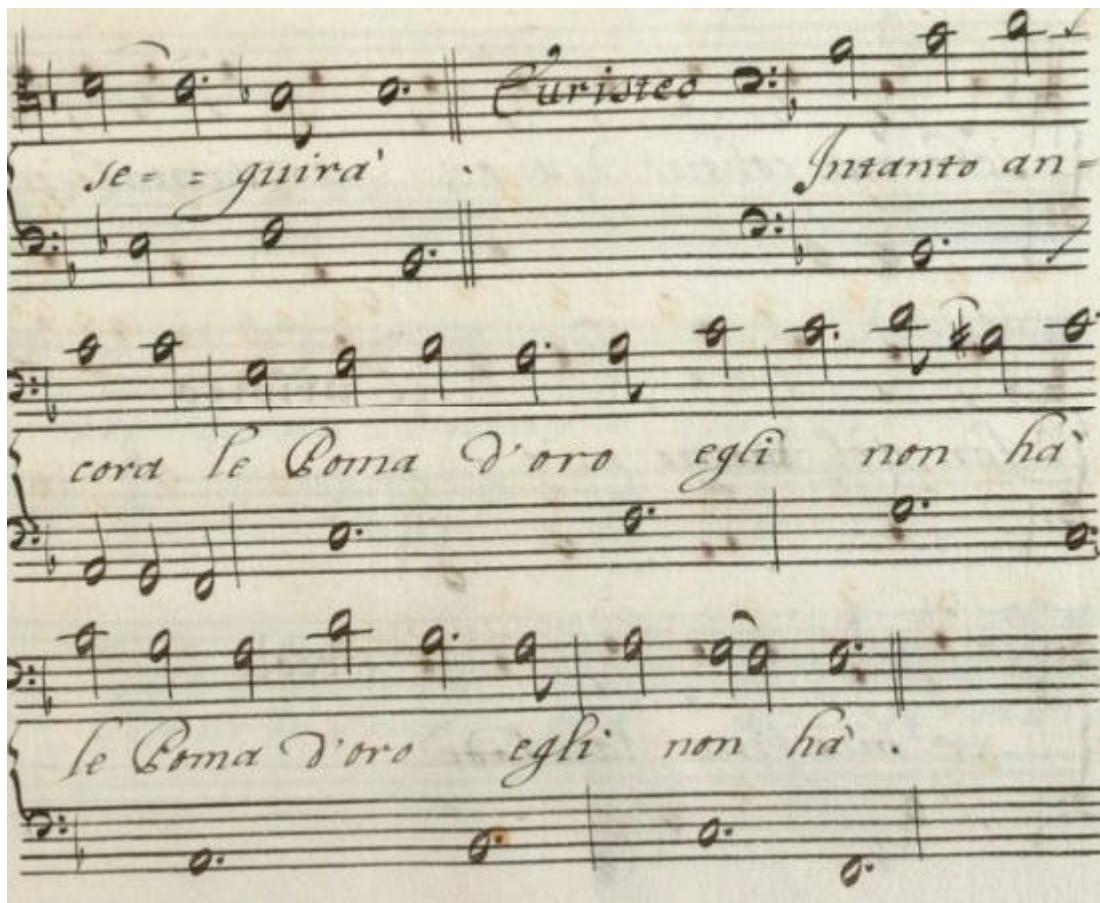


Notenbeispiel 1: Antonio Draghi: *Hercole Acquistatore dell'Immortalità*, I. Akt, 1. Szene: Aria Euristeo

Das Publikum wird somit bereits zu Beginn mit dem zentralen Leitgedanken der Oper konfrontiert. Die Eingangsarie skizziert indirekt den dynastischen Istzustand des Reiches und beschreibt die gegenwärtige Lage des Kaisers. Alle weiteren Handlungsschritte knüpfen thematisch an diese Arie an und entfalten sich in den anschließenden Rezitativen. Auch die darauffolgenden Aufzählungen der bereits vollbrachten glorreichen Heldentaten, die von Jole und Eurito ins Spiel gebracht werden, bleiben ohne Wirkung und werden als wertlos angesehen, solange Herkules nicht die Äpfel der Hesperiden erlangt hat. Zusätzlich dämpft Euristeo die Hoffnung und den Optimismus der beiden und hält mit dreimaligen Einwürfen entgegen: *Il più gli resta: Le Poma d'oro / Ancor non hà. [: Intanto ancora / Le Poma d'oro / Egli non hà. :]*.²²⁹ Das beste ist ihm noch übrig. Er hat die guldene Aepfel noch nicht. Unterdessen hat er die guldene Aepfel noch nicht. Unterdessen hat er sie aber noch nicht.²³⁰

²²⁹ Minato, *Libretto Hercole Acquistatore dell'Immortalità* 1677, fol. A8v-B1r (Atto primo, Scena II.).

²³⁰ Minato, *Libretto Hercules der Beewigte* 1677, fol. B2v (1. Akt, 2. Szene).



Notenbeispiel 2: I. Akt, 2. Szene: Rezitativ Euristeo

Durch mehrmalige insistierende Einschübe steigert Minato die Erwartungshaltung des Publikums und intensiviert so den Spannungsaufbau. Für die musikalische Umsetzung verlässt Draghi hier den trockenen rezitativischen Ton zu Gunsten eines arioserer Gesangsstils (vgl. Notenbeispiel 2).

II. Akt, 8. Szene

Eine weitere Schlüsselszene in diesem Zusammenhang erfolgt in der achten Szene gegen Ende des zweiten Akts, wo die Lösung sämtlicher Probleme im Besitz der goldenen Äpfel erkannt wird. Der dritte und letzte Akt steht folglich ganz im Zeichen dieser letzten und zugleich vorrangigsten Aufgabe. Zur Erreichung dieses Ziels griff Minato auf den Wahlspruch Kaiser Leopolds I. – „consilio et industria“ („durch Ratschluss und Tatkraft“) – zurück und integrierte ihn raffiniert in das Libretto. Diese Vorgehensweise stellt für diese Oper zwar kein Alleinstellungsmerkmal dar,²³¹ verdeutlicht jedoch einmal mehr, dass selbst innerhalb der

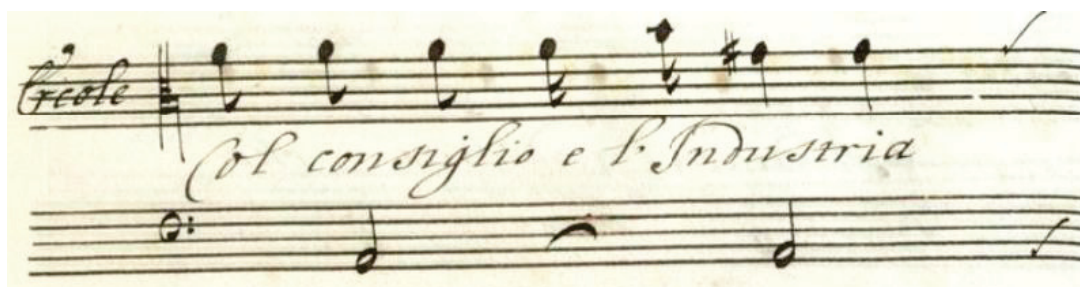
²³¹ Vgl. Seifert 1985, S. 277f.

mythologisch überhöhten Handlung das reale politische und dynastische Ziel präsent bleibt. Für das höfische Publikum war das Motto mehr als ein Zitat: Es fungierte als Chiffre für die kaiserliche Regierungspraxis und stellte schon allein deshalb eine Erfolgsgarantie für das Unternehmen in Aussicht. Durch das Zitieren von Leopolds Motto nimmt das Libretto erneut Bezug auf die gegenwärtige Situation und verknüpft die Bewältigung der allgemeinen politischen Lage mit den Erfordernissen des dynastischen Erhalts. Beides wird in diesem Motto subsumiert und damit als gleichrangig erachtet sowie auf eine Ebene gestellt. Zugleich klingt darin an, dass die Herausforderung entschlossen anzugehen ist und dabei auf die Unterstützung verlässlicher Verbündeter zurückgegriffen werden kann. Aus dieser Perspektive wirkt Leopolds Devise wie eine symbolische Vorwegnahme des Gelingens:

Col CONSIGLIO, e L'INDUSTRIA,
Col valor, con la Fede,
Onde voi m'assistete,
Superata vedrete
Ogni Fortuna ria
Siete le Basi de la Gloria mia.²³²

Mit Rhat und That /
mit Hertz und Treue /
die ihr mir aufgeopffert /
werdet ihr alle widrige Ungestiern
bemächtigt sehen. Dann ihr seit die Grund=
Stein meiner Sig / meiner Ehren.²³³

Während Minato im Libretto den Leitspruch durch Versalien besonders hervorhebt, unterstreicht Draghi die Bedeutung des Ausspruchs stattdessen durch einen trockenen deklamatorischen Rezitativstil (vgl. Notenbeispiel 3):



Notenbeispiel 3: II. Akt, 8. Szene: Rezitativ Ercole

Auf Hercoles Rezitativ reagiert Teseo mit einem aufmunternden andiamo! andiamo! Er spornt die Gefährten zum Aufbruch an, worauf man gemeinsam in diesen Ruf mit einstimmt:

Andiam, andiamo,
Che da Nereo saprai
Dove trovar potrai

Lasset uns gehen.
Weil du nemlich von Nereo zu=
erforschen hast / wo die guldene Aepfel

²³² Minato, Libretto *Hercole Acquistatore dell'Immortalità* 1677, fol. D2v (Atto secondo, Scena VIII).

²³³ Ders., Libretto *Hercules der Beewigte* 1677, fol. D3v (2. Akt, 8. Szene).

De l'auree Poma.
Il fertil Ramo.²³⁴

stehen.
Lasset uns gehen.²³⁵

Musikalisch endet die Schlüsselszene *a quattro voci*, augmentiert im 3/2 Takt, mit einem sechsmaligen, drängenden „andiamo, andiamo“. Die Intention des Textes unterstützt Draghi hier stringent und geradlinig mit einer „klassischen“ Schlusskadenz (I – IV – V – I), die auf der Tonika in Oktavlage endet (vgl. Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: II. Akt, Schluss der 8. Szene: Telemone, Jolao, Teseo und Ercole.

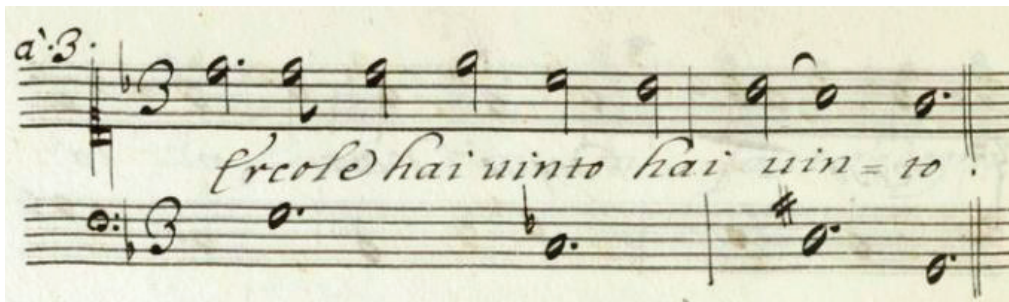
Indem Minato Hercole seinen Wahlspruch selbst in den Mund legt, wird schon aus diesem Grund ein glücklicher Ausgang frühzeitig signalisiert und dem Zuschauer, der Zuschauerin kaum Anlass zum Zweifel gelassen – zumal Hercole durch die zustimmende Ermutigung seiner Gefährten bestärkt wird. Gegen Ende des zweiten Akts werden damit die entscheidenden Weichen für einen positiven Ausgang gestellt und zugleich ein zentraler dramaturgischer Kulminationspunkt erreicht. Der weitere Verlauf dient im Wesentlichen nur noch der Ausführung und Erfüllung dieser Aufgabe, die durch Leopolds Wahlspruch ohnehin als vorbestimmt erscheint und nicht mehr ernsthaft zur Disposition steht.

²³⁴ Ders., *Libretto Hercole Acquistatore dell'Immortalità* 1677, fol. D3r (Atto secondo, Scena VIII).

²³⁵ Ders., *Libretto Hercules der Beewigte* 1677, fol. D3v (2. Akt, 8. Szene).

III. Akt, 10. / letzte Szene

Anders als in der mythologischen Originalvorlage, in der Herkules die Äpfel der Hesperiden durch eine List selbst erringt, lässt Minato sie Hercole von Jole überreichen. Der Erwerb der Äpfel – und mit ihnen die Aussicht auf Nachkommenschaft – wird dadurch als Akt der Übergabe inszeniert, der die dynastische Dimension in den Vordergrund rückt. Die Erfüllung dieser letzten Aufgabe wird schließlich von den Göttern anerkannt, abgesegnet und beglaubigt. Jupiter, Juno und selbst sein einstiger Feind Euristeo – nun als fairer Verlierer – gestehen ihm nun seinen Sieg zu (vgl. Notenbeispiel 5): „Ercole hai vinto hai vinto“,²³⁶ „Hercules du hast gesiegt.“²³⁷



Notenbeispiel 5: III. Akt, letzte Szene: Giove

Die folgenden Geschenküberreichungen sind konsequent auf die Symbolik der Unsterblichkeit ausgerichtet. Auch Insignien wie der Lorbeerkranz, traditionell ein Zeichen des Sieges sowie der Ölzweig als Friedenssymbol erfahren dabei eine Erweiterung ihrer Bedeutung und werden in den Kontext der Unsterblichkeit gestellt. Im Zentrum steht die Metamorphose des Helden zum gottähnlichen Wesen. Den Auftakt bildet Jupiter, der Herkules selbst die irdisch konnotierte Löwenhaut abnimmt und ihm stattdessen ein himmlisches Attribut umlegt: „Lasse die Cleoneische Löwenhaut / und empfange davor den Mantel der Unsterblichkeit“²³⁸ – wobei hier symbolisch der Krönungsmantel als eine der Reichsinsignien mitschwingt. Mit der Einkleidung durch Jupiter selbst wird die Salbung und Krönung zum von Gott legitimierten Herrscher vollzogen.

Dieser Geste schließen sich auch die übrigen Akteure an. Juno überreicht Herkules einen „Lorber=Ast“ und deutet diesen ausdrücklich als Zeichen der Ewigkeit: „Sihe das Sinnbild der

²³⁶ Minato, *Libretto Hercole Acquistatore dell'Immortalità* 1677, fol. F2r (Atto terzo, Scena ultima).

²³⁷ Minato, *Libretto Hercules der Beewigte* 1677, fol. E4r (3. Akt, letzte Szene).

²³⁸ Ebda.

Ewigkeit den unverdorlichen Lorbeer,²³⁹ während Euristeo ihm – auch als Friedensangebot und dem Eingeständnis seiner Niederlage – einen Ölzweig darreicht und ergänzt: „Und ich einen ewig grünenden Oel=Zweig dir gebe.“²⁴⁰

Der folgende Abschnitt im Libretto offenbart eine Verschiebung innerhalb der allegorischen Referenzstruktur. Hercole und Jole verkörpern zwar weiterhin die Herrscherfiguren symbolisch, doch Minato streut jetzt explizit die Namen Leopolds und Eleonoras in den Text des Librettos ein und macht sie damit auch in der Handlung unmittelbar präsent. Leopold und Eleonora erscheinen nun selbst als primäre Bezugspunkte und sind nicht mehr ausschließlich von der Vermittlungsinstanz mythologischer Figuren abhängig (vgl. Notenbeispiel 6).



Notenbeispiel 6: III. Akt, letzte Szene: Rezitativ, Giove

Die Namen des Brautpaares werden in „schmucklosen“ *recitativi semplici* mit besonderer Klarheit hervorgehoben, um ihren politischen Bedeutungsgehalt unmissverständlich zu transportieren. Draghi gestaltet ihre Nennung deklamatorisch, beinahe psalmodierend und stellt

²³⁹ Ebda.

²⁴⁰ Ebda.

damit die Textverständlichkeit bewusst über musikalische Ornamentierung. Ziel ist es, den Aussagegehalt unmittelbar erfahrbar zu machen und – wie Konstantin Hirschmann auch in diesem Zusammenhang hervorhebt – „nicht durch zu viel musikalisches Beiwerk zu verdunkeln.“²⁴¹ Diese musikalische Strategie begegnet jedoch nicht nur bei Draghi, sondern stellt – für diese Gattung – ohnehin ein grundsätzliches Gestaltungsmittel barocker Kompositionspraxis dar. Zu diesem Zweck bedienten sich Komponisten eines Bestands wiederkehrender musikalischer Bausteine – eines etablierten Repertoires an Versatzstücken sowie eines konventionellen musikalischen Vokabulars. Die aus dieser kompositorischen Praxis hervorgehende Motivik tritt dementsprechend auch innerhalb vorliegender Oper wiederholt auf. Exemplarisch sei hier auf die Textpassage „[Au] gusto Eleonora“ verwiesen, die in ihrer musikalischen Gestalt motivisch mit dem Leitspruch Leopolds „Col consiglio e L’Industria“ korrespondiert (Vgl. Notenbeispiel 6 und Notenbeispiel 3).

Die individuelle Apotheose Herkules’ wird schließlich in eine dynastisch-politische Ebene überführt, indem Jupiter verspricht, auch er „[werde] den Geburts=Tag derjenigen befruchte[n] / durch welche die Oesterreichische Nachfahrt wird ewiget sein.“²⁴² Als Ursprung und Quelle dieser Nachkommenschaft werden folgerichtig Herkules und Jole ausgewiesen: „E Figure ne sono Ercole, e Jole“.²⁴³ In der Partitur erstreckt sich die Passage über mehrere Seiten hinweg, wobei Hercole in ausgedehnten Melismen musikalisch hervorgehoben wird, während *Jole* in prägnanten Schlussklauseln zur Geltung kommt (vgl. Notenbeispiel 7). Die unterschiedlichen stilistischen Ausführungen reflektieren die Charaktere, bedienen zugleich zeitgenössische Klischees und greifen die konventionellen Rollenverteilungen auf. Hercoles’ Virtuosität und Beweglichkeit kontrastieren mit der ruhigen, ausgleichenden und auf Stabilität ausgerichteten Gestaltung Joles, wodurch ihre definierte Rolle und zentrale Funktion als Ehefrau deutlich wird. Aus musikalisch-dramaturgischer Perspektive allerdings wirken beide Stilmittel komplementär und machen die wechselseitige Abhängigkeit der Figuren sichtbar.

²⁴¹ Hirschmann 2023, S. 297.

²⁴² Minato, Libretto *Hercules der Beewigte*, fol. E4v.

²⁴³ Minato, Libretto *Hercole Acquistatore dell’Immortalità* 1677, fol. F3v (Atto terzo, Scena ultima).



Notenbeispiel 7: III. Akt, letzte Szene: Giove, Giunone

Den Schluss- und zugleich musikalischen Höhepunkt setzt Schmelzer mit einem „Danz von den vier Elementen“,²⁴⁴ der die vorrangige Intention – die allseitige Huldigung an den nun „beewigten Gott“ – in tänzerischer Form nochmals zum Ausdruck bringt. Diese abschließende Szene verlässt zwar die Ebene der dramatischen Handlung und erscheint als repräsentative

²⁴⁴ Schmelzer konzipierte die Balletteinlage als viersätzliche Komposition. Die Besetzung gibt Yuka Sato in ihrem „Thematischen Werkverzeichnis von Johann Heinrich Schmelzer“ 2017, S. 133 mit Violinen, Diskant-Viola, Alt-Viola und Bässen an.

Apotheose, ist jedoch zugleich aus ihr heraus entwickelt, da Jupiter sie – an Hercole gerichtet – gleichsam ankündigt: „Nun beliebe von denen Elementen / welche sich vor dir als einer beewigten Gotttheit [sic] in Unterthenigkeit neigen / in einem Freuden=Dantz die Huldigung anzunehmen.“²⁴⁵

Die Oper *Hercole Acquistatore dell'Immortalità* fungierte insgesamt als Spiegel zeitgenössischer Stimmungen und politischer Erwartungen. Vorrangig stand dabei der Wunsch nach der Geburt eines männlichen Thronfolgers, der nicht nur innerhalb der Bühnenhandlung artikuliert wurde, sondern darüber hinaus auch in der Bevölkerung sowie in zeitgenössischen Medien eine zentrale Rolle spielte. Auch Lerchs Hochzeitsbeschreibung lässt sich in diesen kulturellen Referenzrahmen einordnen und weist ähnliche Tendenzen auf:

GOTT! hör unser Flehen
Und verbleib uns gnädig hold!
Lasse herrschen ohn' vergehen /
Unsern Kayser LEOPOLD:
Thu' Ihm geben
Langes Leben /
Daß sein Stamm auff's new vermehrt.
Grüne immer /
Welcke nimmer
Höchster! Laß uns seyn erhört.²⁴⁶

Die am Schluss seines Berichts geäußerten Bitten wirken dabei – bewusst oder unbewusst – wie eine programmatische Vorlage für die Oper, denn das Wohlergehen des Kaisers sowie die Weiterführung der dynastischen Linie finden in der letzten Szene des dritten Akts ihre dramatische Erfüllung. Für das Publikum werden die Wünsche zu einem glücklichen Ausgang geführt und ihre Realisierung entsprechend szenisch visualisiert, durch symbolische Handlungen verdeutlicht und musikalisch ausgestaltet.

5. Feuerwerke

Neben Opern und kleineren Bühnenformaten sollen auch Feuerwerke unter die dramatischen Aufführungen subsumiert und in dieser Arbeit unter dem Gesichtspunkt höfischer Repräsentation und szenischer Wirkung untersucht werden.

Feuerwerke waren zwar ursprünglich im Militärwesen verortet, man erkannte jedoch schon früh auch ihr ästhetisches Potenzial, das sich im Abbrennen der explosiven Körper und Substanzen

²⁴⁵ Minato, Libretto *Hercules der Beewigte*, fol. E4v.

²⁴⁶ Lerch 1677, fol. E4r.

zeigte und wusste dieses zudem gezielt für festliche Inszenierungen zu nutzen.²⁴⁷ Die zeitgenössischen Bezeichnungen „Ernst-Feuerwerk“ und „Lust- oder Schimpfffeuerwerk“ reflektieren diese Ambiguität auf eindrucksvolle Weise.²⁴⁸ Als Unterhaltungsformat erreichte die Feuerwerkskunst in der frühen Neuzeit ein bislang unerreichtes Niveau. Denn Innovationen in der Pyrotechnik sowie neue Materialien, kombiniert mit großer Experimentierfreude ließen immer fantasiereichere Gebilde, Muster und Farben am Himmel, zu Land und zu Wasser entstehen und ermöglichten Knalleffekte in den unterschiedlichsten Schattierungen. Die vielfältigen Namensgebungen und Fachausdrücke, die in zeitgenössischen Beschreibungen und Traktaten für die einzelnen Effekte und Brennkörper genannt wurden, lassen dahingehend auf ein variantenreiches Feuerwerks-Vokabular schließen, das dem Feuerwerker zur Umsetzung seiner Ideen und Inszenierungen zur Verfügung stand.²⁴⁹

5.1. Feuerwerke als Medien höfischer Selbstrepräsentation

Feuerwerke etablierten sich innerhalb der barocken Festkultur als eigenständiges, höfisches Gattungsformat. Ihre imposanten Inszenierungen dienten natürlich nicht allein der Unterhaltung, sondern vor allem der Selbstdarstellung – der symbolischen Demonstration von Macht, Souveränität und technischer (kriegerischer) Überlegenheit. Dass Beschreibungen solcher Aufführungen nicht nur in offiziellen Hofprotokollen, sondern auch in überregionalen Druckwerken erschienen, unterstreicht deren mediale wie repräsentative Bedeutung. Feuerwerke unterscheiden sich dabei wesentlich von anderen Gattungsformen höfischer Performanz, denn sie waren explizit auch für ein breites, außerhöfisches Publikum bestimmt und „standen somit besonders deutlich im Zeichen höfischer Panegyrik.“²⁵⁰ Nicht von ungefähr kam ihnen deshalb eine Schlüsselrolle im Repräsentationswettbewerb zwischen den europäischen

²⁴⁷ Dazu Martin Scheutz 2021, S. 339–397, sowie Arthur Lotz, *Das Feuerwerk: seine Geschichte und Bibliographie* [...] 1941.

²⁴⁸ Allerdings bedienten sowohl Ernst- als auch Lustfeuerwerke in der Praxis häufig dieselben Ebenen. Die, als öffentliche Militärmanöver ausgerichteten „Ernstfeuerwerke“ bauten publikumswirksame Effekte in den Ablauf mit ein, im Gegenzug wurden in den anlassbezogenen höfischen „Lustfeuerwerken“ als Kulissen aufgebaute Burgen oder Mauern abgebrannt um somit die militärische Stärke zu demonstrieren. Schon der hohen Kosten wegen versuchte man hier beide Aspekte gleichzeitig zu bedienen. In Berichten oder den Ankündigungen in sog. „Feuerwerkszetteln“ wurde daher vielfach auf eine begriffliche Trennung verzichtet und in einem Zuge von „Ernst- und Lustfeuerwerken“ gesprochen. Eine Dichotomie im eigentlichen Sinne ist daher nicht gegeben.

²⁴⁹ Zu nennen wären hier: Der „Bienen-Schwarm“, „Land- oder Wasserschwärmer“, „Pfauenschwänze“, „Wasser-, Regen-, Stern- und Feuerkugeln“, „rauschende Kugeln“, „Feuerregen“, „Fontänen“, „tanzende Sterne“ und „Römische Lichter“ in allen Größen etc., siehe dazu Joseph Furttenbach: *Mannhaffter Kunst=Spiegel* [...], Kap.: „Von dem Feuerwerck“, Augspurg: Johann Schultes 1663, S. 180–208, bes. ab S. 191, weiters J. B. v. Rohr: *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*, [...], XI. Capitel, „Von Feuerwercken“, Berlin: Johann A. Rüdiger ²1733, S. 847–852, sowie Scheutz 2021, S. 342. Zu Vorbereitung und Verlauf eines barocken Feuerwerks, sowie über die Wirkung und Funktionsweise der einzelnen Explosionskörper, siehe Eberhard Fähler: *Feuerwerke des Barock* 1974, bes. S. 5–7.

²⁵⁰ Scheutz 2021, S. 345.

Höfen zu. In Verbindung mit Musik, allegorischer Bildsprache, aufwändiger Inszenierung und Choreographie vermittelten Feuerwerksinszenierungen effektiv politische Botschaften – Botschaften, die den Herrscher idealisierten, im besten Licht erscheinen ließen und seine Ansprüche auf Prestige, Ordnung und göttliche Legitimation in einprägsamer Weise demonstrierten.

Auf Grund ihres flüchtigen Charakters galten Feuerwerksinszenierungen als „Prototyp feudaler Prachtentfaltung“²⁵¹ und standen exemplarisch für öffentlich zur Schau gestellte Verschwendung. Dieses „antiökonomische Verhalten“²⁵² zeigte sich besonders eindrucksvoll in jenen kostspieligen Kulissen, die – als performativer Akt – live vor den Augen des Publikums zerstört oder abgebrannt wurden. Kritik an dieser Praxis blieb freilich nicht aus: So prangerte etwa der Moralprediger Abraham a Sancta Clara die Verschwendungssucht mancher Bürger an und reihte das Verbrennen von „Hab’ und Gut“ unter die „hundert Torheiten“, bzw. „Narreteien“ ein. Dem frühneuzeitlichen Standesdenken entsprechend gestand er allerdings dem Adel und höhergestellten Potentaten das Recht zu, das Volk an freudvollen Ereignissen teilhaben zu lassen. Was hätte sich dafür besser geeignet als – öffentlichkeitswirksam – ein Feuerwerk zu veranstalten. Abraham a Sancta Clara folgend wurde vom Herrscher bei Siegesfeiern, Hochzeitsfeierlichkeiten und anderen freudigen Anlässen ein Feuerwerk als sichtbares Zeichen der Freude geradezu erwartet. Ein Ausbleiben käme einem Bruch mit bestehenden Konventionen und einer Missachtung der allgemeinen Erwartungshaltung gleich.

„Es ist ganz billig, Lob = Ehr = und Ruhmwürdig denen hohen Potentaten, grossen Magnaten, Fürsten und Grafen, daß sie zu fröhlichen Zeiten, sonderlich wann gute Zeitungen einlaufen. Item bey erwünschten Beylägern, Victorien, Freudenfesten, Luft= und Kunstfeuer, dem gemeinen Volk nicht zur geringer Fröhlichkeit anrichten, verfertigen und anzünden lassen.“²⁵³

Dabei wurde dem Volk suggeriert, dass ein Herrscher, der sich solch aufwändige Zurschaustellungen leisten kann, auch in der Lage ist, für sein Gemeinwohl zu sorgen – als sichtbarer Beweis seiner Großzügigkeit und Macht. Feuerwerksdarbietungen waren somit nicht nur Ausdruck verschwenderischer Pracht, sondern dienten zugleich als Maßnahme zur Identitätsstiftung, die den Herrscher in ein günstiges Licht rücken und seine Stellung als Beschützer und Gönner seiner Untertanen unterstreichen sollte.

²⁵¹ Christian Quaeitzsch, Art. „Feuerwerk“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 2006, Sp. 986, zit. n. Martin Scheutz 2021, S. 344.

²⁵² Fuhrmann 2016, S. 60.

²⁵³ Abraham a Sancta Clara, *Centifolium stultorum* 1709, Kap., „Feuerwerck=Narr“, S. 113.

5.2. Feuerwerke als dramaturgische Ereignisse

Die, im Kontext der Hochzeitsfeierlichkeiten Leopolds oftmals als *feste di fuochi* oder „Feuerwerkspantomimen“ beschriebenen Darbietungen wurden zunehmend als strukturiertes Ereignis wahrgenommen, also im Sinne einer dramatischen, mit einer Handlung verknüpften Aufführung, gedacht. Dabei wurde nicht nur das ausgeklügelte Abbrennen der Feuerwerkskörper dramaturgisch choreographiert, sondern es wurden auch mit pantomimischen Einlagen, historische Kämpfe und Schlachten dargestellt oder Themen aus der griechischen Mythologie erzählt und in Szene gesetzt. Das Zentrum der Szenerie bildeten großformatige, symbolisch aufgeladene Kulissen, wie Schlösser, Festungswerke, Stadtmauern, Pyramiden, Obeliskten, Türme, Schiffe oder Tempel, die mitunter auch in die vorhandene Landschaft oder Umgebung integriert wurden. Dem Anlass und der Dedikation entsprechend, wurden die Widmungsträger bzw. Widmungsträgerinnen allegorisch durch besonders tugendhafte, siegreiche Heldenfiguren verkörpert. Dementsprechend trugen diese Aufführungen – ähnlich der *opere* – aussagekräftige Titel, die bereits auf die Handlung verwiesen. Diese Parallele zu anderen handlungsbezogenen Gattungen spricht auch Julius Bernhard von Rohr an, wenngleich er komplexe, ausufernde Ausführungen und Handlungen weiterhin vorrangig der Oper zuordnet:

„Wenn ein Feuerwerck wohl *ordonirt* werden, und aus unterschiedenen Handlungen bestehen soll, so gehört eben eine so geschickte *Composition* dazu, als zu einer *Opera* oder *Comoedie*, sie müssen auch eben so auf einander folgen, iedoch mit diesen Unterscheid, daß so wohl die Ausziehungen des *Theatri*, als auch die Handlungen nicht so weitläufftig seyn dürffen, als in einer *Opera*.“²⁵⁴

Auch wenn szenische Darstellungen, die Bühnenarchitektur, choreographische Elemente und Musik unter freiem Himmel in größerem Maßstab realisiert werden konnten, war sich bereits die zeitgenössische Rezeption einig, dass ein bloßes Abschießen von Raketen und Verbrennen der Kulissen keinen künstlerischen Wert an sich generiert. Die insofern gestiegenen Ansprüche an die Feuerwerker artikuliert auch Rohr: „In den heutigen Zeiten, da alle Künste und Wissenschaften auf einen sehr hohen Gipffel gestiegen, verlangen grosse Herren mit Recht bey ihren Feuerwercken mehr Kunst und Accuratesse, [...]“²⁵⁵ Gleichzeitig warnt er jedoch vor einer Überladung der Eindrücke, die das Publikum überfordern würden: „Bey der großen Menge der Wercke und Figuren ist alles so einzurichten, daß es die Augen fassen können, und

²⁵⁴ Rohr, S. 846f, §. 1.

²⁵⁵ Ebda., S. 852, §. 14.

bey der allzu grossen Menge nicht in Unordnung gesetzt werden.“²⁵⁶ Er empfiehlt also dem Feuerwerker – insbesondere im Hinblick auf die Herrschaftsvermittlung – die Protagonisten auf der weitläufigen Bühne deutlich erkennbar in Szene zu setzen und die Handlungsstränge prägnant sowie mit einer einfachen, allgemein verständlichen Botschaft, zu vermitteln. Für die praktische Umsetzung boten sich hier gezielte Lichtsetzungen an, die einerseits bestimmte Kulissen hervorhoben und andererseits den Blick auf die handelnden Figuren lenkten, die mit überzeichneter, pathetischer Pantomimik den Inhalt auch über größere Distanzen hinweg deutlich zum Ausdruck brachten.

Je nach Größe und Umfang einer Inszenierung konnten Feuerwerke inhaltlich in mehrere „Handlungen“ (*Actus*) gegliedert gewesen sein, wobei die Einschnitte, die sich dadurch ergaben, ohnehin erforderlich waren, um die, von der Pyrotechnik ausgelösten Rauchschwaden abziehen zu lassen und somit wieder freie Sicht auf das Geschehen (das *Theatrum*) zu gewährleisten. Gleichzeitig nutzte man die Pausen – analog zum Theater – für Umbauten oder zur Vorbereitung für den nächsten Akt. Zeitgenössische Quellen wiesen darauf hin, dass die Unterbrechungen musikalisch untermalt waren. Das wirft die Frage auf, ob die musikalischen Einschübe in erster Linie der Strukturierung des Ablaufs dienten oder ob ihnen eine weitergehende ästhetische Funktion zukam: Erfüllten sie lediglich den Zweck eines Pausensignals oder wurden sie – darüber hinaus gehend – als autonome Darbietungsmusik, etwa in Form von kompositorisch erweiterten Fanfarenklängen, wie Intraden, wahrgenommen.

Rohr beschreibt hier beide Möglichkeiten des musikalischen Einsatzes. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die begriffliche Differenzierung. Während er für die akustische Markierung der Handlungseinschnitte explizit von „Zeichen“ spricht – „Bey einigen großen Wercken und weitläufftigen Historien, die auf Art der *Opern* abgefast, werden bißweilen einige *Actus* zugleich *praesentirt*, und wenn ein *Actus* beschlossen, mit Trompeten und Paucken ein Zeichen zur andern Handlung gegeben“²⁵⁷ – verwendet er den Begriff „Music“ ausschließlich in einem inhalts- bzw. handlungsbezogenen Kontext, wobei die Musikstücke sowohl zwischen den Handlungen, als auch innerhalb des Akts positioniert sein konnten:

„Die *Music*, so man bey den Feuerwercken, entweder nach Endigung einer ieden Handlung, oder auch unter dem *Actu* erschallen läst, muß mit dem *Themate*, so man *repraesentirt*, *harmoniren*. Bey einer *martialischen Action*, als bey einer Schlacht, Belagerung und Eroberung

²⁵⁶ Rohr, S. 849, §. 7.

²⁵⁷ Rohr 1729, S. 848f, §. 6.

eines Castels höret man Trompeten und Paucken; hingegen bey Friedens=*Inventionen*, als bey Liebes=Bündnissen u. s. w. *Hautbois*, Waldhörner u. s. w.“²⁵⁸

Rohrs Ausführungen zeigen, dass auch programmatische Musikstücke zum Einsatz kamen, die stilistisch der Handlung und Thematik angepasst waren. Dies impliziert, dass nicht nur das Abfeuern der Feuerwerkskörper an sich dramaturgisch gestaltet war, sondern dass auch die vielfältigen Möglichkeiten der Pyrotechnik genutzt wurden,²⁵⁹ um – im Zusammenspiel mit Musik – unterschiedliche Spannungsmomente, Höhepunkte und ruhigere Passagen zu erzeugen, sodass die musikalischen Einlagen nicht vom lauten Knallen der Feuerwerkskörper überlagert wurden, sondern vom Publikum auch tatsächlich wahrnehmbar gewesen sind. Diese Vorgaben setzten ein präzises aufeinander abgestimmtes Handeln zwischen Musikern und Feuerwerkern voraus.

Kupferstiche von Feuerwerken zeigen in der Regel ein idealisiertes Panoramabild aus dem Blickwinkel des Beobachters, bzw. der Beobachterin. Sie sind also per se intendierte Darstellungen, die nicht nur die visuelle Wirkung des Spektakels festhalten, sondern gleichzeitig eine interpretative, allegorische Auslegung miteinschließen. Im Gegensatz dazu ermöglichen uns die graphischen Entwürfe des Architekten und Stadtbaumeisters Joseph Furttentbach einen Blick hinter die Kulissen. Im Fokus stehen hier die technische Durchführung und das Zusammenspiel der Feuerwerker und Trompeter. In seiner Abhandlung „Wie man das Theatrum zum Lust=Feurwerck, auffreissen soll“ äußerte er sich bereits siebenzig Jahre vor Rohr zur Durchführung eines Idealfeuerwerks (*Prob' Feurwerck*).²⁶⁰ Obwohl sich Furttentbach in seinen Ausführungen im Wesentlichen auf rein technische Belange sowie auf die ausführenden Personen und deren spezifischen Aufgabenbereiche konzentrierte, wird dennoch – analog zu Rohr – bereits deutlich, dass Musik als integraler Bestandteil der Gesamtinszenierung verstanden wurde. Aus handwerklich-technischer Perspektive wies er nämlich insbesondere den Trompetern eine ebenso zentrale Rolle zu wie den Feuerwerkern selbst. Beide Gruppen – Musiker und Pyrotechniker – agierten als präzise aufeinander abgestimmtes Ensemble. In diesem Sinne positionierte Furttentbach die Musiker (vier Trompeter) im Zentrum des Theaters, unmittelbar „neben die Feurwerckern.“²⁶¹ Dort verblieben sie – ohne Abgänge – während des gesamten Spektakels auf der Bühne. Durch das gezielte Abbrennen von Bühnenelementen,

²⁵⁸ Ebda., S. 851f, §. 12.

²⁵⁹ Siehe Anm. 242.

²⁶⁰ Joseph Furttentbach, *Mannhaffter Kunst=Spiegel [...]*, Kap.: „Von dem Feurwerck“, Augspurg: Johann Schultes 1663, S. 180–208, bes. ab S. 191 „Wie man das *Theatrum* zum Lust=Feurwerck auffreissen soll“.

²⁶¹ Furttentbach 1663, S. 191.

indem „biß gegen den Trompetern hinzu, ein freystehender Platz gemacht [wird],“²⁶² wurden im Verlauf der Aufführung immer wieder andere Sichtachsen frei, die die Musiker zum gewünschten Zeitpunkt, in den Mittelpunkt des Geschehens und ins Blickfeld des Publikums rückten. Am Ende seiner Idealbeschreibung eines Lustfeuerwerks hält Furttenbach fest, dass dieses von „12. derigirten Personen“ abgehalten worden sei.²⁶³ In einer früheren Passage nennt er auch die genaue Zusammensetzung: vier Feuerwerker, vier Handlanger und vier Trompeter. Diese paritätische Aufteilung legt eine Gleichstellung der Musiker mit den übrigen Ausführenden nahe.²⁶⁴

So zeigt sich sowohl bei Rohr (aus ästhetisch-perzeptiver Perspektive), als auch bei Furttenbach (aus praktisch-organisatorischer Sicht), dass Musik nicht nur vor oder zwischen den Akten – im Sinne eines „attentum parare“ oder als „chiamaten“ – zum Einsatz kam, sondern darüber hinaus als konstitutiver Bestandteil im Gesamtkonzept verankert war. Trompeter, Feuerwerker, und Gehilfen traten dabei als gleichrangig ausführende Akteure in Erscheinung; ihre jeweiligen Rollen im Gesamtgefüge wurden gleichermaßen als bedeutsam angesehen.

5.3. Feuerwerksdarbietungen im Rahmen der Hochzeitsfestivitäten

Obwohl zu den Feuerwerken, die im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten Leopolds zur Aufführung gelangten, diesbezüglich keine detaillierteren Beschreibungen überliefert sind, ist auf Grundlage der beschriebenen zeitgenössischen Feuerwerkspraxis und der Bedeutsamkeit des Anlasses von komplexeren Aufführungen auszugehen. Zwar waren thematische Feuerwerke mit durchchoreographierten Historien die Ausnahme, doch gerade im Hinblick des öffentlichen Charakters der Feuerwerke war der Hof oder auch ein anderer Veranstalter bestrebt, einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Den vorhandenen Quellen zufolge fanden im Zusammenhang mit Leopolds dritter Hochzeit drei Feuerwerke statt, wobei jenes in Neuburg / Inn – zumindest in einer größeren Dimension – nicht gesichert erscheint. Des Weiteren kündigt das *Diarium Europaeum* – pro futuro – für den 17. Jänner 1677 zum finalen Einzug in Wien ein Feuerwerk an und vermerkt, dass „[...] beede Majestäten aber nach Wien fortreyssen werden: in Hoffnung den 17. Jenner allda dero herrlichen Einzug / worzu stattliche Feuerwercke / und andere Freuden=Zeichen gemacht werden / zu halten.“²⁶⁵ Anhand des übrigen Quellenkörpers, muss jedoch davon ausgegangen werden, dass es bei einer Ankündigung blieb. Bedeutsam an

²⁶² Ebda., S. 202.

²⁶³ Ebda., S. 207.

²⁶⁴ Ebda., S. 197. Auflistung.

²⁶⁵ *Diarium Europaeum* 1677, S. 336.

diesem Zeitungsbericht ist, dass ein Feuerwerk gewissermaßen als selbstverständlich vorausgesetzt wurde und sein Fehlen undenkbar erschien.

Anhand der verfügbaren Quellen können folgende Feuerwerksinszenierungen belegt werden:

Datum	Titel / Anlass	Ausführung	Ort / Ausrichter
25. 11. 1676	Feuerwerk zur Deklaration Eleonoras zur Kaiserin	Ohne Pantomime	Neuburg / Donau vor der Stadt, auf dem Wasser, an Land, vor dem Schloss (der Pfalz-Neuburgische Hof)
11. 12. 1676	Feuerwerk zum Empfang Eleonoras in Neuburg / Inn	Ohne Pantomime Illuminationen	Neuburg / Inn Auf dem Wasser, an Land Innerer Schlosshof, Schlosstor, Ehrenpforte (Georg Ludwig Graf von Sinzendorf)
17. 1. 1677	Feuerwerk beim finalen Einzug des Kaiserpaares in Wien?	Nicht belegbar	Nicht belegbar
2. 2. 1677	<i>La face di Prommeteo</i> (Des Prometheus' Fackel) Maria Lichtmess, zu Ehren der Kaiserin Eleonora	Pantomimisch mit Musik, in 3 Teilen Ordonnanz: Generalleutnant Raimondo Graf von Montecuccoli Ausführung: Joh. Jacob Köchly ²⁶⁶	Wien, Feuerwerksbühne vor dem Burgtor (Kaiserhof)

5.3.1. Feuerwerk anlässlich der Deklaration Eleonoras in Neuburg / Donau

Bereits am 25. November, dem Tag der feierlichen Deklaration Eleonoras zur kaiserlichen Braut wurde in Neuburg an der Donau ein vielbeachtetes Feuerwerk abgehalten, das dem späteren in Wien qualitativ um nichts nachstehen sollte. Der Brautvater Philipp Wilhelm, Pfalzgraf und

²⁶⁶ Beschrieben als „Kunstfeuerwerker“, Planer, Inventor. Auf dem Feuerwerkszettel zur *Fackel des Prometheus* ist zu lesen: „Verfertigt vorgestellt und verbrennt durch Johann Jacob Köchly, Röm. Kayse. Maytt. bestelten Feuerwercks Meistern.“ Ansonsten sind keine Daten verfügbar.

Herzog zu Neuburg, schien dabei keine Kosten und Mühen gescheut zu haben – nicht zuletzt angesichts der Anwesenheit des kaiserlichen Gesandten und designierten Obersthofmeisters der Braut, Ferdinand Fürst Dietrichstein. Das Ereignis war Teil eines aufwendig inszenierten Festprogramms, das sich über den gesamten Tag erstreckte. Den Auftakt bildete ein „Lob=Ambt / unter Trompeten und Pauckenschlag“ und unter Kanonensalven ein „gesungenes *Te Deum Laudamus*.“²⁶⁷ In weiterer Folge „liesse man“ schließlich – zur Hebung der festlichen Stimmung und zur Einbindung des Volkes – am „Nachmittag *in publico* Rhein und Necker=Wein reichlich unter das Volck rinnen.“²⁶⁸ Besonders eindrucksvoll gestaltete sich dann das nächtliche Feuerwerk, das laut dem Zeitzeugen Lerch über drei Stunden andauerte und damit deutlich länger als sein Wiener Pendant war. Er schreibt:

„Nachgehent hielte man bey eingefallener finsterer Nacht ein so wol auff dem Wasser von vilen unterschiedlichen Granat= und Fewerkugeln / als auch auff dem Land nahe am Schloß vor der Stadt auff ebenen Platz ein künstliches schön zubereitetes Fewerwerck / welches mit denen in der Lufft stehend= und hellbrennenden Namen LEOPOLD und ELEONORA, sambt dem Kayserlichen Adler und darüber gleichsam im Himmel=schwebenden Ulrici=Creutz ganz fewrig unter vil hundert auffsteigenden Raggeten und Girandolen bey drey Stunden mit Verwunderung gesehen worden.“²⁶⁹

Die Hinweise auf die ‚eingefallene finstere Nacht‘ sowie die Aufzählung der Schauplätze – sowohl auf dem Wasser als auch auf dem Land – legen nahe, dass das gesamte Areal festlich illuminiert war. Das Volk bewegte sich offenbar innerhalb des Geländes hin und her und erlebte die Inszenierung als ein räumlich weit aufgefächertes Gesamtkunstwerk. Im Mittelpunkt standen die durchgängig brennenden Namenszüge des Brautpaares, die als große Lettern am Nachthimmel erschienen. Über dem weltlichen Symbol des Kaiseradlers leuchtete darüber hinaus das Ulrichskreuz, Sinnbild für die Legitimation durch die Kirche und die von Gott direkt übertragene Autorität an den Herrscher.²⁷⁰

Alleine die angegebene Dauer des Feuerwerks – rund drei Stunden – setzte eine sowohl programmatische als auch musikalische Strukturierung voraus. Ohne eine solche Gliederung würde eine derart lange, einseitige Reizüberflutung gerade das Gegenteil bewirkt haben und

²⁶⁷ Lerch 1677, fol. A2v. Lerch zufolge ist der Zelebrant der Messe der Abt des nunmehr ehemaligen Zisterzienserklosters Baumgartenberg, wofür Bernhard Breil (Amtszeit 1649–1683) in Betracht käme. In welchem Verhältnis Breil oder sein Kloster zu Neuburg / Donau stand, bzw. wie diese Verbindung hergestellt wurde, ließ sich bislang nicht eruieren.

²⁶⁸ Ebda.

²⁶⁹ Ebda, fol. A2v–A3r.

²⁷⁰ Das „Ulrichskreuz“, als Symbol des Hl. Ulrich, ähnelt dem sogenannten „Tatzenkreuz“ und nahm hier Bezug auf einen der Patrone des Bistums Augsburgs, dem Neuburg an der Donau kirchenrechtlich zugeordnet war.

hätte eher zu einer Abflachung der Wirkung, zum Verlust des Spannungsbogens und in logischer Konsequenz zu einer nachlassenden Aufmerksamkeit beim Publikum geführt. Es ist insofern also durchaus von einer musikalischen Beschallung der Szenerie auszugehen. Eine Notiz im *Diarium Europaeum* über „ein sehr ansehnliches Feuer=Werck / an welchem 12. Feuerwercker eine ziemliche Zeit gearbeitet [haben]“²⁷¹ lässt sich des Weiteren als Indiz für eine Beteiligung von Trompetern beim eigentlichen Feuerwerksakt interpretieren. Dabei lassen sich durchaus Parallelen zu Furttenbach erkennen, der bei seinen beispielhaften Feuerwerksinszenierungen ebenfalls von 12 Personen – einschließlich der Trompeter – als Ideal- bzw. Standardbesetzung ausgeht.²⁷²

5.3.2. Feuerwerk anlässlich des Empfangs Eleonoras in Neuburg / Inn

Die verschiedenen Quellen lassen zugleich die jeweilige Intention des Verfassers oder der Auftraggeber erkennen. Von zentraler Bedeutung – und somit in höchstem Maße erwähnenswert – war dabei die demonstrative Ehrbezeugung gegenüber dem Kaiser. Häufig wurde in diesem Zusammenhang der Initiator oder Gastgeber besonders hervorgehoben, der Quartiere bereitstellte oder andere Vergnügungen organisierte und finanzierte. Ob das angekündigte Ereignis dann tatsächlich stattfand oder aus bestimmten Gründen nicht zur Ausführung gelangte, ist dabei zweitrangig. Entscheidend war vielmehr der bekundete Wille, der zugleich als Ausdruck besonderer Loyalität gegenüber dem Kaiser verstanden wurde. Diese Praxis zeigte sich nicht nur in schriftlichen Quellen, sondern auch in den zahlreichen Kupferstichen, die entweder vorab oder als „Symbolbilder“ angefertigt wurden, um der Nachwelt die Bedeutsamkeit des Ereignisses zu dokumentieren.²⁷³ Vor diesem Hintergrund führten sowohl das Zeremonial-Protokoll als offizielles Organ des Hofes als auch der in Auftrag gegebene Festbericht von Lerch für den 11. Dezember ein Feuerwerk in Neuburg / Inn an. In beiden Quellen wurde hier – sinngleich – die „untertänigste Devotion“ und „Ehrbezeugung“ des Schlossherrn und Gastgebers der Braut, Graf von Sinzendorf hervorgehoben. Hier das Zeremonial-Protokoll:

„Dieser [graffen v. Sintzendorff] hatte daß Schloß bestmöglichst zurichten, auch eine mit denen Kayß[erlich] osterreichischen und Pfaltz Neuburgischen Wapen bezierte Ehrenpforthe ausführen, und oben auf Ihre MM^[ten] im Triumph-Wagen repraesentiren lassen. Wie dan auch

²⁷¹ *Diarium Europaeum* 1677, S. 331.

²⁷² Siehe Ausführungen S. 82.

²⁷³ Vgl. exemplarisch eine idealisierte Bildquelle zum kolportierten Feuerwerk in Neuburg am Inn, Anhang, Abb. 15.

Er Camer *Praesident* mit gehaltenen Fewrwerckhe, und allen andern unterth[änigsten] bezeugungen seine *Devotion* an Tag geben wollen“²⁷⁴

Andere Medien und entferntere Beobachter, die dem Hof mit einer größeren emotionalen Distanz gegenüberstanden, berichteten naturgemäß aus einer anderen Intention heraus und waren zumeist objektiver. Sie griffen etwa auch Missgeschicke, die während der Durchführung eines Festereignisses auftreten konnten, auf. So zeigte sich das *Diarium* bezüglich des abgehaltenen Feuerwerks in Neuburg / Inn kritischer und vermerkte, dass „Das angestelte Feuerwerck aber [...] Nachts zuvor / eh es geworffen werden sollen / durch Verwahrlosung meist [sic] im Rauch auffgegangen [ist].“²⁷⁵ – Eine Beobachtung, die keineswegs die Regel darstellte, zugleich aber die größere Unabhängigkeit der Berichterstattung erkennen lässt.

Plausibler als das nicht gesicherte Feuerwerk erscheint jedoch, dass in Neuburg eine aufwändigere Illumination stattfand. Illuminationen – Scheutz bezeichnet sie als „Feuerwerke im Kleinen“ – stellten „eine wichtige Akzentuierungsmöglichkeit der höfischen Nacht dar.“²⁷⁶ In einer gelungenen Illumination wurden die vorhandene barocke Garten- und Landschaftsarchitektur ebenso wie eigens errichtete ephemere Festarchitekturen oder bestehende Gebäudeteile kunstvoll beleuchtet. Das Licht zahlreicher Kerzen und Fackeln wurde mitunter zusätzlich durch Spiegel gelenkt und verstärkt, sodass eindrucksvolle Schattenwirkungen entstanden, welche die bespielten Areale und ihre Gebäudeteile plastisch hervortreten ließen, wie auch Lerch in seiner Schilderung recht anschaulich erkennen lässt:

„[...] es liesse auch selben Abend Seine Excellenz ein schönes Feuerwerck / auff einem hohen Berg am Wehrnstein gegen den Schloß Neuburg über zu aller unterthänigsten Ehren halten / auch umb und umb in dem innersten Schloßhof / wie auch auff der schönen auffgerichten Ehren=Porten vor dem Schloß=Thor allenthalben ein grosse Menge Liechter anzünden / welches auß dem Kays. Zimmer und Fenstern annehmlich zusehen gewesen“²⁷⁷

Auch auf Bonini dürfte das Schloss Neuburg / Inn einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. In seinem *racconto* schildert er detailliert und höchst fantasiereich die Atmosphäre des Schlossgartens als Topos höfischer Selbstdarstellung und macht so die zeitgenössische Perzeption des illuminierten Festgeländes greifbar. Er spricht von einer „Konzentration an schönen Reizen“ und zieht Vergleiche mit den „Giardini di Roma“ mit ihren zahlreichen

²⁷⁴ OMeA Prot. 3, fol. 83v.

²⁷⁵ *Diarium Europaeum* 1677, S. 334.

²⁷⁶ Scheutz 2021, S. 347.

²⁷⁷ Lerch 1677, fol. C2r; ebenso OMeA Prot. 3, fol. 83v (weniger ausführlich).

Statuetten, wasserspeienden Urnen, Grotten und Labyrinthen.²⁷⁸ Breiten Raum nimmt ebenfalls die detaillierte Beschreibung des Triumphbogens ein, dessen Schriftzüge und Bildnisse in den zahlreichen Unterteilungen durch die entzündeten Feuer schön zu lesen gewesen seien²⁷⁹ – und zwar „dergestalt“, wie Rohr ergänzt, „daß man Historische Bilder und Schrifften, welche sich in einem solchen Gebäude hin und wieder befinden, sehr deutlich sehen kan.“²⁸⁰ Es zeigt sich hier einmal mehr, dass auch Illuminationen als ästhetisches Instrument zur Sichtbarmachung programmatischer Inhalte eingesetzt wurden: Bildnisse, Inschriften und ikonographische Details traten durch das Licht-Schatten-Spiel besonders klar hervor und wurden zu idealen Trägern von politischen Botschaften.

Illuminationen bedurften weit stärker noch als Feuerwerksinszenierungen einer akustischen Unterstützung. Das lag vor allem in ihrem statischen Charakter begründet. Während das Feuerwerk durch seine Eigenbewegung eine zeitliche Dramaturgie entfaltete, blieb die Illumination im Wesentlichen unbewegt und bedurfte zur Gliederung einer begleitenden akustischen Zeichensetzung – eines klanglichen Rahmens. Dass eine Illumination zumindest einen klar definierten Anfang und ein eindeutiges Ende aufweisen musste, hält auch Rohr für grundlegend: „Wenn der Anfang damit geschehen soll, wird [...] unter Trompeten und Paucken=Schall angekündigt, [...], mit denen das Anzünden der Feuer=Lampen und Fackeln angehet.“²⁸¹ Das heißt, Illuminationen unterschieden sich erst dann von einer bloßen Beleuchtung, wenn sie von den Zuschauenden als solche wahrgenommen wurden – wenn ihr Sinngehalt, ihre Bedeutungsabsicht als Inszenierung zu erkennen war, etwa durch den gezielten Einsatz von Musik. Erst durch das Zusammenspiel von Klang und Licht gewann die Inszenierung eine ästhetische Dichte und verwandelte eine funktionale Beleuchtung in eine bedeutungsgeladene Illumination. Die Bandbreite der musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten war auch hier groß: Ob lediglich zwei Trompeter die Ehrenpforte flankierten und die Gäste begrüßten, ob mehrere Ensembles über die ganze Szenerie verteilt musizierten, ob Musik von offizieller Seite bereitgestellt wurde oder ob das Volk spontan – auf Eigeninitiative – den öffentlichen Raum bespielte, ist dabei zweitrangig. Ein existierendes Grundbedürfnis nach musikalischer Umrahmung scheint nach Rohr auf jeden Fall gegeben zu sein:

„Es wird bey der *Illumination* hier und da der Durchlauchtigsten Herrschafft zur Freude und zu Gefallen, entweder auf den Thürmen oder an andern Plätzen der Stadt ein angenehmes

²⁷⁸ Bonini 1677, S. 24f.

²⁷⁹ Ebda., S. 25ff.

²⁸⁰ Rohr 1729, S. 847, §. 2.

²⁸¹ Ebda., S. 842, § 8.

musicalisch *Concert* gehört, so entweder in Trompeten und Paucken, oder in einer lieblichen Instrumental- und *Vocal-Music* besteht.“²⁸²

5.3.3. *La face di Prommeteo*

Mit dem am 2. Februar 1677, dem Fest Mariä Lichtmess, entzündeten „künstlichen Lustfeuer“ *La face di Prommeteo* (*Die Fackel deß Prometheus*) fand die mehrwöchige Festfolge anlässlich Leopolds dritter Hochzeit ihren glanzvollen Abschluss. Unter der Ordonanz des Grafen Raimondo Montecuccoli wurde die Ausführung dem Feuerwerksmeister Johann Jacob Köchly anvertraut, dessen Tätigkeit sich den vorliegenden Quellen zufolge offenbar nur auf dieses Ereignis eingrenzen lässt.²⁸³

Als Kulisse diente ein vor dem Burgtor auf dem Glacis errichteter, perspektivisch angelegter stilisierter Schlosshof, in dessen Halbrund ein Minervatempel in Form eines Tholos stand, auf dem der kaiserliche Adler befestigt war. Ihm war auf einem Sockel ein Standbild des Prometheus vorgestellt. Schließlich wurde die Szenerie durch eine umlaufende Balustrade eingegrenzt, die auch den Abschluss der Bühne markierte. Alle Gebäudeteile waren natürlich reich mit marmorierten Säulen, Bögen, Gesimsen, Kuppeln, Statuetten und goldenen Stuckaturen verziert, in deren Winkel, Öffnungen und Nischen sich die unterschiedlichsten Feuerwerksgeschoße und Brandgeschirre versteckten. Über der Szenerie schwebte eine Wolke, in der Minerva mit anderen Gottheiten saß, seitlich hing an einem Seil eine einfache, mechanische Bühnenmaschine, die Prometheus auf dem Pegasus darstellte.²⁸⁴

Die Handlung war ebenso schlicht wie selbsterklärend. Allegorisch wurden der Kaiser und die Kaiserin als Prometheus und Minerva dargestellt. Prometheus ritt auf dem Pegasus, die Fackel in der Hand und entzündete mit Minervas Hilfe sein eigenes Bildnis (Kaisertum Österreich). Das Feuer pflanzte sich fort bis hin zu zahlreichen Feuerrädern, die sich dann zu drehen begannen – eine Allegorie auf die Fortsetzung der Dynastie durch künftige Erben. Der erste Teil endete mit flammenden Buchstaben, die in den Himmel gezeichnet waren und nochmals das Brautpaar hochleben ließen: „V(ivat) L(eopoldus) V(ivat) E(leonora).“ In Tobias Sadelers „Beschreibung der Kunst=Feur“ durfte natürlich nicht unkommentiert bleiben, dass auch die „treuehorsamisten Zuseher lebhaft“ in den Jubelruf mit einstimmten.²⁸⁵

²⁸² Ebda., S. 842, §. 9.

²⁸³ Vgl. Scheutz 2021, S. 382–397 (Tabelle der Höfischen Lust-, bürgerlichen Ernst-Feuerwerke sowie der kommerziellen Feuerwerke in Wien, bis 1780); ebenso Seifert 1988, S. 54.

²⁸⁴ Szenerie des thematischen Feuerwerks *La face di Prommeteo*, siehe Anhang, Abb. 14.

²⁸⁵ Tobias Sadeler, *Die Fackel Deß Prometheus. Künstliches Lust=Feur* 1677, fol. C2v.

Im zweiten Teil stiegen – symbolisch für das „freudige Frohlocken“ aller Erdteile – aus den vier Himmelsrichtungen zeitgleich Feuerkugeln empor – gefolgt von einem feurigen Regenbogen, der sinnbildlich den Frieden ankündigte.²⁸⁶ Ihren Höhepunkt fand die Darbietung in der vollständigen Zerstörung und Einäscherung des Minervatempels – dargebracht als symbolische Opfergabe der Göttin Minerva an das Kaiserhaus Österreich: „Minerva aber opfert den ihrigen [Tempel] zu Wienn denen lust=bahren Flammen auf zu Bedienung der Oesterreichischen Monarchen.“²⁸⁷

Der Beginn des Feuerwerks wurde im Vorhinein nicht genau festgelegt – das Hofprotokoll vermerkt dazu lediglich eine ungefähre Zeitangabe – da man das Ende der vorangestellten Vesper abzuwarten hatte, der die Kaiserlichen Majestäten noch beiwohnten:

„[...] nachdeme Ihro Kays[erl] May[estätten] die andacht bey denen PP. Societatis auff dem Hoff in der Vesper und Litaney verrichtet, hat man daß zu ehren Ihr[er] May[estät] der Kayserin *Eleonora Magdalena Theresiae* zu Wienn vor dem Burgthore verfertigte Feuerwerckh, baldt nach 6. Uhr abendts angetzündet. Die *Invention* und einrichtung dessen war vom *Prometheo* und *Minerva* genommen, wie solches die getruckte, und bey denen Hoff *Actis* befindtliche beschreibung mit mehrern weitläuffig außführet.“²⁸⁸

Der Tradition folgend, bei der Feuerwerke von der höchststehenden und würdigsten Person oder dem Widmungsträger, der Widmungsträgerin entzündet wurden, fiel diese Ehre nun der neuen Kaiserin zu.²⁸⁹ Sie entzündete vom Fenster der Kaiserlichen Burg aus ein Schnurfeuerwerk,²⁹⁰ dessen Zündschnur als „Lauffeuer“ in einer Art Dominoeffekt weitergegeben wurde und die Handlung vorantrieb: „Ihr[e] May[estät] die Kayserin haben mit einem lauffenden Feüer, deß *Prometheus* Fackel, und dieser das gantze werckh angetzündet.“²⁹¹ Die oben zitierten „Hof Actis“ beinhalten einen Kupferstich, der diesen Vorgang etwas genauer ausführt:

„Nach deme Ihre May[estät] die regirende Röm[ische] Kayserin unter hellklingenden Trompeten und Paucken schall vermittels eines Lauff Feuers aus dem Fenster der Kays[erlichen] Burg nach der Sonnen das Anfangs Zeichen gegeben hat der Prometheus auf dem Pegaso sitzend so bald sein Fackel von selbiger entzündet und seinen Flug gegen die vor der Minervae Tempel stehende Bildnuß genommen, solche ins Feur gebracht worauf der Kunstreiche Tempel durch

²⁸⁶ Dazu H. Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott [...]* 1988, S. 54.

²⁸⁷ Sadeler 1677, fol. D2v.

²⁸⁸ OMeA Prot. 3, fol. 110r.

²⁸⁹ Vgl. Arthur Lotz, *Das Feuerwerk: seine Geschichte und Bibliographie [...]* 1941, S. 32.

²⁹⁰ Zur Entzündung eines Schnurfeuerwerks, siehe Fähler, *Feuerwerke des Barock* 1974, S.14.

²⁹¹ OMeA Prot. 3, fol. 110v.

die unzählige Brandfeur in den Flammkrügen nebenst dem Röm[ischen] Adler und denen Buchstaben VL.VE. sich hellbrennend gezeigt [...].“²⁹²

Während Seifert dem *Prometheus* überhaupt eine „dramatische Handlung“ abspricht,²⁹³ geht Lotz von „einer Pantomime einfachsten Inhalts“ aus.²⁹⁴ Beide Deutungen lassen sich auf Grundlage des erhaltenen Quellenmaterials durchaus plausibel begründen. Seiferts Einschätzung basiert jedoch stark auf dem Vergleich anderer vorangegangener thematischer Feuerwerksinszenierungen, die in ihren Ausmaßen und ihrer Komplexität deutlich größer angelegt waren.

Gleichwohl wies aber auch der *Prometheus* eine Reihe von Parametern auf, die für ein dramatisches Werk sprechen: Tatsächlich folgte die Inszenierung einem durchgehenden – wenn auch nonverbalen – Erzählstrang und einer klar strukturierten Handlung, die in drei Akte unterteilt war. Es entstanden dadurch Spannungsbögen in deren Verlauf Entwicklungen aufgebaut und zu Höhepunkten verdichtet wurden – und schließlich führten eine klug durchdachte Lichtregie sowie das choreographierte Abbrennen der Feuerwerkskörper zu eindrucksvollen Orts- und Kulissenwechseln. Zwar fehlten eine sprachliche Gestaltung sowie Gestik und Mimik von Schauspielern aber der erzählerische Gehalt war ohnehin vorgegeben bzw. durch „Feuerwerkszettel“ kommuniziert, sodass es dem Publikum nicht schwerfiel, die intendierten Inhalte zu übernehmen und die symbolischen Codes „richtig“, in der beabsichtigten Weise, zu deuten.

Dass *La face di Prommeteo* für das Publikum eine höchst beeindruckende und für den Wiener Hof als Veranstalter eine höchst gelungene Aufführung darstellte, verdeutlicht einmal mehr der Theologe Filippo Maria Bonini in einem Festbericht, der sich an den italienischen Leser, die italienische Leserin richtete:

„Al diletto dell’occhio s’aggionse quello dell’udito, che nasceva dagli armoniosi, e concertati suoni delle Trombe, che divise in varie parti applaudevano con le loro fanfare, e musicali Canzoni à sì bello, e grandioso spettacolo, che rallegravano non men gli huomini, che i Corsieri d’un infinità di Carozze, i quali emulando il popolo essi ancora col loro nitrare davano Segno di festeggiare.“²⁹⁵

²⁹² Feuerwerkszettel, *Des Prometheus Fackel oder Lustbares Kunst= und Freuden Feur [...]*, Kupferstich 1677 (Staatliche Museen zu Berlin).

²⁹³ Seifert 1988, S. 54.

²⁹⁴ Lotz 1941, S. 35f.

²⁹⁵ Bonini, Filippo Maria, *Racconto Historico [...]* 1677, S. 55f. Übersetzung: Zum Vergnügen des Auges gesellte sich das des Gehörs, das aus den harmonischen und abgestimmten Klängen der Trompeten entsprang, die in verschiedene Gruppen aufgeteilt mit ihren Fanfaren und musikalischen Weisen einem so schönen und großartigen

Das Zitat veranschaulicht nicht nur die Symbiose von Klang und Bild, sondern auch eine Aufführungspraxis, wie sie für großangelegte, thematische Feuerwerke charakteristisch war: Die Trompeter, an verschiedenen Stellen im Raum positioniert, rundeten das Spektakel mit fein abgestimmten, abwechslungsreichen musikalischen Einlagen ab. Ihre koordinierten Einsätze erzeugten ein räumliches Klangpanorama – eine akustische Topographie, die den Zuschauenden Orientierung bot und sie klanglich vom Festgeschehen fortgeleitete.

Zum anderen wird die übergeordnete Intention Boninis klar ersichtlich – die einer panegyrischen Huldigung an Kaiser Leopold. Gerade mit Blick auf die italienische Leserschaft soll die herausragende Bedeutung des Kaisers und seine – vom Volk weithin verehrte – absolute Herrschaft eindrucksvoll zur Geltung gebracht werden. Mit der angeführten universellen Freude und dem Jubel aller Kreaturen – Mensch und Tier – unterstreicht Bonini die von Gott legitimierte Stellung Leopolds.²⁹⁶

Letztlich ist es Interpretationssache, wie die einzelnen Handlungselemente gewichtet werden. Unbestritten ist, dass mit fortschreitender Anzahl der Hochzeiten der festliche Aufwand insgesamt reduziert wurde. Konsequenterweise führte dieser Sachverhalt auch zu einer sukzessiven Redimensionierung der Feuerwerke. Hinzu kam, dass während der betreffenden Feierlichkeiten noch das Trauerjahr für die verstorbene Claudia Felicitas andauerte, was eine zusätzliche Zurückhaltung nahelegte. Die schwierige witterungsabhängige Planung sowie die nicht unerheblichen Kosten mochten hier zwar beigetragen haben, kamen aber eher als begleitende Faktoren hinzu.²⁹⁷ Möglicherweise trugen auch die Erinnerungen an die tragischen Zwischenfälle, die sich während der Feuerwerksaufführungen anlässlich Leopolds erster und zweiter Hochzeit ereignet hatten, dazu bei, dass die Inszenierung des *Prometheus* im Vergleich dazu weniger aufwändig ausfiel.²⁹⁸

Schauspiel Beifall spendeten, dass sie nicht nur die Menschen, sondern auch die Rösser einer Unzahl an Kutschen erfreuten, welche – das Volk nachahmend – ebenfalls mit ihrem Wiehern Zeichen der Freude gaben.

²⁹⁶ Bonini betont hier mit dem indirekten Rekurs auf Ps. 150, 6 die universale Dimension der Herrscherhuldigung: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“ (Übersetzung nach Luther).

²⁹⁷ Zu Planung und Vorbereitung von Feuerwerken, siehe Scheutz 2021, S. 269–377, sowie eine exemplarische Kostenaufstellung daselbst, S. 358.

²⁹⁸ Tatsächlich kam es bei den Feuerwerken, die anlässlich der vorangegangenen Hochzeiten Leopolds inszeniert wurden, zu gravierenden Unfällen: Zum großen dramatischen Feuerwerk am 8. Dezember 1666, anlässlich der Beilager-Feierlichkeiten mit der spanischen Infantin Margarita Teresa ist im Periodikum *Theatrum Europaeum* 10 1703, S. 194 zu lesen, dass „[das Feuerwerk] theils aber wegen der eine Zeit her an sich gezogenen Feuchtigkeiten schlecht operirte / worbey auch sieben Constabel / und unter denselben einer biß auf den Tod beschädiget worden [sei].“ Auch das Feuerwerk zur Hochzeit mit Claudia Felicitas am 19. November 1673 stand diesbezüglich unter keinem guten Stern. Hier greift das *Diarium Europaeum* 30 1675, S. 229 diesen Vorfall auf: „[Das kostbare Feuerwerk] ist zwar seiner *operation* und Wirkung nach / mit zweymahliger Lösung 30. Stücken Geschützes /

6. Conclusio

Die dritte Hochzeit Leopolds I. entfaltete sich als ein vielschichtiges höfisches Gesamtereignis, dessen festlicher Charakter aus dem Zusammenspiel unterschiedlichster ästhetischer Mittel entstand. Gerade dieses Zusammenwirken konnte jenen festlichen Rahmen bereitstellen, der das Ereignis deutlich vom Alltäglichen abhob. Für die bewusste Abgrenzung vom Alltag und die Prägung einer spezifisch festlichen Atmosphäre erwiesen sich sämtliche ästhetischen Erscheinungsformen als konstitutiv: das streng geregelte Zeremoniell, die räumliche Inszenierung der höfischen Schauplätze, die visuelle Pracht von Architektur, Ausstattung und Kleidung sowie die vielfältigen performativen Elemente des Festes. Erst im Zusammenwirken dieser Komponenten konnte jene außeralltägliche Wirklichkeit erzeugt werden, die höfische Hochzeiten als politische und dynastische Ereignisse auszeichnete.

Innerhalb dieses dichten Gefüges kam der Musik eine besondere Stellung zu, da sie nahezu alle Phasen des Festgeschehens durchzog und als integratives Element sämtliche genannten Gestaltungsebenen begleitete. Auf diese Weise wurde sie zu einem zentralen Träger der festlichen Atmosphäre und als wesentliches Medium gezielt in den Dienst höfischer Repräsentation gestellt. Weiters strukturierte und intensivierte Musik jede Handlung, indem sie deren symbolische Bedeutung auf eine affektive Ebene hob und semantisch verdichtete. Panegyrische Texte erfuhren zudem durch ihre musikalische Einbettung in mehrfacher Hinsicht Verstärkung: unmittelbar in den dramatischen Werken, wo sie – mit Musik unterlegt – ihren Sinngehalt in idealer Weise vermitteln konnten, sowie indirekt im öffentlichen Festdekor, wo Inschriften und Sinnsprüche auf ephemeren Festarchitekturen in einen musikalisch inszenierten Bedeutungsraum integriert waren und als Teil eines umfassenden Klangereignisses wahrgenommen wurden.

Inszenierungen und Rituale bedingen einander nicht, aber sie gehen Hand in Hand und ergänzen sich. So kommen Rituale nicht ohne Inszenierung aus und Inszenierungen bekommen durch Rituale Bedeutsamkeit. Auch hier wirkt Musik als unverzichtbarer Bestandteil dieser Komplementarität verstärkend, erhöhend und verleiht dem Akt Nachdruck und Gültigkeit. Musik kann in Form prägnanter Trompetenfanfaren einen rituellen Vollzug akustisch untermauern und der Öffentlichkeit verkünden, sie kann – etwa im sakralen Kontext – Texten mehr Relevanz geben und deren Sinngehalt hervorheben, sie kann einer Festtafel einen

wol abgelauffen / es sind aber von den überhäufften Zusehern 3. Personen / durch die viele Granat=Kugeln todt geblieben / und bey 15. beschädigt worden.“

würdevollen Rahmen bieten und sie kann als Widmungsobjekt, seinem Träger, seiner Trägerin zu vermehrtem Ruhm und Ansehen verhelfen.

Für die musikalische Durchführung der Festlichkeiten kann in keinem der beschriebenen Fälle von einer geschlossenen, einheitlichen Musikergruppe ausgegangen werden, die das gesamte Festgeschehen prägte. Im Gegenteil: Das Musikgeschehen wurde – neben der mitgeführten Abordnung der Kaiserlichen Hofmusikkapelle – von einer Vielzahl unterschiedlicher Gruppierungen getragen, die aus Klöstern, aus dem Umfeld der jeweiligen Gastgeber – zumeist dem hohen Adel – sowie aus weiteren institutionellen und auch sozialen Kontexten rekrutiert wurden und dabei nicht ohne eigene Interessen dem Kaiser und seiner Entourage in bester Erinnerung bleiben wollten.

Aus dieser Praxis ergaben sich zwangsläufig heterogene Klangkörper, die das Fest bedienten und in seiner Vielgestaltigkeit und Pracht akustisch widerspiegeln. Dieses System einer „Aufteilung der musikalischen Verantwortlichkeit“ kam dem Hofstaat nicht zuletzt auch in logistischer Hinsicht entgegen, da lediglich eine vergleichsweise kleine Gruppe an Musikern dauerhaft mitgeführt werden musste, was in Folge nicht nur die Bereitstellung von Quartieren erleichterte, sondern es konnte – parallel – der reguläre Musikbetrieb am Wiener Kaiserhof aufrechterhalten werden. Darüber hinaus ermöglichte diese Vorgehensweise den unterschiedlichen Ensembles, ihre Einsätze flexibel zu koordinieren, während der Reise zeitgleich zu proben, ihre Dienste aufzuteilen und flexibel auf die jeweils anstehenden Anforderungen zu reagieren. Es konnten somit in idealer Weise die vorhandenen musikalischen, sowie personellen Ressourcen situativ, bedarfsorientiert eingesetzt werden.

Die meisten der im Rahmen der Vermählungsfeierlichkeiten Kaiser Leopolds I. mit Prinzessin Eleonora Magdalena Theresia erklingenden, beziehungsweise zu Gehör gebrachten Musiken wurden nicht als autonome, ästhetische Kunstwerke wahrgenommen. Vielmehr entsprachen sie den zeitgenössischen gesellschaftlichen Erwartungen und sind primär aus ihren jeweiligen funktionalen und zeremoniellen Kontexten heraus zu bewerten.

Abweichend davon stellt sich uns die Rezeption der musikdramatischen Werke und Theaterstücke dar. Zwar erfüllten auch diese ihre repräsentative Funktion in der allegorischen Verherrlichung des Kaisers und seines Wirkens, doch wurde insbesondere Feuerwerken und Opern ein hoher ästhetischer Eigenwert zugesprochen, der über ihre bloße Funktionalität im höfischen Festzusammenhang hinausging. Diese Zuschreibung eines eigenständigen ästhetischen Wertes lässt sich nicht zuletzt aus der Art und Weise ihrer medialen Präsentation und Vermittlung begründen:

Die betreffenden Werke wurden als klar konturierte Einheiten mit eigenen Titeln angekündigt und dadurch als für sich selbst genügende Ereignisse ausgewiesen. Darüber hinaus erfuhren sie in unterschiedlichen Textsorten – etwa in Feuerwerkszetteln, programmatischen Beschreibungen sowie in den erläuternden Textauslegungen der Libretti – eine ausführliche inhaltliche Deutung und Erklärung. In diesen Texten wurde zudem regelmäßig die verantwortliche Autorenschaft (Textdichter, Komponist, Choreograph, Bühnenbildner, Feuerwerksausrichter) angeführt, wodurch die Werke zusätzlich personalisiert und als eigenständige künstlerische Leistungen kenntlich gemacht wurden. Die detailliertere Auseinandersetzung mit dem Werk, die über eine rein allegorische Deutung hinausging, hob dessen Eigenständigkeit zusätzlich hervor und erweiterte den Wahrnehmungshorizont über den unmittelbaren Aufführungsmoment hinaus.

Sowohl in den Libretti als auch auf den Spruchtafeln, welche die Ehrenporten schmückten, wurde die Hochzeit auf eine politische Ebene projiziert und als Stärkung der eigenen Hausmacht und „Mehrung des Reiches“ dargestellt. Gleichzeitig nahm man Bezug auf die aktuelle, politische Lage. So rückten 1676 / 1677 begreiflicherweise Anspielungen auf die „Türkengefahr“ stärker in den Vordergrund. Bei den in die Texte hinein verwobenen Glücks- und Segenswünschen für das Brautpaar, unterschied sich die dritte Hochzeit Leopolds von den vorangegangenen lediglich durch das auffällige Thematisieren eines dynastischen Nachfolgers.

Werke, die eine zeitliche Nähe und enge funktionale Beziehung zu den Beilager-Feierlichkeiten aufweisen, werden landläufig unter dem Titel „Hochzeitsoper“ subsumiert, auch wenn sie in der Regel andere Dedikationen tragen oder auf präexistenten Werken beruhen, die – textlich modifiziert – zu diesem Anlass aufgeführt wurden. Dass diese Einordnung legitim erscheint, zeigt die in diesem Zusammenhang umfangreichste Aufführung, die des *Hercole* in Linz, die formal als „Geburtstagsoper“ geführt wird, wenngleich die musikalischen Dimensionen dieses Werks als atypisch für diese Gattung angesehen werden können. Ausschlaggebend für eine Einordnung als Hochzeitsoper ist jedoch vor allem ihr Textinhalt, der unzweifelhaft auf die Hochzeit Bezug nimmt und einen deutlich nuptialen Charakter vermittelt. Desgleichen gilt für die Szenerien, innerhalb derer die Protagonisten agieren und der Held seine Prüfungen zu bestehen hat. Auch diese überschreiten in ihrer Ausgestaltung den konventionellen Rahmen von herkömmlichen Geburtstagsopern.

Die Huldigungsmusik *Endimione Festeggiante* wiederum, greift im Titelblatt den „glorreichen Besuch“ des Kaiserpaares im Stift Göttweig auf. Lediglich das Jesuitenlehrstück *Gearchus und Pandora* führt eigens die Hochzeit als Widmung im Titel an. Bei der einteiligen

Festkomposition *Gli Dei concorrenti* verweist die Gattungsbezeichnung *Epitalamio musicale* eindeutig auf ihren hochzeitlichen Kontext.

Ein ähnliches Muster zeigt sich bei den Feuerwerken. Hier richteten sich die Zuweisungen durchwegs an Prinzessin Eleonora, sei es anlässlich ihrer Deklaration zur Braut, beim Empfang in Neuburg am Inn oder beim Abschluss der offiziellen Festfolge zu Maria Lichtmess in Wien.²⁹⁹ Sämtliche Feuerwerksinszenierungen bezogen sich programmatisch auf die Hochzeit und in weiterer Folge auf die daraus resultierende, ausdrücklich intendierte Nachkommenschaft – sei es inhaltsimmanent, wie in *Die Fackel Deß Prometheus* oder in begleitend-emblematischer Form durch illuminierte Spruchtafeln an den Ehrenpforten.

Der Blick über den zeitlichen Horizont des 17. Jahrhunderts hinaus macht deutlich, dass sich zwar die mediale Landschaft wandelte, nicht jedoch das grundlegende Bedürfnis nach symbolisch angereicherten Staatsakten. Dass Staatsrituale auch im 21. Jahrhundert noch ihre Gültigkeit haben und welch hohen Stellenwert selbst aufgeklärte Gesellschaften ritualisierten Abläufen nach wie vor beimessen, zeigt exemplarisch die Angelobung Barack Obamas zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika.

Im Zuge seiner Amtseinführung vertauschte der oberste Richter beim Vorlesen der Eidesformel lediglich zwei Wörter, ohne dabei jedoch den Sinngehalt des in der amerikanischen Verfassung niedergeschriebenen Textes zu verfälschen. Beim Nachsprechen der Worte stockte Obama – jedoch nicht aus Unsicherheit, denn tatsächlich weigerte er sich den fehlerhaften Wortlaut zu wiederholen. Erst in einem zweiten Anlauf sollte die Durchführung dann gelingen. Schon dieser scheinbar kleine Lapsus genügte offenbar, um in der amerikanischen Öffentlichkeit eine breite Diskussion zu entfachen, wie denn dieser Formalfehler zu bewerten sei. War Obama nun tatsächlich rechtmäßig vereidigt und damit als Präsident legitimiert oder war die Angelobung ungültig? Zur Sicherheit, um möglichen Einsprüchen zuvorzukommen, wurde der Akt am darauffolgenden Tag – intern – korrekt wiederholt.^{300 301}

²⁹⁹ Sadeler 1677 führt zwar im Titelblatt seiner Feuerwerksbeschreibung „Beede Kayserliche Mayestätten [...] Nach Dero Zu Passau gehaltenem Hochzeitlichen Beylager [...]“ anlassgebend an, stellt jedoch gleichzeitig in der darauffolgenden „Kling=Schrift“ [fol. A2r], Eleonora in den Mittelpunkt. Zudem wurde bekanntermaßen Eleonora die Ehre zuteil, das Feuerwerk zu entzünden, siehe S. 93.

³⁰⁰ Vgl. Stollberg-Rilinger 2019, S. 7f.

³⁰¹ Siehe auch https://de.wikipedia.org/wiki/Erste_Amtseinführung_von_Barack_Obama, letzter Zugriff: 31. 12. 2025. Trompetenfanfaren, als akustische Besiegelung des Staatsakts, sind auch im Videoclip Bestandteil der Angelobungszeremonie. Es zeigt sich hier, dass ihnen selbst in modernen medialen Aufbereitungen, ein eigenständiger Stellenwert beigemessen wird. Bei der Angelobung Joe Bidens tritt dies noch deutlicher in den Vordergrund: https://de.wikipedia.org/wiki/Amtseinführung_von_Joe_Biden, letzter Zugriff: 31. 12. 2025.

Die frühneuzeitliche Festkultur erweist sich damit nicht als eine abgeschlossene, singuläre, historische Erscheinung oder bloßes Relikt aus vergangener Zeit, sondern als Teil eines kulturellen Kontinuums, dessen Wirkmacht bis in die Gegenwart reicht. In großangelegten Zeremonien eingebettete Rituale erweisen sich – mit all ihrem ästhetischen Beiwerk – nach wie vor als dauerhaft wirksame kulturelle Praxis, durch die soziale Ordnungen sichtbar, erfahrbar und legitimierbar gemacht werden – unabhängig von Epoche, gesellschaftlicher Zusammensetzung, politischer Ausrichtung oder der jeweiligen Staatsform.

7. Bibliographie

7.1. Archivalien / Primärquellen

7.1.1. Handschriften

Draghi, Antonio: Brief an unbekannten Empfänger [Don Vincenzo Gonzaga?], dat. 16. Dez. 1676 (Staatsarchiv Florenz, Mediceo filza 4412).

Einladungsschreiben an die Stände des Landes ob der Enns, anlässlich der dritten Hochzeit Leopolds I., dat. 13. Nov 1676 (Landesarchiv O. Ö., Landschaftsakten, Schachtel 5, Nr. 1 ad A. II. Nr. 21).

Hofmusikkapelle, Akten Kart. 10, Fasz. 1816, fol. 122r, 123r (Österreichisches Staatsarchiv HHStA).

Obersthofmeisterakten (1669–1692), Karton III, Hofpartheysachen 1676, dat. Wien 10. 11. 1676 / 16. 3. 1677 (Österreichisches Staatsarchiv HHStA).

Pötting, Sebastian Graf: Brief an Probst David Fuhrmann, Stift St. Florian, dat. 10. Nov. 1676 (Stiftsarchiv St. Florian, chronologische Reihe, 10. 11. 1676).

Quittung für Musikergagen für *Endimione Festeggiante*, ohne Datum (Stiftsarchiv Göttweig, RAR 1677).

Reinhardt, Kilian: *Rubriche Generali Per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali tutto l'Anno*, [...], Wien 1727 (A-Wn Mus.Hs.2503).

Zeremonialprotokolle des Wiener Hofes (Österreichisches Staatsarchiv HHStA OMeA ZA-Prot. 2, 3, 16, Sonderreihen 1, 10).

7.1.1.1. Musikalien

Draghi, Antonio: Partitur zu *Gli Dei Concorrenti*. Epitalamio Musicale (A-Wn Mus.Hs.16298/Leopoldina MUS MAG).

Ders.: Partitur zu *Hercole, Acquistatore dell'Immortalità*: Per la nascita dell'imperatrice Eleonora. Oper in 3 Akten (A-Wn Mus.Hs.18882/1–3).

7.1.2. Druckwerke

Abraham a Sancta Clara: *Centi-folium stultorum* [...], Wien / Nürnberg: Megerle / Weigel 1709.

Bonini, Filippo Maria: *Racconto Historico del Felicissimo Maritaggio delle Sacre Cesaree Reali Maesta di Leopoldo et Eleonora Maddalena Teresa [...]*, Wien: o. A. 1677.

Des Prometheus Fackel oder Lustbares Kunst= und Freuden Feur [...], Feuerwerkszettel / Kupferstich 1677 (Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA).

Feige, Johann Constantin: *Wunderbahrer Adlers-Schwung [...]*, Wien: Leopoldus Voigt 1694.

Franckenberger, Michael: *Prächtiger Einzug zu den Kayserl. Beylager. Der [...] Frauen Claudia Felice Römische Kaiserin [...]*, Grätz: Widmannstätterische Erben 1673.

Furtenbach, Joseph: *Joseph Furtenbachs deß Aeltern Mannhaffter Kunst-Spiegel*, Augsburg: Johann Schultes 1663.

Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, [...]*, Wien: Van Ghelen 1725.

Gentilotti, Giovanni Bernardino: *Passavia in feste [...]*, Passau: Höller 1677.

Gualdo Priorato, Galeazzo: *Lettera [...]*, All'Eminentissimo Signor Cardinale Barberino, [...] dell'Anno 1677, Wien: Joh. B. Hacque 1677.

Lerch, Johann Martin: *Die Glückliche Vermählung der | beyden Durchleüchtigsten Häuser | Oesterreich und Newburg. [...]*, Linz: Mayr 1677 (Bayerische Staatsbibliothek München, Res. 4 Bavar. 3000 X, 29).

Minato, Nicolò: Libretto zu *Hercole Acquistatore dell'Immortalità*, Linz: Freyschmid 1677 (Österreichische Nationalbibliothek, 47584-A MUS MAG), deutsche Übersetzung von Johann Albrecht Rudolph: *Hercules der Beewigte. Gesungene Vorstellung [...]*, Wien: Cosmerovius 1677 (Bayerische Staatsbibliothek München, Slg. Her 2664).

Müller, Johann Joachim: *Entdecktes Staats=Cabinet [...]*, Jena: Christian Pohl 1714.

Philemeri Irenici Elisii Diarium Europaeum Insertis Actis Electoriis. Oder Kurtze Beschreibung denkwürdigster Sachen, [...]: Das ist: Täglicher Geschichts-Erzehlungen, Dreyssigster Theil, [...], Diarium Europaeum 30, Frankfurt / Main: Wilhelm Serlins Witwe 1675.

Philemeri Irenici Elisii Diarium Europaeum Insertis Actis Electoriis. Oder Kurtze Beschreibung denkwürdigster Sachen, [...]: Das ist: Täglicher Geschichts-Erzehlungen, Vier

und dreyssigster Theil, [...], Diarium Europaeum 34, Frankfurt / Main: Wilhelm Serlins Witwe 1677.

Pribram, Alfred F. / Pragenau, Moriz L. von (Hrsg.), *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662 – 1673*, II. Teil, Wien: Carl Gerold's Sohn 1904 (Fontes Rerum Austriacarum LVII.).

Rohr, Julius Bernhard von: *Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren, [...]*, Berlin: Johann Andreas Rüdiger ²1733.

Sadeler, Tobias: *Die Fackel Deß Prometeos. Künstliches Lust=Feur; [...], Vor dem Burg=Thor gehalten*, Wien: Cosmerovio 1677 (A-Wn 444.713-C Th).

Theatri Europaei Zehender Theil / Das ist: Glaubwürdige Beschreibung Denckwürdiger Geschichten [...], Theatrum Europaeum 10, Frankfurt / Main: Görlin 1703.

Theatri Europaei Eilffter Theil / Oder Außführlich fortgeführte Friedens= und KriegsBeschreibung / Und was mehr Von denckwürdigsten Geschichten [...] sich begeben haben, Theatrum Europaeum 11, Frankfurt / Main: Andreae 1682.

7.2. Sekundärliteratur

Abel, Günter: „Sagen und Zeigen“, in: Stegmaier, Werner (Hrsg.), *Kultur der Zeichen*, Frankfurt / Main 2000, S. 61–98.

Altenburg, Detlev: „Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Suppan, Wolfgang / Brixel, Eugen (Hrsg.), *Alta Musica* 1, Tutzing: Schneider 1976, S. 47–60.

Altenburg, Johann Ernst: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst [...]*, Halle: Hendel 1795.

Ammerer, Gerhard / Hanneschläger, Ingonda / Holý, Martin (Hrsg.): *Festvorbereitung. Die Planung höfischer und bürgerlicher Feste in Mitteleuropa 1500–1900*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GmbH 2021.

Antonicek, Theophil / Hilscher, Elisabeth Theresia / Krones, Hartmut (Hrsg.): *Die Wiener Hofmusikkapelle*, 3 Bd., Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1999 / 2006 / 2011.

Bastl, Beatrix: „Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniell“, in: *Wiener Geschichtsblätter* 51 (1996), S. 197–229.

Bastl, Beatrix / Heiß, Gernot: „Tafeln bei Hof: Die Hochzeitsbankette Kaiser Leopolds I.“, in: *Wiener Geschichtsblätter* 50 (1995), S. 181–206.

Berns, Jörg jochen / Rahn, Thomas (Hrsg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 650–665.

Dies.: „Zeremoniell und Ästhetik“, in: Dies. (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1995 (Frühe Neuzeit 25).

Döberl, Mario: „Habsburgische Brautwagen im 17. Jahrhundert“, in: Ammerer, Gerhard / Hanneschläger, Ingonda / Holý, Martin (Hrsg.), *Festvorbereitung. Die Planung höfischer und bürgerlicher Feste in Mitteleuropa 1500–1900*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GmbH 2021, S. 307–338.

Erhard, Alexander: *Geschichte der Stadt Passau*, 2 Bd., Passau: Keppler 1864.

Erhardt, Tassilo: *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770*, Wien: ÖAW 2013 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29).

Fähler, Eberhard: *Feuerwerke des Barock*, Stuttgart: Metzler 1974.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt / Main: Suhrkamp ¹¹2019.

Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. / Kretschmer, Helmut (Hrsg.): *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien / Berlin: LIT Verlag 2011 (Verein für Geschichte der Stadt Wien 7).

Fröhler, Josef: „Überlieferte Linzer Jesuitendramen“, in: Stadtarchiv Linz (Hrsg.), *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* (1957), S. 69–130.

Fuhrich, Fritz: *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert*, Graz / Wien / Köln: Böhlau 1968 (Theatergeschichte Österreichs Bd. 1, Heft 2).

Fuhrmann, Wolfgang: „Kirchliche Liturgien und weltliche Feste im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit“, in: Kalisch, Volker (Hrsg.), *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber 2016 (Kompendien Musik 8), S. 53–65.

Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann, Frankfurt / Main: Suhrkamp ¹⁵2022.

Gestrich, Andreas: „Höfisches Zeremoniell und sinnliches Volk“, in: Berns, Jörg Jochen / Rahn, Thomas (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 57 – 73.

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.

Herr, Corinna / Woitas, Monika (Hrsg.): *Musik mit Methode: neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2006.

Hersche, Peter / Rampe, Siegbert (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Musik des Barock*, Laaber: Laaber 2018 (Handbuch der Musik des Barock 6).

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

Dies.: „Die Hofmusikkapelle als Vorbild und Nachahmerin“, in: Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil / Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia (Hrsg.): *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 45–56.

Hirschmann, Konstantin: „*Componimenti, poemetti und feste. Musiktheatrale Huldigung am Hof Kaiser Josephs I.*“, Dissertation Universität Wien 2023.

Hottmann, Katharina / Siegert, Christine (Hrsg.): *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2008 (Jahrbuch Musik und Gender 1).

Dies.: „Musik als kulturelle Repräsentation – Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2008, S. 13–25.

Kalisch, Volker (Hrsg.): *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber 2016 (Kompendien Musik 8).

Kaps, Wolfgang: *Eleonore Magdalena (Theresia) von Pfalz-Neuburg (1655 – 1720)*, Neuburg / Donau (wolfgang-kaps@posteo.de), Stand Dezember 2023.

Keller, Katrin / Scheutz, Martin / Tersch, Harald (Hrsg.): *Weimar – Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660*, Wien / München: R. Oldenbourg 2005 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 42).

Knaus, Herwig: *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705)*, Bd. 2 und 3, Wien / Köln / Graz: Böhlau 1968 / 1969 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 8, 10).

Köchel, Ludwig von: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien: Alfred Hölder (Beck'sche Universitätsbuchhandlung) 1869.

Landeskulturdirektion Oberösterreich (Hrsg.), *Oberösterreichische Heimatblätter*, Jg. 3, Heft 1, Linz: 1949.

Lindner, Andreas: *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, Tutzing: Schneider 1999 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 36).

Lotz, Arthur: *Das Feuerwerk: seine Geschichte und Bibliographie; Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Feste und des Theaterwesens in sieben Jahrhunderten*, Leipzig: Hiersemann 1941.

Malettke, Klaus / Grell, Chantal (Hrsg.): *Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.–18. Jh.)*, Münster / Hamburg / Berlin u. a.: Lit 2001 (Forschungen zur Geschichte der Neuzeit. Marburger Beiträge 1).

Mathis, Andrea: „*Tu felix Austria nube*“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht. *Theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder*, Dissertation Universität Wien 1981.

Noe, Alfred: *Nicolò Minato Werkverzeichnis*, Wien: Verlag der ÖAW 2004 (Tabulae Musicae Austriacae XIV).

Ders.: *Die italienische Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis 1797*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011.

Oswald, Josef: „Kaiser Leopold I. und seine Passauer Hochzeit im Jahre 1676“, in: *Ostbairische Grenzmarken* 19 (1977), S. 22–37.

Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.): *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47).

Dies.: „Zeremoniell und zeremonielles Handeln am Wiener Hof. Eine Skizze“, in: Dies. (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*,

Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 7–14.

Rahn, Thomas: *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen: Niemeyer 2006 (Frühe Neuzeit 108).

Rescher, Yasmin-Sybille: *Herrschaftssicherung und Ressourcenverteilung am Wiener Hof. Das Obersthofmarschallamt im 17. und 18. Jahrhundert*, Dissertation Universität Wien 2016.

Riedel, Friedrich W.: „Beziehungen der Hofmusiker Kaiser Leopolds I. zum Benediktinerstift Göttweig in Niederösterreich“, in: Verein für Landeskunde von Niederösterreich (Hrsg.), *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* (1964), Bd. 36 / 2, S. 775–791.

Ders.: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München / Salzburg: Katzbichler 1977 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1).

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

Dies.: „Räume der Herrschaftsrepräsentation in der Musiktheater-Kultur am Wiener Kaiserhof von Leopold I.“, in: Scharrer, Margret / Laß, Heiko / Müller, Matthias (Hrsg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg: University Publishing 2020, S. 23–40.

Rumpl, Ludwig: „Die Linzer Stadtpfarrer des 17. Jahrhunderts“, in: Stadtarchiv Linz (Hrsg.), *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* (1963), S. 65–128.

Sato, Yuka: *Thematisches Werkverzeichnis von Johann Heinrich Schmelzer*, Masterarbeit Universität Wien 2017.

Scharrer, Margret / Laß, Heiko / Müller, Matthias (Hrsg.): *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg: University Publishing 2020.

Scheutz, Martin: „Zündende Idee und diffizile Vorbereitung. Feuerwerke als Problem höfisch-städtischer Festorganisation am Beispiel Wien (bis 1790)“, in: Ammerer, Gerhard / Hanneschläger, Ingonda / Holý, Martin (Hrsg.), *Festvorbereitung. Die Planung höfischer und bürgerlicher Feste in Mitteleuropa 1500–1900*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GmbH 2021, S. 339–397.

Scheutz, Martin / Wührer, Jakob: „Dienst, Pflicht, Ordnung und ‚gute Policey‘. Instruktionsbücher am Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert“ einschließlich „Editionsteil“, in: Pangerl, Irmgard / Scheutz, Martin / Winkelbauer, Thomas (Hrsg.), *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652-1800). Eine Annäherung*, Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 15–228.

Schiffmann, Konrad: *Historisches Ortsnamen-Lexikon des Landes Oberösterreich*, 3 Bd., Linz: Feichtingers Erben 1935.

Schünemann, Georg (Hrsg.): *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke: nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16. / 17. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter 1936 (Reichsdenkmale 7).

Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing: Schneider 1985 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25).

Ders.: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699*, Wien: MWV 1988 (dramma per musica 2).

Ders., Art. „Tafelmusik“, in: Boisits, Barbara (Hrsg.), *Oesterreichisches Musiklexikon online*, letzter Zugriff, 27. 9. 2025.

Ders.: *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge*, Wien: Hollitzer 2014 (Summa Summarum 2).

Sienell, Stefan: „Die Wiener Hofstaate zur Zeit Leopolds I.“, in: Malettke, Klaus / Grell, Chantal (Hrsg.), *Hofgesellschaft und Höflinge an europäischen Fürstenhöfen in der Frühen Neuzeit (15.–18. Jh.)*, Münster / Hamburg / Berlin u. a.: Lit 2001 (Forschungen zur Geschichte der Neuzeit. Marburger Beiträge 1), S. 89–112.

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.

Dies.: „Barockes Kulissen- und Maschinentheater“, in: Scharrer, Margret / Laß, Heiko / Müller, Matthias (Hrsg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg: University Publishing 2020 (Höfische Kultur interdisziplinär 1), S. 231–252.

Stadtarchiv Linz (Hrsg.), *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1957 / 1963.

Stollberg-Rilinger, Barbara: *Des Kaisers alte Kleider: Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, München: C. H. Beck ²2013.

Dies.: *Rituale*, Frankfurt / New York: Campus ²2019 (Historische Einführungen 16).

Sturm, Albert: *Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert*, Graz / Wien / Köln: Böhlau 1964 (Theatergeschichte Österreichs Bd. 1, Heft 1).

Suppan, Wolfgang / Brixel, Eugen (Hrsg.): *Alta Musica* 1 (Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik), Tutzing: Schneider 1976.

Tarr, Edward (Hrsg.): *Tutta l'arte della trombetta* (Faksimile der Trompetenschule von Cesare Bendinelli 1614), Kassel u. a.: Bärenreiter 1975 (Documenta musicologica Bd. 5, Reihe 2).

Ursprung, Otto: *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam: Athenaion 1931.

Vaillancourt, Michael Grant: *Instrumental ensemble music at the court of Leopold I (1658–1705)*, Dissertation University of Illinois at Urbana-Champaign 1991.

Voigt, Boris: „Musik als Herrschaftsform“, in: Kalisch, Volker (Hrsg.), *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber 2016 (Kompendien Musik 8), S. 110–118.

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: Alfred Hölder 1901 (Schriften des Österreichischen Vereins für Bibliothekswesen).

Werr, Sebastian: „Oper als symbolische Kommunikation. Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick“, in: Herr, Corinna / Woitas, Monika (Hrsg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2006, S. 197–212.

Wessely, Othmar: „Die ersten Linzer Opernaufführungen“, in: Landeskulturdirektion Oberösterreich (Hrsg.), *Oberösterreichische Heimatblätter*, Jg. 3, Heft 1, Linz: 1949, S. 64–66.

Winterfeld, Carl von: „Allegorisch-politische Festopern am Kaiserlichen Hofe zu Wien in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.), *Zur Geschichte heiliger Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1852, Teil 2, S. 337–350.

Wulf, Christoph: *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*, Bielefeld: transcript 2005.

7.3. Online-Quellen

<https://www.burgen-austria.com/archive.php?id=1236>, letzter Zugriff: 13. 11. 2025.

<https://wilfried-hartleb.de/die-passauer-kaiserhochzeit-von-1676/>, letzter Zugriff: 24. 1. 2026.

<https://corago.unibo.it/opera/0000375085>, letzter Zugriff, 24. 1. 2026.

https://de.wikipedia.org/wiki/Erste_Amtseinführung_von_Barack_Obama, letzter Zugriff: 31. 12. 2025.

https://de.wikipedia.org/wiki/Amtseinführung_von_Joe_Biden, letzter Zugriff: 31. 12. 2025.

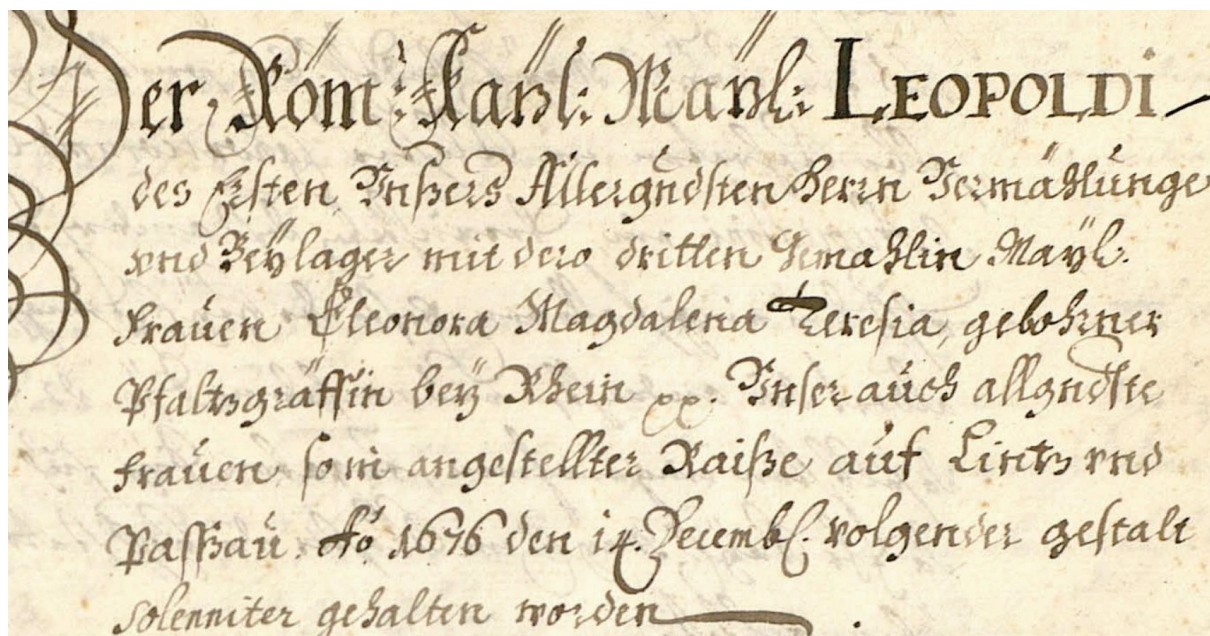


Abb. 1: Beginn der Reise Leopolds nach Passau am 23. Nov. 1676, Quelle: Österreichisches Staatsarchiv HHStA OMeA ZA-Prot. 3, fol. 74r.

Balletto 2do di Trittoni



Abb. 2: Joh. Heinrich Schmelzer: 2. Ballett „Von acht Tritonen oder Wasser-Göttern“ zu *Hercole acquistatore dell'Immortalità* aus Sato, Yuka: „Thematisches Werkverzeichnis von Joh. H. Schmelzer“ 2017, S. 133. Quelle: CZ-KRa A 919, Musikarchiv der Stiftskirche St. Moritz, Kremsier.

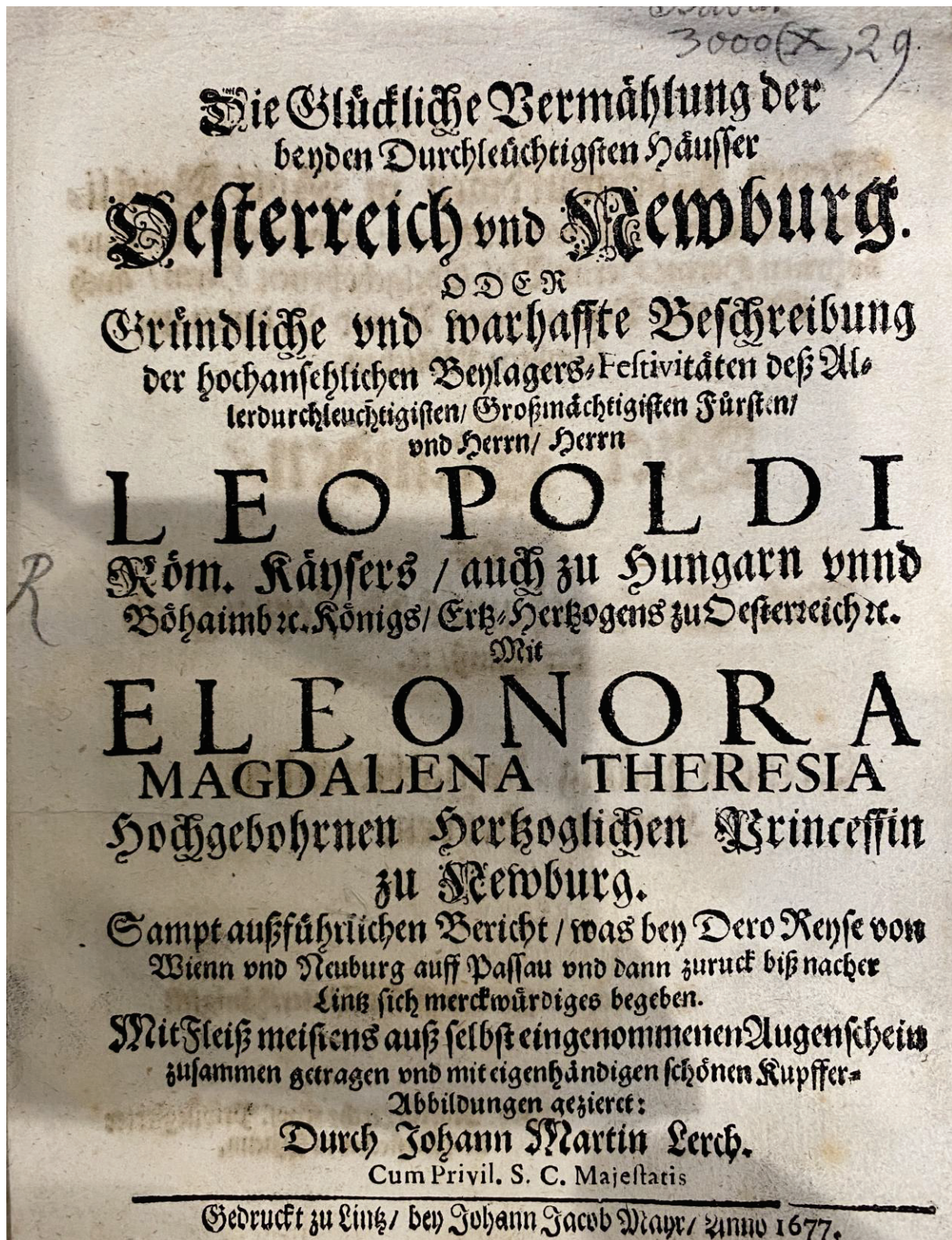


Abb. 3: Titelblatt von Johann Martin Lerch: *Die Glückliche Vermählung* [...] 1677, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, Res/4, Bavar. 3000, X.



Abb. 4: Einladung der O.Ö. Stände mit der Aufforderung möglichst zahlreich beim Empfang Leopolds in Linz zu erscheinen, dat. 13. Nov. 1676, Quelle: Landesarchiv Linz, Landschaftsakten, Schachtel 5, Nr. 1 ad A. II. Nr. 21.



Abb. 5: Brautwagen von Eleonora Magdalena Theresia. Ausschnitt des Einzugs zu Passau, aus Döberl, Mario: „Habsburgische Brautwagen im 17. Jahrhundert“ 2021, S. 332. Ausschnitt aus einem Kupferstich von Johann Martin Lerch 1677, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, Res/4, Bavar. 3000, X

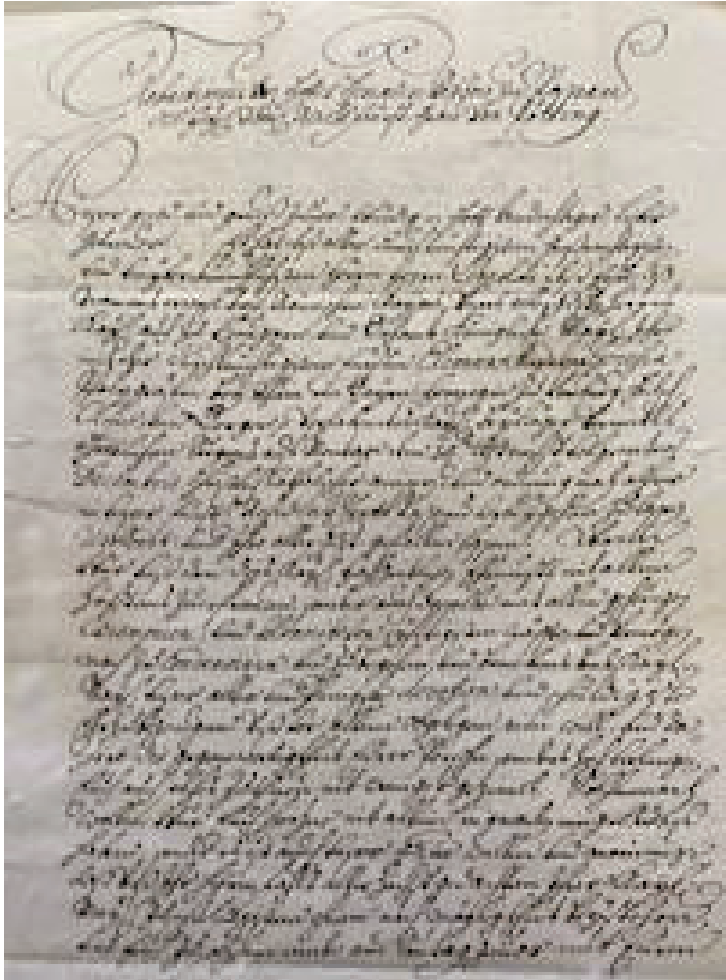


Abb. 6: Brief von Fürstbischof Sebastian Graf von Pötting an Probst David Fuhrmann, dat. 10. Nov. 1676, Quelle: Stiftsarchiv St. Florian, chronologische Reihe.

Abb. 7: Sitzungssaal des Landesgerichts Passau, vormals Kapelle der Fürstbischöflichen Residenz (Trauungskapelle). Die Ansicht zeigt die Rückwand, die durchbrochen wurde um Platz für die Musiker und Hofdamen zu schaffen. Bildarchiv Foto Marburg, Gaasch, Uwe, Quelle: CbDD - Passau, Alte Residenz [Text] (deckenmalerei.eu), letzter Zugriff, 31. 12. 2025.



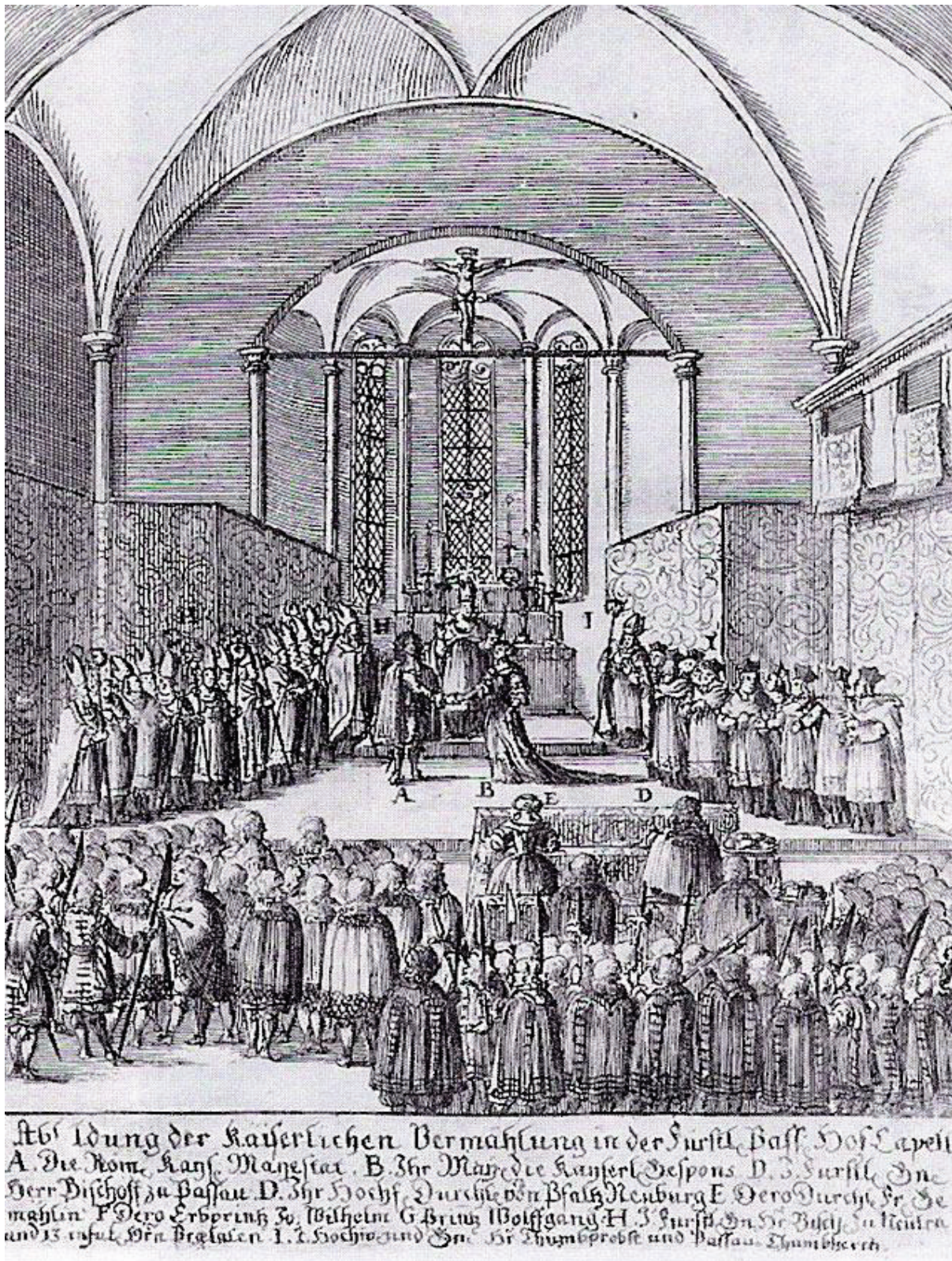


Abb. 8: Trauungszeremonie in der Fürstbischöflichen Kapelle Passau. Kupferstich von Johann Martin Lerch 1677, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, Res/4, Bavar. 3000, X.

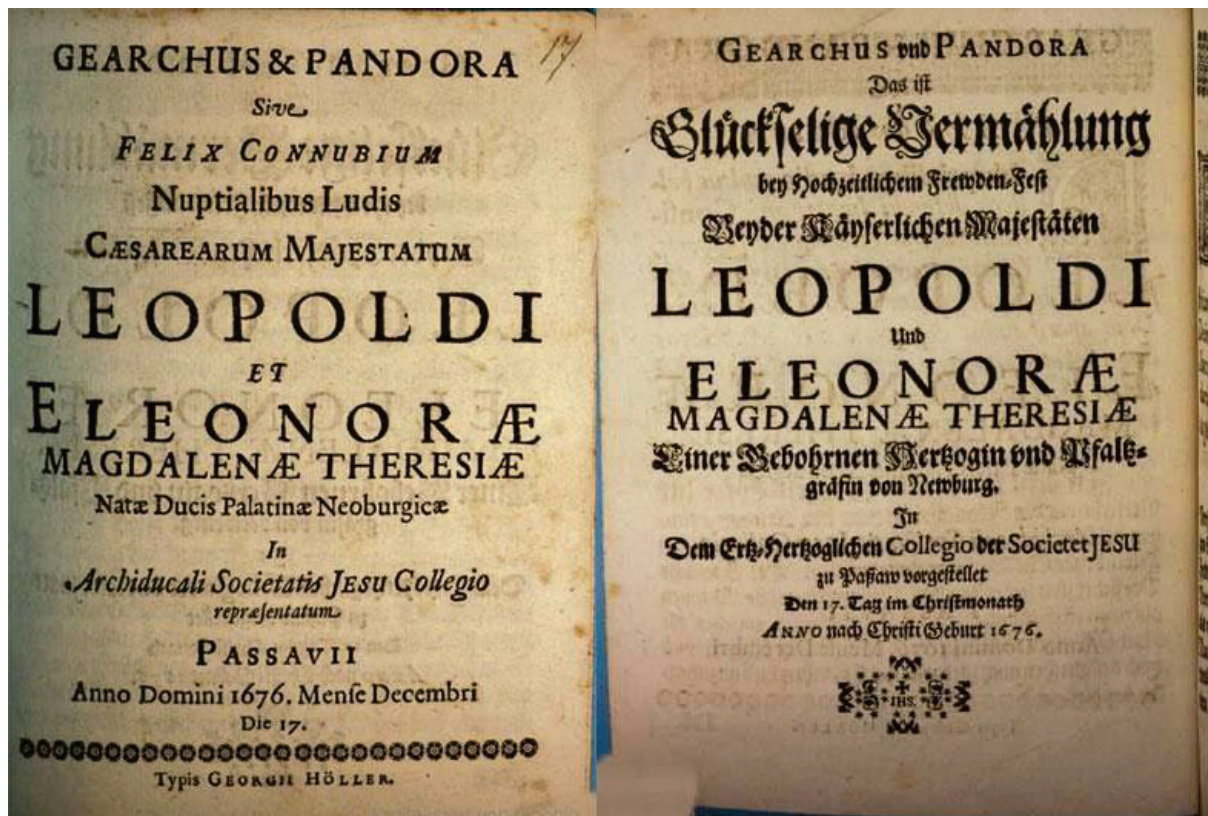


Abb. 9: Jesuitenlehrstück *Gearchus et Pandora* 1676, lateinisch – deutsch, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Bavar. 2194, I, 1/58#Beibd. 17.



Abb. 10: Hoftrompeter, Werkstatt Lederwasch, Salzburg um 1785, Quelle: Kunstmagazin Parnass aus der Sammlung Kuenburg, DOS / Studio Kudlich.



Abb. 11: Erste Ehrenpforte zu Passau. Kupferstich von Johann Martin Lerch 1677, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, Res/4, Bavar. 3000, X.

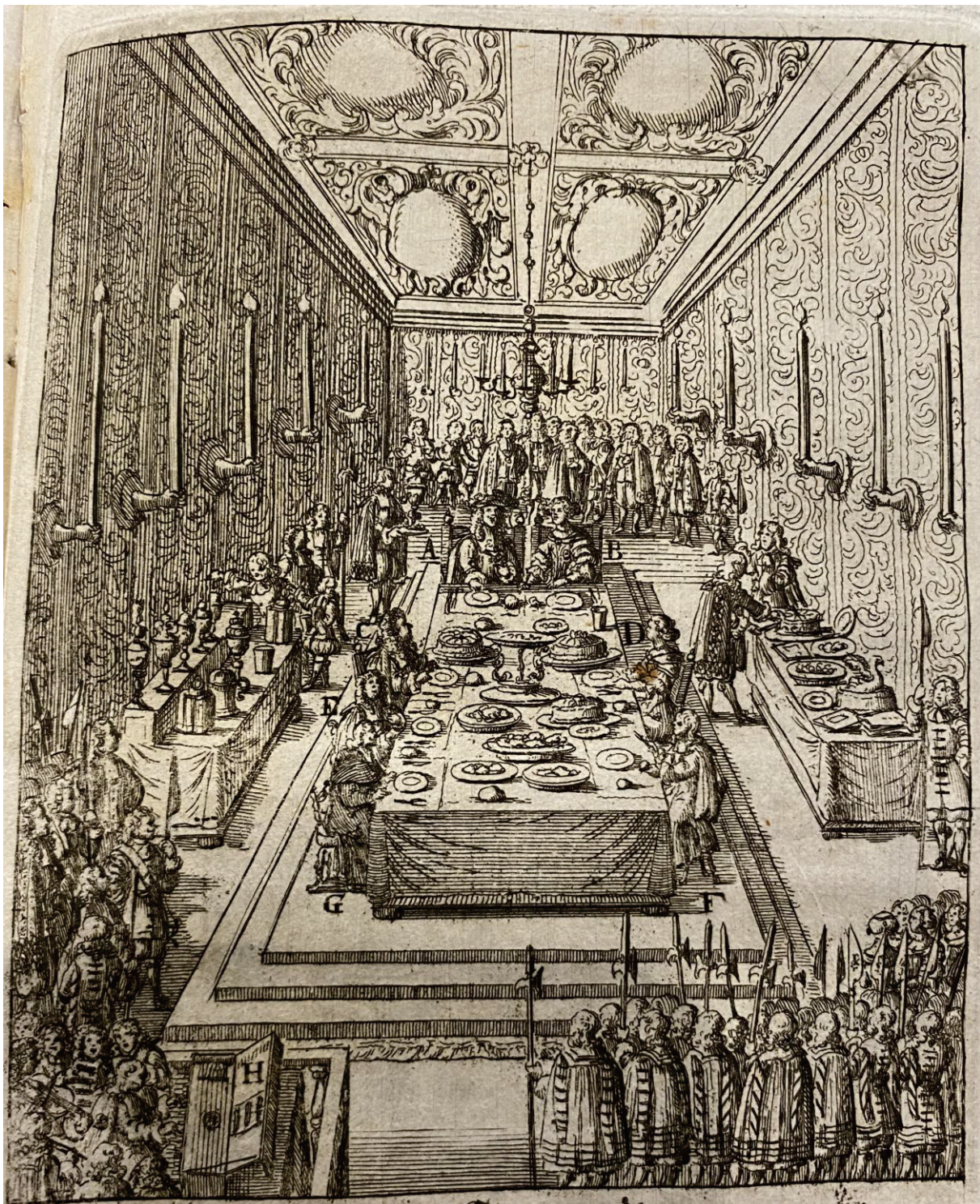


Abbildung der Kays. Tafel zu Passau.
A. B. Beide Kays. Majestäten C. Ihre Hochse. Durchl. von Neuburg.
D. Ihr. Durchl. die Herzogin. E. F. Dero Herren Döhne. G. Fürstl. On.
H. Camer. Musici

Abb. 12: Festtafel zu Passau. Kupferstich von Johann Martin Lerch 1677, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, Res/4, Bavar, 3000, X.

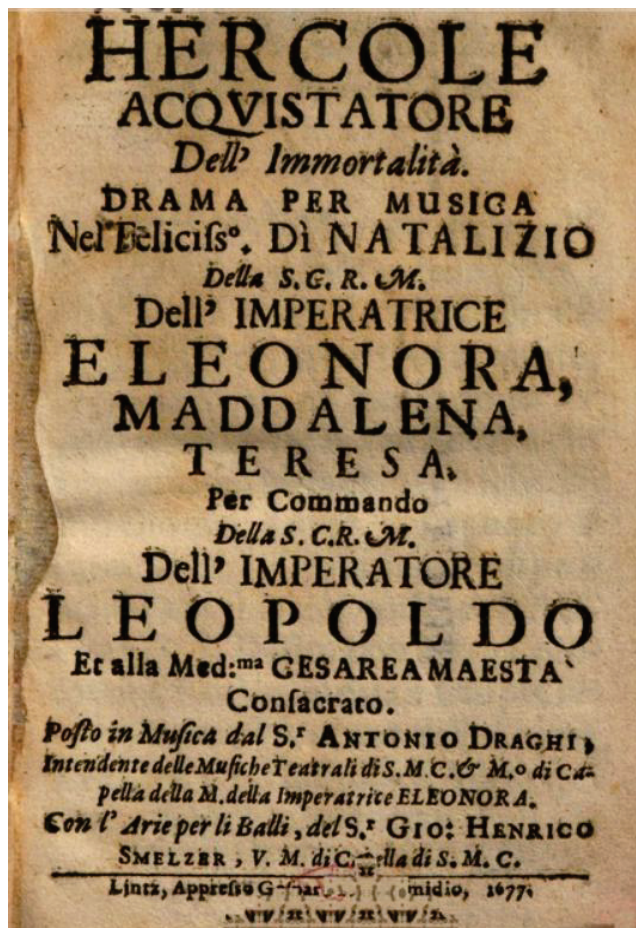


Abb. 13: Titelblatt des Librettos von Nicolò Minato zu *Hercole [...]*. Originalausgabe, Linz 1677, Quelle: Nationalbibliothek der Tschechischen Republik, 9L 001741.

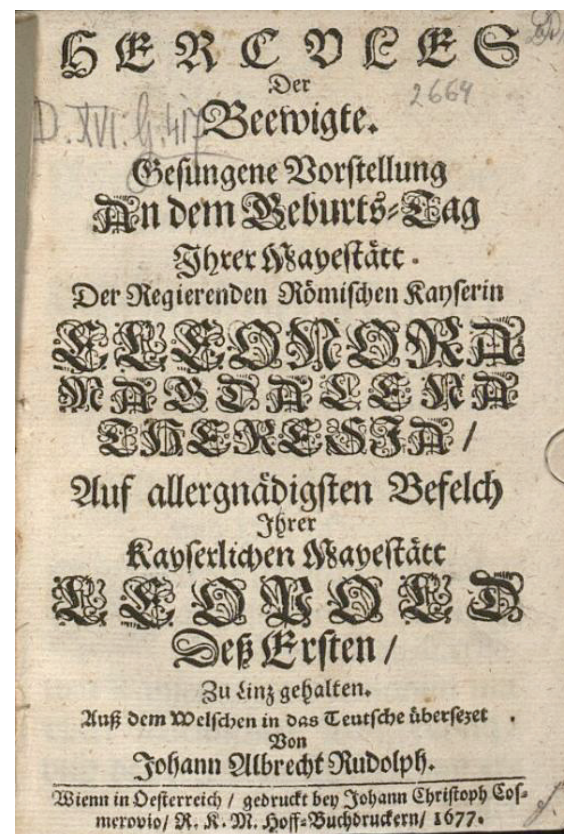


Abb. 14: Titelblatt des Librettos von Nicolò Minato zu *Hercules der Beewigte*. Deutsche Version, Wien 1677, Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, München, Slg. Her 2664.



Abb. 14: Tobias Sadeler: *Die Fackel Deß Prometeos*. Künstliches Lust=Feur, [...], Vor dem Burg=Thor gehalten, Wien: Cosmerovio 1677. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 444.713-C Th.

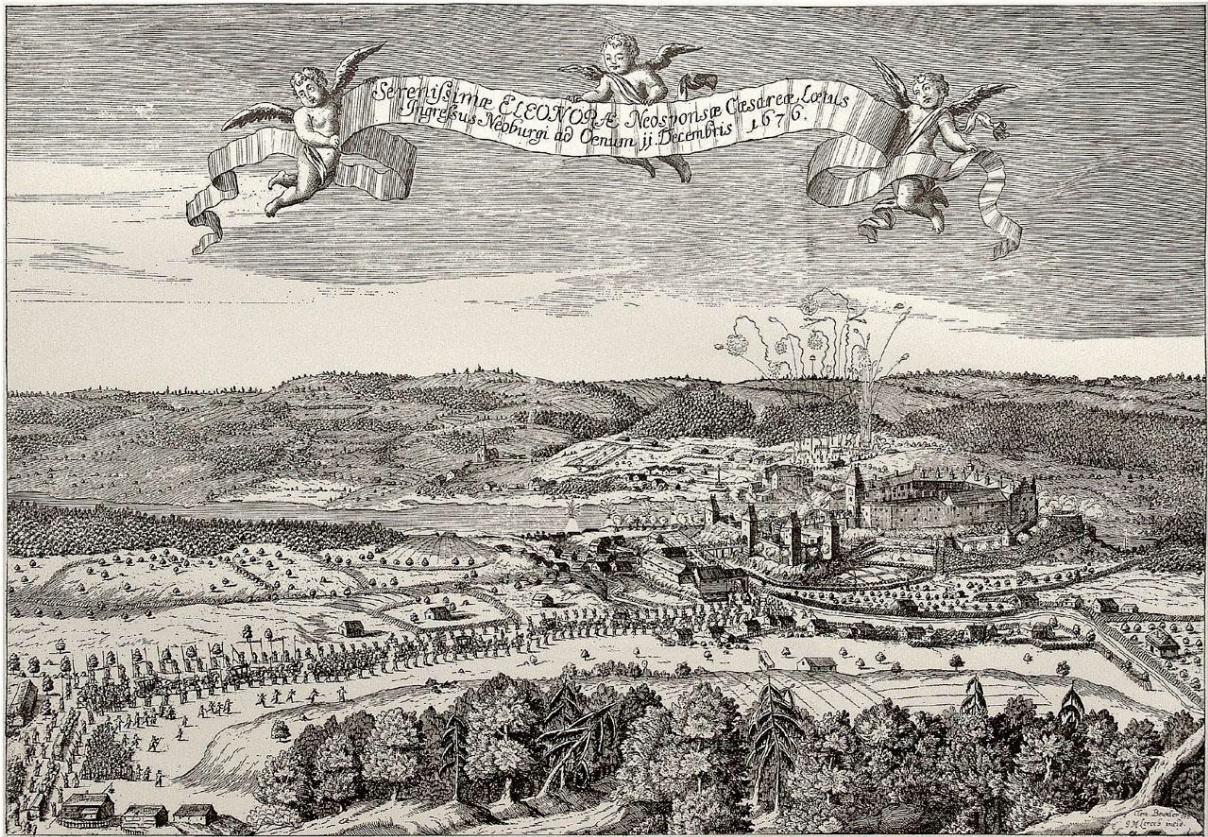


Abb. 15: Feuerwerksdarstellung von Neuburg am Inn, 1676, Kupferstich von Johann Martin Lerch nach einem Gemälde von Clemens Beutler, Quelle: Privatbesitz, entnommen <https://wilfried-hartleb.de/die-passauer-kaiserhochzeit-von-1676/>.



Abb. 16: Hochzeitseinzug in Passau 14. 12. 1676. Quelle: Bayerische Staatsbibliothek, Res/4, Bavar. 3000, X.



Abb. 17: Partitur, Antonio Draghi. *Gli Dei Concorrenti*. Quelle: Österreichische Nationalbibliothek Mus.Hs16298 / Leopoldina

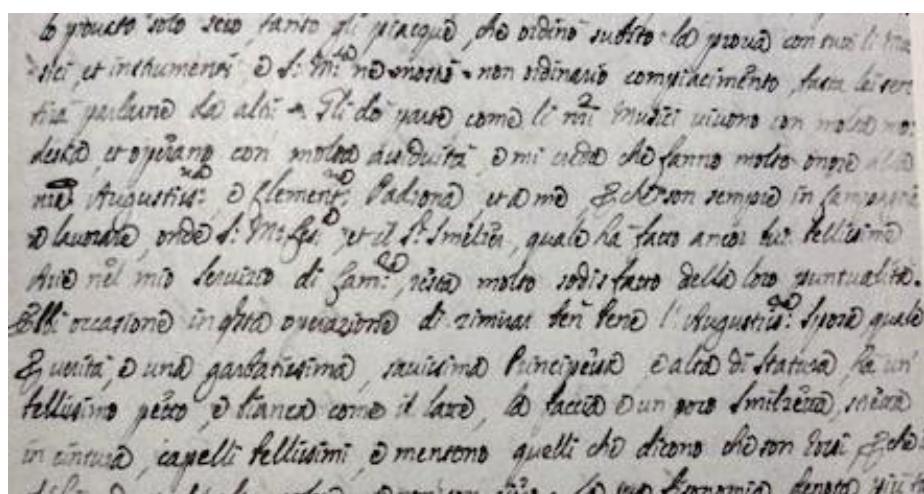


Abb. 18: Handschrift Antonio Draghi. dat. 16. Dez. 1676 (Staatsarchiv Florenz, Mediceo filza 4412).



Abb. 19: Hoftrompeter in Aktion. Ausschnitt aus Martin van Meytens d. J., „Der Krönungszug von Joseph II. (1741–1790) über den Römerberg in Frankfurt“ (1764). Bildquelle: Kunsthistorisches Museum Wien.

Abstract

Die Arbeit untersucht die Hochzeit des römisch-deutschen Kaisers Leopold I. mit Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg im Jahr 1676 als vielschichtiges höfisches Festereignis und analysiert ihre ästhetische Wahrnehmung in zeitgenössischen Quellen. Im Mittelpunkt steht die Frage, mit welchen ästhetischen und performativen Mitteln die dynastische und politische Bedeutung dieser Verbindung inszeniert und vermittelt wurde.

Ausgehend von gedruckten Festbeschreibungen, Libretti, musikalischen Quellen und weiteren zeitgenössischen Dokumenten rekonstruiert die Arbeit Ablauf, Zeremoniell und künstlerische Gestaltung der Feierlichkeiten. Besonderes Augenmerk gilt den musikalischen und dramatischen Aufführungen, den repräsentativen Zeremonien sowie der symbolischen Bildsprache der Festkultur. Diese Elemente werden als Teil einer barocken Inszenierung verstanden, die politisch-panegyrische Botschaften über sinnlich erfahrbare Formen wie Musik, Theater, Raumgestaltung und Zeremoniell vermittelte.

Methodisch verbindet die Untersuchung musikhistorische Analyse mit einer sozio-kulturellen Perspektive. In Anlehnung an einen „ethnologischen Blick“ werden höfische Feste als soziale Praktiken betrachtet. Leitend ist dabei die Frage, welche Akteure in welchen Räumen und Kontexten zusammenkommen und wie ihre Interaktionen durch ästhetische Mittel strukturiert und sichtbar gemacht werden. Auf diese Weise werden die Hochzeitsfeierlichkeiten als kommunikative Ereignisse verständlich, in denen dynastische Kontinuität, politische Ordnung und höfische Hierarchien öffentlich inszeniert und bestätigt wurden.

Die Arbeit zeigt, dass die ästhetische Gestaltung der Feierlichkeiten eine zentrale Rolle in der politischen Repräsentation der habsburgischen Herrschaft spielte. Die zeitgenössischen Festbeschreibungen erweisen sich dabei nicht nur als Dokumentation eines ephemeren Ereignisses, sondern als Medium, das die Wahrnehmung und Deutung der Feierlichkeiten dauerhaft prägt.

Schlüsselwörter (deu)

Leopold I. • Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg • barocke Festkultur am Wiener Hof • barockes Zeremoniell • ästhetische Wahrnehmung • Festbeschreibung • dynastische Repräsentation • Hofmusik und musikalische Festpraxis

Abstract (eng):

This thesis examines the wedding of the Holy Roman Emperor Leopold I. and Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg in 1676 as a complex courtly festival and analyses its aesthetic perception in contemporary sources. The central question concerns the aesthetic and performative means through which the dynastic and political significance of this marriage was staged and communicated.

Based on printed festival accounts, libretti, musical sources, and other contemporary documents, the study reconstructs the sequence, ceremonial structures, and artistic design of the celebrations. Particular attention is given to musical and dramatic performances, representative ceremonies, and the symbolic imagery of Baroque festival culture. These elements are interpreted as part of a broader aesthetic strategy through which political and panegyric messages were conveyed through sensory experiences such as music, theatre, spatial staging, and ritual.

Methodologically, the thesis combines historical musicological analysis with a socio-cultural perspective. Inspired by an “ethnographic gaze,” courtly festivities are understood as social practices. The guiding question is which actors meet in which spaces and contexts, and how their interactions are structured and made visible through aesthetic means. In this way, the wedding celebrations appear as communicative events in which dynastic continuity, political order, and courtly hierarchies were publicly staged and reaffirmed.

The study demonstrates that the aesthetic design of the festivities played a crucial role in the political representation of Habsburg rule. Contemporary festival descriptions thus function not only as records of ephemeral celebrations but also as media that shape the lasting perception and interpretation of these events.

Keywords (eng)

Leopold I. • Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg • Baroque ceremonial and festival culture • aesthetic perception • festival description • dynastic representation • court music and musical festivity

