

Oliver Huck

Jenseits des Gattungsdenkens. Musikdramatische Werke und Herrschaft im Alten Reich

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Jenseits des Gattungsdenkens: Musikdramatische Werke und Herrschaft im Alten Reich

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Untersuchung von Musik-Macht-Komplexen im Zusammenhang mit Wissen aus Sicht der im Alten Reich ausgeübten Fürstenherrschaft. Dabei ist Herrschaft als legitimierte Macht aufzufassen,¹ deren juristische Grundlage im Kern über den gesamten Zeitraum der Existenz des Reiches (800–1800) weitgehend unverändert blieb.² Im Folgenden sei der Konnex von Herrschaft und Wissen auf das höfische Musikdrama der Frühen Neuzeit angewandt, dessen Kontextualisierung und funktionale Zuschreibungen hieran einmal mehr erhellt werden können. Das unter anderem von Klaus Pietschmann für die Oper vorgebrachte Plädoyer einer »Notwendigkeit, die historischen, geistes- und ideengeschichtlichen Rahmenbedingungen so genau wie möglich zu rekonstruieren, da diese [...] unverzichtbare Voraussetzungen für ein weitgehendes, womöglich umfassendes Verständnis darstellen«,³ sei hier weiterführend auf musikdramatische Werke allgemein übertragen. Dabei geht es vor allem um die Rolle dieser Werke innerhalb frühneuzeitlicher Kommunikationsprozesse – bzw. konkreter: die Rolle musikdramatischer Werke als Vermittler von Wissen über Herrschaft, wofür auf der Basis der Sujets argumentiert wird. Die Formulierung »Jenseits des Gattungsdenkens« zielt hierbei auf die Methode ab, denn im Speziellen soll aufgezeigt werden – so auch die These –, dass sich die Indienstnahme von musikdramatischen Kompositionen in dem genannten Kontext auf die Gesamtheit der Werke erstreckt und daher nach einer gattungsübergreifenden Betrachtung verlangt.

Einleitend wird das fürstliche Herrschaftsverständnis im Alten Reich, das damit verbundene komplexe Verweissystem zur Herrschaftslegitimation sowie die zentrale Bedeutung von Wissen über Herrschaft und dessen Vermittlungsmöglichkeiten in den Künsten diskutiert. Dies sei anschließend anhand der Wiener Hofmusik unter Kaiser Leopold I. dargestellt. Das Beispiel der Habsburger eignet sich mit Blick auf die skizzierte Fragestellung vor allem deshalb, weil Herrschaft hier kumulierend zwei Dimensionen hatte, nämlich sowohl die des Landesherrn der von der Dynastie Habsburg regierten Länder (einschließlich der Königreiche Böhmen und Ungarn) als auch die des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches. Daraus folgt, dass sich der Herrschaftsbereich nicht nur auf die Untertanen im Sinne des gemeinen Volkes und des Adels erstreckte, sondern ebenfalls auf die anderen Reichsfürsten. Auch ihnen gegenüber musste die eigene (Vor-)Herrschaft, das Anrecht darauf, *primus inter pares* zu sein, begründet und verteidigt werden – und zwar nicht nur mit Geld und Privilegien.

* * *

Nach dem Verständnis des Alten Reiches beruhte die fürstliche Herrschaft auf einer (Welt-)Ordnung – deren immanenter Teil sie zugleich war –, in der die Bereiche Politik/Staat, Religion/Kirche, Wirtschaft und Recht, aber beispielsweise auch Geschichte und Kunst eine untrennbare ideologische Gesamtheit

¹ Vgl. z. B. das Begriffsverständnis bei Max Weber: Stefan Breuer, »Herrschaft« in der *Soziologie Max Webers*, Wiesbaden 2011 (*Kultur- und sozialwissenschaftliche Studien* 8).

² In diesem Ansatz ist der Beitrag dem sogenannten Alteuropa-Konzept verpflichtet; siehe hierzu ausführlich *Alteuropa – Vormoderne – Neue Zeit. Epochen und Dynamiken der europäischen Geschichte (1200–1800)*, hrsg. von Christian Jaser, Ute Lotz-Heumann und Matthias Pohl, Berlin 2012 (zugleich: *Zeitschrift für Historische Forschung* 39 [2012]).

³ Klaus Pietschmann, »Zwischen Struktur und Theatralität: Ansätze zum Verstehen der Gattung Opera«, in: *Musik und Verstehen*, hrsg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck unter Mitarbeit von Simone Galliat, Laaber 2004 (*Spektrum der Musik* 8), S. 133–146, hier: S. 133.

bildeten. Das Sacrum Romanum Imperium, das Heilige Römische Reich, konstituierte sich auf Grundlage der universalen biblischen Heilsgeschichte (Vier-Reiche-Lehre) und bildete im Blick darauf die notwendige Fortsetzung des römisch-cäsarischen (Welt-)Reiches (Translatio imperii).⁴ Ein Reich, das sich einerseits auf eine heidnische, mythologische Ideologie gestützt hatte, in dem aber andererseits seit Konstantin das Christentum Staatsreligion gewesen war. Garanten für den Fortbestand und mithin Träger dieser Ordnung waren Fürst und Adel, beruhend auf dem dynastischen Grundsatz der Universalsukzession.⁵

Ein wesentliches Merkmal von Herrschaft auch in Bezug auf das Alte Reich bis hin in die Frühe Neuzeit ist deren Legitimität.⁶ Die Rechtmäßigkeit der fürstlichen Herrschaft musste sich in die skizzierte (Welt-)Ordnung einfügen, und zwar unabhängig von der jeweils konkret präferierten Akzentuierung. Infolgedessen nutzten diejenigen, die Herrschaft übernahmen, ausübten und aufrechtzuerhalten suchten, zwangsläufig Legitimationsstrategien, die ein hochkomplexes Verweissystem beinhalteten, das mit jeweils gleicher Gültigkeit abhob auf Geschichte (auch »gegläubte« Geschichte), auf Mythologie, Astrologie, auf Tradition, auf das Haus und die Dynastie, auf zum Teil fantasievoll konstruierte und kaschierte Genealogie, auf Hagiografie, Tugendhaftigkeit und nicht zuletzt auf die Gnade Gottes. Diese Sichtweise, die das Alte Reich zunehmend weniger, aber doch bis zuletzt prägte, zerfiel im Zuge von europäischer Aufklärung und Säkularisierung und ist dem modernen Menschen fremd. Uns heute vertraute Dualismen waren in der Idee des Reiches vereint – oder um es aus der spezifischen Perspektive des »österreichischen Barocks« mit den Worten Friedrich Heers auf den Punkt zu bringen:

»geistlich« ist gleich »weltlich«, »Kunst« ist gleich »Wissenschaft«, »Vernunft« ist gleich »Glaube«, »Kirche« ist gleich »Reich« [...], »Europa« ist gleich diese »Christenheit« [...].⁷

Das bedeutet freilich nicht, dass es sich hierbei nicht um gegeneinander abgrenzbare Begriffe handelte, sondern dass vielmehr nach den jeweiligen aus dem Verständnis der Zeit herrührenden Implikaten zu fragen ist,⁸ aufgrund derer denn auch die verschiedenen adressierten Verweisebenen konfliktfrei miteinander in Beziehung gesetzt werden konnten.

Als Voraussetzung und Stabilisierungsfaktor jedweder Herrschaft und zur Verhinderung von Widerstand gilt bereits seit der Antike das Wissen über Herrschaft, Herrschaftsausübung sowie über die Legitimität von Herrschaft, und auch Autoren der Frühen Neuzeit, wie Niccolò Machiavelli (*Il Principe*, 1513 bzw. Rom 1532) oder Francis Bacon (*The Advancement of Learning*, London 1605), benannten diesen Zusammenhang expressis verbis.⁹ Dabei liegt es im Wesen der Sache, dass Herrschaftswissen nicht zweckfrei lediglich

⁴ Anna Leisner, *Kontinuität als Verfassungsprinzip. Unter besonderer Berücksichtigung des Steuerrechts*, Tübingen 2002 (*Jus Publicum* 83), S. 52, 62–65.

⁵ Ebd., S. 64f.

⁶ Horst Carl, Artikel »Herrschaft«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hrsg. von Friedrich Jaeger, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a1674000 (aufgerufen am 29.2.2016), insbesondere die Abschnitte »1. Begriffsdefinition und Position der Forschung« sowie unter »2. Herrschaftsverdichtung und ihre Grenzen« die Punkte »2.1.1. Personale Herrschaft« und »2.3.2. Hof«. Allgemeiner zur Legitimation von Herrschaft Karl Otto Hondrich, *Theorie der Herrschaft*, Frankfurt a. M. 1973 (*Edition Subrump* 559), S. 85ff.

⁷ Friedrich Heer, *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien u. a. 1981, S. 101; zitiert nach Lucjan Puchalski, *Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreich-Begriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Wien u. a. 2000 (*Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 8), S. 15.

⁸ Exemplarisch für das Begriffspaar weltlich-geistlich sei auf die entsprechenden Lemmata in Grimms *Wörterbuch* verwiesen (Artikel »geistlich«, in: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 5, München 1984, Sp. 2777–2786; Artikel »weltlich«, in: ebd. 28, München 1984, Sp. 1633–1641).

⁹ Hartmut Aden, »Herrschaft und Wissen«, in: *Herrschaftstheorien und Herrschaftsphänomene*, hrsg. von Hartmut Aden, Wiesbaden 2004, S. 55–70, hier: S. 55–59.

existiert, sondern dass es weitergegeben und vermittelt wird.¹⁰ Infolgedessen und mit dem impliziten Verweis auf kognitive Vorgänge, die auf das Erlangen von Wissen und Wissenszuwachs ausgerichtet sind (»erkennen«, »begreifen«), formulierte der von der Hofmusikforschung durchaus häufiger zitierte Zeremonialwissenschaftler Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* (Berlin 1733) geradezu notwendigerweise:

»Sollen die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey [...].«¹¹

Eine besonders für das Alte Reich zentrale Form der Wissensvermittlung ist die durch die Künste, in deren Produkten Fürst und Herrschaft repräsentiert werden, und die aufgrund ihrer Eigenschaft, die Sinne anzusprechen, ein ausgesprochenes didaktisches und mnemotechnisches Potenzial besitzen.¹² Innerhalb des Kommunikationsprozesses der Wissensvermittlung fungierten die höfischen und hofnahen (Auftrags-)Künste daher bekanntlich als sinnlich-ästhetische Kommunikationsmedien.¹³ Gerade im Zusammenhang mit den spezifischen Ausprägungen des Ancien Régime des 17. und 18. Jahrhunderts war dieser Prozess zudem mehr als eine bloße Transferleistung, denn, so Dagmar Freist,

»der Herrschaftsanspruch [wurde] vor allem, wenn es um konkurrierende Herrschaftsansprüche und die Zentrierung von Macht ging, »symbolisch konstruiert: die Auszeichnung des Herrschers, seine Vollkommenheit, die Erhabenheit seines Geschlechts und seiner Familie, Auserwähltheit und Gottesgnadentum wurden gestützt auf die Mythologie und auf die Heroisierung des Monarchen in Bildern, Gedichten, Statuen, Musik, Theater, Festen und nicht zuletzt im Zeremoniell inszeniert.«¹⁴

Bemerkenswert ist – und darauf sei mit Nachdruck im Blick auf den inhaltlichen Rahmen dieses Beitrags hingewiesen –, dass man dabei dem Befund nach sämtliche verfügbaren emblematischen Codes ausnutzte und damit das bereits angesprochene plurireferenzielle Koordinatensystem hinsichtlich der Grundlage von Herrschaft gleichsam aufspannte.¹⁵ Neuere Untersuchungsansätze plädieren auf Basis des Postulats einer Konstruktion von Wirklichkeit auch für die Frühe Neuzeit zudem dafür, »kulturelle Repräsentationen in Form von Texten, Ritualen, Geschichten, Bildern, Fabeln und Mythen nicht als Gegensatz zur

¹⁰ Vgl. Dagmar Freist, »Öffentlichkeit und Herrschaftslegitimation in der Frühen Neuzeit. Deutschland und England im Vergleich«, in: *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Ronald G. Asch und Dagmar Freist, Köln u. a. 2005, S. 321–351, hier: S. 334.

¹¹ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* [...], Berlin 1733, S. 2.

¹² Am Beispiel des frühneuzeitlichen Theaters bzw. der (musik-)theatralen Genres Sebastian Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln u. a. 2010, S. 97–106. Darüber hinaus waren die Künste im Rahmen der fürstlichen Machtdemonstration aufgrund ihrer – vor allem nicht-rationalen – Wirkmächtigkeit selbst ein konstitutives Element von Herrschaft (ebd., S. 15–50). Ein kurzer Abriss über den Komplex von Musik und Herrschaft seit der Antike in Lena van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*, Kassel u. a. 2015 (*Musiksoziologie* 19), S. 23f.

¹³ Siehe speziell zu den Künsten und ihrer Indienstnahme für die mediale Imagekonstruktion unter Kaiser Leopold I. Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000 (*Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz* 184), sowie Jutta Schumann, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003.

¹⁴ Dagmar Freist, »Einleitung: Staatsbildung, lokale Herrschaftsprozesse und kultureller Wandel in der Frühen Neuzeit«, in: *Staatsbildung als kultureller Prozess*, S. 1–47, hier: S. 31.

¹⁵ Vgl. auch ebd., S. 28f. Für die Kunstpolitik und insbesondere das ikonografische Programm des Wiener Hofes in diesem Zusammenhang nach wie vor grundlegend Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«*, Bd. 1, Berlin u. a. 1981 (*Beiträge zur Kunstgeschichte* 16); dazu ergänzend Friedrich Polleroß, »MONUMENTA VIRTUTIS AUSTRIACAE. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI.«, in: *Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Markus Hörsch, Petersberg 2000, S. 99–122. Exemplarisch für einen anderen Hof und das ebenfalls komplexe Verweissystem z. B. im Bereich poetischer Werke Kerstin Heldt, *Der vollkommene Regent. Studien zur panegyrischen Casualityrik am Beispiel des Dresdner Hofes Augusts des Starken*, Tübingen 1997 (*Frühe Neuzeit* 34). Zur Funktionsweise des Vermittlungssystems von Informationen im Rahmen höfischer Repräsentation sowie zur Decodierung des Dargestellten durch die unterschiedlichen Rezipientenschichten vgl. Schumann, *Die andere Sonne*, S. 237f., 266f.

»historischen Wirklichkeit« zu lesen, sondern als Ausdruck dieser Wirklichkeit, als Ergebnis der Aneignung von Wirklichkeit.«¹⁶

Aus der Menge einschlägiger Beispiele sei zur Illustration zunächst eines aus dem Bereich der Bild-Text-Darstellungen herausgegriffen, und zwar ein Emblem aus dem Kontext der Herrschaft des Habsburger Kaisers Leopold I.,¹⁷ wo sich nachgerade idealtypisch die Vielfalt thematischer Bezugnahmen füllhornartig vor dem Auge des Betrachters präsentiert.

Nachdem dem Kaiser Leopold I. bereits im Jahr 1678 der Thronerbe und künftige Kaiser Joseph I. geboren worden war, folgte 1682 mit dem Erzherzog Leopold Joseph der Zweitgeborene. Dieses Ereignis nahmen die im Umfeld des Wiener Hofes tätigen Jesuiten zum Anlass für eine in Latein abgefasste Huldigungsschrift, eine panegyrische Festgabe für den Kaiser und dessen dritte Gemahlin Eleonora Magdalena mit dem Titel *Genesis Leopoldi secundi Austriae porphyrogeniti* (Die Geburt Leopolds, Österreichs zweitem Purpurgeliebten).¹⁸ Diesem Titel vorangestellt ist ein allegorischer Kupferstich (siehe Abbildung) – in der Terminologie der Emblematik das Icon –, der in einem zwölfseitigen sogenannten Epigramm detailliert entschlüsselt, erklärt und gedeutet wird.

Der zentrale Topos des Icons wird durch das darüber stehende Lemma »ELEONORA AVGVSTA AVRORA DVPLO SOLE AVSTRIAM BEAVIT« (Eleonora, die kaiserliche Aurora, hat Österreich mit einer zweifachen Sonne beglückt) vorgegeben; das darin enthaltene Chronogramm ergibt das Geburtsjahr 1682. Im Lemma und in der bildlichen Darstellung wird nun unter anderem auf folgende divergente Bereiche bezuggenommen, wobei die jeweils mögliche Interpretation der einzelnen Bildelemente – welche teils mehrere Bezugsebenen in sich vereinen und somit ein überaus komplexes Geflecht an Verweisstrukturen entstehen lassen – an dieser Stelle ohne Belang ist und deshalb ausgeklammert sei:¹⁹

- griechische Mythologie (z. B. Phöbus im zentralen Spruchband »LeopoldVs AVstrlæ PhoebVs« [Leopold, Österreichs Phöbus], Herkules in dem Symbol der hier auf einer Insel errichteten zwei Säulen),
- römische Mythologie (die als die Kaiserin Eleonora identifizierte Aurora im Lemma und als rosenstreuende Göttin der Morgenröte über der Sonne thronend),
- kosmische Elemente bzw. Astronomie (die alles überstrahlende Sonne mit dem Bildnis Leopolds I. und der darunter befindliche Halbmond, verschiedene durch das entsprechende Attribut auf der Brust als Sterne ausgewiesene Figuren),
- Astrologie (der in der Bildmitte verlaufende Zodiak und insbesondere das Sternzeichen Zwillinge, das hier sowie in dem zentralen Spruchband mit den Worten »In geMInIs natVs« [in den Zwillingen geboren] und durch das rechts davon mit Kronen präsentierte Zwillingsspaar hervorgehoben ist),
- Heilige (drei unter anderem mit einem Strahlenkranz versehene, das Bild flankierende Figuren),
- Genealogie, das Haus und die Dynastie (in architektonischer Gestalt durch die vielfältige Säulenmetaphorik, insbesondere den mit dem Erzherzogshut bedachten und durch Spruch- und Bildkartuschen konkretisierten Säulentempel sowie das Schloss Laxenburg in der linken unteren Bildecke, die auf Kaiser Karl V. verweisende Devise »plus ultra« an den Herkulessäulen, acht auf Wolkenbänken sitzende und durch den Erzherzogshut als österreichische Landesherren zu identifizierende Fürsten).

¹⁶ Freist, »Öffentlichkeit und Herrschaftslegitimation«, S. 327f., Zitat: S. 328.

¹⁷ Zur Emblematik unter Kaiser Leopold I. speziell aus der Perspektive der Sonnenmetaphorik Friedrich B. Polleroß, »Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 239–256, 391–394.

¹⁸ *Genesis Leopoldi secundi Austriae porphyrogeniti* [...], Wien 1682. Die folgenden Ausführungen bezüglich der in Rede stehenden Kasualschrift beruhen auf der Darstellung von Friedrich Polleroß, »Architektur und Panegyrik. Eine Allegorie der Jesuiten zur Geburt von Erzherzog Leopold Joseph (1682)«, in: *Barock in Mitteleuropa: Werke, Phänomene, Analysen. Hellmuth Lorenz zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Martin Enge, Wien 2007 (zugleich: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 55/56 [2006/2007]), S. 375–391.

¹⁹ Für eine ausführlichere Darstellung sei verwiesen auf Polleroß, »Architektur und Panegyrik«, S. 380–386.

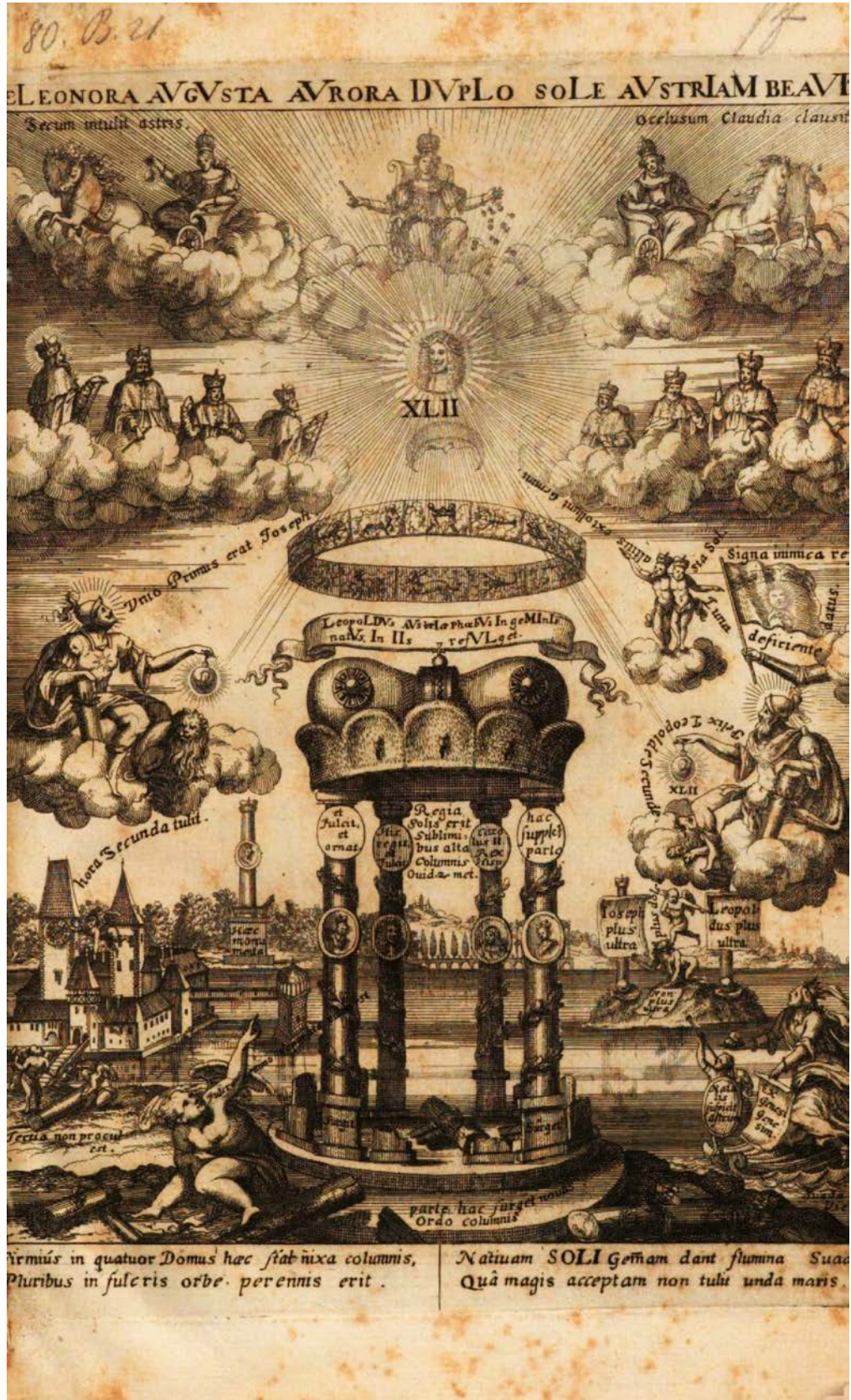


Abbildung Genesis Leopoldi secundi Avstria porphyrogeniti [...], Wien 1682, Frontispiz. A-Wn/ 80.B.21, <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ179658103> (aufgerufen am 29.2.2016)

Damit sind bei Weitem nicht alle Bildelemente erfasst, und in den Erklärungen innerhalb des Epigramms finden sich noch zahlreiche weitere. Dennoch wird bereits im Rahmen dieser ersten Rundumschau deutlich, was im damaligen Kontext genutzt wurde, mithin welche Palette an Verweisen und Identifikationsvorlagen, um die Begründung zur Herrschaft herzuleiten – im konkreten Fall auch perspektivisch für künftige Herrschaft. Da der Zweck dieser Kasualschrift für die Autoren, d. h. die Absolventen der Rhetorikklasse des Wiener Jesuitenkollegs, ferner darin bestand, sich erfolgreich in »einer möglichst anschaulichen und überzeugenden lateinischen Redekunst«²⁰ zu erproben, sind die konkreten Typologien und Verweisaspekte im Einzelnen wie in ihrer Gesamtheit nicht als panegyrisch verbrämte Fantastereien, sondern zumindest in ihrem symbolisch-allegorischen Gehalt als von den Zeitgenossen so verstandene Argumente für rechtmäßige Herrschaft aufzufassen, die im vorliegenden Medium in Bild und Schrift vermittelt wurden.²¹

Vor dieser Folie sei nun der Blick auf das höfische Musikdrama gerichtet, dem bei der Vermittlung von Inhalten eine besondere Rolle zukam. Hier findet sich neben der dramatischen Präsentation, indem die Figuren miteinander kommunizieren, mit der Musik ein mediales Element, das emotional-psychologisch verstärkend auf den Rezipienten einwirkt und dem daher eine spezielle persuasive Wirkmächtigkeit inhärent ist.²² Untersucht man musikdramatische Werke hinsichtlich ihrer Funktion, Wissen über Herrschaft zu vermitteln, lenkt man das Augenmerk darauf, wo diesbezüglich konkrete Aussagen zu finden sind: auf den Inhalt des Werkes und die Disposition des zugrunde liegenden Dramas – und genauer: auf das Sujet, die Figurenkonstellation und den dramatischen Text. Es handelt sich folglich um einen primär sujet-, figuren- und textorientierten Zugriff. Diese Parameter (Sujet, Figuren und Text) sind ohne Zweifel ganz wesentliche Komponenten musikdramatischer Werke allgemein, da sie die Basis bilden, auf der die Komposition und schließlich die aufführungspraktische Umsetzung beruhen.

Überträgt man die Erkenntnis, dass im Kontext von Herrschaft im Alten Reich ein thematisch plurireferenzielles Koordinatensystem die ideologische Gesamtheit abbildete, auf die Betrachtung höfischer musikdramatischer Werke im Blick auf Herrschaft und Wissen, ist auch hier die vollständige Breite der Inhalte, der Themenkomplexe zu berücksichtigen. In Anbetracht der begrenzten Anzahl an dramatischen Figuren ist es in dem einzelnen Werk freilich nicht möglich, auf die Gesamtheit des Verweissystems zu rekurren – wie näherungsweise in dem Emblem auf die Geburt des Erzherzogs Leopold Joseph. Gleichwohl konnte der Rezipient auf der Basis vorhandenen Wissens die vermittelte Handlung als Einzelfacette begreifen und in den übergeordneten ideologischen Zusammenhang einordnen.

Zugleich sind die Sujets bzw. Sujetkategorien aber auch Indikatoren, nach denen man seit jeher und üblicherweise musikdramatische Gattungen gegeneinander abzugrenzen versucht. Sie sind ohne Zweifel nicht

²⁰ Ebd., S. 376.

²¹ Mit dem Druck der Abbildung und ihrer epigrammatischen Erläuterung wurde das ephemere dynastische Ereignis der Geburt des Erzherzogs Leopold Joseph mit diesem spezifischen Deutungshintergrund sogar bleibend festgehalten; vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, »Zeremoniell, Ritual, Symbol: Neuere Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 27 (2000), S. 389–405, hier: S. 403. Ein diesem Emblem ähnliches Konglomerat an Verweisen – und ebenso auf Dauerhaftigkeit ausgerichtet – findet sich unter anderem auch in dem Freskenzyklus, mit dem zur Zeit Leopolds I. das Langhaus des Mausoleums Kaiser Ferdinands II. in Graz ausgestattet wurde; Selma Krása-Florian, *Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst*, Wien u. a. 2007, S. 33–39, insbesondere S. 34f.

²² Boris Voigt, *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*, Kassel u. a. 2008 (*Musiksoziologie* 16), S. 15, 71ff., 80; Juliane Hirschmann, »Wie lässt sich ein weiser König überzeugen? Musikalische Strategien in der Geschichte vom Salomonischen Urteil untersucht an zwei Oratorien von M. A. Ziani und G. F. Händel«, in: *Überzeugungsstrategien*, hrsg. von Angelos Chaniotis, Amina Kropp und Christine Steinhoff, Berlin u. a. 2009 (zugleich: *Heidelberger Jahrbücher* 52 [2008]), S. 121–132, hier: S. 121f.; Sabine Mecking, Yvonne Wasserloos, »Musik – Macht – Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte«, in: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, hrsg. von Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos, Göttingen 2012, S. 11–38, hier: S. 12f., 16, 23f.

die einzigen, aber doch ganz wesentliche Merkmale; und zwar neben äußerer Faktur, szenisch-performativer Anlage, musikalischem Stil- und Formenrepertoire, Aufführungspraxis, sozialer Verortung und anderem²³ – Aspekte, in denen sich allerdings gerade Werke im Rahmen der Hofmusik des Alten Reiches zum Teil deutlich weniger voneinander unterscheiden. Grundsätzlich besteht für diesen Werkkomplex aus der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts Konsens darüber, dass – stark verkürzt formuliert – weltliche Sujetkomplexe, antike Heroen, mythologische Stoffe die Domäne der Oper sind, wohingegen geistliche Sujets, Heilige, biblische Stoffe usw. dem Oratorium angehören.²⁴ Da aber, so weit die Argumentation bis hierher, eben genau die Gesamtheit der inhaltlichen Möglichkeiten bei der Betrachtung der vorliegenden Fragestellung bedeutsam ist, dürfen diesbezügliche Gattungskonventionen keine Rolle spielen.²⁵ Diese würden a priori den Blick selektiv verengen. Die Betrachtung musikdramatischer Werke mit Fokus auf den Zusammenhang von Herrschaft und Wissen im Alten Reich ist also per se zugleich eine gattungsübergreifende. Das bedeutet nicht, dass dabei die teils fein ausdifferenzierten form- bzw. funktionsbeschreibenden Etikettierungen der Zeitgenossen negiert oder dass bestimmte Usancen – z. B. der Aufführungszeiträume – übergangen würden.²⁶ Sie stehen hinsichtlich der Fragestellung nur nicht an erster Stelle, bieten aber die Möglichkeit einer sich anschließenden weiteren Detailbetrachtung. Infolgedessen muss sich das methodische Vorgehen hierbei außerhalb der gewohnten Bahnen bewegen, Musikgeschichte etwa als Gattungsgeschichte zu schreiben.²⁷

Die vielfältigen Facetten der Vermittlung von Wissen über Herrschaft seien nun auszugswise am Beispiel der musikdramatischen Werke unter Kaiser Leopold I. dargestellt,²⁸ deren Befund in der Gesamtheit auf bemerkenswerte Weise mit dem vielgestaltigen ideologischen Koordinatensystem korrespondiert, und zwar gattungsübergreifend sowie partiell auch innerhalb des einzelnen Werkes.

* * *

Im Rahmen dieser Wissensvermittlung griff man am kaiserlichen Hof kumulativ nicht nur auf antike (z. B. griechische, persische und römische) Fürsten, Feldherren, Statthalter, Konsuln und Senatoren zurück, die zum Teil auch biblischer Geschichte zuzurechnen sind; gleichermaßen wurden dafür alt- und neutestamentliche, apokryphe bzw. deuterokanonische Figuren, Patriarchen, Richter und Könige, Heilige, aber

²³ Vgl. Friedrich Blume, »Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen«, in: *Theorie der Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 15), S. 51–67, hier: S. 62.

²⁴ Mit Bezeichnungen wie beispielsweise der einer »geistlichen Oper« findet sich zwar einerseits die sprichwörtliche Ausnahme, die die Regel bestätigt; siehe Sebastian Biesold, Hansjörg Drauschke, Artikel »Oper, geistliche«, in: *Lexikon der Kirchenmusik*, Bd. 2, hrsg. von Günther Massenkeil und Michael Zywiets, Laaber 2013 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 6/2), S. 972–975. Andererseits wäre zu hinterfragen, inwieweit mythologische Gottheiten etwa als »weltlich« zu erachten sind, wenn diese doch ebenfalls einer sakralen Ebene zugerechnet werden können – nur eben nicht der christlichen.

²⁵ Vgl. Walter Wiora, »Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen«, in: *Theorie der Gattungen*, S. 68–84, hier: S. 72.

²⁶ Einen Überblick über die am Wiener Hof des 17. und 18. Jahrhunderts zu konstatierende bemerkenswerte terminologische Vielfalt enthält bereits Egon Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, Leipzig u. a. 1919 (*Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 6), S. 12f., freilich auch hier mit der Trennung nach »geistlichen und weltlichen Dramen mit Musik«. Wellesz ermittelte für die Oper nicht weniger als insgesamt 65 verschiedene Bezeichnungen und für das Oratorium immerhin neun.

²⁷ Den Mehrwert einer gattungsübergreifenden Lesart vor allem im Fall des höfischen Musikdramas exemplifiziert Klaus Pietschmann mit Blick auf eine ähnliche Fragestellung anhand von Ignaz Holzbauers *Günther von Schwarzbürg* (Mannheim 1775); Klaus Pietschmann, »Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit«, in: *Musik – Macht – Staat*, S. 39–56, hier: S. 52f.

²⁸ Zur herausgehobenen Stellung von musikdramatischen Werken innerhalb der Künste am Wiener Kaiserhof unter Leopold I. Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I*, S. 14, sowie Susanne Rode-Breyman, *Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677 bis 1705*, Hildesheim u. a. 2010, passim.

auch heidnische Götter, mythische Heroen und Herrscher sowie Allegorien in Dienst genommen.²⁹ Folglich konnte ein umfangreicher Pool an zur Verfügung stehenden Identifikationsvorlagen, Chiffren, Symbolen und Themenbereichen genutzt werden, der zahlreiche Varianten offerierte, den Herrschern wie Beherrschten verschiedene Aspekte wie beispielsweise die Sukzession des Reiches, genealogische Legitimation, dynastische Stärke oder Gottesgnadentum in sinnlich erfahrbarer Form zu kommunizieren.³⁰ Gemäß der in der Frühen Neuzeit zentralen Auffassung, wonach Herrschaft auch und vor allem auf einer Tugendideologie beruhte, war vornehmlich die Vermittlung des spezifisch habsburgischen Tugendkanons von Bedeutung³¹ – eine Tradition, die sogar bis zu Rudolf I. und Maximilian I. zurückreicht und noch in der Kulturpolitik Josephs I. und Karls VI. einen hohen Stellenwert einnehmen sollte.³² Mit diesem Tugendkanon propagierte man das Idealbild eines christlichen Herrschers, das nicht allein dem einzelnen Herrscher, sondern dem gesamten Haus Österreich zugeschrieben wurde, was bei den Tugenden den konsequenten Zusatz »austriaca« zur Folge hatte. Es handelte sich mithin um den ambitionierten Versuch, eine diesbezügliche direkte Genealogie, einen durchgehenden Stammbaum zu konstruieren, um diese Vererbungsideo-logie, in die auch Nachfolger im Herrscheramt eingebunden wurden, auf eine historische und juristische Basis zu stellen.³³ Denn es war etwa die Erbschaft bewährter Herrschertugenden des Hauses, die zur Nachfolge befähigten und den neuen bzw. zukünftigen Herrscher legitimierten. Sie wurden als quasi-tradierbares Recht begriffen und für die Herrschaftsansprüche mit Blick auf die Kaiserwürde nutzbar gemacht. Zwar ließen sich im Kontext der Nachfolge im Kaisertum angesichts der Wahl keine rechtsverbindlichen Ansprüche aus der Geburt ableiten, doch sah das Haus Österreich als kontinuierlicher Inhaber der Kaiserwürde dieses Amt als gleichsam erblich an.³⁴ Durch die Brisanz der nicht ganz unkomplizierten Wahl bei Leopold I. drohte diese Vorstellung ins Wanken zu geraten, was die Vermittlung des Tugendkanons wieder besonders wichtig und geradezu notwendig werden ließ.³⁵

Im Folgenden werden aus diesem Kanon, der unter anderem Pietas, Modestia, Humilitas und Clementia umfasst, die zwei eng miteinander verbundenen Tugenden Iustitia und Sapientia bzw. Prudentia als pars pro toto herausgegriffen und auf ihre vielfältigen Vermittlungsmöglichkeiten, Kontextualisierungen sowie Personifizierungen und Allegorisierungen in den musikdramatischen Werken unterschiedlicher Genres hin betrachtet. Dass diese beiden Tugenden – auch in ihrer Verknüpfung – über den Wiener Hof hinaus von allgemeiner Bedeutung waren, ist durch Aussagen zeitgenössischer Autoren in einschlägigen Theoretika belegt, wofür Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Staats-Klugheit* (Leipzig 1718) beispielhaft angeführt werden kann. Entsprechend lautet der Sinnspruch zum Frontispiz:

²⁹ Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 56; Puchalski, *Imaginärer Name Österreich*, hier das Kapitel »Zur gelehrt-literarischen Verklärung des Österreichbegriffs in der dynastischen Panegyrik des 17. Jahrhunderts«, S. 15–36; Schumann, *Die andere Sonne*, S. 255f. Mit Blick auf Frankreich siehe Fritz Reckow, »Der inszenierte Fürst: Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich«, in: *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV. Atzelsberger Gespräche 1990. Fünf Vorträge*, hrsg. von Fritz Reckow, Erlangen 1992 (*Erlanger Forschungen A/60*), S. 71–104, hier: S. 72. Vgl. dazu kritisch Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln*, S. 44, 47f., 117.

³⁰ Alfred Noe, »Die italienischen Hofdichter. Das Ende einer Ära«, in: *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hrsg. von Elisabeth Fritz-Hilscher, Wien u. a. 2013 (*Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge* 24; zugleich: *Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum* 1), S. 19–31, insbesondere S. 24ff.

³¹ Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 55, passim; Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I*, S. 167–211.

³² Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I*, S. 29–44.

³³ Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 56; Schumann, *Die andere Sonne*, S. 276.

³⁴ Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 78; Schumann, *Die andere Sonne*, S. 270.

³⁵ Voigt, *Memoria, Macht, Musik*, S. 25; van der Hoven, *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen*, S. 24.

»Wenn ein Regente will des Landes Wolfarth bauen,
Mus er auff Gottesfurcht[,] Justiz und Klugheit schauen.«³⁶

Dabei ist bemerkenswert, dass sich die spezielle Situation des Reiches hinsichtlich der konfessionellen Spaltung offensichtlich auch in der diskursiven Auseinandersetzung mit Herrschaft widerspiegelt. So verweist von Rohr in seiner Vorrede darauf, dass ihm

»[b]ey diesen aufgezeichneten Maximen [...] vornehmlich die Beschaffenheit der Evangelischen Lutherischen Länder vor Augen gewesen [ist], denn bey den Papisten beruhen die Lehren der Staats-Klugheit bey vielen objectis auf gantz andern Grund-Sätzen, zu deren Untersuchung und Ausführung aber ich weder Lust noch raison habe.«³⁷

In der Karwoche 1668 wurde beim Heiligen Grab in der Burgkapelle in der Wiener Neustadt die *Attione sacra per lo Santo Sepolcro Il Lutto dell'Universo* auf einen Text des Hofpoeten Francesco Sbarra mit der Musik des Kaisers selbst dargeboten, die während der Regierungszeit Leopolds I. zweimal (1674 sowie 1682 als *Rappresentatione sacra al Santissimo Sepolcro*) in der Hofburgkapelle unverändert wieder aufgenommen werden sollte.³⁸ Darin erscheint die Gerechtigkeit als Allegorie *La Divina Giustizia*, die gemeinsam mit den anderen *Intervenienti* den Kreuzestod Jesu Christi betrauert. Von besonderem Interesse ist in diesem Fall die ganz selbstverständliche Verschmelzung der sakralen und der irdischen Sphäre sowie allegorischer und nicht-allegorischer Figuren. Die Allegorien der Vier Elemente, die ihren Ursprung in der griechischen Philosophie haben und partiell auch mit mythologischen Gottheiten gleichgesetzt wurden, und Mutter Natur stehen neben den christlich-sakralen Allegorien der Göttlichen Barmherzigkeit und der Göttlichen Gerechtigkeit – zwei Tugenden, die bereits in der Karwoche 1661 in Camillo Scaranos und Giuseppe Tricaricos *La Gara della Misericordia e Giustizia di Dio* eine zentrale Rolle gespielt hatten.³⁹ Überdies treten im Text von *Il Lutto dell'Universo* ebenso die neutestamentlichen Figuren der Jungfrau Maria sowie Petrus und Johannes auf, die zudem alle drei Heilige sind; somit erfährt auch der Heiligen- und Marienkult – neben der Christus- und Eucharistieverehrung die dritte Säule der »*Pietas austriaca*«⁴⁰ – eine klare Akzentuierung. Insgesamt vermittelt *Il Lutto dell'Universo* mit seinem auf den Kosmos rekurrierenden Titel, den Naturelementen, den göttlichen Tugenden und den Heiligenfiguren sogar ein, so könnte man vielleicht überspitzt formulieren, pantheistisches Weltbild.

Ein Verschmelzen von irdischer und sakraler Sphäre lässt sich ebenso für das *Trattenimento poetico per musica Le Virtù Regie* von Nicolo Minato und Antonio Draghi konstatieren, das 1695 im Rahmen der Geburtstagsfeierlichkeiten für Erzherzog Joseph zur Aufführung kam.⁴¹ Der Librettist Minato entwarf mit diesem allegorischen Werk – wie der Titel *Le Virtù Regie* bereits erkennen lässt – einen Katalog mit zentralen königlichen Tugenden und ihren Wirkungsweisen, wozu in diesem Fall *Giustizia*, *Fortezza*, *Clemenza* und *Religione* im Sinne von Frömmigkeit zählen. Durch die Allegorien *La Fede Publica* und *Il Disinganno* werden zudem einerseits die intendierten positiven und andererseits die möglichen negativen

³⁶ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Staats-Klugheit, oder: Vorstellung wie christliche und weise Regenten zur Beförderung ihrer eigenen und ihres Landes Glückseligkeit ihre Unterthanen zu beherrschen pflegen*, Leipzig 1718, Frontispiz.

³⁷ Ebd., fol.)(4^v.

³⁸ *Il Lutto Dell'Universo. Attione Sacra Per lo Santo Sepolcro*, [Wien 1668], Partiturschrift, A-Wn/ Mus.Hs.16899; *Il Lutto Dell'Universo. Rappresentatione Sacra Al S.S. Sepolcro Di Christo* [...], Wien 1682, Librettodruck, I-Mb/ Racc.Dramm.5479/13; Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985 (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 25), S. 463, 480, 506.

³⁹ *La Gara Della Misericordia, e Giustizia di Dio* [...], [Wien] 1661, Partiturschrift, A-Wn/ Mus.Hs.18716.

⁴⁰ Schumann, *Die andere Sonne*, S. 269f.

⁴¹ *Musica di Camera. Le Virtù Regie* [...], [Wien] 1695, Partiturschrift, A-Wn/ Mus.Hs.16874; Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 548.

Konsequenzen mit Blick auf die Umsetzung der Tugenden vor Augen geführt. Aufgrund seiner librettistischen Konzeption ist das Werk durchaus als Lehrbeispiel zu begreifen, das dem jungen Erzherzog, der seit 1690 auch römisch-deutscher König war, in sinnlich erfahrbarer Form das Idealbild eines Herrschers kommunizieren sollte. Dies bezeugt wiederum die beträchtliche Bedeutung, die musikdramatischen Werken als Medien der Wissensvermittlung im Kontext der Fürstenausbildung zugesprochen werden konnte und musste – und zwar neben theoretischen Schriften wie dem Herrscher- und Tugendspiegel *Princeps in compendio*, der, unter Ferdinand II. 1632 entstanden, noch der Erziehung Kaiser Karls VI. diente⁴².

Eine spezielle Form der Gerechtigkeit, nämlich die der zuweilen notwendigen bestimmt durchgesetzten, thematisiert *La Vendetta dell'Onestà*.⁴³ Minato und Draghi verfassten die Rappresentatione musicale für die Festlichkeiten zu Ehren des Geburtstages von Kaiser Leopold I. im Jahr 1687. In *La Vendetta dell'Onestà* ist Alexander der Große das exemplarische Vorbild eines Herrschers. Die Handlung konzentriert sich auf eine Dreipersonenkonstellation: Neben Alexander dem Großen treten ein Hauptmann seiner Truppen und eine Thebanerin auf. Die Thebanerin wird von Alexanders Hauptmann geschändet, worauf sie später ebenfalls mit Gewalt reagiert, indem sie den Soldaten in einen Brunnen stößt und anschließend zu Tode steinigt. Nachdem Alexander der Große davon erfahren hatte, verurteilt er die Thebanerin angesichts der Selbstjustiz jedoch nicht, sondern gibt ihr vielmehr zu verstehen, dass er ihr Handeln als Akt der Ehrrettung billigt und ihr somit Gerechtigkeit zuteil werden lässt. Es ist anzunehmen, dass *La Vendetta dell'Onestà* den Versuch markierte, zum einen Leopold I. an die Durchsetzung einer strengen, aber verhältnismäßigen Rechtsprechung zu gemahnen, um dadurch zum anderen einen Gegenentwurf zu kreieren zur Darstellung des Kaisers als Unterdrücker von Freiheit und Gerechtigkeit in der aktuellen französischen Publizistik.⁴⁴

Eine weitere Vermittlungsmöglichkeit der Iustitia-Tugend bildeten Negativfolien, mithin Stoffe, die sowohl Ungerechtigkeit als auch die daraus erwachsenden (eventuell sogar verheerenden) Folgen für die Machterhaltung und Herrschaftsstabilität in den Fokus rücken. Beispiele hierfür sind: 1.) die Rappresentatione sacra *L'Ingiustitia della Sentenza di Pilato* für die Karwoche 1676 auf einen Text von Minato und mit der Musik von Giovanni Felice Sances,⁴⁵ 2.) die allegorische Figur des Giusto tribolato in der 1704 zur Fastenzeit aufgeführten Rappresentatione sacra *Il mistico Giobbe* Donato Cupedas und Marc' Antonio Zianis⁴⁶ sowie 3.) die Rolle des tyrannisch über Elis herrschenden Aristotimo in Minatos und Draghis Festa musicale *La Tirannide abbatuta dalla Virtù* für die Festivitäten zum Namenstag der Kaiserin Eleonora Magdalena 1697.⁴⁷ Gerade das letztgenannte Werk verdeutlicht die Folgen einer ungerechten Herrschaft, wenn die Eleier, nachdem Aristotimo zahlreiche Untertanen grundlos verjagt und sowohl deren Frauen als auch Kinder zur eigenen Bereicherung ausgeraubt hatte, sich schließlich gegen die Herrschaft ohne Recht und Gesetz erheben und den Tyrannen stürzen.

⁴² Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 72.

⁴³ Siehe zum Werk Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 239, 522; Susanne Rode-Breymann, »Anlaßbezogene Gattungsdifferenzierung. Eine Skizze zu den Geburtstags- und Namenstagsopern von Kaiser Leopold I. und seiner Gattin Eleonore Magdalena Theresia«, in: *Wegbegleiter im Diskurs. Musikhistorisches Kolloquium von Kollegen und Freunden Arnfried Edlers am 12. April 2003. Hochschule für Musik und Theater Hannover*, hrsg. von Günter Katzenberger und Hans Bäßler, Hannover 2004 (*Monographien des Instituts für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 7), S. 57–69, hier: S. 65; Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars*, S. 304f.

⁴⁴ Sonja Schultheiß-Heinz, *Politik in der europäischen Publizistik. Eine historische Inhaltsanalyse von Zeitungen des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 2004 (*Beiträge zur Kommunikationsgeschichte* 16), S. 243f.

⁴⁵ Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 485.

⁴⁶ *Il mistico Giobbe. Rappresentatione Sacra AI SS.^{mo} Sepolcro [...]*, [Wien] 1704, Partiturhandschrift, A-Wn/ Mus.Hs.18852.

⁴⁷ Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 244, 555; Rode-Breymann, *Musiktheater eines Kaiserpaars*, S. 251.

Die Vermittlung der Tugend der Weisheit, Sapientia bzw. Prudentia, stellt den zweiten exemplarischen Untersuchungsaspekt dar. Eine zentrale musikdramatische Komposition ist in diesem Zusammenhang Minatos und Draghis *Il Palladio in Roma* aus dem Jahr 1685 anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Antonia – eine Tochter aus Leopolds erster Ehe – mit dem bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel.⁴⁸ Im Zentrum des *Dramma per musica* steht das Palladium,⁴⁹ ein Schnitzbild, das die bewaffnete Städteschirmerin Pallas Athene, die Göttin der Weisheit, Wissenschaft und Kunst, zeigt und gemäß der griechischen Mythologie vom Himmel gefallen und Troja als Garantie für seinen Schutz gegeben worden war, bevor es durch Äneas nach Rom und zur Aufbewahrung in den Tempel der Vesta gelangte.⁵⁰ Die Handlung berichtet ausführlich von der Rettung des Palladiums 241 v. Chr. durch den mächtigen und einflussreichen römischen Konsul Lucius Cäcilus Metellus, der sich in den brennenden Vestatempel wagt und sein Augenlicht opfert, um das Kultbild vor den Flammen zu bewahren.⁵¹ In der das Werk beschließenden *Licenza* treten Pallas Athene, das Schicksal, die Hohepriesterin Vesta sowie verschiedene Helden des römischen Imperiums auf und übergeben das Palladium an Wien, wo es zukünftig unter dem Schutz von Maximilian II. Emanuel und Bayern – quasi in der Nachfolge des römischen Konsuls Metellus – verbleiben soll. So wird der Kaiserhof als Zentrum der Weisheit, Wissenschaft und Kunst und damit einhergehend als Erbe Roms präsentiert.

Hierbei ermöglichte die Fokussierung auf das Palladium eine stimmige und wohl intendierte Verknüpfung zweier zu vermittelnder Bereiche. Zum einen der Bereich, der auf die Person des Kaisers selbst verweist, indem durch die Weitergabe des Schutzbildes der Athene, die bereits im Mittelalter in das christliche System von Allegorien und Repräsentationsstrategien als Verteidigerin von Tugend und Weisheit sowie als Symbol für die hohen politischen und kulturellen Ideale der antiken Großreiche integriert worden war,⁵² automatisch auch sämtliche Stärken der Göttin auf Leopold I. übergehen. Ruprecht Pfeiff fasst die Bedeutung Athene-Minervas im Kontext fürstlicher Hofkultur in der Frühen Neuzeit wie folgt zusammen:

»Wenn sich Fürsten – vor allem im 17. und 18. Jahrhundert – mit Minerva darstellen lassen, erscheint die Göttin weniger zu ihrem Beistand, ratend oder helfend wie in antiken Heldenmythen oder in Ilias und Odyssee [sic], sondern meist als Personifikation fürstlicher Tugenden wie der Klugheit und Tatkraft, der siegreichen Kriegführung und weisen Friedenscherrschaft. In dieser oft gewählten Art der Repräsentation neben der

⁴⁸ *Il Palladio In Roma. Per le Nozze del S.^{mo} Elettore di Baviera Con la Ser.^{ma} Arciduchessa Maria Antonia*, [Wien] 1685, Partiturhandschrift, A-Wn/ Mus.Hs.18860; *Il Palladio In Roma; Drama per Musica, Nelle Felicissime Nozze Della Ser. Elet. Altezza Di Massimiliano Emanuele, Duca Dell'Una, E L'Altra Baviera [...] Con La Ser.^{ma} Altezza Di Maria Antonia, Arciduchessa D'Austria [...]*, Wien 1685, Librettodruck, D-EFu/ Poes 8° 00283/02 (03). Zu diesem Werk siehe detailliert Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorie, 1622–1699*, Wien 1988 (*dramma per musica* 2), S. 63ff., sowie Bernhard Jahn, »Die Oper als politisches Medium. Funktionen des Musiktheaters am Hof Max Emanuels«, in: *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth*, hrsg. von Stephan Hörner und Sebastian Werr, Tutzing 2012 (*Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*), S. 27–40, hier: S. 34f.

⁴⁹ Bei den im antiken Rom und Byzanz kultisch verehrten Palladia handelt es sich um religiöse Bilder, Büsten, Statuen und Statuetten, denen man – vor allem in Kriegszeiten – göttliche Kräfte nachsagte und sie daher zum Schutz für Herrscherhäuser, Städte und Armeen an heiligen Stätten aufbewahrte; vgl. hierzu Ernst Kitzinger, »The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm«, in: *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), S. 83–150, hier: S. 109ff.

⁵⁰ Ruprecht Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990 (*Bonner Studien zur Kunstgeschichte* 1), S. 15; Artikel »Palladium«, in: *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*, hrsg. von Simon Price und Emily Kearns, Oxford u. a. 2004, S. 401; Gunnar Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat*, Stuttgart 2004 (*Hermes-Einzelschriften* 91), S. 456f.

⁵¹ Seelentag, *Taten und Tugenden Traians*, S. 457; Clifford Ando, *The Matter of the Gods. Religion and the Roman Empire*, Berkeley u. a. 2008, S. 188.

⁵² Vgl. Susan Deacy, Alexandra Villing, »Athena Past and Present: An Introduction«, in: *Athena in the Classical World*, hrsg. von Susan Deacy und Alexandra Villing, Leiden u. a. 2001, S. 1–25, hier: S. 4, 6f. Und auch Helga von Heintze und Hellmut Hager betonen, dass »[d]urch das vordringende Christentum [...] die Götter der Antike nur entthront [werden], nicht aber in ihrer ›Existenz‹ absolut vernichtet; Helga Freifrau von Heintze, Hellmut Hager, »Athene-Minerva: Ihr Bild im Wandel der Zeiten«, in: *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft e. V.* 1961/I, S. 36–127, hier: S. 49.

Schirmherrin der Städte, der mutigen Helferin und Halbschwester von Helden wie Herkules und Perseus, der klugen Tochter des höchsten Gottes, spiegeln sich allerdings häufig mehr ideale Herrschertugenden als die realen Eigenschaften der Porträtierten.«⁵³

Der zweite Bereich wiederum betrifft nicht den Kaiser im Speziellen, sondern vielmehr die gesamte Dynastie; denn mit der Inbesitznahme des Palladiums, das zu den *Pignora imperii* zählte, also zu jenen Zeichen, die die stabile und kontinuierliche Herrschaft des römischen Reiches und dessen Fortbestehen symbolisierten,⁵⁴ demonstrierte man – ganz im Sinne der *Translatio imperii* – die Legitimation der Kaiserwürde für das Haus Österreich insbesondere gegenüber dem anwesenden bayerischen Kurfürsten, dem angesichts des Schutzauftrags sowie des Vergleichs mit Metellus in der *Licenza* nicht mehr, aber auch nicht weniger als die Vasallenrolle im Reich zustand.⁵⁵

Eine andere Variante bildete die Darstellung des Herrschers als Philosophen, wobei folgende Werke ins Feld geführt werden können: 1.) das im Karneval 1674 gespielte Drama per musica *La Lanterna di Diogene* von Minato und Draghi,⁵⁶ 2.) das sechs Jahre später während des Faschings in Prag gegebene Scherzo drammatico per musica *La Patienza di Socrate con due Moglie* auf einen Text Minatos und mit der Musik Draghis und Leopolds I.⁵⁷ sowie 3.) die Festa musicale *Il Delizioso Ritiro di Lucullo*, die Draghi anlässlich des Namenstages der Kaiserin 1698 verfasste.⁵⁸ So thematisiert beispielsweise *Il Delizioso Ritiro di Lucullo* die Rückkehr des römischen Senators, Konsuls und Feldherrn Lucius Licinius Lucullus aus Kleinasien. Er legt alle seine Ämter nieder und zieht sich auf seinen Landsitz zurück, wo er dem deutschsprachigen Librettodruck von 1698 zufolge »den vortrefflichsten Bücher-Schatz, der zu finden, versamlete, der Welt-Weisheit oblag, und mit Lehr-reichen Gesprächen und stattlichen Nachtmahlen ein gewünschtes Leben mit seinen Freunden führte.«⁵⁹ Zu diesen Freunden zählen nicht nur Mitglieder seiner Familie, sondern ebenso Führungspersonlichkeiten anderer Reiche wie Farnace, der Fürst von Pontus, die armenische Prinzessin Ismenia oder der Sohn des berühmten römischen Generals und Politikers Sextus Pompeius. Gemeinsam philosophieren sie z. B. über die Themen Tapferkeit, Pflicht, Gewalt, Opferbereitschaft, Schicksal, Freundschaft, Gehorsamkeit und Treue sowie Freiheit. Am Schluss des Werkes resümiert der oberste Weissager Temistio:

»Doch solle zu einer grossen Vergeltung geschehen, daß nach vielen hundert Jahren, und einer langen ohn-unterbrochenen, bald guter, bald schlimmer, regierenden Kayser-Reyhe, einer, so unter den Besten der Beste, und ein warhafftes Ebenbild meiner auff Erden seyn wird, entstehe. Dieser soll der Oesterreichische Held LEOPOLD seyn, mit Dessen hochehrleuchteten Gemüths-Gaben Jene seiner Allerdurchleuchtigsten Gemahlin ELEONORA MAGDALENA THERESIA, übereinstimmen werden, Welche durch Ihren Tugend-

⁵³ Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes*, S. 2.

⁵⁴ Hildegard Temporini, *Die Frauen am Hofe Trajans. Ein Beitrag zur Stellung der Augustae im Principat*, Berlin u. a. 1979, S. 111; Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes*, S. 15; Seelentag, *Taten und Tugenden Traians*, S. 457.

⁵⁵ Auch unter Karl VI. spielte die Palladium-Thematik noch eine Rolle, was das *Componimento drammatico per musica Il Palladio conservato* von Pietro Metastasio und Johann Georg Reutter d. J. zum Geburtstag des Kaisers 1735 bezeugt; vgl. Maria Schwab, *Maria Theresia als Sängerin*, Diplomarbeit, maschinenschriftlich, Wien 1994, S. 110ff. Versehentlich fasst Schwab Palladio als männliche Person auf und nicht als das Kultbild Athenes.

Weitere musikdramatische Werke, die auf die Tugend der Weisheit in genere abheben, sind z. B. Nicolo Minatos und Antonio Draghis Festa musicale *La Nascità di Minerva* aus dem Jahr 1674 zu Ehren des Geburtstags Eleonoras II. (*La Nascita di Minerva. Festa musicale* [...], Wien 1674, Librettodruck, D-W/ Textb. 120) sowie die Serenata *La Rivalità della Prudenza, e della Fortuna*, die Antonio Pancotti 1693 für das Geburtstagsfest des Kaisers komponierte; Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 540.

⁵⁶ *La Lanterna di Diogene. Drama Per Musica* [...], Wien 1674, Librettodruck, D-W/ Textb. 143.

⁵⁷ *La Patienza di Socrate Con due Moglie* [...], Prag 1680, Partiturnhandschrift, A-Wn/ Mus.Hs.16036.

⁵⁸ *Il Delizioso Ritiro Di Lucullo. Festa Musicale* [...], Wien 1698, Librettodruck, D-W/ Textb. 134.

⁵⁹ *Das Einsame Lust-Hauß deß Lucullo* [...], Wien 1698, Librettodruck, A-Wn/ 4.620-A M, fol.)(2^v.

Glantz aller andern Heldinnen Ruhm verdunkeln, den Königreichen Könige, und den Königen Königinnen glücklich fortbringen wird.«⁶⁰

Zum Abschluss der Betrachtungen soll noch eine Identifikationsfigur angeführt werden, die die beiden Tugenden Iustitia und Sapientia sprichwörtlich in sich vereint. Gemeint ist der biblische König Salomo des vereinigten Königreiches Israel, der das Idealbild des weisen und gerechten Herrschers verkörpert. Die Figur des Salomo wurde in den musikdramatischen Werken unter Kaiser Leopold I. mehrmals thematisiert und erfuhr darin verschiedene Akzentuierungen. Es handelt sich dabei um folgende Werke: *La Caduta di Salomone* (Domenico Federici und Draghi, 1674),⁶¹ *L'Incoronazione di Salomone* (Stanislao Amerighi und Ferdinand Tobias Richter, 1696)⁶² und *Il Giudizio di Salomone* (1701).⁶³ Für die hier interessierenden Tugenden sei aus diesen Werken das Oratorio *Il Giudizio di Salomone* auf einen Text von Rinaldo Cialli herausgegriffen, das Marc' Antonio Ziani bereits 1698 für Venedig komponiert hatte und das nach seiner Berufung zum kaiserlichen Vizehofkapellmeister im Jahr 1700 am Wiener Hof – wohl partiell modifiziert – wieder aufgenommen wurde. Von zentraler Bedeutung ist die Gestalt des weisen und gerechten Königs und Richters Salomo, der es vermag, in einem Streit zweier Frauen um ein Kind die wahre Mutter zu erkennen und daraufhin das sogenannte Salomonische Urteil fällt, in dem sich Sapientia und Iustitia vereinen. Denn erst die Weisheit ermöglicht dem König, die wahre von der falschen Mutter zu unterscheiden und ihr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Seine Unvoreingenommenheit gegenüber den Konfliktparteien sowie sein bedachtes Vorgehen bei der Urteilsfindung formuliert Salomo selbst:

»Perche a l'obbligo suo
Giudice giusto mai non manchi, ed abbia
Sù fondata ragion giustizia il loco,
Il fatto prima ascolti, e pesi attento
Ogni voce, ogni accento.«⁶⁴

Zudem ist in diesem Kontext der an ihn gerichtete Appell der beiden Frauen im Rahmen der Gerichtsszene interessant. Im unmittelbaren Dialog mit dem König heißt es z. B.:

»Ah gran Monarca.
La tua clemenza aspetto.
La tua pietade attendo.«

oder auch

»A giusto Sire, a tè qui sol s'aspetta«.

Diese Ausschnitte verdeutlichen die Erwartungen der Untertanen an ihren Herrscher und finden letztlich ihren Höhepunkt in der von beiden Frauen gemeinsam vorgetragenen Forderung »Giustizia, alto Regnante.«⁶⁵ Mithin ist Salomo eine ideale Identifikationsvorlage des weisen und gerechten Herrschers, wobei

⁶⁰ Ebd., S. 47.

⁶¹ *La Caduta Di Salomone. Oratorio* [...], Wien 1674, Librettodruck, D-Au/ 02/III.10.4.57.

⁶² Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 545.

⁶³ Siehe detailliert zu diesem Werk Juliane Hirschmann, *Gerichtsverhandlungen in dramatischer Musik. Untersuchungen zu Überzeugungsstrategien in Oratorium, Oper und Schauspiel mit Musik am Beispiel von Vertonungen der Erzählung vom Salomonischen Urteil und vom Kreidekreis*, Dissertation, maschinenschriftlich, Heidelberg 2007, S. 117–162; dies., »Wie lässt sich ein weiser König überzeugen?«, S. 122–127.

⁶⁴ Hirschmann, *Gerichtsverhandlungen in dramatischer Musik*, S. 129.

⁶⁵ Ebd., S. 128f.; Hirschmann, »Wie lässt sich ein weiser König überzeugen?«, S. 123f.

zumal die Gerichtsszene dazu beiträgt, dieses Herrscheridealbild dem rezipierenden Publikum sinnlich erfahrbar zu vermitteln.

* * *

Anliegen der vorangegangenen Ausführungen war es nicht darzulegen, dass musikdramatische Werke für die Darstellung und Vermittlung von Herrschertugenden genutzt wurden, was in der Hofmusikforschung inzwischen als ein Allgemeinplatz gelten kann. Ebenfalls nicht im Vordergrund stand, welche Tugenden dabei genau eine Rolle spielen konnten. Vielmehr war es mit Blick auf die Herrschaftsideologie des Alten Reiches, die Legitimierung von Herrschaft und das dafür auch und vor allem in den Künsten in Dienst genommene vielgestaltige Verweissystem darum zu tun aufzuzeigen, dass bei der Auseinandersetzung mit der Frage nach der Vermittlung von Wissen über Herrschaft in den an den Höfen aufgeführten musikdramatischen Werken eine an den Sujets ausgerichtete Unterteilung nach Gattungen nicht nur nicht notwendig ist, sondern sich schlichtweg nicht aus den zeitgenössischen Grundlagen der Institution Herrschaft heraus ableiten lässt.

Anhand der Auswahl der beiden Tugenden Iustitia und Sapientia bzw. Prudentia wurde am Beispiel einschlägiger Werke bei den Habsburgern aus der Zeit Leopolds I. versucht deutlich zu machen, wie dieses Verweissystem gattungsübergreifend operierte. Dabei waren – in der Reihenfolge ihrer Nennung – vertreten: *Attione sacra per lo Santo Sepolcro*, *Rappresentatione sacra (al Santissimo Sepolcro)*, *Trattimento poetico per musica*, *Rappresentatione musicale*, *Festa musicale*, *Dramma per musica*, *Scherzo drammatico per musica* und *Oratorio*.

Freilich stellt der hier nur im Ansatz herausgearbeitete Befund lediglich einen Ausschnitt des musikdramatischen »Repertoires« am Kaiserhof der Frühen Neuzeit dar. Die Gesamtsituation der Höfe des Alten Reiches ist damit keineswegs repräsentiert. Weiterführend zu untersuchen wären nicht nur die anderen katholischen Höfe, an denen etwa geistliche musikdramatische Werke erst im 18. Jahrhundert aufkamen, sondern ebenso die protestantischen Höfe, um beispielsweise den in diesem Zusammenhang bereits angedeuteten und nicht unerheblichen Aspekt der Konfession mit einzubeziehen. Denkbar wäre überdies eine Erweiterung des zu betrachtenden Gegenstandes auf textgebundene Musik allgemein (z. B. Kantate). Aufgrund des primär sujetorientierten Zugriffs konnte auf die erwähnte sinnliche, das heißt emotional-psychologische Wirkungsweise von Musik im Rahmen dieses Beitrags nicht näher eingegangen werden. Dennoch sollte in hieran anknüpfenden Studien auch diese Kommunikationsebene Berücksichtigung finden.