

Oper als symbolische Kommunikation

Höfisches Musiktheater im ethnologischen Blick¹

Das barocke Musiktheater erscheint uns vertraut, da Opern wie die von Georg Friedrich Händel noch heute auf den Spielplänen vieler Theater stehen. Aber ist es nicht vielleicht gerade der Blick auf die Barockoper, mit den Werken Richard Wagners und Giuseppe Verdis im Hinterkopf, der den Blick auf das verstellt, was für die Zeitgenossen im Mittelpunkt stand?

Hier soll anhand einiger Beispiele aus der Geschichte der Münchner Hofoper der 1680er Jahre während der Regentschaft von Kurfürst Max Emanuel ein Perspektivwechsel vorgeschlagen werden. Dieser soll dazu dienen, der Anregung des Kulturhistorikers Peter Burke nachzukommen, daß man weniger versuchen solle, herauszufinden, „wie etwas wirklich war“, sondern wie es die Zeitgenossen interpretiert haben.² Einbezogen werden soll dabei eine Praxis des Fremdmachens, die sich in den letzten Jahren in zahlreichen Disziplinen bewährt hat und die oft als ‚ethnologischer Blick‘ bezeichnet wird. Davon angeregte Studien schließen vielfach an Forderungen des amerikanischen Ethnologen Clifford Geertz an, daß rein deskriptive Darstellungen der Betrachtung von Kultur nicht angemessen seien. Anstelle dieser „dünnen Beschreibungen“, schlägt er „dichte Beschreibungen“ vor, die er als „deutend“ charakterisiert: Das, „was sie deuten ist der Ablauf des sozialen Diskurses; und das Deuten besteht darin, das ‚Gesagte‘ eines solchen Diskurses dem vergänglichen Augenblick zu entreißen.“³ Konkret auf unseren Gegenstand bezogen bedeutet dies eine Abkehr von einer Geschichte autonomer, lediglich unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachteter Kunstwerke. Kultur und kulturelle Äußerungen können nicht als ein unveränderliches System von Normen, Symbolen und Werten gesehen werden, sondern sie müssen vielmehr „als ein Element und Medium aktiver Repräsentation und Konstruktion von Erfahrungen, von sozialen Beziehungen und deren Transformation erschlossen werden.“⁴

1 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Forschungsprojekts. Eine umfassende Monographie zu dem hier angeschnittenen Themenkomplex befindet sich zur Zeit in Vorbereitung.

2 Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, London 1992, S. 42.

3 Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M. 1987, S. 30.

4 Hans Medick, „Missionare im Ruderboot? Ethnologische Erkenntnisweisen als Herausforderung an die Sozialgeschichte“, in: *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer*

Die Wahl einer derartigen Perspektive für die Hofkultur des 17. und 18. Jahrhunderts erscheint naheliegend – und von anderen Disziplinen wurde dies bereits erkannt –⁵, da Affinitäten zwischen den theatralischen Inszenierungen des Hoflebens und symbolischen Handlungen schon von Theoretikern der Zeit unterstrichen wurden. Julius Bernhard von Rohr bemerkte 1733 in seiner ‚Zeremonialwissenschaft‘:

Einige Ceremonien sind gar vernünftig, und mit gutem Grunde etabliret. Sie sind als Mittel anzusehen, dadurch ein Landes-Herr einen gewissen Endzweck erreicht, inmassen den Unterthanen hiedurch eine besondere Ehrfürcht und Ehrerbietung gegen ihren Landes-Herrn zuwege gebracht wird. Sollen die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey, und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlaß nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen. Der gemeine Mann, welcher bloß an den äusserlichen Sinnen hangt, und die Vernunft wenig gebraucht, kann sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestät des Königs ist, aber durch die Dinge, so in Augen fallen, und seine übrigen Sinnen rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.⁶

Die Majestät des Herrschers mußte also mit geeigneten Mitteln ‚sichtbar‘ gemacht werden – genau dies meint ja ‚Repräsentation‘, die ein französisches Lexikon der Zeit definiert als ein „Image qui nous remets en idée et en la mémoire les objets absents“.⁷ Hierzu dienten auch die höfischen Aktivitäten, die heute meist auf eine bloße ‚Unterhaltungsfunktion‘ reduziert werden, darunter Oper und andere musiktheatralische Darbietungsformen.

Erfahrungen und Lebensweisen, hrsg. von Alf Lütke, Frankfurt a.M., New York 1989, S. 48–84, hier: S. 63.

- 5 Zentrales Anliegen des Potsdamer Historikers Peter-Michael Hahn und des Marburger Kunstwissenschaftlers Ulrich Schütte etwa ist es, „das gegenüber dem modernen, bürgerlichen Denken Fremde, wie es die unterschiedlichen kulturellen Formen der höfischen Gesellschaft bestimmte, dadurch besser verständlich zu machen, [... indem] die Welt der fürstlichen Familien als eine Welt der Zeichen“ gedeutet wird. Im Zentrum der Rekonstruktion höfischer Zeichen stehe dabei „die Lebenswelt einer sozialen Gruppe, deren kulturelle Erzeugnisse und Leistungen heute in Archiven, Bibliotheken und Museen zwar in großem Umfang aufbewahrt werden, die sich aber dennoch einem unmittelbaren Zugriff entziehen.“ Der „substantielle Kern, der die Handlungen, Meinungen und Intentionen der Mitglieder der Hofgesellschaft prägte, [sei] nur zu einem geringen Teil mit jenen Kategorien greifbar, die seit der Aufklärung unser Bild der Epoche bestimmen.“ Peter-Michael Hahn, Ulrich Schütte, *Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der Frühen Neuzeit*, Potsdam 2003, S. 1f. (= „Graue Literatur“ des „Rudolfstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur“).
- 6 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*, Berlin 1733 (Reprint Leipzig 1989), S. 2.
- 7 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que moderne, les Termes de toutes les sciences et des arts*, Paris 1690, 3 Bände, III, o. P.

Wenn man Rituale mit Geertz als „verdichtete Kommunikation“ deutet, über die Gesellschaften ihre eigenen Strukturen sich aneignen und ins Bewußtsein rufen, dann stellt sich die Frage, w a s mit den im Rahmen höfischer Rituale und Zeremonien aufgeführten Opern kommuniziert wurde und w i e dies konkret geschah. Die Opernforschung hat bisher kaum versucht, darauf Antworten zu geben; auch nicht die amerikanische Musikwissenschaftlerin Martha Feldman, die ein anregendes, allerdings nicht gänzlich unproblematisches performatives Modell zur Deutung der Opera seria der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgeschlagen hat.⁸ Ausgangspunkt soll hier vielmehr die Entschlüsselung höfischer Symbole und Rituale sein, wie sie in der Kulturgeschichte bereits etabliert sind. So umreißt die Historikerin Ute Daniel ‚Hof‘ als einen spezifisch strukturierten Kommunikationszusammenhang, von der These ausgehend, daß der Hof als soziales und wirtschaftliches, politisches und kulturelles Gesamtphänomen immer auch Medium der Kommunikation des jeweiligen Regenten gegenüber anderen Höfen und gegenüber der eigenen Bevölkerung war, wobei dem Hoftheater „eine zentrale Rolle als Ort der Kommunikation zwischen Regierenden und ihrem Publikum“ zukam.⁹ Bei der Einordnung in diesen Kontext sollen hier auch Überlegungen zur Ereignishaftigkeit höfischer Aufführungen angestellt werden.

Theater und Kult

Es ist keine neue Erkenntnis, daß enge Verbindungen zwischen dem Theater und den Handlungen bestehen, die sich auf die Sphäre des Heiligen beziehen. Bereits Jacob Burckhardt erkannte Mysterium und Prozession als Wurzel allen Festbrauchs,¹⁰ aus dem sich wiederum die Oper abspaltete. Nach Johan Huizinga

8 Martha Feldman, „Magic Mirrors and the Seria Stage: Thoughts towards a Ritual View“, in: *Journal of the American Musicological Society* 47 (1995), S. 423–484; dies., „L'opera seria e la prospettiva antropologica“, in: *Musica e Storia* 5 (1997), S. 127–151. Feldman erklärt die Faszination der barocken Oper durch das Zusammenwirken von starren und freien Elementen: wiederkehrende musikdramatischen Formen auf der einen Seite, der Dynamik der von Improvisation der Darsteller und intensiver Beteiligung der Zuschauer geprägten Aufführung auf der anderen. Es überrascht allerdings, wie unkritisch Klischees zur Opera seria (das angebliche Desinteresse der Zuschauer an der Handlung, die vorgeblich immer gleichen musikalischen Formen) zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen gewählt wurden. Problematisch erscheint überdies die Quellenlage: Der konkrete Ablauf mehrere hundert Jahre zurückliegender Veranstaltungen kann nur unzureichend rekonstruiert werden, vor allem aber gibt es kaum geeignete Zeugnisse, wie die einstigen Zuschauer die Dynamik des Geschehens interpretiert haben können.

9 Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 27.

10 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1922, S. 299.

ist die Tragödie „in ihrem Ursprung nicht die absichtlich literarische Wiedergabe eines Stücks menschlichen Schicksals, sondern ein heiliges Spiel, nicht Bühnenliteratur, sondern gespielter Gottesdienst“;¹¹ Affinitäten, die auch von der modernen Ritualforschung unterstrichen werden.¹² Die Opern Lullys schließlich hat der Literaturwissenschaftler Pierre Béhar als „große königliche Messen“ gedeutet.¹³ Bevor darauf näher eingegangen werden kann, ist es notwendig, einen Exkurs zur ‚Sakralität‘ des frühneuzeitlichen Herrschers anzustellen.¹⁴

Im Jahre 1713 resümierte der Zeremonialwissenschaftler Gottfried Stieve: „Die Fürsten in der Welt bleiben [...] immer was sie sind, nemlich Götter auf Erden.“¹⁵ In allen Kulturen und Epochen lassen sich Beispiele für ‚Sakralherrscher‘ finden: vom alten Ägypten bis zu dem als Abkömmling der Sonnengöttin Amaterasu angesehenen japanischen Kaiser. Wesentliche Merkmale dieser Herrschaftsform hat der Religionswissenschaftler Geo Widengren zusammengefaßt. Danach liegt dem Sakralkönigtum eine Ideologie zugrunde, nach der der Sakralkönig als Gott, Sohn einer Gottheit, zumindest aber als Repräsentant des Gottes angesehen wird, von dem er zu seinem Amte ausgewählt wurde; er hat die Aufgabe, über „Recht und Ordnung auf Erden zu wachen“¹⁶. Seine göttliche Stellung verbietet es, daß er normalen Boden betritt (der noch heute bei Staatsempfängen verwendete rote Teppich leitet sich hiervon ab); häufig ist der König auch Leiter des Staatskultes, ihm werden prophetische Gaben und heilende Kräfte zugeschrieben.¹⁷ Vieles hiervon trifft auch auf die absolutistischen Herrscher des 17. und 18. Jahrhunderts zu, insbesondere auf Ludwig XIV., aber auch auf dessen Nachahmer wie den bayerischen Kurfürsten Max Emanuel. Der Theologe, Staatsdenker, Bischof und Prinzenzieher Jacques Bénigne Bossuet unterstrich 1677 beispielhaft, wie der Herrscher als Repräsentant Gottes angesehen werden könne: „Dieu établit les rois comme ministres de Dieu [...]. C'est pour cela que nous avons vu que le trône royal n'est

11 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 159.

12 Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg 1998, besonders S. 140–151.

13 Pierre Béhar, „Rolle und Entwicklung des Theaters am Hofe Ludwig XIV.“, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Kongreß des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung und des Internationalen Arbeitskreises für Barockliteratur 1979*, hrsg. von August Buck, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr, Conrad Wiedemann, 3 Bände, Hamburg 1981, S. 319–327, hier: S. 324.

14 Für einen Überblick siehe Sergio Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florenz 1990.

15 Gottfried Stieve, *Europäisches Hoff-Ceremoniell*, Leipzig 1713, S. 263.

16 Geo Widengren, *Religionsphänomenologie*, Berlin 1969, S. 361ff.

17 Ebd.

pas le trône d'un homme, mais le trône de Dieu même.¹⁸ Inwieweit dies alles von den Untertanen wirklich ‚geglaubt‘ wurde, kann hier nicht geklärt werden; man kann allerdings davon ausgehen, daß diese Vorstellungen nicht völlig ohne Realitätsbezug waren.

Für die Ordnung in der frühneuzeitlichen Gesellschaft war eine Zeit ohne Herrscher gefährlich, da sie quasi einen rechtsfreien Raum darstellte. Darüber half eine rechtliche Konstruktion hinweg, auf der wiederum Ernst Kantorowicz' berühmte Unterscheidung der zwei Körper des Königs fußt, nach der ein Herrscher weit mehr als nur sich selbst repräsentierte. Sich auf einen Rechtssatz elisabethanischer Kronjuristen beziehend, mit dem die Zeitgenossen zwischen der öffentlichen Funktion und der konkreten Person, die sie ausfüllt, trennten, erkannte Kantorowicz zwei Körper: Den natürlichen, und damit sterblichen Körper, und einen ‚übernatürlichen‘, den Engeln vergleichbar, der niemals stirbt.¹⁹ Der Herrscher repräsentierte also nicht nur seine Person und den Staat, an dessen Spitze er stand, sondern in gewisser Weise auch Gott. Gerade die körperliche Teilnahme des Regenten an höfischen Aufführungen – wie die von Ludwig XIV., der in den 1650er und 60er Jahren an Ballettvorführungen selbst unter anderem als „Roi soleil“, Apollon oder als Alexander der Große mitgewirkt hatte – fügte dem Ereignis daher Bedeutungsschichten hinzu, die religiöse Bereiche zumindest tangierten.

Diese Auftritte nahmen spätestens um die Wende zum 17. Jahrhundert an Häufigkeit stark ab, wofür die zunehmende Professionalisierung der Theateraufführungen nur als ein Grund erscheint – adlige Dilettanten setzten sich immer mehr der Gefahr aus, durch für sie ungünstige Vergleiche mit Berufsschauspielern der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden. Entscheidend scheint vielmehr zu sein, daß der König im Zuge der „Entzauberung der Welt“ (Max Weber), – trotz aller gegenläufigen, sich unter anderem in den Festen artikulierenden Bemühungen – immer mehr entmythologisiert wurde, was in der vielbeschwoerenen „Krise der Repräsentation“ seinen Ausdruck fand.²⁰ Seinen Niederschlag fand dies unter anderem in einem Wandel im Auftreten Ludwigs XIV.: Dieser betätigte sich auch als Heiler, der durch Handauflegen den Kranken Linderung verschaffte. Aus der dabei benutzten Formel „Der König berührt dich, Gott heilt dich“ wurde nämlich ab 1688 die Formel „Der König berührt dich, möge Gott dich heilen“ – ein wirksames Ritual reduzierte sich auf einen symbolischen Akt.²¹ Allerdings war dieser Bedeutungsverlust ein schleichender Prozeß, denn die geschilderten Vorstellungen wirkten noch lange nach.

18 Jacques Bénigne Bossuet, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, hrsg. von Jacques Le Brun, Genf 1967, S. 64f.

19 Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton 1957.

20 Burke, *The Fabrication of Louis XIV.*, S. 125ff.

21 Ebd., S. 178.

Männlichkeit und Macht

Deutlicher als in den Opern im engeren Sinne lassen sich die geschilderten Affinitäten anhand einer anderen im 17. Jahrhundert gepflegten Gattung des Musiktheaters darstellen, dem Turnierspiel. „Thournoi à thème“, bei denen kostümierte Teilnehmer eine Aneinanderreihung von Handlungsepisoden darboten, gab es bereits im 16. Jahrhundert. Eine Neuheit des frühen 17. Jahrhunderts war aber die vollständige Unterordnung des Turniers unter einen einzigen Handlungsstrang. Mit den dabei dargebotenen Turniervorspielen teilte die Oper die Stoffe aus Antike und Mythologie, sie wurden von den gleichen Künstlern gestaltet und zum großen Teil wurden dieselben musikdramatischen Mittel verwendet: eine Theatermaschinerie, die spektakuläre Wirkungen ermöglichte, veränderliche Dekorationen und eine in sich geschlossene Handlung, die – wie in der Oper – durch Rezitative, Arien und Chöre vorangetrieben wird. Beide Gattungen unterschieden sich allerdings dadurch, daß im Turnierspiel eine durch die Handlung motivierte, im Turnier ausgetragene kriegerische Auseinandersetzung stattfand, und vor allem daß der Regent dort selbst auftrat. Zudem wurde mit den Turnieren, die vor tausenden Zuschauern in den Höfen der Münchner Residenz oder dem Turnierhaus veranstaltet wurden, eine umfassendere Öffentlichkeit erreicht als mit Opern, die in den kleinen Hoftheatern gespielt wurden.

In München wurden derartige Turniere seit 1654 regelmäßig bei wichtigen Anlässen aufgeführt, und auch im Jahre 1680. Nachdem Kurfürst Ferdinand Maria am 26. Mai 1679 im Alter von 42 Jahren in Schleißheim verstorben war, hatte zunächst sein Bruder, Herzog Max Philipp, die Regierung für den noch unmündigen Max Emanuel übernommen. Am 11. Juli 1680 übernahm dieser selbst die Regierung, was Anlaß für ausgreifende Festlichkeiten in München war, in deren Verlauf das „Tornamento festivo“ *Giulio Cesare Ricovrato* aufgeführt wurde. Es beruhte auf einem Libretto des Hofpoeten Ventura Terzago, welches Vizekapellmeister Giuseppe Antonio Bernabei vertont hatte.²² Turniere wie dasjenige, in dessen Verlauf *Giulio Cesare Ricovrato* aufgeführt wurde, waren Veranstaltungen, bei denen es sich eher um mit größtmöglicher Eleganz zu bewältigende „Geschicklichkeitsübungen“²³ handelte als um eine echte Konkurrenz. Aus dem wegen der Verwendung scharfer Waffen vielfach

22 Die Partitur Bernabais ist nicht überliefert. Ihre ungefähre Faktur und die Verwendung an der Oper orientierter musikalischer Formen läßt sich jedoch aus vergleichbaren erhaltenen Werken ableiten wie dem von Pietro Torri vertonten Turniervorspiel *Gli Oracoli di Pallade e Nemesi*, welches 1690 aus Anlaß des Besuchs von Kaiser Leopold I. in München zur Aufführung gelangte.

23 Vera Jung, *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln und Weimar 2001, S. 208.

blutigen Waffenspiel²⁴ des Mittelalters und der Renaissance – bei dem es sogar regelmäßig zu Toten und Verletzten gekommen war – wurde allmählich ein „Gesellschaftsspiel mit Waffen“²⁵. Auch wenn diese Veranstaltungen ihren rein militärischen Charakter allmählich verloren und zu einer komplexen Form ritterlicher Übung wurden, behielten Turniere ihre Bedeutung als Mittel der Darstellung militärischer Macht.

Die Körperinszenierungen des reitenden Herrschers verwiesen zum einen auf seine Ritterlichkeit, für die das Pferd ein Symbol war – ‚Ritter‘ bedeutet nichts anders als Reiter. Zugleich dienten die militärischen Kampfspiele (auch wenn die zeitgenössischen Traktate dies nicht thematisieren), aber auch dazu, Männlichkeit zu inszenieren, zumal Frauen in der Regel nur als auf der Tribüne situierte Beobachter teilnahmen. Wie der Ethnologe David Gilmore betont hat, ist Männlichkeit nicht angeboren, sondern ein kulturelles Produkt, das mit Anstrengungen erworben werden muß, wobei sich ein ‚richtiger‘ Mann nach landläufiger Meinung gerade durch Kraft, Härte gegen sich selbst und andere sowie durch sexuelle Potenz auszeichnet.²⁶ Gerade das Messen der Kräfte im direkten Vergleich – auf nichts anderes zielen die Turnierspiele hin – ist seit jeher ein probates Mittel gewesen, um männliche Stärke zu demonstrieren.²⁷ Hierbei kann man davon ausgehen, daß dies nicht nur eine Wirkung auf die Zuschauer entfaltete, sondern auch auf die Mitwirkenden selbst.

Idealbilder eines Herrschers

Auskunft über die mit *Giulio Cesare Ricovrato* verfolgten Interessen gibt das wie ein Opernlibretto gestaltete Textbuch, dem eine sechsseitige, Kurfürst Max Emanuel gewidmete Vorrede vorangestellt ist.²⁸ Im Mittelpunkt steht die Kon-

24 Zum Turnierwesen im Mittelalter und in der Renaissance siehe Cornelius Gurlitt, *Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner des XVI. Jahrhunderts*, Dresden 1889; Malcolm Vale, *War and Chivalry*, London 1981; *Das ritterliche Turnier im Mittelalter*, hrsg. von Josef Fleckenstein, Göttingen 1985; Juliet Barker, *The Tournament in England, 1100-1400*, Woodbridge 1986; Richard Barber, Juliet Barker, *Tournaments. Jousts, Chivalry and pageants in the Middle Ages*, Woodbridge 1989; Helen Watanabe-O’Kelly, *Triumphant shows: tournaments at German-speaking courts in their European context 1560-1730*, Berlin 1992.

25 Jung, *Körperlust und Disziplin*, S. 204.

26 Vgl. David Gilmore, *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*, London 1990.

27 Arthur Brittan, *Masculinity and Power*, Oxford 1989, bes. S. 77-107.

28 *Giulio Cesare Ricovrato*. All’ombra natalizia della Serenissima Altezza Elettorale di Massimiliano Emanuele, Duca dell’una, e l’altra Baviera, e del Palatinato Superiore, Elettore del Sac. Rom. Imp. Co. Palatino del Reno; Landgravio di Leuchtenberg, &c. Nel Giorno faustissimo in cui passa alla sovranità de’ suoi Stati. Tornamento festivo per comando

struktion von Verbindungen der historischen Figur des Julius Cäsar zum jungen Kurfürsten, wobei die unmittelbare Aufeinanderfolge ihrer Geburtstage den zentralen Argumentationsstrang bildet: Max Emanuel war an einem 11. Juli geboren, Julius Cäsar an einem 12. Juli. Es liegt auf der Hand, daß diese gewaltsamen, letztlich auf eine Gleichsetzung von Julius Cäsar und Max Emanuel abzielenden Verbindungen kaum auf der Beobachtung tatsächlicher Taten des gerade erst 18jährigen Kurfürsten gründen können. Wie andere frühneuzeitliche Panegyrik hat auch diese Darstellung eher Entwurfscharakter, sie „ist nicht als deskriptiv zu lesen (also daran zu messen, wie sie die Realität beschönigt oder zurechtbiegt), sondern als präskriptiv, als notfalls ohne Rücksicht auf die Realität entworfene Norm, der der Gelobte, im Netz des Lobes zappelnd, nachzukommen hat.“²⁹

Die Verpflichtung auf ein bestimmtes Ideal richtete sich dabei nicht nur an den Fürsten. Wenn dieser wie hier als eine „Agglomeration aller Tugenden“ vorgestellt wird, dann müsse die Realisierung dieses Konstrukts als ein ‚utopisches Vorhaben‘ angesehen werden, an dem die höfische Gesellschaft und schließlich die gesamte Untertanenschaft mitzuwirken hatten.³⁰ Inwieweit gerade Julius Cäsar aus der Sicht des 17. Jahrhunderts diesem Ideal in besonderem Maße entsprach, macht der Eintrag zu seiner Person im fünften Band von Zedlers Universal-Lexikon beispielhaft deutlich. Dieser wurde zwar erst einige Jahrzehnte nach der hier diskutierten Veranstaltung veröffentlicht, faßt aber die allgemeinen Anschauungen der Zeit zusammen, die sich in ihren Grundzügen von denen um 1680 nicht wesentlich unterschieden haben werden. Bei Zedler erscheint Cäsar als ein Herrscher ohne Makel, sich gleichermaßen durch körperliche Stärke, gefestigten Charakter, militärisches Geschick und staatsmännische Klugheit auszeichnend. Er sei „ansehnlich von Statur, starck von Gliedern, weiß von Gesichte, mit schwarzen und lebhaftigen Augen und von einer gesunden Leibes-Constitution“ gewesen. „Fürnehmlich konnte er das Kriegs-Ungemach gut ertragen, gieng in allen Dingen behutsam, marschirte nirgends hin, wo er nicht zuvor alle Gelegenheit und Umstände des Wegs voraus wuste“. Von seinen Soldaten sei er geliebt worden, gegen „seine Feinde war

della Serenissima Altezza di Massimiliano Filippo, Duca dell'una, e l'altra Baviera, e del Palatinato Superiore, Imp. Co. Palatino del Reno; Landgravio di Leuchtenberg, &c. Amministratore dell'Elettorato di Baviera. L'anno M.DC.LXXX. Posto in musica dal S.D. Giuseppe Antonio Bernabei, V.M.^o Cap. di S.A.E. In Monaco, per Giovanni Jeclino, Stampatore Elettorale.

29 Jan-Dirk Müller, „Deutsch-lateinische Panegyrik am Kaiserhof und die Entstehung eines neuen höfischen Publikums in Deutschland“, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Band 2, S. 133–140, hier: S. 133f.

30 Jörg Jochen Berns und Myriam Franke, „Fürstenspiegel und Hofmannsliteratur“, in: *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*, hrsg. von Jörg Jochen Berns u. a., Marburg 1997 S. 5–31, hier: S. 8.

er sonderlich gnädig“.³¹ Die Darstellungen des Turniervorspiels beinhalteten also die Aufforderung an Kurfürst Max Emanuel, sich als ein Herrscher mit diesen Qualitäten zu erweisen.

Dieses Ideal schloß auch ein bestimmtes Bild von Männlichkeit ein. Bei Zedler wird darauf hingewiesen, Julius Cäsar habe neben seinen Ehen auch zahlreiche „Liebes-Intriguen“ mit Frauen aus dem In- und Ausland gehabt.³² Zumindest in diesem Punkt stand Max Emanuel dem römischen Heerführer in nichts nach: Er betrog nicht nur bei jeder sich bietenden Gelegenheit seine beiden Ehefrauen, die früh verstorbene Maria Antonia von Österreich und Therese Kunigunde von Polen, sondern auch seine ihm emotional zweifellos nächststehenden Mätressen wie die Gräfin Arco. Erklärungsversuche dafür, die über die unstrittige Feststellung eines mehr als zwiespältigen Charakters des bayerischen Kurfürsten hinausgehen,³³ müßten die Historizität von Geschlecht berücksichtigen. Dabei bleibt festzuhalten, daß sexuelle Potenz eines Herrschers keineswegs ausschließlich seinem Vergnügen diene (dazu natürlich auch), sondern zugleich ein dynastisches Erfordernis war.³⁴ Letztlich war Max Emanuel – wie der fast zeitgleich in Sachsen regierende August der Starke – einem Herrscherbild verpflichtet, als deren Personifikation heute allgemein Ludwig XIV. gilt. Dieser im späten 17. Jahrhundert etablierte männliche Ideal-

31 Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 32 Bände, V, Halle und Leipzig 1733, S. 87–94, hier: S. 93f.

32 Ebd.

33 Einblicke in das Eheleben mit dem bayerischen Kurfürsten gibt ein Brief von Therese Kunigunde: „Nichts gleicht meiner Qual. Ich bin schlimmer dran als eine Nonne. Es kam schon dazu, daß er mir verboten hat, das Zimmer zu verlassen. Er selbst bleibt nie bei mir, weder bei Tag noch in der Nacht, und das alles wegen der Maitresse, die er adoriert, während er mich haßt. Auf dem letzten Ball, auf dem ich Donnerstag war, hat er mir solche Beschimpfungen angetan, daß es auszusprechen unmöglich ist. Er riß mich von den Tänzen weg und drängte mich ins Vorzimmer, laut auf mich einschimpfend wie auf einen Hund, was alle gehört haben. Ich fürchtete, er werde mich vor allen Leuten schlagen [...]. Seine Leute haben mich nicht gern, ich habe niemand, bei dem ich mich beklagen könnte. Meine Hofmeisterin macht der Maitresse den Hof, nicht mir.“ Zit. nach Kajetan Graf Czarkowski-Golojewski, „Die Kurfürstin Therese Kunigunde“, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 37 (1974), S. 846–859, hier: S. 847.

34 Es war unbedingt erforderlich, die Thronfolge zu sichern; eheliche wie nichteheliche Kinder waren die zuverlässigsten Vertrauten, und eine hohe Anzahl eröffnete entsprechend vielfältige Möglichkeiten, Verbindungen zu anderen Fürstenhäusern zu knüpfen, indem man sie dorthin verheiratete. Welche eminente Bedeutung man der Fortpflanzungsfähigkeit zuschrieb, spitzt eine Begebenheit aus dem Jahre 1584 zu: Nachdem Vincenzo Gonzagas erste Ehe mit Margherita Farnese kinderlos geblieben war, hatten Zweifel an seiner Potenz bestanden. Um die päpstliche Zustimmung zur Heirat mit Eleonora de' Medici zu erlangen, mußte er vor Zeugen demonstrieren, daß er in der Lage war, den Beischlaf mit einer Frau zu vollziehen. Siehe Bertelli, *Il corpo del re*, S. 157ff.

typus zeichnete sich durch Exzessivität in allen Bereichen aus: Exzessivität im Zur-Schau-Stellen des Konsumierens, dem Errichten von Prachtbauten, im Kriegführen, aber auch durch exzessive sexuelle Aktivität.³⁵

Im Vordergrund der Turnierspiele stand freilich die Demonstration militärischer Macht. Der Schauplatz der Veranstaltung zeigte nach Angabe des Librettos eine Dekoration, die das festlich geschmückte München darstellte. Dort saßen Personifikationen allegorischer Figuren, die die wichtigsten Tugenden verkörperten und durch Rezitative und Arien musikalisch am Geschehen beteiligt waren. Verschiedenes wird von ihnen verhandelt, um schließlich zur Feststellung zu gelangen: Auf einen freudigeren Tag als diesen werde Bayern vergeblich warten. Endlich tritt auch Julius Cäsar auf, die Titelfigur des Stücks. Durch akustische Signale angekündigt, kommt er mit Gefolge auf dem Wagen des Kriegsgottes Mars hereingefahren. In Rezitativ und Arie berührt er die bereits im Vorwort hergestellten Verbindungen zu Max Emanuel, bevor auch sein Widersacher Brutus auf dem gleichfalls reich geschmückten Wagen des Gottes Saturn auf den Turnierplatz gelangt. Die Historie – die ja nicht um ihrer selbst willen, sondern als Ausdruck aktuellen Interesses herangezogen wurde – wird dabei insofern verändert, als Brutus sogleich von der Ermordung Cäsars Abstand nimmt. Nach weiteren Musiknummern fahren die geschmückten Wagen wieder davon, die Dekorationen verschwinden. Der Schauplatz wird für die Kämpfer des Turniers freigemacht, die sich aus männlichen Mitgliedern des Hofstaates rekrutierten und sich in die Anhänger Cäsars und Brutus' aufteilten. Auch wenn die einzelnen Teilnehmer in diesem Fall nicht genannt werden, kann man davon ausgehen, daß Cäsars Quadrille von Max Emanuel angeführt wurde. Nach dem Turnier fuhren die Wagen mit den Sängern wieder hinein, die musikdramatische Aufführung wurde fortgesetzt. Abschließend wendet sich Julius Cäsar direkt an den anwesenden bayerischen Kurfürsten und verkündet: Den Tiber habe er verlassen, um an den Ufern der Isar seine Heimstatt zu finden. In der Person Max Emanuels werde er nun wiedergeboren. Der Sinn der Veranstaltung wird nirgends deutlicher als an diesem Schluß: Symbolisch übernimmt der regierende Fürst seine Würde direkt aus den Händen einer so mystischen Figur wie Julius Cäsar. Wie der Historiker Eberhard Straub betont hat, wurden die Großen der Vergangenheit so mit den Großen der Gegenwart zu einer zeitlichen und räumlichen Einheit zusammengefaßt, um die Zeitlosigkeit der höfischen Ideale zu betonen und das Spiel in die Gegenwart zu überführen.³⁶

35 Vgl. Wolfgang Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*, Wien u. a. 2003, S. 126f.

36 Eberhard Straub, *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969, S. 256f.

Prachtentfaltung und Staunen

Dies war sicherlich kein Vorgang, der sich auf rein verstandesmäßiger Ebene abspielte. Gerade die theatralische Inszenierung hob diese Botschaft in die Sphäre des Übernatürlichen, wodurch ihre Überzeugungskraft eine wesentliche Steigerung erfuhr. Die Bedeutung der Prachtentfaltung unterstreicht auch die Beschreibung der Gattung in dem 1669 erschienenen *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousel, et autres spectacles publics* des Jesuiten Claude François Ménestrier. Das Turnier als

une pompe sacrée, une espece d'Apotheose, & une consecration aussi religieuse que solennelle en son institution, demande ce grand appareil, qu'on ne voit pas en d'autres choses qui demandent moins d'ornemens. C'est pour cela qu'on y portoit les Images des Dieux, & de leurs actions les plus celebres. Tout y estoit mysterieux jusques aux couleurs, & aux Courses, comme nous avons remarqué. Ainsi le luxe est de l'essence de ces divertissemens, & il en an toujours esté. Il n'est rien de riche en habits, en parures, & en chevaux, qui n'y ait esté employé, & les Machines en ont toujours fait une partie necessaire.³⁷

Zu dem Übernatürlichen der reich geschmückten Kostüme, der Musik und der Theatermaschinerie traten die des behandelten Stoffes und die Präsenz des als Stellvertreter Gottes waltenden Herrschers. Dieser wiederum profitierte natürlich in hohem Maße von der Inszenierung. Seine ‚Aura‘ trug nicht nur zur Aufführung bei, sondern wurde – wenn man eine lange Folge derartiger Veranstaltungen betrachtet – zugleich auch durch sie gestärkt.

Wie kann man die Wirkungsmächtigkeit prunkvoller, Staunen machender Inszenierungen erklären? Auf die geschilderten Turniere lassen sich vielleicht Beobachtungen übertragen, die Christian Horn zur Performativität barocker Feuerwerke angestellt hat. Zwar appellierten diese weniger an das Erkenntnisvermögen als die geschilderte musiktheatralische Aufführung; durch die Massenhaftigkeit der Mittel überwältigte freilich auch letztere. Nach Horn stellten Feuerwerke nicht nur die Macht des absolutistischen Herrschers dar, sondern waren selbst mächtig. In dem Sinne, daß die Konfrontation mit ihnen Reaktionen beim Betrachter auslöst: Wer ins Staunen gerät, dessen Körper verfällt in Regungslosigkeit

37 Claude François Ménestrier, *Traité des Tournois, Ioustes, Carrousel, et autres spectacles publics*, Paris 1669, S. 142. Das Turnier erfordere „in seiner Eigenschaft als heilige Handlung, als eine Art Apotheose und als eine ebenso religiöse und feierliche Handlung, eine große Ausstattung, die man ansonsten nicht bei ähnlichen Dingen findet, die weniger Ausschmückungen erfordern. Genau aus diesem Grund präsentierte man dort die Bilder der Götter und ihre berühmtesten Taten. Alles war dort geheimnisvoll [...] bis hin zu den Farben und Läufen. Also ist und war der Luxus ein essentieller Bestandteil dieser Festivitäten. Man hat die prächtigsten Kleider, Accessoires und Pferde verwendet und die Maschinen waren immer ein notwendiger Bestandteil.“

und er richtet alle Aufmerksamkeit auf den staunenmachenden Vorfall. Indem der Herrscher den Affekt des Staunens auslöste, übte er also eine physische Verfügungsgewalt aus. Während andere Medien wie Bücher nur auf seine Machtposition verwiesen, konnten Aufführungen in ihrer spezifischen Medialität die Macht des Herrschers zu einem physischen Erlebnis machen.³⁸ Schon René Descartes unterstrich 1649 die Macht der Verwunderung, „die große Gewalt“ des Überraschenden, d. h. „das plötzliche und unerwartete Eintreffen eines Eindrucks, der die Bewegungen der Lebensgeister verändert.“ Danach hängt diese Gewalt

von zweierlei ab, nämlich von der Neuheit und davon, daß die Bewegung, die diese hervorruft, von Anfang an ihre volle Kraft behält. Denn es ist einsichtig, daß eine solche Bewegung mehr Wirkung tut als diejenige, die, zu Beginn schwach, nur allmählich anwächst und so leicht abgewendet werden kann. Es ist auch einsichtig, daß die Objekte der Sinne, die neu sind, im Hirn auf bestimmte Stellen treffen, die gewöhnlicherweise nicht erreicht werden und daß diese Partien äußerst zart und weniger verfestigt sind als solche, die eine häufige Erschütterung verfestigt hat.³⁹

Messen für den König

Kommen wir auf Béhars Interpretation der Opern Lullys als „königliche Messen“ zurück. Er begründet sie damit, daß diesen immer ein Prolog vorangestellt wird, in dem der größte König der Welt verherrlicht wird, der seinem Hof seine Gunst erweist, indem er ihm dieses großartige, prunkvolle Schauspiel gönnt. Der König selber „thront in der Mitte, zwischen Bühne und Saal, höher als seine Untertanen, dem Priester gleich, Vermittler zwischen den Sterblichen und dem Prunkfest, das auf seinen Befehl entstand. So wie die Messe zu Ehre Gottes, so ist das Schauspiel eine Zeremonie zu Ehren des Königs: die Bühne wird sozusagen zum Altar des Königs.“⁴⁰ Auch an anderen Höfen wie etwa in Wien befand sich inmitten des Zuschauerraums eine Art von Thron, wie man dem Vorwort zur Oper *La gaza* von 1652 entnehmen kann: „Der Thron ist im Zentrum auf 5 Stufen errichtet und von einer zierlichen Balustrade umgeben [...]. Mit nicht geringer Kunstfertigkeit ist das Amphitheater aufgebaut, das sich im Halbkreis ausdehnt und bis zu den Soffitten reicht mit zwei Galerien, wo die Damen und Kavaliers des Hofes sitzen.“⁴¹

38 Christian Horn, *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*, Tübingen, Basel 2004, hier: S. 108–113.

39 René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. und üb. v. Klaus Hammacher, Hamburg 1996, S. 109ff.

40 Béhar, *Rolle und Entwicklung des Theaters am Hofe Ludwig XIV.*, S. 324.

41 Zit. nach Gertraud Löwenfelder, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters. 1651–1778*, Diss. masch. München 1955, S. 14.

Wenn man von einem quasi-religiösen Charakter der Aufführung sprechen möchte, dann resultierte dieser wohl in erster Linie aus der Präsenz des Herrschers. Er war es schließlich auch, der den Anlaß einer Operaufführung bot, die in diesen Jahren am Münchner Hof (anders als in den kommerziellen Theatern Venedigs) ausschließlich bei besonderen Anlässen gespielt wurden. Ohne diesen Aspekt überstrapazieren zu wollen, der zudem nur bei Operaufführungen in Residenzen von Belang sein konnte, so bleibt doch festzuhalten, daß eine Atmosphäre besonderer Ehrfurcht sich bis ins 19. Jahrhundert halten konnte; noch 1817 beklagte sich Stendhal nach einem Besuch des Teatro San Carlo in Neapel: „man möchte klatschen: die Anwesenheit des Königs macht den Beifall zum Verbrechen“. ⁴² Für Ute Daniel waren im höfischen Kontext daher letztlich nicht die Sänger die eigentlichen Protagonisten einer Operaufführung, sondern der im Auditorium sitzende Herrscher. ⁴³

Wer welchen Platz im Zuschauerraum einnehmen durfte, war bei Hofe streng geregelt – je höher der Rang, desto näher beim Regenten. Diese zereemonielle Bedeutung zeigte sich beispielsweise darin, daß Kurfürst Max Emanuel bei einem Besuch am Wiener Hof besonders befriedigt darüber war, bei einer Freilichtaufführung in einer Reihe mit dem höhergestellten Kaiserpaar sitzen zu dürfen. ⁴⁴ Darüber hinaus läßt sich aber auch ein Zusammenhang von Zentralperspektive und absolutistischer Ordnung erkennen, auf den Rudolf zur Lippe hingewiesen hat: Danach gibt es in den üblichen Hoftheatern lediglich einen idealen Betrachter, denn nur von einem einzigen Punkt im Zuschauerraum kann die Bühne ‚richtig‘ gesehen werden. Dort sitzt der Herrscher, „der perspektivischen Darstellungswirklichkeit politisch die Geltung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ verleihend. An jedem anderen Zuschauerpunkte hingegen zerfällt die Illusion und kann nur dadurch wieder hergestellt werden, „daß alle anderen Zuschauer sich fortwährend an den Platz des idealen Zuschauers versetzt denken. Sie nehmen also die Darstellung vermittelt über ihn auf. Im wesentlichen besteht das Schauspiel darin, daß sie den König in seiner Rolle als idealer Betrachter sehen und verfolgen.“ So wird „allen immer wieder demonstriert, daß ihre eigene Identität mangelhaft und abhängig von der perfekten Identität des Königs sich ausbildet, über die allein sie Zugang zu der politisch geltenden, der repräsentativen Wirklichkeit haben.“ ⁴⁵

42 Stendhal [Henri Beyle], *Reise in Italien*, Jena 1911, S. 209.

43 Ute Daniel, „Überlegungen zum höfischen Fest der Barockzeit“, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 72 (2000), S. 45–66, hier: S. 50.

44 Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, S. 20f.

45 Rudolf zur Lippe, „Hof und Schloß – Bühne des Absolutismus“, in: *Absolutismus*, hrsg. v. Ernst Hinrichs, Frankfurt a. M. 1986, S. 138–161, hier: S. 143, 150.

Didaktischer Auftrag des Theaters

Schon durch die Einbettung in den höfisch-zeremoniellen Kontext wirkte das Musiktheater demnach als Machtinstrument. In symbolischer, oftmals heute nur schwer entschlüsselbarer Weise trugen aber auch die Inhalte zur Durchsetzung von Machtinteressen bei. Rohr steht für viele Kommentatoren der Zeit, wenn er bemerkt, man könne aus „Schauspielen auf eine geschwindere Art, als sonst, erkennen lernen, wie es in dem menschlichen Leben hergehe, und insbesondere was vor Glück oder Unglück aus manchen Handlungen zu entstehen pflege.“ Im Leben sei der zeitliche Abstand zwischen Ursache und Wirkung oft groß, im Theater aber „folgt alles, was zusammen gehört, in einer kurzen Reyhe auf einander, und der Erfolg der Handlungen, läßt sich daraus viel leichter und besser begreifen, als wenn man im menschlichen Leben darauf Acht hat.“⁴⁶ Freilich dienten Hinweise auf den didaktischen Auftrag des Theaters auch dazu, eine Kunstform zu rechtfertigen, die in der Realität mitunter scharf angegriffen wurde. Und oft wurde die moralische Botschaft der Stücke von konkurrierenden Schichten wie der Liebesthematik in den Hintergrund gedrängt. Mußten in den kommerziellen Theatern Venedigs dementsprechende Wünsche des zahlenden Publikums einbezogen werden, so brauchte in den von Höfen ausgerichteten Opern jedoch auf eventuell andersgeartete Unterhaltungsbedürfnisse wenig Rücksicht genommen werden.

Welcher Art die Botschaften waren, die mit den Stoffen selbst vermittelt werden sollten, macht die 1688 aufgeführte Oper *Niobe* (Musik: Agostino Stefani) deutlich, die vor Hochmut warnen soll: Herrscher Amphione zieht sich nach großen militärischen Erfolgen aus der Politik zurück und überläßt seiner Gattin Niobe die Regentschaft. Diese stellt aus Übermut die Opfer an die Götter ein und wird umgehend bestraft: Ihre Kinder erstarren zu Stein, ihr Mann begeht Selbstmord, sie stirbt aus Gram. Die didaktische Absicht wird von Hofdichter Luigi Orlandi ausdrücklich im Vorwort unterstrichen, dessen zeitgenössische Übersetzung hier wiedergegeben sei:

Wann die Unterdrückung deß Lasters denen bewigten Augen der Götter das angenehmste Schauspiel ist / so könte ja meine gehorsambste Dienstfertigkeit denen genädigsten Augen Eurer Churfürstl. Durchl. zu einer beliebten Vorstellung / nichts anständigeres darzeihen / als die Vertilgung eines Lasters / und zwar eines solches Lasters / welches jener Tugend / so von dero großmütigsten Seelen höchstwerth gehalten wird / schurstracks zuwider ist. Zu diesem Ende sehen nun Eure Churfürstliche Durchleuchten / auf der berühmten Thebanischen Burg / das ungeheure Thier der Hoffart auff die Schaubühne treten / und der Götter erschröcklichen Händen blitzende Donnerkeule abzwingen / damit solche in Eurem Königliche Palast / allwo die himmlische Tugend der

46 von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*, S. 814f.

Demut mit edelmütigen Herzen verehret wird / zu helleuchtenden Fackeln dienen sollten. Dieser herzlichen Tugend / dieser deß eytlen Übermuts gewaltigen Bezwingerin / so auff dero Churfürstlichen Throne mehr als Sonnen-hell schimmert / muß die Hofart von selbst prächtiger Siegzeichen auffrichten / und zwar in der merckwürdigen Glücks-abwechslung einer unsternhaften Königlichen Mutter / von welcher deß Ruhm-Gerichts weit-erschallende Trompeten verkündet: Der Niobe Glück wär g'wesen höchst vollkommen / Wann sie sich nicht so sehr hätt dessen übernommen.⁴⁷

Bezüge zum Kontext der Opernaufführung fehlen keineswegs; so ist es naheliegend, Verbindungen vom kunstliebenden und militärisch erfolgreichen Herrscher Amphione zu Max Emanuel zu ziehen, der sich kurz zuvor in den Kriegen gegen die Türken so hervorragend bewährt hatte; die Erwähnung des „Asiatischen Hochmuths“ im Libretto stützt dies. Und wenngleich die Demut des Kurfürstenpaares ausdrücklich gewürdigt wird, erscheint es angesichts der unglücklichen Ehe des Kurfürsten mit Maria Antonia nicht völlig abwegig zu vermuten, daß eine Warnung vor Hochmut auch an sie gerichtet gewesen sein mag. Dennoch lassen sich Realität und Opernhandlung nicht einfach gleichsetzen; die Stoffe sind eher als ein allgemeiner Anspielungsrahmen zu verstehen, in dem für die Gesellschaft wichtige Leitbilder und Wertemuster verhandelt wurden.

In seltener Klarheit zeigt *Servio Tullio* (Text: Ventura Terzago; Musik: Agostino Steffani) wie höfische Bühnenwerke zu dem beitragen, was man heute als ‚Image‘ bezeichnen würde; Burke hat nachdrücklich unterstrichen, daß Herrscher des späten 17. Jahrhunderts wie Ludwig XIV. kaum weniger Konstrukte der Medien waren als heutige Politiker oder auch Popstars.⁴⁸ Das Libretto dieser Oper, mit der 1685 die Hochzeit des bayerischen Kurfürsten mit Maria Antonia von Österreich gefeiert wurde, ziert ein Dedikationsstich. Er zeigt den Protagonisten Servio Tullio – der Leser des Vorworts vermag ihn durch die Flamme auf dem Haupt zu identifizieren –, der gerade im Begriff ist, in einer römischen Tempelhalle vor dem Altar niederzuknien und den Eid auf Krone und Zepter abzulegen. Gemeint ist aber offensichtlich zugleich der Kurfürst selbst, denn über Servio Tullio schweben, auf einem das kurbayerische Wappen tragenden Reichsapfel sitzend, zwei Tuba blasende, lorbeerbekränzte Genien, die das Lob des bayerischen Herrscherhauses verkünden.

Die Oper selbst bezieht sich im Prolog auf die aktuelle politische Situation und wie in den Opern Lullys für Ludwig XIV. wird dort ganz unverhohlen der Herr-

47 *Niobe, Königin in Theben* / Ihro Churfürstlichen Durchleucht Maximilian Emanuel / In Ober- und Nider Bayrn / auch der Oberrn Pfalz Herzogen / Pfalzgrafen bey Rhein / deß Heyl: Röm: Reiches Erztruchsessens und Churfürsten / Landgrafen zu Leuchtenberg / ec. ec. wie auch Maria Antonia / Erz-Herzogin zu Oesterreich / ec. ec. gesungener vorgestellt / Im Jahr 1688. Gedruckt zu München / bey Johann Jäcklin / Churfürstl. Hofbuchdrucker / und Buechhandler, ohne Paginierung.

48 Burke, *The Fabrication of Louis XIV.*, S. 200f.

scher gefeiert. Das Geschehen im Prolog sei kurz skizziert: Der Wortwechsel der Götter im Himmel wird durch die Ankunft des auf einem mit zwei Hirschen bespannten Wagen sitzenden Kronos unterbrochen, der eine unaussprechlich freudige Nachricht überbringt. Nach dem Tod des Römerkönigs Tarquinius sei Servius Tullius im Begriffe, dessen Thron zu besteigen, doch sei diese Krone noch das Wenigste, was dem Glücklichen beschieden sei. Welches Schicksal ihm denn bevorstehe, fragt Jupiter, worauf Kronos mit begeisterter Stimme eine Ahnenreihe vorträgt, der zufolge Servio Tullio der Stammvater Karls des Großen sein werde, dieser wiederum der Urahn des Hauses Bayern, dessen edelster Sproß Maximilian sich mit einer Tochter des mächtigen Kaiserhauses Österreich vermählen werde, aus welcher Verbindung tausend Helden entspringen und die Welt beglücken werden. Die Herrscher der Gegenwart bezogen ihre Autorität – so kann man die im Prolog inszenierte Botschaft lesen – direkt von den Göttern.

Die hier vorgestellten Ergebnisse mögen nicht in allen Punkten gleichermaßen allgemein übertragbar sein; es ist unabdingbar, die jeweiligen Rahmenbedingungen eines Hofes zu berücksichtigen. So war eine Wiederholung von *Giulio Cesare Ricovrato* in einem anderen Kontext bereits in seiner Entstehungszeit kaum weniger problematisch als heute, denn wie Jörg Jochen Berns betont hat, sind weder das höfische Gesamtfest noch seine einzelnen Bestandteile wiederholbar, das in seinem lehrhaft-demonstrativen Anspruch „so sehr auf den dynastiegeschichtlich akuten Fall, den existenziellen casus, fixiert [war], daß seine Aussage durch Wiederholung sinnentleert würde“.⁴⁹ Es ging hier nicht darum, die traditionelle Kompositionsgeschichte überflüssig zu machen, wenn auf die Rolle der Musik nur am Rande eingegangen wurde. Insbesondere im Falle des erwähnten Turniervorspiels muß diese allerdings eher als ein Bestandteil der Inszenierung angesehen werden, während ein an der Musik des 19. Jahrhunderts ausgerichteter Werkbegriff gänzlich ungeeignet erscheint.⁵⁰ Festzuhalten bleibt außerdem, daß die hier geschilderten Zusammenhänge sich durch Werkanalysen allein schwerlich erschließen lassen. Erst durch die Öffnung gegenüber kulturwissenschaftlichen Fragestellungen wird es möglich die Sinnzusammenhänge zu rekonstruieren, in die die Zeitgenossen die Werke einstmals eingeordnet haben.

49 Jörg Jochen Berns, „Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730. Eine Problemskizze in typologischer Absicht“, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 34 (1984), S. 295–311, dort S. 305.

50 Detailanalysen, die die konkreten musikalischen Strukturen aus den geschilderten Funktionszusammenhängen heraus untersuchen wollten, müßten das betrachtete Stück wohl daran messen, inwieweit es wirksam zur ‚Rappresentatio majestatis‘ beigetragen hat – man kann davon ausgehen, daß die Durchsetzung der von den Veranstaltern intendierten Ziele entscheidend von der ästhetischen Überzeugungskraft der künstlerischen Darbietungen abhing. Zu klären wäre freilich noch, wie dies quantifiziert werden könnte.