

*PUBLIKATIONEN DES INSTITUTS FÜR
ÖSTERREICHISCHE MUSIKDOKUMENTATION*

Claudia Michels

**KARNEVALSOPER AM HOFE
KAISER KARLS VI. (1711–1740)
KUNST ZWISCHEN
REPRÄSENTATION UND
AMUSEMENT**

HOLLITZER



Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740

PUBLIKATIONEN DES
INSTITUTS FÜR ÖSTERREICHISCHE MUSIKDOKUMENTATION

herausgegeben von
Thomas Leibnitz

41

Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740

Claudia Michels

KARNEVALSOPER AM HOFE
KAISER KARLS VI. 1711–1740
KUNST ZWISCHEN REPRÄSENTATION
UND AMUSEMENT

HOLLITZER



Satz: Claudia Michels, Daniel Alpár
Umschlaggestaltung: Gabriel Fischer
Druck und Bindung: Hergestellt in der EU

Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. 1711–1740
Kunst zwischen Repräsentation und Amusement
(= Publikationen des Instituts für
Österreichische Musikdokumentation 41)

PUBLIKATIONEN DES INSTITUTS
FÜR ÖSTERREICHISCHE MUSIKDOKUMENTATION
Herausgegeben von Thomas Leibnitz

© HOLLITZER Verlag, Wien 2019

HOLLITZER Verlag
der HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.
Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft
worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung
des Rechteinhabers ersucht.

ISBN 978-3-99012-601-1
ISSN 2616-9029

*Denen Röm: Kayserl: vnd Königl: Majestätten zur Faßnachts=Vnterhaltung
Wälsch=gesungener vorgestellt ...*

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
I. Das historische Umfeld	15
I.1. Prolog	15
I.2. Wien zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts	18
I.3. Kunst und Repräsentation	22
II. Operntradition am Wiener Hof	26
II.1. Anfänge der Wiener Hofoper	26
II.2. Von der Leopoldinischen zur Karolinischen Hofoper	28
II.3. Die Familie Galli Bibiena	32
II.4. Bühnenbilder zu den Karnevalsopern	36
II.5. Die Kostüme – Daniele Antonio Bertoli	44
II.6. Tanz und Ballettmusik	50
III. Fasching und Oper	58
III.1. Die Karnevalsoper – Versuch einer Begriffsdefinition	58
III.2. Librettoreform?	59
III.3. Fasching in Wien und am Wiener Hof	76
III.4. Karnevalisierung der Oper	93
III.5. Das Komische in der Musik	100
III.6. Die Sänger der Karnevalsopern	104
III.7. Karnevalsopern 1711–1740	114

IV.	Die Opern in Einzeldarstellung	117
IV.1.	Alba Cornelia	117
IV.2.	Ciro	131
IV.3.	Il finto Policare	145
IV.4.	Sesostri	159
IV.5.	Astarto	175
IV.6.	Don Chisciotte in Sierra Morena	189
IV.7.	Alessandro in Sidone	207
IV.8.	Archelao, Re di Cappadocia	221
IV.9.	Creso	237
IV.10.	Penelope	252
IV.11.	Griselda	268
IV.12.	Spartaco	281
IV.13.	Don Chisciotte in Corte della Duchessa	298
IV.14.	I Disingannati	314
IV.15.	La Verità Nell'Inganno	330
IV.16.	La Pazienza di Socrate con due Moglj	343
IV.17.	L'Issipile	357
IV.18.	Sancio Panza Governatore dell' Isola Barattaria	372
IV.19.	Achille in Sciro	385
IV.20.	Alessandro in Sidone	397
V.	Epilog	409
VI.	Anhang	413
	Abkürzungen	413
	Quellen	413
	Literaturverzeichnis	416
	Index	431

Vorwort

Dieses Buch ist aus der Dissertation hervorgegangen, die die Verfasserin im Rahmen ihres interuniversitären Doktoratsstudiums an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und an der Universität Wien vorgelegt hat, gemeinsam betreut von Frau ao. Univ.-Prof. Cornelia Szabó-Knotik und mir. Als Thema hatte sie ein in der Literatur bisher wenig beachtetes Phänomen gewählt. Die Oper am Wiener Kaiserhof Karls VI. war zwar in ihrer Bedeutung bekannt, aber nur in wenigen Einzeluntersuchungen genauer erforscht.

Außer den Aufführungen zu dynastischen Anlässen wie Geburts- und Namenstagen oder Hochzeiten gab es am Hof Karls VI. alljährlich – mit wenigen Ausnahmen – nur solche im Fasching, und zwar meist an dessen Ende. Die Autorin hatte sich die Aufgabe gestellt, diese Werke genauer zu untersuchen und vor allem die karnevalistischen Elemente in ihnen herauszustellen. Dieses Vorhaben hat sie mit großer Sachkenntnis und Gründlichkeit durchgeführt und neue Forschungsergebnisse vorgelegt.

Zu diesem Zweck wurden nicht nur umfangreiche Literaturstudien zur Barockoper im Allgemeinen und zur Wiener Hofoper im Speziellen sowie zum Phänomen des Faschings betrieben, sondern auch Archivstudien, um Bühnenbild und Kostüm, die Stellung der Opern im Hofzeremoniell und ihre Rezeption genauer erfassen zu können. Besonders ergiebig war dabei die Sichtung des umfangreichen, bereits publizierten, aber in dieser Hinsicht noch kaum ausgewerteten Briefwechsels des Librettisten Apostolo Zeno.

Den in die Thematik einführenden Kapiteln über das historische Umfeld, die Operntradition am Wiener Hof und über ›Fasching und Oper‹ folgen Einzeldarstellungen aller 20 Karnevalsoper der Regierungszeit Kaiser Karls VI. In der abschließenden Zusammenfassung wird als die für diesen Hof typische Gattung die *Tragicommedia* herausgestellt, die in Zusammenarbeit zwischen dem Librettisten Pietro Pariati und dem Komponisten Francesco Conti entstand und auf die gesanglichen und schauspielerischen Fähigkeiten des Bariton-Tenors Francesco Borosini setzte, der auch in London in Opern Georg Friedrich Händels auftrat. Nach etwa eineinhalb Jahrzehnten verschwand dieser Mischtypus wieder aus dem Spielplan der Wiener Oper und machte dem *Dramma per musica* ohne komische Elemente und später der *Opera buffa* Platz.

Die auf den Primärquellen Partitur und Libretto fußenden Detailbesprechungen der Opern bieten in wünschenswerter Ausführlichkeit Informationen über die Quellenlage, die Ausführenden, die Handlung und ihre Herkunft sowie über die Verteilung der Arien und Ensembles auf die Rollen. Die Analyse der Musik folgt mit Gewinn keinem festen Schema, sondern greift als wesentlich erscheinende Parameter heraus und illustriert Vieles mit Notenbeispielen. Der Textausdeutung durch die Musik gilt dabei ein Hauptaugenmerk.

Alles in allem verhilft dieses Buch dem Leser zu vielen vertieften Einsichten in den Charakter der Wiener Karnevalsoperen und in die Faktur der Oper dieser Zeit im Allgemeinen.

Herbert Seifert
Ao. Universitätsprofessor. i. R.
Institut für Musikwissenschaft
Universität Wien

Einleitung

Am Anfang einer Publikation haben gewöhnlicherweise Worte des Dankes ihren Auftritt, ebenso der Einblick in die aktuelle Forschungslage und einige erklärende Worte. Dieser liebgewonnenen Tradition möchte ich hier gerne einige Zeilen widmen.

Das Buch ging aus meiner gleichnamigen Dissertation hervor, verfasst im Rahmen eines interuniversitären Doktoratsstudiums an der Musikuniversität Wien und der Universität Wien. Oper im Barock am Wiener Kaiserhof sollte im Fokus meiner Forschung stehen.

Im Prozess des Suchens und Sammelns erhielt ich dazu den entscheidenden Impuls von Frau Dr. Elisabeth Maier, die meine Aufmerksamkeit auf den Theorbisten und Komponisten Francesco Bartolomeo Conti lenkte und mir ihre umfassende Materialsammlung zu diesem Musiker zu Verfügung stellte. Richtungsweisend für die endgültige Konkretisierung des Forschungsthemas war ein äußerst konstruktives Gespräch mit Professor Dr. Otto Biba, dem ich zu großem Dank verpflichtet bin.

In der Folge begleiteten mich Dr. Cornelia Szabo-Knotik und Dr. Herbert Seifert auf dem langen Weg hin zur fertigen Arbeit. Sie standen mir immer mit sachdienlichen Hinweisen, Ratschlägen und Anregungen zu Verfügung. Dafür herzlichen Dank!

Im Verlauf meiner Arbeit fand ich liebenswürdige Hilfsbereitschaft und Unterstützung bei den unermüdlich meine Literaturwünsche erfüllenden Mitarbeitern der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, des Archives der Gesellschaft der Musikfreunde, des Österreichischen Theatermuseums, der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, des Österreichischen Haus- Hof- und Staatsarchivs, des Wiener Stadt- und Landesarchivs und des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, sowie zahlreicher anderer Institutionen, die einzeln aufzuzählen aus Platzgründen hier nicht möglich ist.

Dank auch an meine Familie, Freunde und Kollegen, die mir mit (Computer-) Rat und Tat, aufmunternden Worten, wertvollen Anregungen, Korrekturlesearbeiten und vielem mehr hilfreich zur Seite standen.

Der erste, allgemeine Teil, beschäftigt sich mit dem Umfeld der Opernproduktionen, der zweite Teil geht auf die einzelnen Werke näher ein, um die karnevalistischen Besonderheiten aufzuspüren.

Während mehrere Studien zu gesonderten Aspekten und allgemeine Spielplanübersichten der Wiener Hofoper im ausgehenden Barock vorliegen,¹ fehlt eine umfassende Darstellung dieser speziellen Werkgruppe. Andrea Sommer-Mathis betrachtete die Hochzeitsoperen,² Spielpläne erstellten, basierend auf das Verzeichnis bei Köchel,³ Alexander von Weilen⁴ und Franz Hadamowsky⁵ sowie Frank Huss⁶.

Leben und Werk einzelner Künstler standen im Zentrum zahlreicher Arbeiten: Henry van der Meer studierte das Opernschaffen des Johann Joseph Fux⁷, jüngst erschien die äußerst detaillierte und informative Neubearbeitung des Verzeichnisses seiner Werke durch Thomas Hochradner⁸. Francesco Conti fand seine Biographin in Hermine Weigel Williams⁹, über Antonio Caldaras Leben gibt die Publikation Ursula Kirkendales¹⁰ Auskunft. Viele Veröffentlichungen erschienen über Pietro Metastasio,¹¹ Giovanna Gronda erforschte das Werk Pietro Pariatis,¹² Anna Maria Ebersberger¹³ stellte in ihrer Dissertation das Kostümwerk Daniele Antonio Bertolis dar, Peter Keuschnig arbeitete über Nicola Matteis.¹⁴ Viele Bühnenbildentwürfe

1 Eine Fülle an Ansichtsmaterial und Artikeln bietet die Publikation zu der Ausstellung *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Theatermuseum Wien, 3. 3. 2016–30. 1. 2017. Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke, Rudi Risatti (Hg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Petersberg 2016.

2 Andrea Sommer-Mathis, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994 (*dramma per musica* 4).

3 Ludwig Köchel, *Johann Joseph Fux, Hofkomponist und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. von 1698–1740*. Wien 1872.

4 Alexander von Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahre 1620 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien 1901.

5 Franz Hadamowsky, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* (1951/52), Wien 1955, S. 7–117.

6 Frank Huss, *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI. Mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Dissertation, Universität Wien, 2003.

7 Johann Henry van der Meer, *Johann Joseph Fux als Opernkomponist*, Bilkhoven 1961.

8 Thomas Hochradner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux. Völlig überarbeitete Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Köchel (1872)*. Band I, Wien 2016.

9 Hermine Weigel Williams, *Francesco Bartolomeo Conti, His Life and Music*, Aldershot 1999.

10 Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara, sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz, Köln 1966.

11 In jüngster Zeit: Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt (Hg.), *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999*, Tübingen 2002, Andrea Sommer-Mathis, Maria Theresia Hilscher (Hg.), *Pietro Metastasio (1698–1782) – uomo universale*. Festgabe der ÖAW zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio. Wien 2000.

12 Giovanna Gronda (Hg.), *La carriera di un Librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Mit Beiträgen von Brendan Maurice Dooley, Herbert Seifert, Reinhard Strohm. Bologna 1990.

13 Anna Maria Ebersberger, *Das Kostümwerk Daniele Antonio Bertolis (Das Bühnenkostüm der Karolingischen Oper)*, Diss., Universität Wien, 1961.

14 Peter Keuschnig, *Nicola Matteis Junior als Ballettkomponist*, Diss., Universität Wien, 1966.

der Galli Bibiena befinden sich in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek,¹⁵ jüngere Forschungsergebnisse bringen Deanna Lenzi¹⁶ und Martina Fank.¹⁷

Detaillierte Informationen zu Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740 nebst einem ausführlichen Werkverzeichnis finden sich in der Publikation Dagmar Glüxams.¹⁸

Darüber hinaus widmen sich Symposienberichte und Zeitschriftenbeiträge laufend ausgewählten Kapiteln des Themengebietes ›musiktheatralische Produktionen am Wiener Kaiserhof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts‹.

Zusätzlich zu der umfangreichen Sekundärliteratur standen als Primärquellen die Partiturmanuskripte und die Libretti der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Bibliothek des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde zu Verfügung. Weitere wertvolle Informationen boten das Wienerische Diarium¹⁹ und die im Haus-, Hof- und Staatsarchiv befindlichen Zeremonialprotokolle. In den Tagebüchern Kaiser Karls VI.²⁰ sind kaum nähere Hinweise auf Opernproduktionen vorhanden, auch eine überblicksmäßige Durchsicht der Privatkorrespondenz der Kaiserfamilie und der Botschafterrelationen brachte wenig Detailinformationen. Als weitaus ergiebiger erwiesen sich die Briefe Apostolo Zenos²¹ und Pietro Metastasio,²² in denen beide regelmäßig Aufführungen ihrer Werke erwähnen.

Anhand der vorhandenen Quellen konnte ein Spielplan der Faschingssaisonen erstellt werden, der neben den abendfüllenden Karnevalsopern auch die

15 Joseph Gregor (Hg.), *Denkmäler des Theaters. Inszenierung, Dekoration, Kostüm des Theaters und der großen Feste aller Zeiten. Nach Originalen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, der Albertina und verwandter Sammlungen*. Wien 1925.

16 Deanna Lenzi und Jadranka Bentini (Hg.), *I Bibiena una famiglia europea*, Venedig 2000 und Deanna Lenzi (Hg.), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, Bibbiena 1997.

17 Martina Frank, *Die Familie Galli Bibiena in Wien. Werkstatt und Auftraggeber*. In: *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum Band 2. Beiträge zum Internationalen Wissenschaftskongress 9.–13. April 2013 in Passau und Linz*, Karl Möseneder, Michael Thimann, Adolf Hofstetter (Hg.), Petersberg 2014. S. 656–667.

18 Dagmar Glüxam, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*. Tutzing 2006.

19 Ein typischer Eintrag etwa lautete: 17.1.: Nach-Mittag wurde bey Hof in dem kleinen Theatro in Allerhöchster Gegenwart deren Regierenden Kaiserl. Majestäten / dann denen Durchl. Ertz=Hertzoginnen / und des gesamten Kaiserl. Hof=Staat / eine sehr schöne Die Geduld Socratis mit zweyen Weibern / benamsete Italiänische Musicalische Opera, dabey die Veränderungen der Schau=Bühne von dem Hrn. Joseph Galli Bibiena, Ihrer Röm. Kaiserl. Cathol. Majestät ersten Theatral-Ingenieur und Architekten auf das künstlichste angegeben worden / in diesem Fasching zum erstenmal wieder vorgestellt / welche bey denen Allerhöchsten Herrschaften ein Allergnädigstes Wolgefallen / und bey dem gantzen Adel ein allgemeines Lob gefunden hat. (WD 20. 1. 1731).

20 Wien, HHStA, Habsburg-Lothringisches Hausarchiv Sammelbände 2: *Tagebücher Kaiser Karls VI. in Original und Abschrift*.

21 *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano Istorico e Poeta Cesareo*. [...] Venezia 1785².

22 Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, hg. von Bruno Brunelli, Band 3–5, Milano 1951–54. Online einsehbar unter: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf (4. 5. 2018).

kleineren musikdramatischen und theatralischen Aufführungen sowie weitere Amusements am Hofe berücksichtigt.

Die Übertragung der Textzitate und Notenbeispiele erfolgte unter größtmöglicher Rücksicht auf Authentizität. Altertümliche Schreibweisen, sowohl orthographisch als auch typografisch, wurden weitgehend beibehalten, nur offenkundige Schreibfehler stillschweigend korrigiert. Die Namen der Sänger in den Besetzungslisten der Partituren wurden in ihren vielfältigen Varianten belassen. Wenn nur die Vornamen angegeben waren, sind die Nachnamen ergänzend beigefügt, so weit dies möglich war.

Die Schlüsselung der Notenbeispiele entspricht den Manuskripten, auf eine Übertragung in die heute gebräuchlichen Schlüssel wurde bewusst verzichtet. Einzig die Verwendung des Auflösungszeichens (welches kaum in Gebrauch war) wurde, zwecks besseren Verständnisses des Notentextes, dem modernen Usus angepasst.

I. Das historische Umfeld

I.1. Prolog

Die zur Faschingszeit aufgeführten Opern unterschieden sich grundsätzlich von jenen, die aus festlich-repräsentativen Anlässen wie Geburtstagen, Namenstagen, Taufen oder Hochzeiten während des Jahres aufgeführt wurden, da sie nicht vorrangig der Würdigung eines Mitglieds des Herrscherhauses dienten.

So wie in der Oper selbst im Angesicht des Todes noch gesungen wird, fand am Wiener Hof in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts der Schwanengesang der höfischen barocken Prunkoper statt. Unter der Regierung Kaiser Karls VI. erlebte die Hofoper ihren Höhe- und Endpunkt. Oper am barocken Herrscherhof diente immer als panegyrisches Repräsentationsmittel – ein Propagandainstrument zum Zweck der Darstellung dynastischen Selbstverständnisses. Dass dieser Repräsentationszwang in Wien mit einer außerordentlichen Affinität zur Musik zusammentraf, ist als Besonderheit des Hauses Habsburg zu werten. Karl VI., musikbegeistert wie sein Vater Leopold I.²³ (reg. 1657–1705) und sein Bruder Joseph I. (reg. 1705–1711), sah sich durchaus in der Lage, eine Opernaufführung selber vom Cembalo aus zu leiten. Die besten Künstler am Wiener Hof zu versammeln und sie entsprechend fürstlich zu entlohnen, war ihm Herzensangelegenheit.

Musik als fester Bestandteil des täglichen Hoflebens bereicherte den streng reglementierten Jahresablauf, jeder feierliche Anlass wurde mit einem entsprechenden musikalisch-theatralischen Werk begangen. Kleinere Opern, sogenannte *componimenti*, oder *fieste da camera*, wurden zu Ehrentagen der Erzherzoginnen, zum Geburtstag des Kaisers und zum Namenstag der Kaiserin Elisabeth Christine (1691–1750) im engen Familienkreis aufgeführt; die größeren, abendfüllenden Produktionen waren üblicherweise dem Namenstag des Kaisers, dem Geburtstag der Kaiserin (die auch als ›Augustini-Opern‹ bezeichnet wurden, da dieser Termin auf den 28. August fiel),²⁴ Hochzeitsfeierlichkeiten, Taufen und anderen besonderen Ereignissen vorbehalten. Die Festivitäten zur Krönung Kaiser Karls zum böhmischen König in Prag 1723 beispielsweise boten den Rahmen für eine der opulentesten Produktionen dieser Zeit. In einem eigens dafür errichteten Freilufttheater bei der Prager Burg wurde die Oper *Costanza e Fortezza* von Johann Joseph Fux (1660–1741) aufgeführt. Der Titel des Werkes, dessen Libretto von Pietro Pariati

²³ Vgl: Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985.

²⁴ Otto G. Schindler, ›Kaiserliche Augustini-Oper‹ zwischen Hoffjagd und Huldigung. Die Verlegung von Caldaras ›L'Asilo d'Amore‹ von Böhmisches Krumau nach Linz. In: *Studien zur Musikwissenschaft* Band 44, Tutzing 1995, S. 131–174.

(1665–1733) stammte, bezog sich auf den Wahlspruch des Kaisers: *constantia et fortitudine* – »Beständigkeit und Stärke«. ²⁵

Neben den dynastischen Anlässen bot der Fasching als einziges weltliches Fest willkommene Gelegenheit, große Oper zu produzieren. Diese Tradition hatte sich schon unter Leopold I. ²⁶ etabliert und wurde von seinen Söhnen erfolgreich fortgesetzt. In die dreißigjährige Regierungszeit Karls VI. fallen zwanzig mehraktige Karnevalsopern, außerdem noch zahlreiche kleinere musiktheatralische Werke. Im Kriegszustand, bei Hoftrauer, Seuchengefahr oder Krankheit eines Familienmitglieds, fiel die Faschingsoper meist aus.

Selbstverständlich blieben auch in den meisten Karnevalsopern Panegyrik und Repräsentation wesentliche Bestandteile. Die Tugenden (*virtus*) des Helden, der sich nach Lösung des komplizierten Handlungsknotens immer als wahrer, legitimer Herrscher etablieren kann, spiegeln die habsburgischen Herrschertugenden wider, wie sie schon 1632 in dem möglicherweise unter Mitwirkung Kaiser Ferdinand II. (reg. 1619–1637) verfassten Tugendkanon *Princeps in compendio* ²⁷ dargelegt worden waren.

Rund um diesen moralischen Kernpunkt allerdings entfaltet sich hemmungsloses karnevalistisches Treiben. Im Sinne der verkehrten Welt wird der Diener zum Herrn, der König mimt den Sklaven, der Held verbirgt seine Identität hinter Frauenkleidern, ein Narrengericht tagt, Philosophen dienen als Zielscheibe des Spottes, Diener verlachen das höfisch-verlogene Gebaren ihrer Herrschaft, erlauben sich beißende Kritik an den Zuständen bei Hof. Schon lange – auf Betreiben der literarischen Reformen der *Accademia dell'Arcadia* – von der Bühne verbannte Unwahrscheinlichkeiten wie fliegende Pferde, musizierende Statuen, Zauberer und geheimnisvolle Mächte feiern in den Faschingsopern fröhliche Auferstehung. Die Forderung nach Trennung der Gattungen und Elimination des komischen Elements in der Tragödie erfüllen diese Werke nur teilweise.

Librettisten, allen voran der Meister der Tragikomödie Pietro Pariati und das Komödientalent Claudio Pasquini (1695–1763) und Komponisten, insbesondere Francesco Conti (1681/82–1732) und Antonio Caldara (1670/71–1736), bot die karnevalistische Lizenz die Möglichkeit, ihr komisches Talent auszuüben. Ausgedehnte Buffo-Szenen, teils in Form autonomer kleiner Zwischenspiele – *Intermezzi* – die mit der Hauptaktion in keinerlei Zusammenhang standen, meist jedoch in das Handlungsgeflecht der Oper integriert, gaben Anlass zur musikalischen Komik und Lautmalerei sowie zu Sprachwitz und

25 Jiri Hilmera, *Costanza e Fortezza. Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen*. In: *Maske und Kothurn*. Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft / 10, Graz 1964, S. 396–407.

26 Zu den Anfängen vgl. Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, Teil 1: *Von den Anfängen bis 1797*, Wien 2011, S. 314–334.

27 Vgl.: Oswald Redlich, *Princeps in compendio. Ein Fürstenspiegel vom Wiener Hofe aus dem 17. Jahrhundert*. In: *Monatsblätter des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich* 3 (1906), S. 105–124.

Anspielungen auf aktuelle Vorfälle bei Hof, die heute leider in den meisten Fällen nicht mehr konkret nachvollziehbar sind.

Besondere Vorliebe hegte der Wiener Hof offenbar – vielleicht wegen seiner spanischen Herkunft – für den Don Quijote-Stoff, der gleich dreimal einer Faschingsoper als Vorlage diente (1719, Pariati, Zeno/Conti: *Don Chisciotte in Sierra Morena*; 1727, Pasquini/Caldara: *Don Chisciotte in Corte della Duchessa*; 1733, Pasquini/Caldara: *Sancio Panza Governatore dell' Isola Barattaria*). Als »Inbegriff des karnevalistischen Romans«²⁸ eignet er sich in hervorragender Weise zur Darstellung der verkehrten Welt und birgt gleichzeitig, in der barocken Interpretation des Sujets, eine warnende moralische Aussage.

Reinigung – *Katharsis* – durch »Jammern und Schaudern« oder »Leid und Mitleid«,²⁹ die Zurschaustellung des falschen Handelns sollte zum richtigen Lebenswandel führen. Alle grundlegenden karnevalistischen Merkmale und Bräuche, wie Loslösung aus Hierarchien, Mesalliance, Profanation, Parodie, Erhöhung eines falschen Karnevalskönigs und Verkleidungsriten, dienten letztendlich auch aus kirchlicher und vor allem römisch-katholischer Sicht dem Zweck der Katharsis. Der Mensch wird mit dem üblen irdischen Lebenswandel konfrontiert, um den Gottesstaat, die *Civitas Dei*, symbolisiert durch die Fastenzeit, als wahre und rechtmäßige Ordnung anzuerkennen.

Die Komödie in ihrer scherzenden Verkleidung birgt ebensoviel Ernst in sich wie die Tragödie, gesellschaftliche und politische Brisanz schleicht sich in das karnevalistische Lachen. Den Librettisten war die Macht, die sie im Schutz von Parodie und Satire ausüben konnten, wohl bewusst. Celimène in *I Disingannati* (Pasquini/ Caldara, 1729) bringt die Situation mit der Aussage, sie möchte sich keinen Dichter zum Feind machen, klar zum Ausdruck.

Sollte das adelige Publikum sich einmal zu sehr der Kritik ausgesetzt gefühlt haben, mochte es sich an die tröstenden Worte des Philosophen Aristippo in *Alessandro in Sidone* (Pariati, Zeno/Conti, 1721) halten: Wenn man seine vom Leben zgedachte Rolle schlecht gespielt hat und dafür ausgezischt worden ist, so lag der Fehler in dem Stück, nicht am Akteur.

Karnevalsoper in Wien diente somit als wahrhaftiger Spiegel des Lebens: Leid und Scherz verschmolzen zur Tragischen Komödie, durch Pathos schimmerte Ironie, die Scheinwelt des Adels fand ihre Entsprechung in der imaginären Welt der Bühne und der Fasching schmückte sich schon mit den mahnenden Zeichen der Fastenzeit.

28 Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969, S. 55.

29 Aristoteles spricht in seiner *Poetik* von der reinigenden Wirkung der Tragödie durch »Jammern und Schaudern« (gr. *éleos* und *phóbos*, auch als »Mitleid und Furcht« übersetzt). Die Wirkung der Tragödie ist damit psychotherapeutisch aufgefasst, indem sie Gelegenheit zur Befreiung aufgeregter Affekte gibt. Ähnliches schreibt Aristoteles über die Wirkung orgiastischer Musik. Vgl: *Metzger-Literatur-Lexikon*: Begriffe und Definitionen. Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), Stuttgart 1992, S. 234–235.

I.2. Wien zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts

Die letzte Türkenbelagerung 1683 endete mit der endgültigen Vertreibung der Türken, die ab diesem Zeitpunkt für die Stadt Wien keine direkte Gefahr mehr darstellten, obwohl in der Regierungszeit Karls VI. noch weitere kriegerische Auseinandersetzungen folgen sollten.

Kaiser Leopold I. hatte die Stadt verlassen, die nun unter der Aufsicht von Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg stand, das osmanische Heer wurde von Großwesir Kara Mustapha befehligt. Die Lage in der belagerten Stadt schien hoffnungslos, gerade noch rechtzeitig traf das Entsatzheer, in dem Prinz Eugen (1663–1736) erstmals für Österreich focht, unter dem nominellen Oberbefehl von Johann Sobieski ein. Tatsächlicher Heerführer war jedoch Herzog Karl von Lothringen (1643–1690). Die Schlacht am 12. September war von kurzer Dauer, am 14. September 1683 zog Leopold I. wieder in die Stadt ein. In den folgenden Jahren errang das österreichische Heer zahlreiche Siege über die Osmanen, seit 1694 unter dem Oberbefehl Prinz Eugens, der 1697 in der Entscheidungsschlacht bei Zenta siegte und im Frieden von Karlowitz (1699) Österreich zum Aufstieg zur Großmacht verhalf.

Mit dem Bann der Türkengefahr und der politischen Stärkung des Landes begann der Wiederaufbau, auch auf kulturellem Gebiet. Die aus Sicherheitsgründen niedergebrannte Favorita,³⁰ die Sommerresidenz des Kaiserhauses, wurde 1687 bis 1690 von Ludovico Burnacini (1636–1707) wieder aufgebaut und fungierte als Schauplatz zahlreicher prunkvoller Opernaufführungen.

Eine entscheidende Wende für das Schicksal des Habsburgerreiches brachte der Spanische Erbfolgekrieg. Nachdem abzusehen war, dass von dem spanischen König Karl II. (reg. 1665–1700) keine Nachkommen mehr zu erwarten waren, setzte der Wiener Hof alles daran, Spanien für Habsburg zu erhalten und einen Erben bereitzustellen. Im Zuge der Bemühungen, die spanische Thronfolge einer für alle Seiten akzeptablen Lösung zuzuführen, spielten eine Reihe von Theateraufführungen einer italienischen Komödiantengruppe eine kleine, aber umso reizvollere Rolle:³¹

Maria Antonia (1669–1692), Tochter Leopolds I., war eine der »Schachfiguren« im Spiel um den spanischen Thron und eine begehrte Heiratskandidatin, obwohl sie im Falle einer Vermählung offiziell ihren Verzicht auf die spanische Thronfolge beglaubigen lassen musste. Die Wahl fiel schließlich auf den Wittelsbacher Maximilian II. Emanuel (reg. 1679–1726), der seine junge Frau

30 1040 Wien, an der Stelle der heutigen Theresianischen Akademie.

31 Vgl. Otto G. Schindler, *Der berühmte Piemontese genannt Tabarino. Quacksalber am Wiener Allerheiligenmarkt und Komödiant am Kaiserhof*. In: Gerda Baumbach (Hg.), *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, Sonderdruck 2002, Köln, Weimar, Wien, S. 129–133.

nach allen Regeln der Kunst unglücklich machte. Nach zwei missglückten Schwangerschaften wurde der Wunsch nach einem männlichen Nachkommen immer dringlicher. Um beim dritten Mal kein Risiko mehr einzugehen, pflegte und umhagte man die depressive Mutter in Wien. Als Kur wurden Frohmüt und Ablenkung verordnet, dargeboten von einer italienischen Schauspieltruppe, die regelmäßig für Maria Antonia spielte. Tatsächlich brachte die Bühnenkunst den erwünschten Erfolg, am 28. Oktober 1692 erblickte Kurprinz Joseph Ferdinand das Licht der Welt und wurde von Madrid als spanischer Thronfolger anerkannt. Die Mutter überlebte die Anstrengungen der Geburt nicht, sie starb am 20. Dezember. Wäre der Prinz nicht im zarten Alter von sieben Jahren seiner Mutter in den frühen Tod gefolgt (man munkelte, es sei Gift mit im Spiel gewesen),³² hätte tatsächlich die wienerische Liebe zur Bühne ihren bescheidenen Anteil daran gehabt, einen Krieg zu verhindern.

Doch wie die Dinge nun lagen, starb Karl II. am 1. November 1700 ohne legitimen Nachfolger, und sowohl Österreich als auch Frankreich (Philipp von Anjou, von Karl II. testamentarisch unter anfechtbaren Umständen als sein Sukzessor anerkannt), erhoben Anspruch auf die spanische Krone. Unter Führung Österreichs und Englands bildete sich die sogenannte große Allianz, die eine Vormachtstellung Frankreichs in Europa verhindern wollte.

Der jüngere Sohn Kaiser Leopolds, Karl,³³ begab sich auf die Iberische Halbinsel, um als König Karl III. seine Thronansprüche geltend zu machen. Noch vor seiner Abreise hatte der Kaiser mit seinen beiden Söhnen einen Erbfolgevertrag abgeschlossen, der die Trennung der spanischen und österreichischen Linie des Hauses Habsburg gewährleisten sollte. 1703 wurde Karl in Wien zum König von Spanien proklamiert, landete 1704 auf der Iberischen Halbinsel und zog 1705 in Barcelona ein.³⁴

Während Prinz Eugen 1704 bei Hochstädt dem französischen Heer eine schwere Niederlage bescherte, 1706 bei Ramillies neuerlich siegte und in Oberitalien die spanischen Gebiete für Österreich sichern konnte, blieben die Erfolge auf spanischem Boden bescheiden. Karls Machtbereich beschränkte sich im Wesentlichen auf die Stadt Barcelona; immerhin hatten ihn die meisten Staaten Europas und der Papst als König von Spanien anerkannt.

In Wien war inzwischen Joseph I. dem 1705 verstorbenen Vater Leopold I. auf den Kaiserthron nachgefolgt. Er wurde von seinen Zeitgenossen als

32 Vgl. Gabriele Riedling, *Kaiser Karl VI.*, Dipl. Arbeit, Universität Wien, 1986, S. 3.

33 Zur Biographie Karls VI.: Bernd Rill, *Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht*. Graz, Wien, Köln 1992 und Stefan Seitschek, *Person und Familie* sowie *Geschichtlicher Abriss*, in: Stefan Seitschek, Herbert Hutterer, Gerald Theimer (Hg.), *300 Jahre Karl VI. 1711 – 1740. Spuren der Herrschaft des »letzten« Habsburgers*. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Staatsarchivs, Wien 2011 S. 14–57.

34 Vgl. Andrea Greiner, *Der spanische Einfluss auf die Regierung Kaiser Karls VI.*, S. 43–47. Zur Regierungszeit Karls III. in Spanien vgl. Markus Landau: *Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien*, Stuttgart 1889.

temperamentvoll und entschlossfreudig beschrieben,³⁵ man erhoffte sich eine straffere Führung der Regierungsgeschäfte als dies bei seinem eher zurückhaltenden Vater der Fall gewesen war. Er strukturierte den Regierungsapparat um und schuf neue, tatkräftige Konferenzen. Prinz Eugen äußerte sich anerkennend über den neuen Kaiser und brachte seine Hoffnung zum Ausdruck, der frische Wind möge die triste Lage des Heeres nachhaltig verbessern. Doch die Regierungszeit dieses aktiven Kaisers währte nur kurz, 1711 starb er überraschend an den Blattern.

Damit änderte sich das politische Mächteverhältnis. Schon zuvor hatte sich in England der Wunsch nach einem baldigen Kriegsende abgezeichnet. Jetzt, da die Macht über Spanien und das Kaiserreich wieder in einer Hand vereinigt zu werden drohte, zogen sich die Alliierten aus dem Kriegsgeschehen zurück. Lord Peterborough hatte kurz nach dem Tod Josephs I. geäußert, dass »weder die Seepotenzien noch jemand anderer der Alliierten« gestatten, »daß König Karl als einziger Erbe des Erzhauses die römische Krone, die deutschen Erbländer und die ganze spanische Monarchie zugleich besitzen könne, da die Macht gar zu groß wäre«.³⁶

In der Tagebuchnotiz Karls VI. vom 1. Mai 1711 heißt es zum Ableben des Bruders lakonisch: »traurig Nachricht (durch) Rofrano (erhalten), mein Bruder Kaiser Josef den 17. April (an) Blatern (gestorben). Von unserm Haus ich allein übrig, alles an mich fällt«.³⁷ Er musste Spanien verlassen, um die Nachfolge anzutreten und ließ seine Gemahlin Elisabeth Christine (1691–1750, Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel) als Statthalterin in Barcelona zurück.

Die Witwe Leopolds I., Eleonora Magdalena (1655–1720), übernahm die Regierungsgeschäfte bis zur Klärung der Nachfolge. Um die Finanzen zu stabilisieren, reduzierte sie den Hofstaat, die Hofmusikkapelle wurde, wie in solchen Fällen üblich, formell aufgelöst, nur ein Teil des Personals wieder angestellt. Unter den Pensionierten waren die Hofkomponisten Giovanni Bononcini (1670–1747) und Pietro Francesco Tosi (1654–1732), weiters der Kammerkomponist Franz Daniel Thalmann (ca. 1668–1740). Das seit dem Tod Antonio Pancottis (1711) vakante Amt des Hofkapellmeisters erhielt 1712 Marc'Antonio Ziani (ca. 1653–1715), Vizekapellmeister war seit 1711 Johann Joseph Fux, er war auch Kapellmeister der Witwe Josephs I., Wilhelmine Amalie (1673–1742).

Im Dezember 1711 wurde Karl VI. in Frankfurt zum Kaiser gekrönt, sein Einzug in Wien erfolgte am 26. Jänner 1712. In diesem Jahr gab es noch

35 Vgl. Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte 1699–1815. Glanz und Untergang der habsburgischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat*. Wien 2001, S. 75–77.

36 Zit. nach Hanns Leo Mikoletzky, *Österreich. Das grosse Jahrhundert. Von Leopold I. bis Leopold II.* Wien 1967, S. 106.

37 Ebenda, S. 99.

keine große Karnevalsoper, ebenso wenig in der darauffolgenden Saison, da 1713 die Pest ausbrach. Diese letzte Epidemie, die Wien heimsuchen sollte, veranlasste Karl VI., den Bau der Karlskirche zu geloben. Vereinzelte Krankheitsfälle wurden zwar noch bis Februar 1714 verzeichnet, doch am 5. Februar 1714 konnte bereits die erste Karnevalsoper über die Bühne gehen: *Alba Cornelia* (Pariati/Conti).

Am 11. September 1714 eroberten die bourbonischen Truppen Barcelona. Damit war Spanien für Karl verloren – eine Niederlage, die er zeitlebens nicht verwinden sollte. Die Zeit in Spanien war die glücklichste Periode seines Lebens gewesen und prägte sein Kaisertum entscheidend mit. Echte Sympathie und tiefe Freundschaft verband ihn nur mit dem Personenkreis, der schon damals zu seinen engen Vertrauten gehört hatte. Die sogenannte »Spanische Partei« verfügte am Wiener Hof über ein relevantes Machtpotential, das manche ihrer Mitglieder geschickt auszunutzen wussten. Korruption und der Kampf um lukrative Ämter und Pensionen standen an der Tagesordnung, sehr zum Missfallen der Geheimen Konferenz und des Kreises um den Prinzen Eugen, der selbst einer Verleumdungskampagne zum Opfer fiel.³⁸

Karl hatte seinen spanischen Hofstaat mit nach Wien gebracht und viele Künstler engagiert, die schon zum Theaterbetrieb in Barcelona beigetragen hatten, darunter den Librettisten Pietro Pariati, die Komponisten Antonio Caldara und Giuseppe Porsile und den Theatralingenieur Ferdinando Galli Bibiena sowie Juan Antonio de Boixadors, auch er Mitglied der spanischen Partei bei Hof, der 1716 das Amt des Musikdirektors übernahm.³⁹

Zu den bereits in Wien angestellten Musikern Johann Joseph Fux und Francesco Conti holte Karl noch den Dichter und Historiker Apostolo Zeno (1668–1750) und im Jahr 1730 Pietro Metastasio (1698–1782) an den Hof. Diese Künstler prägten im Wesentlichen den Opernbetrieb in den ersten vier Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

Die letzte Faschingsoper seiner Regierungszeit fiel ins Jahr 1737, Karl VI. starb 1740. Mit seinem Tod endete eine Epoche, für die sich der Begriff »Kaiser-« oder »Reichsstil« durchgesetzt hat.⁴⁰ Von den Komponisten, welche den Musikstil dieser Wiener Epoche geprägt hatten, überlebte ihn nur Fux um ein Jahr, Conti war 1732 gestorben, Caldara 1736.

38 Vgl. dazu: Greiner, *Der spanische Einfluß*, S. 53–62.

39 Zum Theaterbetrieb in Barcelona siehe: Laura Bernardini, *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III. d'Absburgo*. In: *Recerco Musicologica XIX*, Barcelona 2009, S. 199–227, Danièle Lipp, *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705–1713)*, Dipl. Arbeit, Universität Wien, 2005 und Andrea Sommer-Mathis, *Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI.* In: Josef Gmeiner (Hg.), *Musica Conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, 1999, S. 355–380.

40 Ferdinand Matsche, *Die Kunst im Sinne der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Berlin, New York. 1981. Vgl. dazu auch: Friedrich Polleross, *Angusta Carolinae Virtutis Monumenta. Zur Architekturpolitik Kaiser Karls VI. und ihrer Programmatik*. In: *300 Jahre Karl VI. 1711–1740*. Wien 2011, S. 218–234.

Unter Maria Theresia (reg. 1740–1780) veränderte sich die Struktur der Hofkapelle, im Zuge der dringend notwendigen Sanierung des Staatshaushaltes mussten massive Kürzungen im kulturellen Bereich vorgenommen werden. Obwohl die neue Regentin ebenso opernaffin war wie ihr Vater – hatte sie doch selber in zahlreichen Opernproduktionen mitgewirkt und wollte sogar in der Festoper zur Hochzeit ihrer Schwester 1744 (*Ipermestra*, Metastasio/Hasse) auftreten⁴¹ – musste sie erkennen, dass eine Fortführung des kostspieligen Betriebes in alter Tradition auf lange Sicht keine Zukunft hatte.⁴²

Erste Anzeichen dieser Entwicklung waren schon in den Jahren davor zu spüren gewesen, die Anzahl der Opernaufführungen sank, kriegsbedingt fand keine große Karnevalsoper statt. Der verlustreiche russisch-türkische Krieg, in den Karl VI. auf Russlands Seite hineingezogen worden war, hatte das Reich politisch geschwächt und die einst von Prinz Eugen erzielten Erfolge zunichte gemacht.

Die politische Landschaft Europas wandelte sich mit diesem Jahr: 1740 starben Friedrich Wilhelm I. von Preußen (reg. 1713–1740) – sein Sohn Friedrich II. (der Große, reg. 1740–1786) wurde sein Nachfolger – und Kaiserin Anna von Russland (reg. 1730–1740). Deren Großneffe Ivan VI. zählte erst drei Monate und wurde im darauffolgenden Jahr von Kaiserin Elisabeth (reg. 1741–1762) gestürzt; auch in Rom fand ein Führungswechsel statt: Benedict XIV. folgte auf Papst Clemens XII.

Das Jahr 1740 kann somit in vielerlei Hinsicht als Endpunkt betrachtet werden, der bereits die Voraussetzungen für neue Strömungen in sich trug.

I.3. Kunst und Repräsentation

Der beziehungsreiche, in Zusammenhang mit Ausdruck politischer Macht oft beanspruchte Begriff ›Repräsentation‹ umfasst Aspekte wie ›Darstellung‹, ›Vergegenwärtigung‹, ›Stellvertretung‹.⁴³

Die vom Kaiser geförderte enorme Produktivität der bildenden Künste stand ganz im Zeichen der Repräsentation. Hans Sedlmayr⁴⁴ prägte für dieses Phänomen den nicht unproblematischen Begriff »Kaiser«- oder »Reichsstil«,

41 Dazu: Gabriele Schwab, *Maria Theresia als Sängerin*. Dipl. Arb. Universität Wien, 1994.

42 Näheres zum Musiktheater rund um das ›Schwellenjahr 1740‹ siehe: Andrea Sommer-Mathis, *Höfisches Theater zwischen 1735 und 1745. Ein Wendepunkt?* In: Elisabeth Pritz-Hilscher (Hg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*. Wien, Köln, Weimar 2013 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge Band 24), S. 109–124 und Claudia Michels, *Opernrepertoire in Wien um 1740*. Annäherungen an eine Schnittstelle. Ebenda, S. 125–158.

43 Dazu: Werner Telesko, *Kunstgeschichte und Repräsentation – Zur Terminologie und Forschungsgeschichte*. In: Gernot Gruber, Monika Mokre (Hg.), *Repräsentation(en). Interdisziplinäre Annäherungen an einen umstrittenen Begriff*. Philosophisch-historische Denkschriften, Band 485, Wien 2016. S. 87–89.

44 Hans Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der ›Reichsstil‹*. In: *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Sbrink*, München 1938, S. 126–140.

Riedel schlug die Bezeichnung »Imperialstil« vor, die stärker die Über-nationalität dieser künstlerischen Manifestationen betont.⁴⁵ Er weist auf die geschichtliche Geschlossenheit der Epoche zwischen der Kaiserkrönung Karls VI. 1711 und dessen Tod 1740 hin, die auch auf musikalischem Gebiet bestand. Die musikalischen Werke entstanden, ebenso wie jene der bildenden Kunst, im Auftrag des Kaisers, der Hocharistokratie oder der politisch dem Kaiserhaus nahestehenden europäischen Höfe und bezogen sich – als Allegorie oder auf Grund der Widmung – auf Auftragsgeber und -anlass.

»Bei Karl VI. wurde die Staatsidee des Monarchen statt durch staatstheoretische und sonstige politische Schriften durch entsprechend gewählte und gestaltete Bauwerke, Denkmäler und andere Objekte der bildenden Kunst der Öffentlichkeit präsentiert und damit nicht bloß als Willenserklärung oder theoretische Idealvorstellung dargeboten, sondern durch die Zweckbestimmung der Werke als tatsächlich verwirklicht manifestiert.«⁴⁶

Das Verständnis für die in dieser Zeit entstandenen Kunstwerke, seien sie aus Architektur, Literatur, Musik oder bildender Kunst, erschließt sich nur im Zusammenhang mit den staatspolitischen Vorstellungen des Herrschers. Die Darstellung der Ideale Karls VI., der Kanon der habsburgischen Tugenden, war Ausgangspunkt künstlerischer Manifestation. Auf die durch Abstammung erworbenen Vorzüge baute das Haus sein Anrecht auf den Kaiserthron, die Kunst diente als Vermittlerin dieser Tugenden. Ein wesentlicher Teil der Herrschaftssymbolik Karls VI. bezog sich auf seinen Anspruch auf den spanischen Thron und den damit verbundenen Gedanken der Wiederherstellung der habsburgischen Universalmonarchie im Sinne Kaiser Karls V. (reg. 1530–1556), dessen Symbolik er teilweise übernahm.⁴⁷

Ein prinzipieller Unterschied der Herrscherrepräsentation ist am französischen Hof im Gegensatz zu der Einstellung der Habsburger zu konstatieren: In Versailles ließ die persönliche Darstellung des Königs in Ausdruck und Attitüde auf seine Tugenden schließen. Ludwig XIV. (reg. 1643–1715), der ein begeisterter Tänzer war, stand als strahlender Mittelpunkt auf der Bühne des Hoftheaters. Seine Auftritte wurden heftig akklamiert und dienten der

45 Siehe dazu Friedrich W. Riedel, *Der »Reichsstil« in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 34–36 und Friedrich W. Riedel: *Johann Joseph Fux und die Hofkapelle Karls VI. in ihrer Bedeutung für die europäische Musikhistoriographie*. In: Arnfried Edler und Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit: Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock*, Laaber 1996, S. 6–23.

46 Franz Matsche, *Gestalt und Aufgabe der Kunstunternehmungen Kaiser Karls VI.* In: Edler, Riedel, *Johann Joseph Fux und seine Zeit*. S. 47.

47 Vgl. Greiner, *Der spanische Einfluss*, S. 68–71 und Elisabeth Hilscher: *Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke. Zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen*. Dipl.Arbeit, Universität Wien, 1989, S. 36f.

Glorifizierung seiner Person. Bei Karl VI. rückten, anstelle der individuellen Herrscherpersönlichkeit, die Tugenden in den Vordergrund, die auf ihren Träger verwiesen. Dieser wurde weniger als Individuum denn – im Sinne der Kontinuität und Translatio der Herrschaft – als dynastische Größe begriffen. Der eher introvertierte Kaiser war

»von der Idee des Gottesgnadentums und den Vorstellungen der christlich-barocken Herrschermythologie beseelt« [und zog sich,] »vor allem nach der für ihn traumatisierenden Niederlage in Spanien, in einen barocken ›Herrscherolymp‹ zurück, der durch den Tugendkodex und das Zeremoniell abgesichert war«. ⁴⁸

Die Tugenden konnten als Allegorie oder in der Gestalt eines Herrschers auftreten. Als zentrale Tugenden galten die Gottesfurcht (für das Haus Habsburg als *Pietas Austriaca*⁴⁹ von besonderer Bedeutung), sowie die Milde⁵⁰ (*clementia*), Gerechtigkeit (*iustitia*) und Bescheidenheit (*modestia*). Jedes Kunstwerk hatte die Aufgabe, die Herrschaftssymbolik⁵¹ zu transportieren und die Tugenden zu versinnbildlichen, sich in offener oder verdeckter Weise darauf zu beziehen. Die Architektur erfüllte dies in hohem Maße, der Kaiserstil prägte das Wiener Stadtbild und damit das Andenken an den großen Bauherrn nachhaltig.

Spiegel der hochbarocken Architektur Wiens waren die Bühnebildkonstruktionen der Theatralarchitekten, die nicht auf das Entwerfen von Bühnenszenarien und Scheinarchitekturen beschränkt waren, sondern sich außerdem als Architekten im Sinn des Wortes verstanden. Doch während der Glanz der prunkvollen Opernaufführungen – trotz der teilweise überlieferten Kupferstiche – von ephemerer Qualität blieb und nur einem auserwählten Kreis von Zuhörern zugänglich war, verbreitete sich der panegyrische Text in Form der gedruckten Libretti selbst über die Reichsgrenzen hinweg. Zusätzlich garantierte die Präsenz ausländischer Gäste und Botschafter am Wiener Hof, die selbstverständlich auch den Opernaufführungen beiwohnten, dass sich die Beschreibungen der Ereignisse in ganz Europa verbreiteten.

48 Elisabeth Hilscher, *Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*. In: Sommer-Mathis, Hilscher, *Pietro Metastasio, uomo universale* S. 63–72, hier: S. 65f.

49 Vgl. Anna Coreth, *Pietas Austriaca, Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Wien 1982.

50 Bekanntestes Beispiel die Thematisierung durch Metastasio in *La Clemenza di Tito*, 1734.

51 Yvonne Chlubna, *Die Symbolik Kaiser Karls VI. und ihre antiken Wurzeln*. Dissertation. Universität Wien, 2000.

»Die Entwicklung neuer musikalischer Formen zu Ende der Renaissance und zu Beginn des Barock, vor allem aber die Entwicklung der Oper haben in Verbindung mit der Ausformulierung des habsburgischen Tugendcodex als staatserschöpfende und kontinuierlichgarantierende Kraft neue Möglichkeiten eröffnet. Die Kombination von Wort, Musik, Bild und Darstellung ermöglichte ein Maximum an Interpretationsmöglichkeiten für die Botschaften des Tugendcodex.«⁵²

Die Opernpflege, wie sie die großen Höfe Europas betrieben,⁵³ hatte stets Repräsentationscharakter. Dementsprechend lassen sich die musikalischen Manifestationen kaiserlicher Macht in den Kanon der den Imperialstil prägenden Künste einordnen.

52 Elisabeth Theresia Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*. Graz, Wien, Köln, 2000, S. 92.

53 Vgl. dazu auch: Sebastian Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*. Köln, Weimar, Wien 2010 und Andrea Sommer-Mathis, *Zwischen politischer Repräsentation und höfischer Unterhaltung. Hochzeitsfeste am Wiener und am Münchner Hof vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. In: Elisabeth Vavra (Hg.), *Verbündet, verfeindet, verschwägert. Bayern und Österreich*, Linz 2012, S. 28–36.

II. Operntradition am Wiener Hof

II.1. Anfänge der Wiener Hofoper

Während die öffentlichen Opernhäuser in Venedig, dem Zentrum der Opernpflege seit Anfang des 17. Jahrhunderts, oder Neapel, das besonderen Wert auf die Sangeskunst legte, in erster Linie dem Geschmack des zahlenden Publikums folgten, diente die Hofoper nur einem Herrn – dem Monarchen. Damit war sie in besonderer Weise verpflichtet, die Ideale des Herrschers zu transportieren.

»Oper, Theater und Fest wirkten durch ihre Gestaltungsmittel und ihren gesellschaftlichen Rahmen, v. a. aber auch durch ihre Handlungen mit, die Gesellschaftsordnung zu verdeutlichen, zu stabilisieren und immer höher geschraubte Herrschaftsansprüche zu legitimieren.«⁵⁴

Der Kontakt der Wiener (Hof)oper zu Italien war eng. Die in Wien engagierten Künstler waren größtenteils italienischer Abstammung, die politische und geografische Nähe zu Wien förderte eine wechselseitige Beeinflussung des Opernlebens.

Diese musikalisch-theatralische Verbindung konstituierte sich schon früh.⁵⁵ Kaiser Ferdinand II. (reg. 1619–1637) hatte noch vor seiner Thronbesteigung während seines Aufenthaltes als Statthalter in Graz verstärkt italienische und daher katholische Musiker in seine Kapelle aufgenommen; eine Maßnahme, die auch im Zusammenhang mit der von den Habsburgern rigoros durchgeführten Gegenreformation zu sehen ist. Diese Instrumentalisten und Komponisten brachten den neuen italienischen barocken Stil in die zuvor niederländisch dominierte Hofmusik. Nach seiner Kaiserkrönung folgten die Musiker ihm nach Wien und lösten die Hofmusikkapelle seines Vorgängers ab, deren Mitglieder größtenteils entlassen oder pensioniert wurden.

Wesentlich für die Entwicklung der italienischen Oper in Wien war die Verbindung Ferdinands II. mit seiner zweiten Gemahlin, Eleonora von Gonzaga (1598–1655). Die ersten musikdramatischen Aufführungen am Wiener Hof gingen auf ihre Initiative zurück. Der Hof der Gonzagas in Mantua, an dem Claudio Monteverdi wirkte, war ein wesentliches Zentrum der frühen Opernpflege und Ferdinand erhielt durch seinen Kontakt mit Herzog Ferdinando

54 Hubert Christian Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 1980, S. 154.

55 Zur Entwicklung der Wiener Operntradition siehe Herbert Seifert, *1619–1705: »Die kaiserlichen Hofkapellen« Italienisches Barock in Wien*. In: Günter Brosche (Hg.), *Musica imperialis 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498–1998*, Tutzing 1998, S. 43–82.

von Mantua, dem Bruder Eleonoras, wertvolle Anregungen und Hilfestellungen. Daher fand die neue Gattung Oper bald ihren Weg in die Habsburgermonarchie.⁵⁶ Die erste gesicherte Information über eine Opernaufführung in Prag (anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten der Kaiserin und des Kronprinzen zu Königin und König von Böhmen) bezieht sich auf eine *pastorale in musica* im Jahr 1627, in Wien auf den Fasching 1629. Beide Male stammte das Libretto von Cesare Gonzaga.⁵⁷ Eventuell könnte auch eine Komödie mit Musik, 1625 am Wiener Hof, als erste ›Oper‹ bezeichnet werden.⁵⁸

Kaiser Ferdinand III. (reg. 1637–1657) verband sich in dritter Ehe ebenfalls mit einem Mitglied des Hauses Gonzaga. Wie ihr Gatte war auch diese Kaiserin – wieder eine Eleonora (1630–1686)⁵⁹ – musikkaffin.⁶⁰

Unter Kaiser Leopold I. (reg. 1657–1705) kristallisierte sich unter der künstlerischen Leitung des Dreigestirns Antonio Draghi (1634/35–1700, Musik), Niccolò Minato (ca 1627–1698, Libretto) und Ludovico Burnacini (Bühnenbild und Kostüme) ein regelmäßiger Spielplan⁶¹ heraus, der Opernaufführungen zu festgesetzten Zeitpunkten innerhalb jedes Jahres vorsah. Seine Söhne Joseph I. und Karl VI. (letzterer hatte schon während seiner Zeit als König von Spanien ein reges Musikleben etabliert,⁶² an dem viele später in Wien beschäftigte Künstler Anteil hatten) übernahmen diese Tradition. Somit konnte sich die neue Kunstgattung in direkter Verbindung mit ihrer Heimat Italien am Wiener Hof etablieren und wurde wesentlicher Bestandteil des streng geregelten Jahresfestkreises.

Abhängig vom Anlass der Aufführung variierten Inhalt und Form der dargebrachten Opern von der intimen *serenata*, oft nur im Familienkreis, über die *feste teatrali* zu den mehraktigen abendfüllenden Opern, die zu den Geburts- und Namenstagfeierlichkeiten gespielt wurden, beziehungsweise zu den verschiedenen theatralischen Äußerungen zur Faschingszeit, wie Burlesken, Kavalierskomödien, Puppenspiele und Gastauftritte italienischer Schauspieltruppen. Zusätzlich gab es Opernaufführungen zu besonderen Anlässen wie Hochzeiten, Taufen und Krönungsfeierlichkeiten.

56 Zu diesen ersten Aufführungen vgl. Herbert Seifert, *Barock (ca 1618-1740)*. In: Elisabeth Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hg.), *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Geschichte der Stadt Wien Band 7, Wien 2011, S. 143–211, hier: S. 148–153, 314–334.

57 Herzog von Guastalla.

58 Dazu: Herbert Seifert, *Die Comödie der Hof-Musici 1625: Die erste Oper in Wien?* In: *Studien zur Musikwissenschaft* Band 42, Tutzing 1993, S. 77–88.

59 Dazu: Susanne Rode-Breyman, *Die beiden Kaiserinnen Eleonora oder: Über den Import der italienischen Oper an den Habsburger Hof im 17. Jahrhundert*. In: *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600–2000*. Festschrift Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag. Köln, Rheinkassel 2001, S. 197–204.

60 Vgl. Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622–1699*, Wien 1988, S. 22.

61 Dazu: Hebert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985.

62 Vgl. Danièle Lipp, *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona*. Dipl.Arbeit Universität Wien 2005.

II.2. Von der Leopoldinischen zur Karolinischen Hofoper

In der letzten Periode der Wiener Hofoper setzte sich eine neue Bühnenästhetik durch, die sich erheblich von jener Ludovico Burnacinis unterschied. Die Entwicklung des Bühnenbildes ging Hand in Hand mit der von der *Accademia dell'Arcadia* geforderten Reform der Oper, deren bedeutender Vertreter Apostolo Zeno im Jahr 1718 Kaiserlicher Poet und Hofhistoriograph wurde. Im Mittelpunkt der Erneuerung stand die an die aristotelische Poetik angelehnte Forderung nach Wahrscheinlichkeit. Das barocke Operntheater hatte sich unaufhaltsam zum spektakulären Ausstattungereignis entwickelt, in dem aufwendige Bühneneffekte wie Flugmaschinen, Feuersbrünste, Seeschlachten und Göttererscheinungen einen wesentlichen Teil der Aufführung ausmachten. Die Theater überboten einander im Kampf um das zahlende Publikum mit Spezialeffekten und dem Engagement berühmter Gesangsvirtuosen. Die Auswüchse dieser Praxis wurden von den Zeitgenossen teils vehement kritisiert, teils humorvoll als Satire verarbeitet, wie von Benedetto Marcello in seinem *Teatro alla moda*,⁶³ das eine heftige Abrechnung mit dem gängigen Opernbetrieb darstellt.

Das bekannteste Beispiel für eine Ausstattungsooper am Wiener Hof ist die 1668 anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit der Infantin von Spanien, Margarita Teresa, aufgeführte Festoper *Il Pomo d'Oro* (Sbarra/Cesti).⁶⁴

Ihre dreiundzwanzig Verwandlungen, die von Himmel bis Hölle alle erdenklichen Schauplätze umfassten, verlangten nach einer komplizierten Bühnenmaschinerie. Ludovico Burnacini konstruierte für die außerordentlichen technischen Ansprüche der Produktion das »Comödiehaus auf der Cortina«, dessen Bühne eine Tiefenausdehnung von etwa fünfundzwanzig Metern gehabt haben muss. Außerdem war es mit einer Unterbühne für die Kulissenwagen, die schnelle Verwandlungen wie von Zauberhand ermöglichten, und einem Schnürboden für Flugerscheinungen ausgestattet.⁶⁵ Zweck der gesteigerten Prachtentfaltung war einerseits die Unterhaltung des Publikums, das von ungläubigem Staunen erfasst werden sollte, andererseits die

63 Benedetto Marcello, *Das neumodische Theater oder Die sichere und einfache Methode italienische Opernerfolge nach der neuesten Methode zu komponieren und aufzuführen*. Venedig 1722, neu übersetzt und hg. von Sabine Radermacher, Heidelberg 2001.

64 Eine Beschreibung der Szenen bietet Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, III. Band, Das Theater der Barockzeit*. Salzburg 1967, S. 500 ff. Zu den sich über mehrere Jahre hinstreckenden Feierlichkeiten siehe: Andrea Sommer-Mathis: *Höfische Repräsentation in Theater und Fest der Frühen Neuzeit*. In: Gruber, Mokre (Hg.), *Repräsentation(en)*, Wien 2016, S. 131–149.

65 Sabine Solf, *Festdekoration und Grotteske Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung Barocker Kunstvorstellung*, 1975 Baden-Baden, S. 35. Eine detaillierte Untersuchung bei: Peter Fleischacker, *Rekonstruktionsversuch des Opernhauses und des Bühnenapparates in dem Theater des L. O. Burnacini*, Dissertation, Universität Wien 1965.

Glorie des Herrschers, unter dessen Schirmherrschaft solch kostspielige Ausstattungen möglich waren. Schon lange vor der Aufführung wurden die Textbücher gedruckt, denen dreiundzwanzig Kupferstiche der Szenen beigelegt waren; auch wer der Vorstellung nicht selber beiwohnen konnte, sollte sich ein Bild von dem Wunderwerk machen können. Auf diese Weise standen alle beteiligten Künste im Dienste der Herrscherpanegyrik.

»In den auf der Bühne dargestellten Handlungen, in der Ausstattung der Aufführungen, in der Architektur der Theatergebäude, im Verhältnis ›Darsteller – Publikum‹ offenbarten sich Werte und Normen, ja grundlegende Funktionsprinzipien des absolutistischen Hofes. So ist das Theater des Absolutismus auch die Ausdrucksform, in der sich die Funktion des Hofes als Machtinstrument am deutlichsten zeigte.«⁶⁶

In den öffentlichen Opernhäusern Italiens spielte dieser Aspekt des Opernspektakels keine Rolle, hier dienten die technischen Raffinessen einzig der Unterhaltung des Publikums, das mit immer neuen Effekten überrascht werden wollte. Das eigentliche Drama, der Sinn des Textes, die Interaktion zwischen den Protagonisten gerieten zusehends ins Hintertreffen.

Die Reformer forderten eine Rückkehr zu den Idealen der griechischen Tragödie im Sinne der Poetik des Aristoteles, eine Reinigung der Gattung von komischen Elementen; die Wahrscheinlichkeit der Handlung und der Mensch als Motor des Geschehens sollten die Vorherrschaft der Götter ablösen. Der Ruf nach Einheit von Zeit, Ort und Handlung bedingte eine Änderung der Bühnenarchitektur. Es bedeutete das Ende spektakulärer Verwandlungen und Szenen an Phantasieorten, an ihre Stelle traten mit königlichen Palästen und Gartenarchitekturen Szenerien, die den würdevollen Rahmen für das Agieren hochstehender Persönlichkeiten gaben. Grotteske und Burleske wurden von Pathos und Ethos abgelöst, das *Decorum*⁶⁷ der handelnden Personen und ihre Fähigkeit, im Publikum ein sympathisierendes Mitleiden zu erwecken, das schlussendlich zur Katharsis führen soll, wurde zum Grundpfeiler der neuen Opernästhetik.

Imaginäre Phantasielandschaften wurden von irdischen Schauplätzen abgelöst, die der realen Umgebung der Menschen, die sich im Zuschauerraum befanden, entsprachen. Zeno und Metastasio hatten mythologische Themen weitgehend aus ihren Librettovorlagen verbannt und bevorzugten historische Stoffe aus der griechischen und römischen Geschichte.

66 Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft*, S. 147.

67 Unter dem Begriff verstand man einen Verhaltenskodex, angemessenes Benehmen, Wohlständigkeit und Würde. Jeder hatte sich seinem Stand, Geschlecht und Alter gemäß zu kleiden und zu verhalten. Vgl. Artikel *Wohlständigkeit* in: *Grosses Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* [...], Halle und Leipzig, verlegt bei Johann Heinrich Zedler, 1748. Band 58, Spalte 82–92.