

GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN LITERATUR IN ÖSTERREICH

Teil 1: Von den Anfängen bis 1797

ALFRED NOE

böhlau

Geschichte der italienischen Literatur in Österreich 1

Alfred Noe

Die italienische Literatur in Österreich

Teil I

Von den Anfängen bis 1797

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Gedruckt mit der Unterstützung durch:



Umschlagabbildung: Zuschauerraum zur Aufführung von *Il Pomo d'oro*;
Kupferstich von Franz Geffels, aus dem Libretto 1667. ÖNB Wien.
Umschlaggestaltung: Michael Haderer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-78730-3

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2011 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau-verlag.com>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Gesamtproduktion: WBD Wissenschaftlicher Bücherdienst, Köln

Inhaltsverzeichnis

Einführung.	9
I. DER ITALIENISCHE HUMANISMUS IN ÖSTERREICH	27
I.1 Francesco Petrarca in Prag	28
I.2 Enea Silvio Piccolomini in Wien	35
I.3 Die Humanisten an den Höfen und Universitäten.	56
I.4 Die Panegyrik für Maximilian I.	64
I.5 Die Späthumanisten zwischen Wien und Prag	72
II. DER PETRARKISMUS UND DIE AKADEMIEBEWEGUNG IN ÖSTERREICH . .	79
II.1 Petrarkismus und protestantischer Adel	81
II.2 Die Rezeption der Madrigalistik an den Höfen.	87
II.3 Barocke Akademien.	92
III. DIE RELIGIÖSE LITERATUR VON DER GEGENREFORMATION	
ZUR KATHOLISCHEN FRÜHAUFKLÄRUNG	99
III.1 Reformorden aus Italien und ihre Volksmissionen.	101
III.2 Die kontemplative Literatur für Laien.	114
III.3 Die katholische Frühaufklärung	127
IV. DIE ITALIENISCHE IMPROVISATIONSKOMÖDIE	135
IV.1 Italienische Truppen in Österreich und Böhmen.	143

IV.2	Die <i>Commedia dell'arte</i> im österreichischen Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts	157
IV.3	Italienische Texte der deutschen Wanderbühne in Österreich	188
V.	DIE LITERARISCHE SELBSTDARSTELLUNG DES KAISERHOFES IM BAROCK	199
V.1	Die Bedeutung der Historiographie	208
V.2	Die Funktion der kaiserlichen Hofdichter	214
V.3	Geistliche Musikdramen und Oratorien	218
V.4	Die Rezeption des italienischen Musiktheaters zu Beginn des 17. Jahrhunderts	263
V.5	Serenaden, Kammerfeste und andere Kleinformen	274
V.6	Ballete und Einleitungen zu Balletten	293
V.7	Aufzüge und Rossballete	302
V.8	Musikalische Feste	305
V.9	Faschingsopern	314
V.10	Opern zu Geburts- und Namenstagen im Kaiserhaus	334
V.11	Opern zu Geburten im Kaiserhaus	369
V.12	Hochzeitsopern	375
VI.	DIE ITALIENISCHE AUFKLÄRUNG IN ÖSTERREICH	385
VI.1	Die Kontakte der italienischen Frühaufklärer zum Wiener Hof	393
VI.2	Die geistlichen Libretti der Generation vor Metastasio	399
VI.3	Die weltlichen Libretti der Generation vor Metastasio	419
VI.4	Pietro Metastasio – der Hofdichter als Monument	449
VII.	VON DER SPÄTAUFKLÄRUNG ZUR FRÜHRÖMANTIK	489
VII.1	Von Metastasio zu Goldoni	490
VII.2	Die neuen Leidenschaften im Libretto	504
VII.3	Die italienischen Reformbewegungen und Österreich	524

VIII. DIE VERBREITUNG DER ITALIENISCHEN LITERATUR	531
VIII.1 Die Drucker italienischer Werke	531
VIII.2 Das Libretto als wichtigste Gattung	538
VIII.3 Übersetzungen in das Deutsche	540
VIII.4 Die Präsenz in den Bibliotheken	545
IX. VERZEICHNIS DER DRUCKE	549
Bibliographie	685
Riassunto	713
Personen- und Titelregister	725

EINFÜHRUNG

Das Konzept der Nationalliteraturen, wie es das 19. Jahrhundert auf der Grundlage des romantischen Gedankengutes und im Zeichen der politischen Weltsicht nach den napoleonischen Kriegen hervorgebracht hat, postuliert eine ideale Kongruenz von Staat, Sprache und Kultur, welche innerhalb eines einheitlichen Territoriums die kollektive Identität der zugehörigen Bewohner sichern soll. Die aus dem humanistischen Bildungsbegriff entsprossene Idee der Weltliteratur als universale Republik der Intellektuellen wird damit abgelöst und durch eine genetisch bedingte, mystifizierte Identifikation der gemeinsamen Herkunft ersetzt, welche die Zugehörigkeit nicht mehr am erworbenen Bewusstsein einer gemeinsamen kulturellen Tradition, sondern an den gemeinsamen ererbten Wurzeln einer Gruppe oder einer Region misst. Kultur verliert damit ihren ursprünglichen Wert als schöpferische Abgrenzung gegenüber der Barbarei und als Kommunikationsbasis einer nach immer höherer Zivilisation strebenden Elite, um zu einem ideologischen Instrument der Führung dieser Elite innerhalb einer politisch definierten Gruppe zu werden.

Die Bestrebung nach einer nationalen Identifikation über die spezifisch eigene Kultur manifestiert sich besonders deutlich in der italienischen Einigungsbewegung des *Risorgimento*, das – mangels einer gemeinsamen staatlichen Identität – in den zahlreichen Territorien ein kollektives Bewusstsein einer einheitlichen Sprache und Kultur setzen möchte. Propagiert von meist aus dem Exil agierenden Intellektuellen und getragen vom gebildeten Bürgertum der Städte, steht dieses politische Streben nach einem Nationalbewusstsein am Beginn des künftigen Einheitsstaates und einer alle Territorien der Halbinsel umfassenden Sprache und Kultur. Die aus den politischen Konflikten resultierende Abgrenzung nach außen und gleichzeitige Vereinheitlichung nach innen schließen jeden Kompromiss bezüglich sprachlicher und kultureller Überschneidungen mit anderen Nationen aus, sodass die noch in den Darstellungen von Crescimbeni,¹ Quadrio² oder Tiraboschi³ erwähnte italienische Literatur in Wien verleugnet werden muss. Sowohl abweichende Minderheiten

1 Giovan Mario Crescimbeni: *Commentarii intorno alla sua Istoria della Volgar Lingua*. Bd. III. Rom 1702.

2 Francesco Saverio Quadrio: *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*. 4 Bde. Bologna 1739.

3 Girolamo Tiraboschi: *Storia della letteratura italiana*. Bde. 27–29. Mailand 1782.

im eigenen Land als auch verwandte Sprachinseln in anderen Staaten gefährden dieses Konzept von einer Nation in einem Staat mit einer Sprache und einer Kultur. Am deutlichsten tritt diese Auffassung von nationaler Literatur als schöpferische Leistung eines Volkes wohl in der berühmten *Storia della letteratura italiana* von Francesco De Sanctis zu Tage, welche zeitgleich mit dem Abschluss der politischen Einigung Italiens 1870–71 erscheint.

Die italienische Literatur außerhalb Italiens genießt erst wieder in der Literaturwissenschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts zunehmend ihre verdiente Aufmerksamkeit, sobald nämlich die kulturelle Analyse der verschiedenen Formen des äußeren und inneren Postkolonialismus an Bedeutung gewinnt. Imperialismus und Nationalismus werden in gleicher Weise für die kulturelle Entfremdung der außerhalb und innerhalb des staatlichen Territoriums Unterdrückten oder Marginalisierten verantwortlich gemacht und als ideologische Konstrukte entlarvt. Damit eröffnet sich auch ein neuer Blick auf den Begriff der Nationalliteratur, welcher zunehmend als Hindernis für die Beschäftigung mit der Vielfalt der Kultur und ihrer Geschichte in Erscheinung tritt. Fragen nach der eventuellen nationalen Zugehörigkeit einer aus einem anderen Kulturkreis zugewanderten Autorin oder eines in einer transnationalen Sprache schreibenden Autors lenken den Blick auf die historischen Formen von internationaler Kulturproduktion: auf Latein und in der ‚Volkssprache‘ schreibende Humanisten werden in ihrem gesamten Schaffen entdeckt, in anderen Regionen wirkende Dichter als Bestandteil der eigenen Tradition akzeptiert und Vorgänge der kulturellen Migration als bereichernd anerkannt. Nach dem noch auf ganz Europa ausgerichteten, lateinischen Mittelalter (vgl. dazu den programmatischen Titel von Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948) strebt die italienische Literatur unter der spirituellen Führung von Dante Alighieri ab dem 14. Jahrhundert nach der Begründung einer spezifisch eigenen Tradition auf der Basis einer erst zu definierenden Sprache, wie das in Dantes *De vulgari eloquentia* abgehandelt wird. Der parallel dazu entstehende und sich im Laufe des 15. Jahrhunderts über ganz Europa ausbreitende Humanismus wird die erste große Außenwirkung dieser Bestrebungen darstellen, wodurch eine kulturelle Vormachtstellung Italiens begründet wird, die über die Schäferdichtung und den Marinismus bis an den Beginn des 17. Jahrhunderts verteidigt werden kann. Die nachfolgenden Modelle der spanischen, französischen und englischen Literatur variieren im Sinne von *imitatio* und *aemulatio* die aus Italien empfangenen Einflüsse, ohne sie wesentlich in Frage zu stellen.

In den historischen Überblicken der jüngeren Forschung wird diesen vielfältigen Rezeptionsströmen durchaus Rechnung getragen. In dem von Luciano Formisano

koordinierten Band *La letteratura italiana fuori d'Italia* (Rom 2002), dem zwölften der monumentalen *Storia della letteratura italiana* unter der Leitung von Enrico Malato, wird in erster Linie die Wirkung der italienischen Literatur auf anderssprachige Gebiete, vor allem England, Frankreich und Spanien dargestellt. Die in Bezug auf Produktion von italienischer Literatur außerhalb Italiens vermutlich herausragende Region, nämlich Österreich bzw. die Länder der Habsburgermonarchie, welche über beinahe 500 Jahre vom Frühhumanismus bis zum Ersten Weltkrieg quantitativ und qualitativ die reichhaltigste Tradition aufweist, wird darin nur unzureichend gewürdigt. Dieses in der Forschung leider noch weit verbreitete Bild soll durch die vorliegende Geschichte der italienischen Literatur in Österreich korrigiert werden. Immerhin wird die außergewöhnliche Position des Wiener Hofes, der das Italienische zumindest von der Mitte 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als offizielle Sprache der Repräsentation nach außen und nach innen als familiäre Sprache der kulturellen Kommunikation verwendet, inzwischen uneingeschränkt anerkannt: „Soltanto alla corte viennese l'italiano assume la funzione di lingua ufficiale, diventando strumento espressivo dell'élite di una zona assai vasta, che ne risente l'autorità.“⁴

Zu den wichtigsten Grundlagen des vielfältigen Kulturtransfers zwischen den österreichischen Ländern und den italienischen Territorien zählen ohne Zweifel die zahlreichen dynastischen Verbindungen zwischen den Habsburgern und den Herrscherfamilien Italiens. Sieht man von der 1315 geschlossenen Ehe zwischen Herzog Leopold I. und Gräfin Katharina von Savoyen ab, da dieses Gebiet wohl erst viel später den italienischen Staaten zuzuordnen ist, so beginnt die Heiratspolitik in Richtung Italien mit der von Herzog Rudolf IV. vorbereiteten und 1366 gefeierten Hochzeit seines Bruders Leopold III. mit Viridis Visconti von Mailand.

Die ehelichen Verbindungen der wichtigsten Linien der Habsburger mit italienischen Fürstenhäusern vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution sind:

- 1366 Herzog Leopold III. und Viridis Visconti von Mailand;
- 1494 Kaiser Maximilian I. und Bianca Maria Sforza von Mailand;
- 1549 Katharina und Herzog Franz III. Gonzaga von Mantua,
- 1561 Eleonora und Herzog Wilhelm Gonzaga von Mantua;
- 1565 Barbara und Herzog Alfons II. von Este und Ferrara;

⁴ Harald Hendrix: Persistenza del prestigio nell'età della crisi. In: Luciano Formisano (Hg.): *La letteratura italiana fuori d'Italia*. = Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. XII. Rom 2002, S. 437–482; hier S. 442.

- 1565 Johanna und Großherzog Franz I. Medici von Toskana;
- 1582 Erzherzog Ferdinand II. von Tirol und Anna Katharina Gonzaga von Mantua;
- 1608 Marie Magdalene mit Großherzog Cosimo II. Medici von Toskana;
- 1622 Kaiser Ferdinand II. und Herzogin Eleonora Gonzaga von Mantua;
- 1626 Erzherzog Leopold V. von Tirol und Großherzogin Claudia von Medici;
- 1646 Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol mit Großherzogin Anna Medici von Toskana;
- 1649 Isabella Klara mit Herzog Karl III. Gonzaga von Mantua;
- 1651 Kaiser Ferdinand III. mit Herzogin Eleonora Gonzaga von Mantua;
- 1760 Kaiser Josef II. mit Herzogin Maria Isabella von Bourbon-Parma;
- 1768 Karoline mit König Ferdinand I. von Bourbon-Neapel;
- 1769 Maria Amalie mit Herzog Ferdinand von Bourbon-Parma;
- 1771 Erzherzog Ferdinand mit Herzogin Marie Beatrix von Modena-Este;
- 1789 Marie Therese mit König Viktor Emanuel I. von Sardinien;
- 1790 Kaiser Franz II. mit Prinzessin Marie Therese von Bourbon-Neapel;
- 1797 Klementine mit König Franz I. von Bourbon-Neapel.

Diese dynastisch motivierten Eheschließungen bedingen natürlich intensive kulturelle Beziehungen und ökonomische Verflechtungen zwischen den jeweiligen Staaten, aber auch die fallweise daraus resultierenden Verwicklungen in territoriale Konflikte sowie militärische Bündnisse, welche nicht immer zur wechselseitigen Sympathie beitragen. Eines der bedeutendsten Zeugnisse für das frühzeitige Interesse an italienischer Sprache und Kultur in Österreich stellt der 52 Blatt im Format 14 x 20 cm umfassende Kleindruck des *Vocabularius* bzw. *Vocabolista italo-tedesco* in Wien um 1482 durch den Drucker von *Dy history von Sand Roccus*, also vermutlich Stephan Koblinger, dar.⁵

Die aus den wechselseitigen wirtschaftlichen und dynastischen Beziehungen resultierenden politischen Interventionen der Habsburger in Italien erleben zunächst in der Frühen Neuzeit – vor allem unter Karl V. und Ferdinand I. – ihren Höhepunkt, während sich die administrative Präsenz im Königreich Neapel 1707–34 und in der Lombardei beinahe während des gesamten 18. Jahrhunderts (1714–97) als besonders wichtig für wechselseitige Beeinflussungen herausstellt, bevor diese durch die italienische Einheitsbewegung des 19. Jahrhunderts unter völlig neuen Voraussetzungen stehen.

5 Vgl. das vollständige Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek Ink. 2.G.63 bzw. das Fragment in der Bibliothek von Stift Zwettl.

Die geistigen Strömungen des Humanismus, des Barock und der Aufklärung, welche in diesem Band ihre gebührende Würdigung finden sollen, werden in ihrem Vordringen aus den italienischen Gebieten nach Österreich durch diese dynastischen Beziehungen maßgeblich gefördert und verwurzeln sich nachhaltig durch die mehr oder weniger lange Zuwanderung italienischer Literaten in die Kulturzentren, allen voran Wien. Deren Aktivitäten in den habsburgischen Gebieten sind in der Forschung unzulänglich und unsystematisch dokumentiert,⁶ weil ihre Produktion in einem fremden Land für fremde Herrscher mit den Vorstellungen von einer Nationalliteratur, wie sie das 19. Jahrhundert entwirft, unvereinbar sind. Sie finden in der österreichischen Literatur keine Berücksichtigung, weil die Werke nicht in der Landessprache abgefasst sind, und sie tauchen kaum in den italienischen Darstellungen auf, weil sie keinen Beitrag zur nationalen Tradition leisten.

Der Humanismus, der von Francesco Petrarca um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Norditalien begründet wird, dringt nur mit geringer Verspätung in die österreichischen Länder vor, wie das eine vermutlich in Tirol entstandene Teilübersetzung des moralphilosophischen Monumentalwerks *De remediis utriusque fortunae* bezeugt. Im Œuvre Petrarcas, das dank der persönlichen Kontakte des Autors mit dem kaiserlichen Hof in Prag das Interesse führender Kreise nördlich der Alpen auslöst, finden sich die konstitutiven Elemente des Humanismus, der die intellektuellen Strukturen des Mittelalters im Laufe des 15. Jahrhunderts hinter sich lassen und eine deutliche geistesgeschichtliche Wende einleiten wird:

- a) Die Kritik an der atomisierenden Naturwissenschaft und an den an Logik orientierten Spekulationen der Scholastik und das zunehmende Interesse für die aus menschlichen Leistungen gewonnene Erfahrung machen die bis dahin vernachlässigte Historie zur *magistra vitae* und in der Folge zu einer Leitdisziplin des Wissenschaftsbetriebes.

6 Vgl. Markus Landau: Die italienische Literatur am österreichischen Hof. Wien 1879. – Umberto De Bin: Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana. Triest 1910. – Elisabetta Carlotta Salzer: Teatro italiano in Vienna barocca. In: Rivista italiana del Dramma II.2 (1938), S. 47–70; Commediografi italiani a Vienna. In: Rivista italiana del Dramma II.2 (1938), S. 269–296; Il teatro allegorico italiano a Vienna. In: Rivista italiana del Dramma III.1 (1939), S. 65–84; Epoca aurea del teatro italiano a Vienna. In: Rivista italiana del Dramma III.1 (1939), S. 161–187; Le grandi rappresentazioni del teatro italiano a Vienna barocca. In: Rivista italiana del Dramma III.2 (1939), S. 155–190. – Franz Hadamovsky: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740). (Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung Nr. 7, 1951–52) Wien 1955, S. 7–117. – Herbert Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing 1985. – Erika Kanduth: Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert. In: Alberto Martino (Hg.): Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. Amsterdam 1990, S. 171–207. – Otto G. Schindler: Mio compadre Imperatore. Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger. In: Maske und Kothurn 2–4, Jg. 38 (1997), S. 25–154.

- b) Die aus gerechtfertigter *curiositas* resultierenden, persönlichen Einsichten in die Natur (insbesondere 1336 die Besteigung des Mont Ventoux durch Petrarca) führen zur Entstehung des literarischen Reiseberichts als Mittel der Erschließung des Buches der Welt, in dem gleichermaßen Zeichen der Allgegenwart Gottes wie der menschlichen Kultur (Denkmäler der Antike, Erforschung früherer Texte) zu finden sind.
- c) Die daraus abgeleitete Kritik an den früheren Autoritäten bereitet zweifellos eine neue Erfahrungswissenschaft und eine persuasivere Darstellung ihrer Ergebnisse vor.
- d) Auf die Arbeit mit Texten übertragen, begründet diese Haltung die humanistische Philologie, für die Petrarca mit seiner Livius-Edition, seinen Handschriftenfunden und seinem Gutachten über das österreichische *Privilegium maius* die Grundlagen schafft.
- e) Die Verbindung von Wissen, Weisheit und Beredsamkeit, die – ebenfalls gegen frühere Ausbildungsmodelle gerichtet – aus der Rhetorik einen zentralen Bereich der Verarbeitung und Vermittlung menschlicher Erfahrung macht, wodurch der Erwerb der *eloquentia* nicht mehr als technische Fertigkeit, sondern im Sinne Ciceros als *copiose loquens sapientia* (wortreich redende Weisheit) angestrebt wird. Petrarca reklamiert daher für sich die von Cato überlieferte Definition des Redners als *vir bonus dicendi peritus* (aufrechter, redengewandter Mann).
- f) Zentral ist darüber hinaus Petrarcas Wahl der später vom Humanismus wegen ihrer persuasiven Kraft bevorzugten Ausdrucksmittel des Briefes und des Dialogs, die sich einer Argumentation der rhetorischen Überzeugung und nicht des logischen Beweises bedienen.
- g) Wichtig ist auch die Gattung der Autobiographie, die als ideale Verschmelzung von *doctrina*, *virtus* und *eloquentia* Zeugnis vom Ergebnis des *studium* und der Kraft der *litterae* ablegt.
- h) Schließlich gehört auch die diglossive Funktionalstilistik, die eine klare Trennung zwischen den Ausdrucksebenen vorsieht (die Volkssprache wird nur dem emotionalen Bereich der Liebeslyrik gerecht, prestigereichere Genres haben sich der *aemulatio* in Latein zu stellen), zu den Grundlagen der neuen Geistesströmung, die ohne Zweifel früher und intensiver als bisher in der Forschung angenommen in den deutschsprachigen Ländern die Aufmerksamkeit der Kulturträger erweckt.

Mit den ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts einsetzenden Studienaufenthalten deutschsprachiger Studenten an den Universitäten Bologna, Padua, Pavia und Peru-

gia, durch die ersten Berufungen italienischer Professoren an die bestehenden bzw. in dieser Zeit neu gegründeten Bildungsinstitutionen nördlich der Alpen und nicht zuletzt dank der europaweiten Kontakte während der beiden großen Konzile von Konstanz (1414–18) und Basel (1431–37, bzw. seine Fortsetzung bis 1443 in Ferrara, Florenz und Rom) werden die in Norditalien weiter entwickelten Prinzipien des Petrarca-Humanismus in den interessierten Kreisen der noch vorwiegend kirchlichen Intellektuellen der deutschsprachigen Länder verbreitet. Die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachtende Verlagerung der Zentren des italienischen Humanismus in die Toskana und an den päpstlichen Hof in Rom sowie die programmatischen Veränderungen innerhalb des lateinischen und des sich ausbreitenden volkssprachlichen Humanismus werden in den deutschsprachigen Gebieten erst mit einer letztlich bis auf mehrere Jahrzehnte anwachsenden Verspätung wahrgenommen.

Die für eine erste nachhaltige Rezeption des Humanismus in Österreich entscheidende Persönlichkeit ist ohne Zweifel Enea Silvio Piccolomini, welcher durch seine Position am Hof von Friedrich III., durch seine Reformvorschläge für die Universität Wien und durch seine Kontakte zu führenden Klöstern des Landes eine bisher in der Forschung vermutlich zu wenig gewürdigte Auseinandersetzung mit den in Italien entstandenen Ideen bewirkt. Piccolomini vermag die seit Petrarca entscheidend perfektionierte lateinische Stilistik, die humanistische Historiographie im Dienste der Führungsschichten, die nach dem großen Vorbild in Petrarca's *Senilium* XIV,1 für Francesco da Carrara ausgearbeitete Fürstenerziehung sowie die Techniken der Rhetorik und der Briefliteratur an die österreichische Geisteselite zu vermitteln.

Piccolomini verfasst während seiner Tätigkeit für Friedrich III. auch das erste bedeutende Werk der italienischen Literatur auf österreichischem Gebiet: seine *Historia de duobus amantibus* zeigt nicht nur die ebenfalls von Italien ausgehenden literarischen Innovationen der neuen Gattung Novelle in einer modernen lateinischen Expressivität, sondern spielt gleichzeitig mit dem inhaltlichen Motiv eines kulturellen Austausches zwischen dem Ursprungsland des römischen Imperiums und dessen seit Karl d. Gr. nach Norden verlegten Reich deutscher Nation. Umrahmt von einem Sendschreiben an einen väterlichen Freund des Autors in der Toskana schildert die Erzählung von der leidenschaftlichen Liebe des deutschsprachigen Adligen Euryalus zu der in Siena verheirateten Lucretia. In einer seit Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio etablierten Tradition werden die Gegensätze zwischen natürlichen Trieben und moralphilosophischen Leitlinien in einer von unterhaltsamen Überraschungen durchsetzten Handlung dargelegt und mit Hilfe eines tragischen Endes der zu stärkerem Leid fähigen Figur zu einem belehrenden Schluss gebracht. Piccolomini gelingt mit dieser sowohl im Original als auch in einer wenige Jahre

später entstandenen deutschen Übersetzung zirkulierenden Novelle wohl durch die beispielhafte Kombination von Petrarca-Humanismus und Boccaccios Erzähltradition ein faszinierendes literarisches Zeugnis seiner Zeit. Er setzt damit den Anfang einer über drei Jahrhunderte anhaltenden und überaus reichen Produktion entscheidender Texte der italienischen Literaturgeschichte auf österreichischem Boden.

In der Erziehung von Erzherzog Maximilian sowie in den Ende des 15. Jahrhunderts einsetzenden Berufungen italienischer Intellektueller an Kaiserhof und Universität zeigen sich schließlich die konkreten Auswirkungen von Piccolominis Einfluss. Die lateinische Panegyrik für die in Wien und Prag residierenden Herrscher des 16. Jahrhunderts ist wohl noch von dessen Rezeption geprägt, auch wenn sich dieser höfische Humanismus von Gelehrten und Künstlern weniger auf literarischem Gebiet als in einem allgemeinen Kulturprogramm der Bücher- und Kunstsammlungen sowie der öffentlichen Repräsentation manifestiert.

Diesen ebenfalls von den italienischen Modellen der Hofkultur ausgehenden Bestrebungen einer sich vom mittelalterlichen Schwertadel emanzipierenden Führungsschicht kommen die Organisationsformen der Akademiebewegung und das literarische Konzept des Petrarkismus entgegen. Die in einem von Pietro Bembo konzipierten Programm der spielerischen Abwandlung von Petrarcas *Canzoniere* bestehende Strömung des Petrarkismus erlaubt auch interessierten Amateuren eine respektable Beteiligung am Literaturbetrieb, ja lädt geradezu ein, die Bausteine der literarischen Konvention im Rahmen eines höfischen Gesellschaftsspieles immer wieder neu zu ordnen. Durch die Kombination dieses poetischen Konzepts mit der in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts über die italienischen Fürstenhöfe nach Österreich vordringenden Schule der Madrigalistik intensiviert sich die Rezeption der italienischen Lyrik im Original und bereits auch in Übertragungen, was der erste Druck einer Liedersammlung in Wien 1582 bezeugt.

Neben der Nachahmung italienischer Akademieströmungen am Wiener Kaiserhof, wo aus dem Petrarkismus hervorgegangene Thematiken mit der stilistischen Brillanz des barocken Konzeptismus verbunden werden, scheint für Österreich vor allem bemerkenswert, dass diese kulturellen Aktivitäten auf den Gebieten der Literatur und Musik von der seit der Reformation sich vertiefenden Abneigung der protestantischen Kreise gegen jeglichen italienischen Einfluss unberührt bleiben. Besonders die reformatorischen Intellektuellen Niederösterreichs rund um Johann Wilhelm von Stubenberg und seine Schülerin Catharina Regina von Greiffenberg arbeiten an einer möglichen Verbindung von südländischer Literaturtradition und ihrer konfessionellen Orientierung, womit sie allerdings in einer zunehmend von der italienischen Gegenreformation geprägten Atmosphäre scheitern müssen.

In Österreich führt die von den Auseinandersetzungen des 30jährigen Krieges wesentlich beschleunigte katholische Gegenreformation zu einem vermehrten Auftreten der italienischen Bettel- und Predigerorden sowie einer stärkeren Präsenz des hier ebenfalls von Italienern dominierten Jesuitenordens. Prominente Vertreter dieser Ordensgemeinschaften wie Marco d'Aviano engagieren sich in den österreichischen Ländern sogar in den politischen und militärischen Konflikten ihrer Zeit. Bereits ab der Herrschaft von Ferdinand II. betreiben diese Reformorden eine offensive Volksmission, die geeignete Praktiken der Religiosität aus Italien übernimmt und an lokale Verhältnisse anzupassen versteht. Dazu zählt vor allem die sich in italienischem Original sowie in italienischen und deutschen Übersetzungen spanischer und französischer Werke verbreitende Andachtsliteratur für Laien. Sowohl von den kirchlichen als auch von den politischen Autoritäten gefördert, erleben diese kontemplativen Texte in neuen Gattungen wie dem Katechismus, Texten zur Christus- und Marienverehrung, Heiligenleben sowie Darstellungen des vorbildlichen christlichen Lebens von (noch) nicht kanonisierten Personen und schließlich Schriften über bzw. für Laienbewegungen einen erstaunlichen Aufschwung. Diese verschiedenen Betrachtungsbücher für Laien begleiten die öffentlichen Zeremonien des Kirchenjahres durch eine individuelle Meditation und tragen so dazu bei, die Beherrschung der italienischen Sprache als unverzichtbare Fähigkeit der österreichischen Führungsschicht zu etablieren, was überdies durch wichtige Eheschließungen im Kaiserhaus sehr bestärkt wird. Die Bindung der Staatsreligion an Rom, die engeren dynastischen Beziehungen, das Vordringen der künstlerischen Programme des Barock vor allem aus Italien und das bereits aus dem Humanismus hervor gegangene Interesse an der italienischen Literatur machen aus Sprache und Kultur der Apenninenhalbinsel zentrale Elemente der kulturellen Entwicklung in Österreich.

Es hat sich im Laufe der jüngeren Forschung auch herausgestellt, dass zumindest Anstöße zur Rezeption der französischen Aufklärung im Laufe des 18. Jahrhunderts wichtigen Impulsen der von Italien nach Österreich vermittelten katholischen Frühaufklärung zu verdanken sind. Die Schriften von Ludovico Antonio Muratori spielen hier eine ebenso große Rolle wie die Gruppe italienischer Intellektueller rund um die Hofbibliothek in Wien. Besonders in der für den Kaiserhof verfassten italienischen Literatur spiegeln sich die wesentlichen Vorstellungen wider von einem aufgeklärten Absolutismus nicht mehr nur von Gottes Gnaden, sondern auch als eine Verpflichtung gegenüber dem anvertrauten Volk und seinem Wohlergehen. Das führt zu der kuriosen Situation, dass unter dem Zeichen dieses *cattolicesimo illuminato* in ihren Heimatländern meist von den kirchlichen Institutionen verfolgte Italiener in Wien Schutz finden und wichtige Werke der politischen Aufklärung Italiens Vertre-

tern der österreichischen Führungsschicht gewidmet sind. Es bilden sich am Wiener Kaiserhof, in Böhmen sowie an den Universitäten Salzburg und Innsbruck sogar halbprivate Gesellschaften, die sich mit den genannten Konzepten auseinandersetzen, ihre Verbreitung unterstützen und ihre Umsetzung in politische Maßnahmen in den von Österreich regierten Gebieten fördern.

Ab den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts werden die zentraleuropäischen Länder von der Begeisterung für die italienische Improvisationskomödie erfasst, welche durch z.T. berühmte Truppen zunächst bei höfischen Veranstaltungen und später auch in Tournée durch die größeren Städte bekannt wird. Diese ab dem 18. Jahrhundert als *Commedia dell'arte* bezeichnete, äußerst dynamische Form des Unterhaltungstheaters mit einer kaum wechselnden Konstellation von charakteristischen Masken in einem relativ stereotypen Handlungsablauf fasziniert vor allem durch die Professionalität der oft akrobatisch agierenden Schauspieler, die in ihrer mimischen Spontaneität selbst sprachliche Hindernisse bei einem das Italienische bzw. dessen Dialekte nur teilweise beherrschenden Publikum zu überwinden wissen.

Die jüngere Forschung hat nachgewiesen, dass die lange Zeit tradierte Überzeugung von einer nur marginalen Bedeutung in den süddeutschen Gebiete nicht richtig ist, denn ab der 1568 anlässlich der Fürstenhochzeit in München von Orlando di Lasso geleiteten Darbietung sind in den folgenden zwei Jahrhunderten regelmäßig Aufführungen in den Ländern der österreichischen Monarchie nachweisbar, werden Texte kopiert und fließen Motive aus der *Commedia all'improvviso* in die Programme der Bildenden Künste ein. Auch wenn es keine dem *Théâtre italien* in Paris vergleichbare Institution gibt, kann dennoch von einer breiten Präsenz und tiefen Wirkung der italienischen Truppen auf die Entwicklung des Unterhaltungstheaters bei Hof, in den Städten und auf den Jahrmärkten ausgegangen werden. Spezifische Figuren und Themen der österreichischen Volkskomödien des 18. Jahrhunderts gehen ohne Zweifel auf diesen mit der Rezeption der deutschen Wanderbühne vermischten Einfluss der *Commedia dell'arte* zurück.

Dabei ist ausdrücklich zu betonen, dass aus ökonomischen Gründen die literarisch relevanten Formen dieses Unterhaltungstheaters zunächst unter dem Schutz der Führungsschicht stehen und erst allmählich eine Verschmelzung mit den vielfältigen Formen der akrobatischen und musikalischen Belustigungen von einer wesentlich freieren Art vor sich geht. An zahlreichen Szenen und Figuren des österreichischen Musiktheaters des 17. und 18. Jahrhunderts lassen sich Bekanntheit, Beliebtheit und Weiterentwicklung der italienischen Improvisationskomödie ablesen, deren regionale Verwurzelung bis in einzelne Bearbeitungen von Opernlibretti der Spätaufklärung nachweisbar ist.

Darüber hinaus muss an die entscheidende Bedeutung der Oper am Wiener Kaiserhof für die in der Forschung seit längerem bekannte Filiation italienischer Libretti über deren Bearbeitung für das deutsche Singspiel in Texte der Wanderbühne erinnert werden. In dieser Hinsicht sind Venedig und der österreichische Hof die wichtigsten Quellen für die Textbücher des norddeutschen Musiktheaters, welche ihrerseits von den Wandertruppen in ihrer spezifischen, meist gekürzten Form unter Hinzufügung von Spaßmacherfiguren und spektakulären Bühneneffekten zurückgebracht und an lokale Verhältnisse angepasst werden. Aber das ist gewissermaßen nur ein Nebeneffekt der bedeutendsten Epoche italienischer Literatur in Österreich.

Mit dem Ende des 30jährigen Krieges setzt am Kaiserhof in Konkurrenz zum französischen Königshof eine künstlerische Produktion ein, in deren Zentrum das Wirken zahlreicher italienischer Musiker und Literaten steht, deren Werke in ihrem Umfang und in ihrer Qualität auch von der italienischen Forschung wohl aus historischen Gründen noch immer unterschätzt werden. Aus den oben erwähnten, im Humanismus entstandenen Modellen abgeleitet, entwickelt sich neben der meist in lyrischen Kleinformen abgefassten Panegyrik vor allem die Historiographie zu einem zentralen Instrument der Selbstdarstellung des barocken Herrschers, dessen kriegerische Taten, persönliche Qualitäten und Mäzenatentum auf Grund der internationalen Ausrichtung dieser Propaganda in lateinischen oder italienischen Texten glorifiziert werden. Der zunehmend national konzipierten Identität des französischen Hofes wird ein wesentlich vielfältigeres, aus der katholischen Universalität abgeleitetes Selbstverständnis gegenüber gestellt, das nicht zuletzt von der politischen Notwendigkeit einer mitteleuropäischen Allianz gegen die in dieser Zeit konstante Bedrohung durch das Osmanische Reich geprägt ist.

In diesem Rahmen beginnt ab der Herrschaft von Leopold I. die Bedeutung der kaiserlichen Hofdichter zu steigen, deren Aufgabe darin besteht, die Festprogramme des Hofes mit den entsprechenden Texten zu versorgen. Über zumindest fünf Generationen bis in das beginnende 19. Jahrhundert folgen einander in dieser Position prominente italienische Autoren, deren Tätigkeit in Wien einen entscheidenden Abschnitt ihrer Karriere darstellt. In unterschiedlichen Konstellationen bringen diese italienischen Hofdichter, welchen ein für die Übersetzung ihrer Werke verantwortlicher deutschsprachiger Schriftsteller zugeordnet wird, eine in ihrer Quantität beeindruckende Anzahl von Werken (in den Jahren 1671–1700 im Durchschnitt 11 pro Jahr) hervor, die in ihren Inhalten und in ihrer stilistischen Qualität den in Italien verfassten Texten ohne jeden Zweifel gleichzusetzen sind.

Innerhalb dieser reichhaltigen Produktion stehen natürlich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts auf Grund einer von Innsbruck aus einsetzenden, intensiven Re-

zeption des italienischen Musiktheaters die verschiedenen Umsetzungen der Gattung Libretto im Mittelpunkt. Die von Kaiserin Eleonora II. Gonzaga aus Mantua vermittelten und in Wien weiter entwickelten Musikdramen religiösen Charakters bieten neben den auch in Italien üblichen *Sacre rappresentazioni* zwei spezifische Ausformungen, die in ihrer Struktur entscheidend durch die zeremoniellen Programme des Kaiserhofes geprägt werden: das *Sepolcro* (d.h. die *Sacra rappresentazione* vor einer Rekonstruktion des Heiligen Grabes während der Karwoche) und das *Oratorio*, das in seinen ersten Belegen durch die Einführung eines Erzählers (*Testo*), der den biblischen Text in Erinnerung ruft, gekennzeichnet ist. Bei einer inhaltlichen Analyse dieser Werke treten die erstaunliche Komplexität der theologischen Motive, eine unerwartete Auseinandersetzung mit aktuellen wissenschaftlichen Fragen sowie eine bemerkenswerte Übertragung stilistischer Mittel aus der Tradition des Petrarkismus und des Marinismus zu Tage, welche diese Texte zu aufschlussreichen Zeugnissen der Mentalität ihrer Zeit machen.

Die unterschiedlichen Darbietungen von profanen literarischen Texten mit Musikbegleitung in konzertanter, halbszenischer oder szenischer Form erstrecken sich von relativ kleinen Libretti für Serenaden, Kammerfeste sowie andere Kleinformen, von Einleitungen zu Balletten, Aufzügen und der spektakulären Inszenierung von Rossballetten über die meist dreiaktigen musikalischen Feste und Faschingsopern bis zu den fünfkaktigen großformatigen Opern zu Geburts- und Namenstagen sowie zu Geburten und zu Hochzeiten im Kaiserhaus. Diese Werke gliedern sich in ein Festprogramm am Kaiserhof ein, dessen jährliche Stationen neben den saisonalen Unterhaltungen (Faschings- und Sommerfeste) durch die wiederkehrenden persönlichen Feiertage des Herrscherpaares, der Kinder bzw. der Kaiserin-Witwe, sowie durch außergewöhnliche Ereignisse dynastischer Natur festgelegt sind. Da die Übergänge zwischen den einzelnen Gattungen nicht immer klar erkennbar sind bzw. sich im Laufe der Entwicklung auch verschieben, scheint es sinnvoll, die Werke nach ihrer jeweiligen Bestimmung zu gruppieren, um daraus gewisse Charakteristika abzuleiten. Als ein wesentliches Merkmal jener Libretti, welche dem Anlass entsprechend Mitglieder der Herrscherfamilie persönlich in den Mittelpunkt stellen, kann ohne Zweifel die *Licenza* gelten: Es handelt sich dabei um eine besonders feierliche Schlusszene, in der die Hauptpersonen der abgelaufenen Handlung in die Gegenwart überwechseln und sich stellvertretend für alle beteiligten Künstler von der im Mittelpunkt des Interesses stehenden Person oder Personengruppe mit einer meist allegorischen Huldigung verabschieden. Diese *Licenza* wird in der Regel bei Wiederaufführungen einer Bearbeitung unterzogen, um sie dem neuen Anlass anzupassen, oder aber zur Gänze gestrichen, weil sie den veränderten Umständen nicht mehr entspricht.

Thematisch bieten die musikdramatischen Werke der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche bis auf ganz wenige Ausnahmen immer auf italienischen Libretti beruhen, eine begrenzte Anzahl von Stoffen, welche inhaltlich je nach Art der gewünschten Anspielung auf aktuelle Fragen ausgewählt und ausgearbeitet werden.

Neben den pastoralen und bukolischen Themen der kleinen Libretti, welche bekannte mythologische Motive mit Hilfe z. B. von neuen Gründungslegenden, Flussgöttern oder Orakelsprüchen auf die unmittelbare Gegenwart übertragen, zeichnen sich vor allem die Wiener Faschingsopern durch ihre in manchen Fällen bemerkenswerte Offenheit in der ironischen Interpretation historischer Ereignisse aus, so dass einerseits bestimmte Mitglieder der Hofgesellschaft bloßgestellt werden und andererseits die gesamte Hofgesellschaft über sich selbst in einem grotesken, in der Vergangenheit angesiedelten Spiegelbild der gegenwärtigen Umstände lacht. Diese relative Freiheit der Parodie scheint wohl nur durch die Tatsache möglich, dass in dieser Epoche der Kaiser selbst in eine über Jahrzehnte stabile Gruppe von Künstlern (Librettisten, Komponisten, Bühnenbildner und Choreographen) eingebunden ist, welche am Höhepunkt ihrer Perfektion die Wiener Hofoper tatsächlich zu einer festlichen und politischen Repräsentation des Hofes durch den Hof selbst machen.

Die ausdrucksstärkste Gattung des höfischen Festprogrammes ist dabei ohne Zweifel das historische Libretto der großen, drei- bis fünftaktigen Oper, in der die aktuell wichtigen ideologischen Themen in Aufführungen dargestellt werden, deren Aufwand jegliche selbst für Hofopern sonst übliche zeitliche und finanzielle Dimensionen sprengt. Bei einer weiter gefassten Definition des historischen Librettos, die auch mythologische Stoffe einschließt (ganz wie das der Tradition der antiken Geschichtsschreibung bei Herodot oder Livius entspricht), können diese Libretti als eine Kombination von Geschichte und Fiktion bezeichnet werden, wobei das historische Element immer dem Prinzip der *historia magistra vitae* gehorcht und folglich als Vergleichsbasis für die panegyrische Allegorie am Schluss der Stücke herangezogen wird, während die sentimentale Fiktion lediglich Unterhaltungscharakter hat.

Bei der erstaunlichen Vielfalt ihrer Themen konzentrieren sich die Librettisten der Hofopern dieser Zeit vor allem auf vier Gebiete: die orientalisch-antike Überlieferung, die griechischen Stoffe, die römische Geschichte, sowie mittelalterliche Themen. Ein wichtiges Auswahlkriterium stellt natürlich die Übertragbarkeit der allegorischen Inhalte auf die zeitgenössische Situation bei Hof und den Anlass des Stückes dar. Eines der gelungensten Beispiele dafür ist sicher Nicolò Minatos *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674), worin das im republikanischen Rom von den Vestalinnen gehütete Feuer mit dem Haus Österreich gleichzusetzen wäre, das Claudia (= Kaiserin Claudia Felicitas) dadurch wieder entfacht, dass sie das Schiff mit dem

steinernen Symbol der Madre Idea (= die Nachfolge Leopolds bzw. die österreichische Erbfolge) mit Hilfe ihres Gürtels an Land zieht. Auf diese Art stellt sich der barocke Hof mit dem Herrscherpaar an der Spitze in eine mythologische und historische Tradition, welche mittels zum Teil äußerst überraschender inhaltlicher Motive und in überwältigend sinnlicher Inszenierung die Begründung für außergewöhnliche Fähigkeiten und die Aussicht auf noch größeren Ruhm liefern soll.

Bereits um 1700 etabliert sich derart eine erstaunliche Kontinuität in den Stoffen und Motiven der italienischen Literatur in Österreich, deren Schwerpunkt quantitativ und qualitativ eindeutig im Bereich des Librettos liegt, wobei in einer nahezu über ein Jahrhundert sich erstreckenden, für die höfische Repräsentation bestimmten Produktion sich durchaus Entwicklungen in der gedanklichen und stilistischen Ausarbeitung der jeweiligen Themen erkennen lassen. Die Werke des 17. Jahrhunderts konzentrieren sich gemäß den Auffassungen des Barock auf die exemplarische, zum Teil auch komparativ angelegte Darstellung von außergewöhnlichen Gemütsbewegungen, in der Absicht, in beeindruckender Expressivität alle denkbaren Register der menschlichen Affekte vor Augen zu führen und daraus gemäß dem aristotelischen Prinzip von Mitleid und Schrecken die belehrenden Schlussfolgerungen abzuleiten.

Unter dem Einfluss der Stilprinzipien der klassischen französischen Tragödie und vor allem dank der wachsenden Präsenz von Vertretern der römischen Reformakademie *Arcadia* verbreiten sich ab dem Beginn der Herrschaft von Karl VI. früh-aufklärerische Gedanken, welche die literarische Produktion in eine andere Richtung lenken. Als bestimmender Faktor der menschlichen Würde wird die Vernunft in Opposition zur degradierenden Emotionalität gesetzt und als eine von Gott verliehene Fähigkeit deklariert, deren bestimmende Kraft positive Entwicklungen fördert. Im Handlungsablauf der Libretti tritt nun die Umsicht der Herrscherpersönlichkeit, deren entwürdigende Zügellosigkeit nur Unglück bringen kann, im Sinne einer Erkenntnis ihrer wahren Aufgabe, nämlich dem Schutz der ihr anbefohlenen Untertanen und der Förderung einer allgemeinen Wohlfahrt, in den Vordergrund. Bemerkenswert scheint auch, in welchem bisher kaum dokumentierten Umfang italienische Intellektuelle aus Wissenschaft und Technik die literarische Produktion der Hofdichter begleiten und unterstützen. Diese intensivere Verflechtung mit Entwicklungen in Italien wird nicht zuletzt durch die zeitweilige Ausdehnung des Herrschaftsgebietes auf das Königreich Neapel und die Lombardei gefördert.

Die vom weiterhin gepflogenen Festprogramm glorifizierten Mitglieder der kaiserlichen Familie werden demnach immer weniger in ihrem eigenen dynastischen Ruhm, sondern immer mehr in ihren hervorragenden Tugenden zum Nutzen des Gemeinwohles dargestellt. Geeignete Figuren aus der Mythologie wie Herkules

(z.B. *Ercole in cielo* von Pietro Pariati) oder aus der antiken Geschichte wie Scipio (z.B. *Scipione nelle Spagne* von Apostolo Zeno) illustrieren die auch in der Devise des Herrschers genannten wesentlichen Charaktereigenschaften, die 1723 in der Krönungsoper *Costanza e Fortezza* von Pariati zum titelgebenden Thema der Darbietung werden. Selbst die Faschingsopern reihen sich mit wenigen Ausnahmen (z.B. jene über den Don-Quijote-Stoff) in die Kategorie des historischen Librettos ein und bieten moderate Beispiele von eher tragikomischen Situationen, welche nicht mehr wie bei Minato das radikale Potential einer verrückten Gegenwelt haben.

Mit der Berufung von Pietro Metastasio, der ab 1729 für mehr als ein halbes Jahrhundert als Hofdichter in Wien tätig ist, erreicht die italienische Literatur in Österreich den Gipfel ihrer Bedeutung im Verhältnis zu der Produktion auf der Apenninenhalbinsel, weil damit der zu dieser Zeit in seinem Heimatland bedeutendste Autor in einem Gebiet außerhalb der eigenen Nationalliteratur wirkt. Neben der reichen Produktion in den zwei Generationen vor und der einen Generation nach Metastasio dokumentiert vor allem das Werk dieser Dichterpersönlichkeit den Anspruch der österreichischen Länder, den bedeutendsten Beitrag aller nicht italo-phonon Gebiete zur italienischen Literatur geleistet zu haben.

In dem quantitativ relativ bescheidenen, in seiner poetischen Qualität von der Kritik aber hoch gelobten Œuvre Metastasios entfaltet sich in den beispielhaften Handlungen der zumeist historischen Figuren das bereits zuvor entwickelte Gedankengut der Aufklärung. Das gilt beispielhaft für sein beinahe 60 Jahre nach der Erstaufführung von W. A. Mozart wieder aufgegriffenes Libretto von *La clemenza di Tito* (1734). In einer Kombination von römischer Historiographie, antiker Moralphilosophie und spätbarocken Vorbildern geht es bei dieser Auffassung vom (Musik) Theater nicht mehr um die Darstellung von Herrschertugenden anhand historischer Persönlichkeiten und Gegebenheiten, sondern hier steht mit Tito laut Einschätzung der Zeitgenossen eigentlich Kaiser Karl VI. selbst auf der Bühne. Die Milde des Herrschers erhöht seine moralische Überlegenheit über seine Feinde, seine vorbildliche Geduld bringt Verlorenes zurück und sichert das Bestehende, so dass das Recht letzten Endes deshalb siegen kann, weil aus der Höhe der kaiserlichen Machtposition im göttlichen Auftrag Gnade erteilt wird. Sowohl in seinen geistlichen als in seinen weltlichen Libretti manifestieren sich Metastasios aufklärerische Ideen von der dank göttlicher Gnade sich ausbreitenden Vernunft in der in seinen Werken immer wieder abgewandelten Lichtmetaphorik. Dieser Symbolgehalt des Lichtes als göttliche Quelle der menschlichen Erkenntnis wird häufig als Brennpunkt der moralischen und philosophischen Tugenden mit anderen ebenso metaphorisch dargestellten Vorzügen des Kaiserhofes kombiniert.

Durch den allgemein in Europa wachsenden kulturellen Einfluss Frankreichs und durch die dynastischen Verbindungen mit Lothringen geht die Bedeutung der italienischen Literatur am Wiener Kaiserhof ab dem Tod von Karl VI. zurück. Es werden zwar in den Repräsentationsprogrammen die bewährten Rezepte aus der Glanzzeit der *Poeti cesarei* bewahrt, die festlichen Unterhaltungen öffnen sich jedoch zunehmend neben französischen Importen den in Italien durch Carlo Goldoni erfolgreich verbreiteten Mustern des Melodrams. Dieses *Dramma giocoso per musica* bietet mit seinen realistischen Figuren aus einer kleinadeligen und bürgerlichen Welt komödiantische Alltagssituationen mit psychologisierendem Handlungsablauf, wofür sich das in die kommerziell geführten, öffentlichen Theater strömende Publikum begeistert. Mit einer Verringerung der italienischen Präsenz bei Hof geht eine bisher in der Forschung unterschätzte Verbreitung der italienischen Libretti in einer breiteren Öffentlichkeit der Städte vor sich, wovon die nun häufig zweisprachig gedruckten Textbücher zeugen.

Diese Welle von importierten Texten des italienischen Musiktheaters, die für die Aufführungen nördlich der Alpen häufig neu vertont werden, bereitet den Boden für die letzte große Entfaltung der italienischen Literatur in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im Zeichen der Opernreform von C. W. Gluck übernehmen die immer weniger an den Hof gebundenen Librettisten die neuen Konzepte der Empfindsamkeit und leiten somit durch die Darstellung der durch die Vernunft nicht kontrollierbaren Leidenschaften die in der italienischen Literatur nach Metastasio bereits überwundenen Modelle der Spätaufklärung in eine Frühromantik über. Lorenzo Da Ponte, dem in seinen Bearbeitungen bekannter Vorlagen faszinierende Aktualisierungen gelingen, führt mit seinem aus der Wiener Tradition der italienischen Hofdichter ableitbaren Stil die Librettistik außerhalb Italiens zu einem letzten Höhepunkt.

Neben der systematischen Darstellung dieser literarischen Produktion zeigt der vorliegende Band auch auf, dass in dieser Epoche der politischen Aufklärung in Österreich zahlreiche Vertreter der italienischen Reformbewegungen vor allem aus der Lombardei auf entscheidende Entwicklungen Einfluss nehmen.

Die italienische Literatur in Österreich sowie die aus Italien importierten Werke finden ihre systematische Verbreitung durch die Tätigkeit bedeutender Druckerdynastien in den großen Städten (vor allem Wien und Prag). Das sich über zwei Jahrhunderte erstreckende Wirken der auf italienische Texte spezialisierten Hof- und Universitätsbuchdrucker wird im vorliegenden Band in Kurzdarstellungen gewürdigt, um die immer wiederkehrenden Namen in die entsprechenden Zusammenhänge einzuordnen.

Ein wesentliches Ziel des vorliegenden Bandes ist darüber hinaus der möglichst vollständige Nachweis der italienischen Drucke in Österreich, welche – wie aus dem abschließenden Verzeichnis ersichtlich – eine bis dahin nur vermutete, aber nie wirklich dokumentierte Anzahl von wenig mehr als 2.300 Eintragungen betragen. Dabei stellt sich die Gattung des Librettos (in der Definition als Textbuch für Vortönen, von den Kleinformen wie Serenaden bis zu den fünftaktigen Opern) mit etwas über 1.900 unterschiedlichen Drucken als die bei weitem überwiegende Form heraus. In diesem Bereich gibt es auch eine rege Übersetzungstätigkeit, vor allem in Form von Paralleldrucken für die Hofoper des 17. Jahrhunderts und in den synoptischen Ausgaben für die öffentlichen Theater des 18. Jahrhunderts.

Bis auf wenige Einzelstudien liegen bezüglich der Präsenz sowohl der im Land produzierten als auch der importierten italienischen Literatur in den Bibliotheken der österreichischen Monarchie noch zu wenige Forschungen vor, um ein befriedigendes Bild von den Provenienzen der Bände und den Anschaffungsprozessen innerhalb der Sammlungen haben zu können.

Die im Folgenden beschriebene italienische Literatur in Österreich ist mit den ebenfalls dokumentierten Vorgängen der Produktion, Rezeption, Aufführung und Übersetzung ohne Zweifel ein komplementärer Teil der gesamten italienischen Literaturgeschichte. Es sollen mit den erreichten Ergebnissen die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Vorstellungen von einer auf Staatsgebiete beschränkten Nationalliteratur korrigiert und eines der wohl wichtigsten transkulturellen Phänomene in Zentraleuropa dokumentiert werden. Jedes Bild von der deutschsprachigen Literatur in Österreich muss ohne die italienische Tradition ebenso unvollständig bleiben wie eine italienische Literaturgeschichte, welche diesen umfangreichsten Beitrag außerhalb der Grenzen des heutigen Italien nicht in Betracht zieht.

PROEMIO DI SER ALEXANDRO BRACCIO AL
prestantissimo & excellentissimo giouane Lorezo di Pier fra
cesco de Medici sopra la traductione duna hystoria di due a/
manti composta dalla felice memoria di Papa Pio .ii.



BEncbe molti sieno li esempi Lorezo mio excel
lentissimo: peguali facilmente in altri ho potu
to comprehendere quanto sieno ualide & gran
di leforze damore & molte carte habbi riuolte:
doue li incendi suoi straziano & fanno s' mani/
fatti: niente dimaco a lehua cosa non ha potuto
piu ueramente mostrarmi la sua potentia: che lo experimento
che ho facto in me stesso: conciosia cosa che nella mia floride: eta

Erste Seite aus Enea Silvio Piccolomini: *Hystoria di due amanti*.
Florenz: Piero Pacini da Pescia, ~1500. Bildarchiv Noe.

I. DER ITALIENISCHE HUMANISMUS IN ÖSTERREICH

Wie im gesamten deutschen Sprachraum entsteht auch in Österreich der Humanismus unter vorwiegend italienischem Einfluss, der durch politische und verwandtschaftliche Kontakte an den Höfen, durch Programme zur organisatorischen und ökonomischen Modernisierung der Städte und durch Gründungen bzw. inhaltliche Neuorientierungen der Universitäten schrittweise in diese Gebiete vordringt. Das Interesse der Höfe an diesem neuen Typ von Intellektuellen, die als höhere Beamte, als Historiographen und als Fürstenerzieher eingesetzt werden können und möchten, manifestiert sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts immer deutlicher. Zum Unterschied vom süddeutschen Raum gibt es allerdings in den österreichischen Ländern bis in die Frühe Neuzeit kaum Nachfrage nach Humanismus seitens der Handelsstädte und deren Patriziat, vermutlich weil hier sowohl in ihrer politischen Struktur als auch in ihrer ökonomischen Kraft mit Nürnberg oder Regensburg vergleichbare Gemeinden fehlen.

Die Situation im Bereich der Universitäten, einem klassischen Betätigungsfeld der italienischen Humanisten ab dem beginnenden 15. Jahrhundert, ist komplexer. Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts (1348 in Prag, 1365 in Wien) tritt eine empfindliche Konkurrenz für die auf ausländische Studenten spezialisierten italienischen Universitäten auf,⁷ weil die Landesfürsten nördlich der Alpen die Errichtung von Universitäten auf Grund des nun bereits einsetzenden Interesses an einem Nationalstaat betreiben. Sowohl ideelle als auch materielle Gründe sprechen für die Ausbildung der künftigen Elite im eigenen Land, in das man später wegen der steigenden Nachfrage nach einer Rhetorik-Ausbildung im Sinne des Humanismus eventuell auch ausländische Lehrer aus Prestige Gründen beruft. Zunächst leisten aber die im Geist des Mittelalters gegründeten Institutionen gegen das Vordringen eines neuen Fächerkanons, der ihre an der scholastischen Tradition orientierten Programme in

7 Vgl. Paul F. Grendler: *The Universities of the Italian Renaissance*. Baltimore / London 2002. – Arnold Luschin von Ebengreuth: *Österreicher an italienischen Universitäten*. Wien 1886. – Arnold Luschin von Ebengreuth: *I sepolcri degli scolari tedeschi in Siena*. Siena 1896. – Gustav Knod: *Deutsche Studenten in Bologna 1289–1562*. Berlin 1899. – Fritz Weigle (Hg.): *Die Matrikel der deutschen Nation in Perugia. 1579–1727*. Ergänzt nach den Promotionsakten der Consiliarwahllisten und der Matrikel der Universität Perugia im Zeitraum von 1489–1791. Tübingen 1956. – Fritz Weigle (Hg.): *Die Matrikel der deutschen Nation in Siena. 1573–1738*. 2 Bde. Tübingen 1962.

Frage stellt, Widerstand.⁸ Ohne Zweifel aber steht dieses gegenüber Italien mit dem Abstand von ca. einem Jahrhundert erwachende Interesse an der neuen Bildungsbe-
 wegung, die eine Rhetorisierung aller Wissensbereiche anstrebt, unter dem unbe-
 strittenen Einfluss ihrer italienischen Vertreter, allen voran ihrem Begründer.

I.1 Francesco Petrarca in Prag

Francesco Petrarca (1304–74), der Vater des Humanismus, bringt als erster die ita-
 lienische Literatur nach Österreich, von dem er auch mindestens ein Mal Teile der
 späteren Kerngebiete (Tirol, Salzburg und Oberösterreich) auf einer Reise durch-
 quert.⁹ Seine persönlichen Kontakte zum kaiserlichen Hof in Prag beschleunigen
 die Rezeption seiner philosophischen und historischen Werke in lateinischer Spra-
 che (*De viris illustribus*; *De remediis utriusque fortunae*) und geben den Anlass zu einem
 bedeutenden Text über einen im so genannten *Privilegium maius* erhobenen, politi-
 schen Anspruch des Herzogtums Österreich.

An einem nicht näher bestimmten Tag des Herbstes 1345 bricht Petrarca von
 Verona auf, um in die Provence zu reisen und in Avignon Klemens VI. (Pierre Roger
 de Beaufort, 1291–1352, ab 1342 Papst) zur Rückkehr nach Italien aufzufordern.
 Wegen persönlicher Zerwürfnisse mit den Herrschern der Lombardei möchte er
 offenbar dieses Gebiet meiden und wählt daher einen Umweg, dessen erste Hälfte er
 in seinem Bericht beschreibt: er führt über das Westufer des Gardasees nach Trient,
 dann die Etsch aufwärts bis nach Meran und schließlich zum Reschenpass. Vermut-
 lich überquert er dort die Alpen und reist dann über Basel nach Südfrankreich, wo-
 bei allerdings die Route über Müstair und das Engadin nicht ausgeschlossen werden
 kann. Dieser erste Aufenthalt Petrarcas in einem österreichischen Land, der Graf-
 schaft Tirol, bleibt daher in seinen Details offen.

8 Vgl. Karl Grossmann: Die Frühzeit des Humanismus in Wien bis zu Celtis Berufung 1407. In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 22 (1929), S. 150–325. – Philipp Krejs: Aeneas Silvius Piccolomini am Hofe Friedrichs III. und die Anfänge des österreichischen Humanismus. Diss. Wien 1937. – Helmuth Grössing: Die Wiener Universität im Zeitalter des Humanismus von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. In: Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hg.): Das alte Universitätsviertel in Wien 1385–1985. Wien 1985, S. 37–45. – Alfred A. Strnad: Die Rezeption der italienischen Renaissance in den österreichischen Erbländern der Habsburger. In: Georg Kauffmann (Hg.): Die Renaissance im Blick der Nationen Europas. Wiesbaden 1991, S. 135–226. – Alfred A. Strnad: Die Rezeption von Humanismus und Renaissance in Wien. In: Winfried Eberhard / Alfred A. Strnad (Hg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln / Weimar / Wien 1996, S. 71–135.

9 Die biographischen Angaben zu Petrarca beruhen auf Ernest Hatch Wilkins: Vita del Petrarca e La formazione del *Canzoniere*. A cura di Remo Cesaroni. Mailand 1964 (Originaltitel: Life of Petrarch. Chicago 1961; The Making of the *Canzoniere*. Rom 1951) und Ugo Dotti: Vita di Petrarca. Rom / Bari 1987.

Im Herbst 1354 hält sich Kaiser Karl IV. (1316–78, ab 1355 römischer Kaiser) für einige Wochen in Mantua auf, wo er Mitte Dezember auch Petrarca empfängt und von ihm Abschriften seiner Werke – vor allem von *De viris illustribus* – erbittet. Nach offenkundig angeregten Diskussionen über den philosophischen Wert der Einsamkeit (in Bezug auf *De vita solitaria*) schenkt Petrarca dem Kaiser einige seiner aus Rom mitgebrachten römischen Münzen, um ihn symbolisch – wie schon in früheren Briefen (Fam. X.1 und Fam. XII.1)¹⁰ – an seine Verpflichtungen gegenüber der nominellen Hauptstadt seines Reiches zu erinnern. In Mantua macht Petrarca die persönliche Bekanntschaft des Kanzlers Johannes von Neumarkt (= Jan ze Středy, ~1310–80, 1352–53 Bischof von Naumburg, 1353–64 Bischof von Leitomischl, 1364–80 Bischof von Olmütz), mit dem er seit kurzer Zeit (vermutlich ab 1353, Fam. X.6) einen von diesem angeregten Briefwechsel unterhält.

Petrarca kehrt am 27. Dezember 1354 nach Mailand zurück und ist mit größter Wahrscheinlichkeit bei der Krönung von Karl IV. zum König von Italien am 6. Januar 1355 in S. Ambrogio anwesend, denn am 12. Januar begleitet er den Kaiser auf seiner weiteren Reise zur Krönung in Rom (am 5. April 1355) bis nach Piacenza.

Die Kontakte zum kaiserlichen Hof werden ab dem Jahr 1356 intensiver, in dem Petrarca von Galeazzo und Bernabò Visconti zu Karl IV. geschickt wird, um Bedrohungen durch lokale Konflikte in benachbarten Territorien (Bologna, Pavia und Asti) abzuwenden. Am 20. Mai 1356 reist Petrarca nach Basel, weil er den Kaiser dort anzutreffen hofft. Da sich das nach einem Monat als unmöglich herausstellt, beschließt er Mitte Juni mit seinem Freund Sagremor de Pommiers nach Prag zu reisen, wo er Mitte Juli 1356 eintrifft. Leider beschränkt Petrarca seine Beschreibung der ungefähr 20 Tage dauernden Reise auf literarische Klischees über die germanischen Wälder und die dort ihr Unwesen treibenden Räuberbanden (Sen. X.1), aber er muss wohl den größten Teil der Strecke durch österreichische Länder gefahren sein. Während des ungefähr einmonatigen Aufenthaltes in Prag trifft er seinen alten Freund Johannes von Neumarkt, knüpft aber auch neue Kontakte, z.B. zu Kaiserin Anna von Schweidnitz (1339–62, ab 1353 dritte Gemahlin von Karl IV.),¹¹ zu Ernst von Pardubitz (= Arnošt z Pardubic, 1297–1364, 1343–64 Erzbischof von Prag)¹² und zu Johannes Očko von Wlašim (= Jan Očko z Vlašimi, † 1380, 1351–64 Bischof von Olmütz, 1364–78 Erzbischof von Prag). Obwohl die diplomatische Mission zu keinem konkreten Ergebnis führt, kann Petrarca zufrieden sein: als Zeichen seiner

¹⁰ Vgl. Paul Piur: Petrarcas Briefwechsel mit deutschen Zeitgenossen. Berlin 1933.

¹¹ Vgl. Familiares XXI.8 (1358) mit dem Glückwunsch zur Geburt einer Tochter und einem Katalog der berühmten Frauen des Altertums.

¹² Vgl. Familiares XXI.1 (1357) und XXI.6 (1358).

persönlichen Wertschätzung ernennt ihn Karl IV. zum Pfalzgrafen (*comes palatinus*), wodurch er in den Genuss der damit verbundenen Privilegien kommt (Fam. XXI.2). Die 1357 in Mailand einlangende Urkunde ist mit einem prächtigen goldenen Siegel des Kaisers ausgestattet, das Petrarca in seinem Dankschreiben an Johannes von Neumarkt (Fam. XXI.2) ausführlich beschreibt. Daher scheint es nur verständlich, dass Petrarca in seinem Brief an Ernst von Pardubitz (Fam. XXI.1) den Prager Hof als kulturelles Zentrum lobt:

Ego vero nichil barbarum minus, nichil humanum magis profiteor me vidisse quam Cesarem et aliquot circa eum summos viros, quorum modo nominibus scienter abstineo, summos, inquam, viros et insignes, dignos maiore memoria; quod ad hec attinet, abunde mites et affabiles, etiam si Athenis athicis nati essent.

Nach weiteren brieflichen Kontakten (z.B. Fam. XXI.5–8) erhält Petrarca schließlich im Juni 1360 von Karl IV. den Auftrag, das vom österreichischen Herzog Rudolf IV. (1339–65, ab 1357 verh. mit Katharina von Luxemburg, der Tochter von Karl IV.) unmittelbar nach Antritt seines Erbes 1358 vorgelegte *Privilegium maius*¹³ zu untersuchen. In den Bestimmungen der 1356 von Karl IV. erlassenen Goldenen Bulle waren die bedeutenden Familien der Habsburger und der Wittelsbacher ohne Kurwürde geblieben. Rudolf IV. versucht, diese politische Niederlage seines Vaters Albrecht II. durch Berufung auf eine Serie von Dokumenten auszugleichen, in welchen Vorrechte der österreichischen Länder wie der Titel Pfälzerzherzog, die Unteilbarkeit der habsburgischen Länder, die Erblichkeit des Lehens (sogar in weiblicher Linie) und diverse andere Ansprüche mit besonderen Zugeständnissen aus der Vergangenheit begründet werden. Auf der Grundlage einer wahrscheinlich echten Urkunde von Kaiser Heinrich IV. vom 4. Oktober 1058 wird eine materiell nicht nachweisbare Fälschung vorgenommen, indem in dieses Dokument je ein Zitat von Julius Cäsar und von Nero eingefügt werden, aus welchen die österreichischen Privilegien ableitbar wären. Die beiden Stellen lauten:¹⁴

Nos Iulius Imperator, nos cesar et cultor deorum, nos supremus terre imperialis augustus, nos sustentator orbis universi plage Orientalis terre suisque incolis Romanam veniam et nostram pacem. Vobis mandamus per nostrum triumphum,

13 Diese Bezeichnung schließt an das 1156 von Kaiser Friedrich I. Barbarossa gewährte *Privilegium minus* an, mit dem die Mark Österreich zum Herzogtum erhoben und damit ein wesentlicher Schritt zur Heranbildung eines unabhängigen Staates getan wurde.

14 Vgl. Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen 8 [1852], 108ff.

quod vos illi precello [= precelso] senatori nostro avunculo pareatis, quoniam nos eidem et suis heredibus sueque domus descendantibus donavimus vos in feodatariam possessionem perpetuo tenendum [!] sibi et suis posteris inperpetuum relinquentes, quod nullam potestatem super eos statuere debemus. Nos ei et dictis suis successoribus largimur omnes utilitates Terre orientalis memorate. Insuper nos eundem avunculum nostrum et omnes eius successores assumpmimus [= assumpsimus] consiliarium in secretissimum consilium Romanum taliter, quod deinceps nullum perpetuum negocium sive causa fieri debeat suo sine scitu. Datum Rome capitali mundi die Veneris regni nostri anno primo et exactionis auri anno primo.¹⁵

Nos Nero amicus deorum et fidei eorum propalator, preceptor potestatis Romani [= Romane], Imperator et cesar et augustus. Nos sumus deliberati cum omni nostro senatu, quod eximi debeat illa Terra orientalis ante alias terras, quia ipsa et eius habitatores ante omnes illos, qui Romani imperii subditi sunt, laudabiliter elucescit [!]. Ob hoc dicimus nos illam eandem terram inperpetuum quietam et absolutam omnis pensionis et census, qui iam impositus est vel erit in futurum ab imperiali potestate aut a nobis vel successoribus nostris seu quibusvis aliis. Nos volumus eciam, quod eadem terra inperpetuum libera perseveret. Eciam precipimus nos ex Romana potestate, quod cum nulla adversitate illa terra supra nominata ab aliquo in aliquo molestetur. Si quis autem contra hoc faceret, quam cito hoc perpetrasset, ille esse debet in banno Romani imperii et numquam inde tempore aliquo exire. Datum apud Lateranum in die Martis illius magni dei.

Karl IV. bittet Petrarca, ihm in einem vertraulichen Brief seine Ansichten als Historiker und profunder Kenner der lateinischen Sprache in Bezug auf dieses Dokument mitzuteilen. Mit den von ihm entwickelten Methoden der humanistischen Sprachkritik entlarvt Petrarca in *Seniles XVI.5* vom 21. März 1361 diese Zitate als offen-

15 In der Handschrift Klosterneuburg n. 127, f. 126v, findet sich folgende deutsche Fassung: „Wir Iulius, ain chaiser und gepieter und erer der götter und obrister merer des Romischen reychs und aufhalter der welt, embieten dem tail des erdtreichs gegen aufgang der sun und den lewten, die darinn wanent, unser Romische gnad und frid. Wir pieten ewch pey unserm sig, daz ir den hochsten senat unsern ohem gehorsam haldet, wann wir euch den selben unsern ohem und sein erben und die seins haws, des selben erdtreichs, sind und nachkomen, ewikchleychen zu halden, des wir furbas chainen gewalt über ew habenn sullen noch seczen. Auch geb wir in und seinen nachkomen all nucz des vorgeannten erdtreychs gegen aufgang der sun und auch nemen wir denselben unsern ohem und all sein nachkomen in den haimleichisten Romischen rat, also das hinfur chain hanndlung oder sach an sein wissen sol gescheen ewigleichen. Geben ze Rom in der hauptstadt der welt des erstenn iar des reichs und der erstenn schachtung des golds ann dem tag Weneris.“

kundige Fälschungen, denn ihre Eröffnungsformeln allein seien ein offenkundiger Unsinn:¹⁶

Nos, inquit, Julius Imperator, Nos Cesar et cultor deorum, Nos supremus terre Imperialis Augustus et reliqua. Quis tam hebes rerumque inscius usquam est, qui non iam hinc apertis oculis uideat totidem prope mendacia esse quot uerba.

Schon allein durch den falschen Gebrauch des erst später üblichen Plurals manifestiere sich die Unwissenheit dieses Rindviehs:

Quamuis ergo Cesarem sui plurali numero, quod ante eum nulli alii factum erat, alloqui cepissent, magnitudini eius adulantes, qui mos postea ab imperatoribus in populum fluxit, ipse tamen de se nunquam cum militibus etiam suis nisi singulariter loqui solitus inuenitur. Hoc ille bos ignorabat. Quod si scisset, cautius mugisset.

Weiters fällt die absurde Tatsache auf, dass sich Cäsar nach seinem Nachfolger als Augustus bezeichne, was jedes Schulkind bemerkt, nur nicht dieser Esel:

Nam quod se Cesar hic Julius Augustum uocet, non falsum modo sed ridiculum, quis non uidet? Siquidem nomen hoc ab illius successore principium habuisse putabam pueris, qui uel scole limen attigissent, omnibus notum esse. [...] Nullus hoc ignorauit preter hunc asellum importunissime nunc rudentem.

Weiters die Ortsangabe am Schluss der Passage, worin Cäsar von seinem Königreich schreibe, was für Magen und Galle eines vernünftigen Menschen zu viel sei:

Nam quod ait regni nostri, sic a ueritate semotum est ut non risum modo, sed bilem excitet stomachumque concutiat. Cesar enim, ut audisti, imperator et pontifex et dictator dici uoluit, rex nunquam.

Neben diesen inhaltlichen Details bezeichnet Petrarca abschließend vor allem den Stil dieser lateinischen Zitate als völlig unvereinbar mit dem Gebrauch der entsprechenden Zeit, so dass sich davon nur Ungebildete täuschen lassen könnten:

¹⁶ Piur: Petrarca's Briefwechsel, S. 114–13.

Ita totus ab eo quod uideri uult, ab antiquitate scilicet ac Cesareo remotus est stilo. Quo fortassis anus credula seu montanus agricola, at non certe uir intelligens falli possit.

Auch wenn diese philologische Expertise Petrarcas keine direkten politischen Konsequenzen auslöst, handelt es sich mit diesem Dokument ohne Zweifel um den spektakulären Beginn des fünf Jahrhunderte langen, besonderen Einflusses der italienischen Literatur und ihrer Vertreter auf das kulturelle und politische Leben in Österreich.

Auf der realpolitischen Ebene fällt der Aufstieg der Familie Habsburg gerade in die letzten Lebensjahre von Petrarca und verknüpft sich mit bedeutenden Persönlichkeiten aus seinem Umfeld: Herzog Rudolf IV., der 1364 die Herrschaft über Tirol antritt und eine Erbeinigung mit dem Grafen von Görz-Istrien abschließt, gerät in Konflikt mit dem Patriarchen von Aquileia, Lodovico Della Torre, der seinerseits Unterstützung findet bei dem Herrscher von Padua, Francesco da Carrara, dem Petrarca 1373 seinen Fürstenspiegel (Sen. XIV.1) widmet. Rudolf IV. schließt außerdem eine Allianz mit der Familie Visconti, den früheren Protektoren von Petrarca, welche durch die ein Jahr nach seinem Tod in Mailand erfolgte Hochzeit seines Bruders Leopold mit Viridis Visconti besiegelt wird.

Die weitere Korrespondenz von Karl IV. und Johannes von Neumarkt mit Petrarca bezeugt die wechselseitige Wertschätzung: zwar werden die wiederholten Einladungen nach Prag ausgeschlagen bzw. Reisepläne im letzten Moment geändert werden (z.B. im Mai 1362), es erfolgt jedoch eine intensive Rezeption einzelner Werke von Petrarca, besonders von *Bucolicum carmen*,¹⁷ *De remediis utriusque fortunae*¹⁸ und den Eklogen.¹⁹ Ein letztes Mal finden persönliche Begegnungen mit Karl IV. und seinem Hof in Begleitung von Francesco da Carrara im April–Mai 1368 zuerst in Udine und dann in Padua statt.

Neben der für den deutschsprachigen Raum typischen Rezeption der Werke Petrarcas im Rahmen der Aufenthalte von Studenten aus diesen Gebieten an italienischen Universitäten (vorwiegend Bologna, Padua, Pavia und Perugia)²⁰ kann sein

17 Vgl. Fam. XXIII.6 vom März 1361; Piur: Petrarcas Briefwechsel, S. 124–126.

18 Vgl. Neumarkt an Petrarca 1361–2 in Piur: Petrarcas Briefwechsel, S. 137–139.

19 Vgl. Neumarkt an Petrarca 1362–3 in Piur: Petrarcas Briefwechsel, S. 145–146.

20 Vgl. Giuseppe Billanovich: Petrarca letterato. I: Lo scrittoio del Petrarca. Rom² 1995, S. 295–419. – Agostino Sottili: Studenti tedeschi e umanesimo italiano nell'Università di Padova durante il Quattrocento. I: Pietro del Monte nella società accademica padovana (1430–1433). Padua 1971. – Agostino Sottili: Wege des Humanismus. Lateinischer Petrarchismus und deutsche Studentenschaften italienischer Renaissance-Universitäten. Mit einem Anhang bisher unedierter Briefe. In: D. H. Green / L. P. Johnson / D. Wuttke (Hg.): From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster. Baden-Baden 1982, S. 125–150. – Agostino Sottili: Tunc floruit Alamannorum natio: Doktorate

Einfluss im österreichischen Umfeld an dem 1376 von Niccolò Beccari für Karl IV. verfassten Fürstenspiegel ausgemacht werden, der hauptsächlich aus dem Brief *Seniles VI.8* zum Thema *De avaritia* kompiliert wurde. Darüber hinaus verbindet sich die Verbreitung seines Gedankengutes mit dem Studium und der Nachahmung der Werke von Augustinus, wie sich das am deutlichsten bei Johannes von Neumarkt in den *Soliloquia animae ad Deum* (1354–7) manifestiert. Dabei bleibt der direkte Einfluss von Petrarca auf das Hauptwerk des böhmischen Frühhumanismus, auf Johannes von Tepl *Ackermann aus Böhmen* (nach 1400), umstritten, weil zwar starke thematische Bezüge zu den *Triumphis* und zu *De remediis utriusque fortunae* auszumachen sind, die Todesproblematik allerdings innerhalb der antiken und christlichen Tradition schon vor Petrarca in ähnlicher Weise auch abgehandelt wird (vgl. Senecas *De remediis fortiorum*). Der Tod vertritt im *Ackermann aus Böhmen* die augustini-sche Lehre von der Schlechtigkeit des Menschen und der Nichtigkeit des Lebens im Sinne eines *memento mori*, während sein Widerpart das Recht auf Leben und die Schönheit des menschlichen Lebens in einer neuen Form verteidigt, deren Weltzugewandtheit eine neue religiöse Bewertung der menschlichen Seele und damit auch wesentliche Züge des Humanismus ankündigt.²¹ Der italienische Einfluss in Böhmen wird im 15. Jahrhundert dann von der hussitischen Revolution beinahe vollständig wieder zunichte gemacht und erst nach der radikal-nationalen Regentschaft von Georg von Podiebrad (ab 1444 Reichsverweser, 1458–71 König von Böhmen) langsam aufgegriffen.

Dass Petrarcas monumentale Moralphilosophie aus *De remediis utriusque fortunae* zumindest auszugsweise in Österreich Verbreitung findet, beweist die in einem Innsbrucker Handschriftenfragment überlieferte früheste deutsche Teilübersetzung daraus, welche laut Joachim Knappe auch aus Tirol stammt.²² Die durch die in dem Manuskript verwendete Interpunktion, die Groß- und Kleinschreibung sowie den Lautstand des Textes und dessen Schreibgewohnheiten begründete Lokalisierung verweist für Knappe in ein österreichisches Gebiet, wenn er auch einschränkt: „Eine klare Zuweisung nach Osttirol, und dort etwa dem Hof der Grafen von Görz in Lienz, läßt sich aber dennoch nicht wirklich absichern.“²³ Die zeitliche Einordnung zwischen frühestens 1390 und 1430, zumindest aber in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, bedeutet jedenfalls eine entscheidende Brücke über das bishe-

deutscher Studenten in Pavia in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. In: Wolfgang Reinhard (Hg.): *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Weinheim 1984, S. 25–44.

21 Vgl. Gerhard Hahn: *Der Ackermann aus Böhmen* des Johannes von Tepl. Darmstadt 1984.

22 Joachim Knappe: *Die ältesten deutschen Übersetzungen von Petrarcas Glücksbuch*. Texte und Untersuchungen. Bamberg 1986.

23 Knappe: *Die ältesten deutschen Übersetzungen*, S. 49.

rige Niemandsland vom böhmischen Frühhumanismus zu den traditionell für den deutschsprachigen Humanismus genannten Beginnenden am Ende dieses Jahrhunderts. Auch wenn, wie Knappe mit Recht eingesteht, fraglich bleiben muss, ob dieser unbekannte erste Übersetzer Petrarca bereits als Humanisten wahrgenommen hat, so sind damit doch erste literarische Beziehungen zwischen dem italienischen Humanismus und dem österreichischen Raum belegt.

Petrarca wird im 15. Jahrhundert als Moralphilosoph ohne Zweifel zu den geschätzten Autoren des österreichischen Klosterhumanismus zählen, was sich auch an der frühesten deutschen Übersetzung eines seiner Briefe (*Seniles XI.11 Vitam quam degimus*, in *Codex Mellicensis* 1794) durch Wolfgang von Steyr (1402–91), einem wichtigen Vertreter der Melker Reformbewegung, manifestiert.²⁴ Wolfgang von Steyr kopiert in einer verwandten Handschrift (*Codex Mellicensis* 1916) auch einen Auszug aus Petrarca's *De viris illustribus*, einem Katalog berühmter Männer von Romulus bis König Robert von Neapel, einen Zusatz von Petrarca's Freund Lombardo Della Seta zu diesem Werk, sowie Passagen aus Giovanni Boccaccio's *De claris mulieribus*, einer im Spätmittelalter weit verbreiteten Sammlung von 104 Biographien berühmter Frauen.

I.2 Enea Silvio Piccolomini in Wien

Der erste nachweislich in Österreich lebende und schreibende Vertreter der italienischen Literatur ist ohne Zweifel Enea Silvio Piccolomini (1405–64, ab 1458 Papst Pius II.), der erstmals 1438 kurz nach Wien kommt und dann von Herbst 1442 bis Mai 1455 am kaiserlichen Hof vorwiegend in Wiener Neustadt, Graz und Wien lebt, wobei er in den Jahren 1442–47 in der Kanzlei von Friedrich III. tätig ist.²⁵ In

²⁴ Text bei Joachim Knappe: Petrarca's Brief über die Definition des Lebens (Sen. XI,11) in einer Melker Übersetzung des 15. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 122.3 (1993), S. 312–327; zum Klosterhumanismus vgl. Richard Newald: Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus. Berlin 1963, S. 67–112.

²⁵ Franz Josef Worstbrock: Piccolomini. In: Kurt Ruh u.a. (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Band 7. Berlin / New York 1989, Sp. 634–669. – Paul Weinig: *Aeneam suscipite, Pium recipite*. Aeneas Silvius Piccolomini. Studien zur Rezeption eines humanistischen Schriftstellers im Deutschland des 15. Jahrhunderts. Wiesbaden 1998. – Benedikt Konrad Vollmann: Der Literat Enea Silvio Piccolomini. In: Franz Fuchs (Hg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen. (Pirckheimer Jahrbuch 22) Wiesbaden 2007, S. 9–19. – Martin Wagendorfer: Eneas Silvius Piccolomini und die Wiener Universität – Ein Beitrag zum Frühhumanismus in Österreich. In: Fuchs (Hg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen, S. 21–52. – Julia Knödler: Überlegungen zur Entstehung der ‚Historia Austriacalis‘. In: Fuchs (Hg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen, S. 53–76.

dieser Zeit entstehen seine bedeutendsten Werke, die noch keinen direkten Bezug zu seinem Pontifikat aufweisen:

<i>Pentalogus de rebus ecclesiae et imperii</i>	Fünfergespräch über die Kirche und das Reich, 1443; ²⁶
<i>De studiis et litteris</i>	Leben und Bildung (Erziehungsbrief für Herzog Sigmund von Tirol), 1443; ²⁷
<i>Somnium Fortunae</i>	Traum von der Glücksgöttin, 1444; ²⁸
<i>Historia de duobus amantibus</i>	Geschichte zweier Liebender, 1444; ²⁹
<i>De miseriis curialium</i>	Über das Elend des Hoflebens, 1444; ³⁰
<i>Chrysis</i>	Chrysis (Komödie), 1444; ³¹
<i>De ortu et auctoritate imperii Romani</i>	Über den Ursprung und die Amtsgewalt des Kaisertums, 1446; ³²
<i>De liberorum educatione</i>	Über die Erziehung der Kinder (Erziehungsbrief für König Ladislaus von Ungarn), 1450; ³³
<i>Oratio adversus Austriales</i>	Rede gegen die aufständischen Österreicher, 1452; ³⁴

26 Eneas Silvius Piccolomini: *Pentalogus*. Hg. von Christoph Schingingnitz. Hannover 2009.

27 Rudolf Wolkan (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. I: Briefe aus der Laienzeit, 1: Privatbriefe. (Fontes Rerum Austriacarum II 61) Wien 1909, S. 222–236 (Nr. 99).

28 Rudolf Wolkan (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. I: Briefe aus der Laienzeit, 1: Privatbriefe. (Fontes Rerum Austriacarum II 61) Wien 1909, S. 343–353 (Nr. 151).

29 Rudolf Wolkan (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. I: Briefe aus der Laienzeit, 1: Privatbriefe. (Fontes Rerum Austriacarum II 61) Wien 1909, S. 353–393 (Nr. 152). – Gioachino Chiarini (Hg.): *Novelle italiane*. Il Quattrocento. Mailand 1982, S. 127–237. – Aeneas Silvius Piccolomini / Niklas von Wyle: *The Tale of Two Lovers*. Eurialus and Lucretia. Edited with introduction, notes and glossary by Eric John Morrall. Amsterdam 1988. – Enea Silvio Piccolomini: *Euryalus und Lucretia*. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von Herbert Rädle. Stuttgart 1993.

30 Rudolf Wolkan (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. I: Briefe aus der Laienzeit, 1: Privatbriefe. (Fontes Rerum Austriacarum II 61) Wien 1909, S. 453–487 (Nr. 166).

31 Rudolf Wolkan (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. I: Briefe aus der Laienzeit, 1: Privatbriefe. (Fontes Rerum Austriacarum II 61) Wien 1909, S. 453–487 (Nr. 166).

32 Rudolf Wolkan (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. II: Briefe als Priester und als Bischof von Triest (1447–1450). (Fontes Rerum Austriacarum II 67) Wien 1912, S. 6–24 (Nr. 3).

33 Rudolf Wolkan (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. II: Briefe als Priester und als Bischof von Triest (1447–1450). (Fontes Rerum Austriacarum II 67) Wien 1912, S. 103–158 (Nr. 40). – Aeneas Silvii *De liberorum educatione*. A Translation with an Introduction by Joel Stanislaus Nelson. Washington D.C. 1940. – Eugenio Garin: *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*. Florenz 1958, S. 198–295. – Craig W. Kallendorf (Hg.): *Humanist Educational Treatises*. (I Tatti Renaissance Library 5) Cambridge / London 2002, S. 126–259.

34 Giovanni Domenico Mansi (Hg.): [...] *Aeneas Silvii Piccolominei Senensis orationes politicae et ecclesiasticae*. Bd. I. Lucca 1755, S. 184–246 (Nr. 11).

<i>Historia Austriacalis (Historia rerum Friderici III imperatoris)</i>	Geschichte Österreichs (Geschichte Kaiser Friedrich III.), 1453–53; ³⁵
<i>Dialogus pro donatione Constantini</i>	Dialog über die Konstantinische Schenkung, 1454. ³⁶

Noch bevor beinahe alle diese Werke entstehen, wird Piccolomini, der sich in die 100 Jahre zuvor von Petrarca begründete Tradition der humanistischen Geschichtsschreibung und der politischen Korrespondenz einreicht, in einer feierlichen Dichterkrönung in Frankfurt am 27. Juli 1442 (der ersten Zeremonie dieser Art im deutschen Sprachraum) von Friedrich III. zum *Poeta laureatus* erhoben. Diese ebenso im Zeichen Petrarcas, der sie am 8. April 1341 auf dem Kapitol in Rom verliehen bekam, stehende Auszeichnung würdigt offenkundig Piccolominis Aktivitäten während des Konzils in Basel und verpflichtet ihren Träger zu künftigen treuen Diensten im Interesse des Kaisers. Durch eine Bulle vom 29. Oktober 1442 gesteht Papst Felix V. Piccolomini außerdem zu, ihm seine päpstliche Sekretärstelle während seiner Tätigkeit für Friedrich III. zu bewahren.

Als sich im November 1442 Kaiser Friedrich III. auf der Rückkehr von seiner Krönungsreise in Basel aufhält, wird Piccolomini in den Hofstaat aufgenommen und im Januar 1443 in Brixen in Gegenwart des aus Italien zurückgekehrten Kanzlers Kaspar Schlick (1396–1449) vereidigt. Spätestens im April 1443 trifft er mit dem Hof in Wien ein.

In seinen Traktaten über rechtliche und politische Fragen in Bezug auf das Verhältnis zwischen Kaisertum und Papsttum wird der *Poeta laureatus* seinen Verpflichtungen nachkommen und geschickt seine Vermittlerrolle für seine eigene Karriere nützen. Enea Silvio Piccolomini kann daher auch als erster *Poeta cesareo* am österreichischen Hof betrachtet werden, obwohl diese Funktion offiziell erst auf Grund der besonderen Anforderungen der barocken Hoffeste nach der Mitte des 17. Jahrhunderts geschaffen wird. Er versteht sein Wirken nördlich der Alpen ohne Zweifel – wie aus seinen Reden und Briefen ersichtlich – als Vermittlung der humanistischen Bildungsbewegung, als aktiven Beitrag zur Erziehung der künftigen Fürsten und sieht sich als juristischer und philosophischer Berater seines Dienstherrn. Im Lichte dieses Beitrages zur besseren Lenkung des öffentlichen Lebens muss sich der bei Hof tätige

35 Adam Frantisek Kollár (Hg.): *Analecta monumentorum omnis aevi vindobonensia*. Bd. 2. *Libellus dialogorum de generali concilii auctoritate et gestis Basiliensium*. Wien 1762, S. 1–476.

36 Giuseppe Cugnoni (Hg.): *Aeneae Silvii Piccolomini Senensis [...] opera inedita*. (Reale Accademia dei Lincei, Ser. 3a: *Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 8) Rom 1883, S. 234–299. – Duane Henderson: Zur Entstehung und Überlieferung des sogenannten *Dialogus de donatione Constantini* des Enea Silvio Piccolomini. In: Fuchs (Hg.): *Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen*, S. 97–120.

Humanist auch um eine außergewöhnliche literarische Darstellung der Leistungen seines Fürsten bemühen, nicht zuletzt um dadurch seinen eigenen Wert im Sinne des von Petrarca zitierten Programms aus Ciceros *Pro Archia Poeta* zu steigern.

In der von Petrarca 1333 in Lüttich wiederentdeckten Rede verteidigt 62 v. Chr. Cicero den aus Antiocheia in Kleinasien stammenden Rhetorik-Lehrer Archias gegen den Vorwurf, er maße sich das römische Bürgerrecht an, mit dem Argument, dass er durch seine literarischen Leistungen so viel zur Kultur Roms beigetragen habe, dass man ihm ohnehin sofort das Bürgerrecht verleihen sollte. In dieser Rede, die ohne Zweifel ‚Ein Zeugnis für den Kampf des Geistes um seine Anerkennung‘ im humanistischen Sinne³⁷ darstellt, vertritt Cicero wortreich den Wert der *studia humanitatis*, die den *vir bonus bene dicendi peritus* als vollkommenen Staatsbürger hervorbringen. Am Höhepunkt seiner Argumentation zitiert Cicero die Legende von Alexander d. Gr. am Grab von Achilles, worin die unübertreffliche Leistung der Literatur als ewige Garantin der kollektiven Erinnerung und des individuellen Ruhmes unterstrichen wird:

quam multos scriptores rerum suarum Magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! atque is tamen, cum in Sigaeo ad Achillis tumulum astisset, „O fortunate“ inquit „adulescens qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!“ nam, nisi illi ars illa exstitisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obruisset!³⁸

Mit dieser Passage bzw. inhaltlich verwandten Stellen bei Ovid (Metamorphosen XV.871–872 und Tristia III.7, 50–52) und Horaz (Oden III.30) rechtfertigen die Humanisten gegenüber ihren Fürsten die Notwendigkeit ihrer Tätigkeit bei Hof, indem sie durch ihre literarischen Werke für den Nachruhm ihrer Gönner sorgen. Diese humanistische Konzeption von Literatur bereitet den Boden für die kaiserlichen Hofdichter des 17. und 18. Jahrhunderts.

Weder mit seinen konventionellen Huldigungsproduktionen wie einem Gedicht für Kanzler Kaspar Schlick, noch mit einem *Carmen in laudem Friderici Caesaris* oder der dem Kaiser gewidmeten Ode über das Leiden Christi (*Carmen Sapphicum in nostri Salvatoris passionem*) erzielt Piccolomini einen nenneswerten Erfolg, wie er selbst

37 Marcus Tullius Cicero: *Pro Archia Poeta*. Ein Zeugnis für den Kampf des Geistes um seine Anerkennung. Hg., übers. und erl. von Helmuth und Karl Vretska. Darmstadt 1988.

38 Cicero: *Pro Archia Poeta* X.24; Welch große Zahl von Autoren für seine Taten soll der große Alexander um sich gehabt haben! Und doch hat er, als er in Sigaeon ans Grab des Achilles getreten war, ausgerufen: „Du glücklicher Mann, der du für deine Tapferkeit einen Homer als Herold gefunden hast!“ Wahrhaft: Wenn für ihn nicht jenes Kunstwerk entstanden wäre, hätte jener Grabhügel, der seinen Körper geborgen hat, auch seinen Namen verschüttet. (S. 54–57)

in Briefen berichtet. Ob das an seiner geringen lyrischen Begabung liegt oder an der geringen Akzeptanz dieser Gesten von Seiten der Empfänger, ist nicht zu klären. Die erfolgreiche Enkomiastik entfaltet sich vielmehr in den klassischen humanistischen Formen der Historiographie und der Traktatistik.

Piccolominis *Pentalogus* (1443) präsentiert in seiner nach dem Vorbild Ciceros aufgebauten Dialogform die Argumente für die Einheit der katholischen Kirche und die neue politische Macht des Kaisertums: König Friedrich, Bischof Silvester von Chiemsee, Bischof Nikodemus von Freising, Kanzler Kaspar Schlick und Piccolomini selbst diskutieren über das Konzept eines erstarkten Kaisertums, das auf die Idee der *translatio imperii* bei Otto von Freising zurückgeht, und kritisieren allzu nationalistische italienische Humanisten wie Leonardo Bruni (1370–1444; *Historia Florentini populi*, 1421) und Flavio Biondi (1392–1463; *Italia illustrata*, 1474).

Drei Jahre später bietet Piccolomini dann in dem Brieftraktat *De ortu et auctoritate imperii Romani* (1446) eine Rückschau auf die Politik eines allzu zögernden Herrschers, der sich wenig entschlossen oder fähig zeigt, das universelle Kaisertum zu errichten, dessen Ursprung und Autorität ihn zur umfassenden Schutzmacht der Kirche legitimieren würden. Nikolaus von Kues (1401–54) hat in *De concordantia catholica* (1433–34) ähnlich argumentiert und die verworrenen Territorialinteressen der einzelnen Fürsten zugunsten eines weiter reichenden monarchischen Prinzips verurteilt. Das Ausmaß der kaiserlichen Gewalt sei gleichzusetzen mit jenem im römischen Imperium, alle inzwischen eingetretenen Sonderentwicklungen seien nichts als Privilegien, die nur durch Missbrauch und Gewohnheit ihren Rechtsstatus erreicht hätten. Die Allmacht der Kaiser müsse aber über diesen Partikularrechten stehen, denn dieser sei dem allgemeinen Wohlergehen und besonders dem Schutz der katholischen Kirche verpflichtet. In welchem Widerspruch allerdings die tatsächliche Politik des Kaisers zu diesen Theorien steht, zeigt die spätere endgültige Anerkennung des *Privilegium maius* für Österreich 1452–53.

Der monumentalste Beitrag Piccolominis zur würdigenden Darstellung der Taten seines Protektors ist ohne Zweifel die *Historia Austriacalis*, deren erste Fassung aus dem Spätherbst 1453 ein Fragment zeitgeschichtlichen Inhalts mit Konzentration auf die Figur des Kaisers darstellt. Das Werk beschreibt Friedrichs Karriere bis zur Königswahl 1440, seine unmittelbar anschließende Einsetzung als Vormund des ungarischen Königs Ladislaus Postumus, sowie Friedrichs Regierungstätigkeit im Reich, in den österreichischen Ländern und in Ungarn bis 1446. Erst die zweite Fassung wird dem Titel *Historia Austriacalis* gerecht, denn sie beginnt mit einer topographischen Skizze Österreichs und resümiert die Geschichte der Babenberger bis Herzog Leopold II. († 1095). Nach einem Sprung in die Zeitgeschichte steht in der

Folge wieder Friedrich III. bis zu seiner Brautwerbung um Eleonore von Portugal und den Vorbereitungen zu seinem Romzug 1452 im Mittelpunkt. Die dritte und letzte Fassung beginnt mit einer Beschreibung von Wien und einer Geschichte Österreichs unter den Babenbergern mit zahlreichen Hinweisen auf die Reichspolitik der staufischen Kaiser, um dann wieder den abrupten Sprung in die Zeitgeschichte der Mitte des 15. Jahrhunderts zu vollführen: „Die erste Redaktion ist zeitgeschichtlich-monographisch und thematisiert neben dem österreichischen Aufstand 1451/52 überblicksartig die Herrschaft Friedrichs III. bis zum Sommer 1452. Die späteren Fassungen hingegen befassen sich mit der sagenhaften Frühgeschichte Österreichs und des Reiches, die Zeitgeschichte setzt erst mit der Brautwerbung bzw. dem Abschluss des Ehevertrages Friedrichs III. 1450 ein.“³⁹

Die noch vor der *Historia Austriacalis* verfasste, aber nie gehaltene Reichstagsrede gegen die aufständischen Österreicher unter Ulrich Eytzinger, war für eine Intervention auf dem Landtag von Wien im November 1452 geplant und kann als ein Musterbeispiel einer humanistischen politischen Rede gelten: der mit 63 Druckseiten relativ umfangreiche Text ist nach klassischem Muster gegliedert in *Exordium*, *Propositio*, *Argumentatio* und *Peroratio*. Als Ziel seiner Rede definiert Piccolomini in der Einleitung die Widerlegung der gegnerischen Argumente der *consultores*, der Ratgeber der Aufständischen aus dem Umkreis der Universität Wien, und die Verurteilung der Handlungen der *actores*, der von diesen Juristen verführten Aufständischen. Nach einer Darstellung und Zurückweisung des gegnerischen Vorwurfs, der Papst mische sich in weltliche Angelegenheiten ein, setzt die in fünf Teile gegliederte zentrale Argumentation ein: a) die Frage nach der weltlichen Autorität des Papstes; b) die Widerlegung des gegnerischen Anspruchs, die Aufständischen handelten im Interesse von König Ladislaus, und der Nachweis, dass sie genau das Gegenteil anstreben; c) die Rechtmäßigkeit der päpstlichen Bulle zugunsten der Position von Friedrich III.; d) die Frage der möglichen Appellation an ein künftiges Konzil; e) ein versöhnlicher Aufruf des Papstes zu Frieden und Gehorsam im römischen Reich.

Piccolominis in seinen Briefen, seinen Traktaten und seinen Reden zu Tage tretende vorbildliche Beherrschung der lateinischen Stilistik muss wohl die Bewunderung der Zeitgenossen nördlich der Alpen hervorgerufen haben. Ohne das bildungsstolze Gehabe vieler italienischer Humanisten, das deutschsprachige Studenten bei ihren Studienaufenthalten kennenlernen, praktiziert er etwas ganz anderes als die Formelhaftigkeit der mittelalterlichen Briefstillehren und erreicht damit eine der klassischen Tradition verpflichtete Wirkungsästhetik im Sinne Petrarca's. Für die

³⁹ Knödler: Überlegungen, S. 58.

Verbreitung des Humanismus mit seinen rhetorischen Bildungsgedanken und literarischen Formen spielt Piccolomini daher eine zentrale Rolle: „Daß von Eneas Silvius Piccolomini wenn schon nicht der erste, so doch der erste wichtige und vor allem nachhaltige Impuls für die Rezeption des Frühhumanismus in Österreich ausgegangen ist, ist in der modernen Forschung unbestritten.“⁴⁰

Wie bei vielen anderen Humanisten, in Italien und nördlich der Alpen, erweist sich allerdings die erste Zeit des Aufenthaltes am Hof als sehr schwierig, da die traditionellen Strukturen von Kirche, Politik, Militär und Feudalsystem dem Intellektuellen zunächst misstrauisch bis ablehnend gegenüber stehen. In dem auf Grund seines Inhaltes als *De miseris curialium* titulierten Brief aus Bruck an der Mur im November 1444 an seinen deutschen Freund Johann von Eych zieht Piccolomini eine weitgehend negative Bilanz und schildert in mehreren – zweifellos in rhetorischer Absicht dramatisierten – Beispielen die vielfältigen Hindernisse, die sich seinen Ambitionen entgegen stellen. Ganz im Sinne der Moralphilosophie Petrarcas entwirft er ein abschreckendes Bild von der Sklaverei höfischer Existenz, die von leidenschaftlichem Ehrgeiz dominiert wird. Der Autor nennt fünf Begierden, die die Höflinge unaufhörlich tyrannisieren:

Mihi videntur omnes qui regum vel principum latera stipant aut honores quærere famamque saeculi aut potentiam et divitias aut voluptates ; nec inficias nonnullos esse qui se apud principes lucrari animas arbitrentur, ut meritum tanto maius nanciscantur, quanto cum maiore periculo militaverint.⁴¹

Ehrsucht, Ruhm, Macht, Reichtum und Sinneslust treiben selbst jene an, die ihre Seele in diesem Umfeld einer gefährlichen Bewährung aussetzen möchten. Illustriert mit Verweisen auf die antike Literatur, deformiert Piccolomini in seinen drastischen Bildern das Hofleben zu einem Narrenspital, in welchem die psychischen und physischen Leiden zu unheilbaren und absurden, weil selbst gewählten Martern werden. Dazu kommt noch die ökonomische Abhängigkeit, die den anständigsten Menschen zum skrupellosen Schmeichler werden lässt, der um des nackten Überlebens willen perfideste Demütigungen auf sich nehmen muss.

Mit dem zunehmenden Vordringen von Nichtadeligen in die höfischen Instanzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit findet auch diese antihöfische Satire als literarische Gattung eine weite Verbreitung. Piccolominis Brief gehört dabei

⁴⁰ Wagendorfer: Eneas Silvius Piccolomini, S. 21.

⁴¹ Wolkan: Der Briefwechsel, S. 454.

zu den Standardtexten: er wird vor 1500 neunmal gedruckt und ins Englische, Französische, Spanische, Italienische und Deutsche (Wilhelm von Hirnkofen: *Von armuot unruo und trübsal der hofleut und hofsitten*. Esslingen 1478) übersetzt.

Als wesentliche Konsequenz ergibt sich daraus für die frühen Vertreter der humanistischen Bildungsbewegung das Bestreben, auf die führenden Persönlichkeiten der höfischen Gesellschaft formend einzuwirken, d.h. ihre Freundschaft zu gewinnen und die Erziehung der künftigen Entscheidungsträger mitzubestimmen. Um sich als Intellektueller an den neuen Fürstenhöfen zu etablieren, muss man die humanistische Idee des *rex litteratus* zum eigenen Vorteil propagieren, wie es Petrarca eindrucksvoll vorgelebt hat. Nur an einem solchen Herrscher bewahrheitete sich Platos Maxime, jene Staaten seien die glücklichsten, deren Fürsten eine umfassende literarische und philosophische Bildung besitzen.

In seinem Erziehungsmodell⁴² tritt Enea Silvio Piccolomini ebenso wie Petrarca für eine weltliche Moralphädagogik vor christlichem Hintergrund ein, bei der das literarisch-poetische Moment an der Spitze steht und zusammen mit der augustinischen Moralphilosophie einer *preparatio alterius vitae* dient. Piccolominis Brieftraktate für Herzog Sigmund von Tirol und für König Ladislaus von Ungarn wurden in der älteren Forschungsliteratur⁴³ noch eher einer mittelalterlichen Tradition zugezählt, obwohl der Autor darin ausdrücklich für Bildungsziele und didaktische Methoden des Humanismus eintritt. Danach gibt es nicht nur eine geistliche, auf das Seelenheil ausgerichtete Bildung, sondern auch eine säkulare, aus der Antike abgeleitete, deren Inhalte für die Ausübung der Herrschaft von höchstem Nutzen sein können.

In dem ersten, *De studiis et litteris*⁴⁴ von 1443, geht der Autor von der Überzeugung aus, dass alles für das Leben Nötige aus der Literatur erworben werden kann. In seinem Glauben an die Vormacht von Literatur und Rhetorik in der menschlichen Bildung behauptet Piccolomini, dass niemand durch seine eigene Erfahrung so viel zu erkennen vermag, wie er durch systematische Lektüre erlernen kann, die den gesamten Kosmos praktischer Kenntnisse, vom Militärwesen bis zur Charak-

42 Vgl. Werner M. Bauer: Enea Silvio Piccolomini und die literarische Bildung der österreichischen Länder. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): *Italia – Austria. Alla ricerca del passato comune*. Rom 1995, S. 73–154. – Thomas J. Mauro: *Praeceptor Austriae. Aeneas Sylvius Piccolomini (Pius II) and the Transalpine Diffusion of Italian Humanism before Erasmus*. 3 Bde. Diss. Chicago 2003. – Klaus Arnold: Enea Silvio als Erzieher. In: Fuchs (Hg.): *Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen*, S. 143–157.

43 Sabine Weiß: *Das Bildungswesen im spätmittelalterlichen Österreich. Ein Überblick*. In: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*. 2 Bde. Graz 1986, S. 209–260.

44 Vgl. August Buck: *Humanistische Bildung. Enea Silvio Piccolomini an Herzog Sigismund von Österreich*. In: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*. Wiesbaden 1983, S. 394–404.

terkunde, beinhalte. Selbst die schulische Nachahmung der antiken Komödien (Plautus, Terenz) vermag viel zur Sprachbeherrschung des Redners und zur Charakteranalyse der beteiligten Personen beizutragen. Das nachahmenswerte Vorbild für Herzog Sigmund sollten die Kinder des Markgrafen von Mantua sein, für deren Erziehung Vittorino da Feltre mit seiner berühmten Casa Giocosa⁴⁵ verantwortlich war: „Für die adlig-fürstliche Erziehung seien in jedem Fall die antiken Bildungsinhalte grundlegend. Maxime sollte sein, nicht allein dem Gemeinwesen zu dienen, sondern zugleich die literarischen Studien zu pflegen. Denn wer aus seiner Bildung schöpft, ist am besten zur Lenkung des Staates geeignet.“⁴⁶

Über diese Darlegung der pädagogischen Werte hinaus sieht Bauer einen äußerst pragmatischen Aspekt der Regionalpolitik in diesem Brief, der ab 1460 auch in der deutschen Übersetzung durch Niklas von Wyle (*Translatzen* Nr. 10) weite Verbreitung findet: „Enea wollte seinen jugendlichen Adressaten durch die ganze Reihe von Beispielen humanistischer Fürstenerziehung dazu bringen, sich abermals sechs Jahre lang unter die Vormundschaft Friedrichs III. zu beugen.“⁴⁷

Über die ideologische und politische Nützlichkeit des Humanismus, welche sich beispielhaft in der doppelten Entschlüsselung dieses Briefes als pädagogische Dissertation und als politische Intervention manifestiert, äußert sich Piccolomini ausdrücklich nochmals in seinem Brieftraktat *De origine progressuque sacri imperii* vom März 1446 an Kaiser Friedrich III.

In der zweiten bedeutenden pädagogischen Schrift Piccolominis, *De liberorum educatione* von 1450,⁴⁸ wird ebenfalls der *rex litteratus* als Inbegriff des florentinischen *humanitas*-Ideals von Coluccio Salutati mit seiner Verbindung von *doctrina* (= literarische Bildung) und *virtus* (= moralische Aufrichtigkeit) zum erstrebenswerten Ziel jedes Herrschers erkoren. Die Kernpunkte des Erziehungsprogramms sollen daher die literarische und moralphilosophische Bildung, ein würdevolles Benehmen und die religiöse Unterweisung sein. Schon mittelalterliche Autoren haben auf diese Notwendigkeit hingewiesen: „Zur Erfüllung seiner künftigen Aufgaben benötigt ein adeliger Knabe vor allem eine gute Erziehung, denn ansonsten (nach dem *Polycraticus* des Johannes von Salisbury) ist ‚ein ungebildeter König nichts anderes als ein gekrönter Esel‘. Der Herrscher muß sich seinen politischen Aufgaben in gleichem Maße widmen wie dem Studium der Philosophie.“⁴⁹

45 Vgl. Gregor Müller: Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Baden-Baden 1984, S. 322.

46 Arnold: Enea Silvio als Erzieher, S. 146.

47 Bauer: Enea Silvio Piccolomini, S. 89.

48 Vgl. die nützliche inhaltliche Zusammenfassung in Müller: Mensch und Bildung, S. 120f.

49 Arnold: Enea Silvio als Erzieher, S. 147.

Daher stellt Piccolomini gleich zu Beginn kategorisch fest:

Nulli magis quam regnanti opus est sapientia; quo pacto recte gubernaverit alios quem proprius subervterit error? Rex insipiens se perdit et populum; sapienti in melius omnia cedunt.⁵⁰

Die Erziehung des Körpers hat dabei gemäß den Prinzipien von Vittorino da Feltre eine zeitliche Priorität, weil zuerst beim heranwachsenden Kind die physischen Voraussetzungen für die starke Seele geschaffen werden müssen.⁵¹ Denn die notwendige Bezaumung der Sinneslust, das Maßhalten und die Beherrschung des Körpers, welche ja eben den gebildeten Menschen vom Barbaren und vom Tier unterscheiden, sind Notwendigkeiten für den künftigen Charakter (*institutio mentis*), der durch Intelligenz (*intellectus*) und Vernunft (*ratio*) zu einer zielstrebigem Lebensweise und unbeirrbarer Tugendhaftigkeit führen soll. In einem erstaunlich modernen Ansatz sollen dabei von Geburt an die natürlichen Fähigkeiten des Kindes gefördert und durch Ermahnungen, aber keine Schläge geleitet werden. In erstaunlich präziser Weise geht der Autor auf mögliche Fehlentwicklungen bei der Körperbeherrschung des künftigen Fürsten ein:

[...] studendum est ut gestus formae respondeant, ut recta sit facies, ne labra detorqueas, ne linguam sugas, ne vitium ebrietatis effingas, ne servilem imiteris vernalitatem, ne supinus sit vultus, ne deieci in terram oculi, ne inclinata utralibet cervix, ne inductae rustice manus, ne status indecorus, ne sessio irridenda. Ciliorum motus apte retinendus; recta sint brachia; ne qua in proferendis pedibus inscitia. Nihil potest placere quod non decet. (S. 138–140)

Auch wenn letzten Ende in *De liberorum educatione* – wie in beinahe allen humanistischen Erziehungstraktaten, die sich ja immer auch als literarische Übungen verstehen – der große Gegensatz zwischen den theoretischen Forderungen und den wenig ergiebigen praktischen Anweisungen erstaunt, finden sich doch einzelne Hinweise zur richtigen Ernährung, der erwartungsgemäße Tadel für Unmäßigkeit bei Essen und Trinken, sowie die Unterweisungen in Disziplin beim Studium, die von historischem Interesse sind:

⁵⁰ Kallendorf (Hg.): *Humanist Educational Treatises*, S. 126; alle Zitate nach dieser Ausgabe.

⁵¹ Duo sunt in pueris erudienda: corpus et animus. De cura corporis prius dicemus. (S. 134)

Modicus ac temperatus cibus, ut Hieronymus ad Rusticum scribit, et carni et animae utilis est. Adist igitur ratio, ut tales et tantos assumas escas, quibus nec corpus oneretur nec libertas animae praegravetur. (S. 142–144)⁵²

Die Fragen der Ausbildung des Geistes nehmen selbstverständlich den größten Teil des Traktats ein, wobei das Studium der Philosophie und der Wissenschaften, die Sprachausbildung und die religiöse Erziehung im Mittelpunkt stehen. Die systematische Lektüre der lateinischen Klassiker ist wiederum laut Piccolomini deshalb der wichtigste Bereich in der gesamten Bildung des Menschen,⁵³ weil sie die reichsten Quellen der moralischen Sittlichkeit zugänglich macht und zugleich die Grundlage der Eloquenz bildet. Vorzüge, welche das Ansehen des Herrschers bei seinen Untertanen steigern und deren Gemüter in entscheidenden politischen Konflikten für ihn einnehmen. Dafür muss schon im jugendlichen Alter die entsprechende Umgebung geschaffen werden, in der diese Qualitäten gewissermaßen natürlich erworben werden. Die Wahl der Freunde des Prinzen spielt dabei eine zentrale Rolle, denn sie erlaubt ihm, spielerisch die für die öffentliche Meinung so wichtige Kommunikationsfähigkeit mit seinen Untertanen zu trainieren:

Ex his quidam Hungaricum, quidam Bohemicum, quidam patrium, omnes autem Latinum sermonem norint vicissimque loquantur. Sic absque labore et quasi per ludum haec omnia perdisces idiomata, et alloqui tuos subditos per te ipsum poteris. Nihil est, quod suo principi favorem populi magis conciliet, quam gratia sermonis. (S. 170)

Piccolominis Abhandlung über die Kindererziehung stellt formal ein Meisterstück des rhetorischen Aufbaus und damit ein Vorbild für den künftigen *rex litteratus* dar: In der Einleitung werden die drei Grundbedingungen jedes Erziehungsprozesses, nämlich ererbte Anlage,⁵⁴ vermittelte Belehrung und praktische Übung⁵⁵ dargelegt. Nach den Überlegungen zur körperlichen Gesundheit als der Voraussetzung für die angestrebten geistigen Fähigkeiten wird als Gesamtziel schließlich eine Kombination von moralischer Philosophie und rhetorischer Eloquenz definiert. Die Grammatikübungen, der Lektürekanon, die Interpretation der Autoren und die Anleitung

52 Piccolomini zitiert hier ausdrücklich Friedrich III. als Vorbild: „[...] quam sapiens est tam sobrium se ostendit; non vino, non cibo se implet; castigata prandia, castigatiores agit cenas [...]“ (S. 146).

53 Danda est igitur summo studio litteris opera. (S. 162)

54 Omnibus, qui ad virtutis culmen ducendi sunt, pueris naturam in primis bonam et disciplinae capacem esse oportet. (S. 132)

55 Sicut enim caeca est sine disciplina natura, sic sine natura manca est disciplina. (S. 132–134)

gen zum richtigen Schreiben bereiten die Beschäftigung mit den freien Künsten vor, welche dem humanistischen Fürsten wichtiger sein müssen als spezielle Fragen der Theologie oder der Jurisprudenz. Seine darauf folgenden seitenlangen Erklärungen zur lateinischen Sprache rechtfertigt Piccolomini mit der Notwendigkeit einer präzisen Kenntnis der sprachlichen Eigenheiten:

Si ergo grammaticae recteque loqui volumus, noscendus est verborum usus, quorum aliqua nostra sunt, aliqua peregrina; aliqua simplicia, aliqua composita; aliqua propria, aliqua translata; aliqua usitata, aliqua ficta; atque in his tota vis recte loquendi consistit, ut his apte compositeque utamur. (S. 182)

Von der richtigen Anwendung der einzelnen Satzteile bis zur bildlichen Ausdrucksweise gilt jedoch ein Prinzip: „Sicut ergo vivendi consensum bonorum, sic et loquendi consonantiam eruditorum appellare et imitari consuetudinem oportebit.“ (S. 206)

Die wichtigste Quelle für *De liberorum educatione* ist wohl die vom Frühhumanismus wieder entdeckte und hoch geschätzte *Institutio oratoria* von Quintilian,⁵⁶ worin ebenfalls der an Cicero geschulte Klassizismus als ein Bildungsideal gepriesen wird, das stilistische Perfektion mit menschlicher Vollkommenheit gleichsetzt: „Die ehrenvolle Berufung zum Prinzenzieher an den Hof des Kaisers Domitian und die daraus resultierende Laudatio für diesen Fürsten (Vorrede zum 4. Buch) bindet das Werk in den weltgeschichtlichen Wirkungsrahmen ein, der auch Enea als Funktion und Einflußbereich des höfischen Humanismus vorschwebte.“⁵⁷

Auch wenn keine direkten Auswirkungen auf die Erziehung des Adressaten Ladislaus selbst nachweisbar sind, findet Piccolominis *De liberorum educatione* in den habsburgischen Ländern eine interessierte Aufnahme zumindest in den Kreisen der Intellektuellen: eine noch 1450 entstandene Handschrift in Melk enthält eine gekürzte Fassung des Werkes, die vermutlich auf den Ordensreformer und Wiener Universitätslehrer Johannes Schlitbacher zurückgeht. Die eigentliche Absicht des Autors, ein Erziehungsmodell für künftige Herrscher zu schaffen, konkretisiert sich erst, als Eleonore von Portugal, die Mutter des 1459 geborenen Thronfolgers Maximilian, 1466 von Johannes Hinderbach (1418–86), einem Freund des inzwischen verstorbenen Papstes Pius II., eine mit Miniaturen, Wappen und Initialen

⁵⁶ Kallendorf verweist in seinen Anmerkungen 82 Mal auf Quintilian.

⁵⁷ Bauer: Enea Silvio Piccolomini, S. 102.

geschmückte und von Piccolominis Handexemplar in Rom kopierte Handschrift erhält.

Auch wenn sich Kaiser Friedrich III. einer wirklich humanistischen Erziehung seines Sohnes Maximilian zu widersetzen scheint,⁵⁸ dürfte doch dessen sprachliche Ausbildung durch Thomas Prelokar,⁵⁹ Jakob von Fladnitz und Peter Engelbrecht bereits eine gewisse Öffnung zu neuen Methoden aufweisen. Die Ausarbeitung eines speziellen Lehrbuches auf der Grundlage der Donat-Grammatik und besonders das Gesprächsbüchlein mit seinen fiktiven Alltagsunterhaltungen zeigen zumindest das Bemühen um eine didaktische Reform. Ohne Zweifel werden Jahrzehnte später im *Weißkunig* von Maximilian wesentliche Elemente aus Piccolominis Empfehlungen wieder auftauchen: die Unterteilung in die vier menschlichen Lebensalter, die Notwendigkeit der körperlichen Ertüchtigung, die sorgfältige Wahl der Spielgefährten, das unumgängliche Studium der Grammatik, die Pflege einer sorgfältigen Schrift und ähnliche Aspekte werden ausdrücklich als wichtige Gesichtspunkte zur Heranbildung einer würdigen Persönlichkeit in Erinnerung gerufen.⁶⁰

Die Verbreitung der humanistischen Bildungsideale durch Enea Silvio Piccolomini beschränkt sich jedoch vorerst auf die pädagogische Theorie und auf die Grundausbildung, während er auf die inhaltliche Ausrichtung der Universität Wien kaum Einfluss hat, obwohl er mindestens zwei Mal dort persönlich aufgetreten ist: im Jahr 1445, in kurzem zeitlichen Abstand, vermutlich im Rahmen einer Quodlibetdisputation gegen Johannes Widmann aus Dinkelsbühl in Anwesenheit von Kaiser Friedrich III. und Herzog Sigmund von Tirol⁶¹ und aus Anlass der Eröffnung des Studienjahres vor der juristischen Fakultät.⁶² Piccolomini kritisiert an verschiedenen Stellen vor allem das Übergewicht der (typisch mittelalterlichen) Dialektik und das fast völlige Fehlen von Rhetorik und Poesie im Programm der Artistenfakultät, was er auf die scholastische Ausrichtung nach Pariser Vorbild zurückführt: „Dennoch muß mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte von Humanismus und Renaissance festgehalten werden, daß selbst im Kreise der als traditionell verschrieenen Wiener Universität sich seit der Wende

58 Weiß: Das Bildungswesen, S. 230.

59 Auch Perlower, Berlower bzw. Prelager; 1421–96, aus Cilli-Celje.

60 Vgl. Folkhard Cremer: Kindlichkeit, Junglichkeit, Mandlichkeit, Tewrlichkeit. Eine Untersuchung zur Bild-Text-Redaktion des Autobiographieprojektes Kaiser Maximilians I. und zur Einordnung der Erziehungsgeschichte des *Weißkunig*. Egelsbach 1995, S. 104–111.

61 Alphons Lhotsky: Die Wiener Artistenfakultät 1365–1497. (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Histor. Klasse, 247) Wien 1965, S. 139 und 263–273; diese Angaben scheinen allerdings nicht mehr aktuell, weder in Bezug auf die Person des Disputators noch was die dort noch unterschätzte Verbreitung dieser Rede betrifft – mittlerweile kann man von mindestens 19 Handschriften ausgehen; vgl. Wagendorfer: Eneas Silvius Piccolomini, S. 23, Anm. 6, und S. 49.

62 Guido Kisch: Enea Silvio Piccolomini und die Jurisprudenz. Basel 1967, S. 41–54.

zum 15. Jahrhundert eine Bewegung zur Veredelung der Gebrauchslatinität und zur Reform des Grammatikunterrichtes nachweisen läßt.“⁶³

Die Widerstände gegen Piccolomini innerhalb der Universität sind vermutlich vielfältiger Natur und betreffen neben der Skepsis gegenüber den *studia humanitatis* (die in moderater Weise durchaus angenommen werden, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird) sicher ebenso die Ablehnung der politischen Positionen von Piccolomini. Daher gilt als die vorherrschende Meinung in der Forschung: „An der Universität hat Aeneas anscheinend nicht überzeugen können mit seinem Programm der Rhetorik als *ars artium*, er wurde nur außerhalb der Universität, in den Kanzleikreisen und unter den hohen und mittleren Klerikern gelesen.“⁶⁴

Zu den von Piccolomini beeinflussten Personen zählt nachweislich z.B. Michael Wochner von Auerbach, der 1454 an der Universität Wien immatrikuliert und 1480 als Chorherr im Kollegiatstift Spital am Pyhrn stirbt: er besitzt in seiner Privatbibliothek zahlreiche Werke Piccolominis (darunter auch eine Abschrift der *Historia de duobus amantibus*), welche zu Beginn des 16. Jahrhunderts in die Bibliothek von Stift Kremsmünster gelangen werden. Wagendorfer relativiert daher den Konflikt mit der Universität, indem er nicht das Lehrprogramm als Maßstab heranzieht, sondern die Personen und die von ihnen rezipierten Werke: „Sehr wohl lässt sich somit auch frühe Piccolomini-Rezeption in humanistischem Kontext im Umkreis der Universität Wien nachweisen, wenn man nicht nur noch heute in Wien liegende Handschriften einbezieht.“⁶⁵

Die Verbreitung der Schriften Piccolominis erstreckt sich über das gesamte östliche Mitteleuropa, wie Zeugnisse aus Böhmen illustrieren, wo Intellektuelle wie Wenzel von Bochov aus Krumau, Johann Tuschek aus Prag oder Johannes Schindel aus Königgrätz seine Texte kopieren, kommentieren und mit ihm Kontakt aufnehmen.⁶⁶ Durch seinen Schüler Callimachus Experiens (eigentlich Filippo Buonaccorsi de Tebaldis da San Gimignano, 1437–96) finden die humanistischen Gedanken Piccolominis auch ihren Weg nach Polen, insbesondere nach Krakau, wo Callimachus an der bereits 1364 gegründeten Universität ab 1472 die *studia humanitatis* unter-

63 Alfred A. Strnad: Die Rezeption von Humanismus und Renaissance in Wien. In: Winfried Eberhard / Alfred A. Strnad (Hg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln / Weimar / Wien 1996, S. 71–136; hier S. 75.

64 Frank Fürbeth: Johannes Hartlieb. Untersuchungen zu Leben und Werk. Tübingen 1992, S. 259.

65 Wagendorfer: Eneas Silvius Piccolomini, S. 35, Anm. 79.

66 Vgl. Sante Graciotti / Jitka Kresálková (Hg.): Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XVe XVI. Mailand 1973.

richtet.⁶⁷ Die italienische Präsenz in Südpolen wird insbesondere ab 1518 durch die Heirat von König Sigismund I. Jagiellon (1467–1548) mit Bona Sforza (1494–1557) wieder aufblühen: zu dieser Zeit lehren z.B. der Jurist Ludovico Alifio (1499–1543), der Historiker Colantonio Carmignano († 1544) und der Mediziner Giovanni Andrea Valentino (~1495–1547) an der Universität Krakau.

Ganz im Sinne der humanistischen Tradition Petrarcas, der vor allem mit *De remediis utriusque fortunae* zu den am meisten gelesenen Moralphilosophen des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit zählt, beschäftigt sich Piccolomini in zahlreichen seiner Texte mit praktischen Überlegungen zur Ethik. Die gemeinsamen Grundthemen seiner philosophischen Werke kann man wohl in den folgenden Fragestellungen zusammenfassen: Wie wird man im Leben mit Unglück fertig? Welche Einbußen an Lebensqualität und an Persönlichkeitsentfaltung riskiert jemand, der Karriere machen will? Steht eine tiefe und opferbereite Liebe nicht über der kirchlichen und weltlichen Gesetzgebung? Dass das emotionsgeladene Problem der letzten Frage Piccolomini innerlich sehr beschäftigt, kann man einem Brief vom 1. Juni 1445⁶⁸ entnehmen, in dem er sich zu einem realen Fall, der gewaltsamen Trennung des Liebespaares Pippa und Johannes Steinhof äußert. Diese Problemstellung beschäftigt nicht nur den humanistischen Autor, sondern offenkundig auch sein Publikum, was der ungeheure publizistische Erfolg seiner *Historia de duobus amantibus* beweist, in der ja ein Exempel gerade dieser Thematik geboten wird. Diese Novelle Piccolominis bildet ein bemerkenswertes Beispiel dafür, wie die ursprünglich volkssprachliche Gattung der unterhaltsamen Erzählliteratur mit philosophischen Themen des Humanismus verknüpft und so zur kunstvollen Ausdrucksweise in der erneuerten Kultursprache Latein verarbeitet werden kann.

Im deutschsprachigen Gebiet erfolgt der erste Kontakt mit der während des 14. Jahrhunderts entstandenen Novellentradition sicher durch diese lateinische Erzählung von Piccolomini. Das Vorwort dazu bildet ein Brief an seinen ehemaligen Lehrer in Siena, Mariano de' Sozzini, datiert Wien 3. 7. 1444, worin der Autor zunächst feststellt, dass es sich für einen 40-jährigen vielleicht nicht schickt, über derartige Liebesdinge zu schreiben, aber noch weniger für den 50-jährigen Brieffreund, solche zu lesen:

Rem petis haud convenientem etati mee, tue vero et adversam et repugnantem.
Quid enim est, quod vel me iam pene quadragenarium scribere, vel te quinquagenarium

67 Vgl. Gioacchino Paparelli: Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi). Rom: 1977.

68 Rudolf Wolkan (Hg.): Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini. I: Briefe aus der Laienzeit, 1: Privatbriefe. (Fontes Rerum Austriacarum II 61) Wien 1909, S. 504 (Nr. 173).

genarium de amore conveniat audire? Iuvenes animos res ista delectat et tenera corda deprecit. Senes autem tam idonei sunt amoris auditores quam prudentie iuvenes.⁶⁹

Auf angebliches, rhetorisch vorgeschütztes Drängen von Sozzini erzählt er dennoch eine wahre Geschichte, um die zahlreichen Gefahren der Liebe (die der Autor selbst auch durchgestanden hat, wie er ähnlich Boccaccio in seinem Vorwort zum *Decamerone* gesteht) zu illustrieren. Die Geschichte dieser beiden Liebenden könnte vielleicht nützlich sein, denn die weibliche Hauptfigur starb an Liebeskummer und ihr Liebhaber litt auch zeit seines Lebens an der tragischen Erinnerung:

Instruit hec historia iuvenes, ne militie se accingant amoris, que plus fellis habet quam mellis, sed obmissa lascivia, que homines reddit insanos, virtutis incumbant studiis, que possessorem sui sola beare potest. In amore autem quot lateant mala, si quis nescit, hinc poterit scire.⁷⁰

Als der deutsche Kaiser Sigismund 1432 auf der Reise nach Rom mit seinem Gefolge in Siena einzieht, kommen ihm die vornehmen Frauen der Stadt, unter ihnen die verheiratete Protagonistin Lucretia, in einer Prozession entgegen. Die erste Beschreibung Lucretias folgt genau dem Blick des zunehmend interessierten Betrachters: größer als die anderen, goldblonde Haarfülle, darin Gold und Edelsteine, hohe harmonisch weite Stirn ohne Falten, dunkle und zart geschwungene Augenbrauen in perfektem Abstand, strahlende Augen voll sonnengleicher Kraft, gerade Nase, rosige Wangen mit Grübchen beim Lachen, schöner kleiner Mund, korallenrote Lippen, kleine regelmäßige Zähne wie aus Kristall und süßer Fluss der Rede.⁷¹ Es ist dies ein Porträt ganz in der Tradition des italienischen *dolce stil nuovo* des 13. Jahrhunderts und der petrarkistischen Liebeslyrik, verbunden mit metaphorischen Elementen der Bibel und klassischer Autoren. Der männliche Protagonist Euryalus, angeblich der

69 Chiarini (Hg.): *Novelle italiane. Il Quattrocento*, S. 132.

70 Chiarini (Hg.): *Novelle italiane. Il Quattrocento*, S. 136.

71 *Statura mulieris eminentior reliquis. Comae illi copiosae et aureis laminis similes, quas non more virginum retrofusas miserat, sed auro gemmisque incluserat. Frons alta spatiique decentis nulla intersecta ruga. Supercilia in arcum tensa, pilis paucis nigrisque, debito intervallo disiuncta. Oculi tanto nitore splendentes, ut in solis modum respicientium intuitus hebetarent. His illa et uccidere, quos voluti, poterat et mortuos, cum libuisset, in vitam resumere. Nasus in filum directus roseas genas aequali censura determinabat. Nihil his generis amabilius, nihil delectabilius visu; quae, cum mulier risit, in parvam utrimque dehiscabant foveam. Nemo has vidit, qui non cuperet oculari. Os parvum decensque. Labia corallini coloris ad morsum aptissima. Dentes parvuli et in ordinem positi ex crystallo videbantur. Per quos tremula lingua discurrens non sermonem, sed harmoniam suavissimam movebat. (Piccolomini: Euryalus und Lucretia, S. 4–6; alle Zitate nach dieser Ausgabe.)*

kaiserliche Kanzler Kaspar Schlick, erblickt sie, und beide verlieren ihre Seelenruhe, denn die entflammte Liebe fordert gnadenlos ihre Erfüllung. Dieser Konflikt zwischen Vernunft und Begierde wird vor allem an den Gewissenskonflikten der verheirateten Lucretia gezeigt:

Excute conceptas e casto pectore flammas si potes, infelix. Si possem, non essem aegra, ut sum. Nova me vis invitam trahit. Aliud cupido suadet, alia mens. Scio quid sit melius, quod deterius est sequor.⁷²

Lucretia bezieht schließlich ihre literarische Rechtfertigung aus mythologischen Vorbildern wie Helena, Ariadne oder Medea und beschließt dann bei sich:

Nemo errantem arguit, qui cum multis errat.⁷³

Als sie die Heimlichkeit ihrer Liebe nicht mehr erträgt, vertraut sich Lucretia einem langjährigen Diener namens Sosias an, der auf Grund seiner deutschen Abstammung auch helfen kann, die sprachlichen Hürden auf dem Weg zu ihrem Geliebten zu überwinden. Sosias beschwört die junge Frau, doch vernünftig zu sein und nicht ihre Position für diese unsinnige Leidenschaft aufs Spiel zu setzen. Vergeblich, weshalb der Autor Lucretias leichtsinnige Begierden in einem sozialphilosophischen Kommentar auf ihre finanziellen Möglichkeiten zurückführt:

Ita est sane, ut sapientibus videtur: humiles tantum casas habitat castitas solaque pauperies affectu sano tenetur et quae domus se coercet modico. Divites aedes nescit pudicitia.⁷⁴

Nach einer Reihe von klassischen Textreferenzen von Ovid bis Seneca lässt der Autor auch den von Lucretia vollkommen faszinierten Franken Euryalus zu dem fatalen Schluss kommen, dass es vergeblich ist, sich der natürlichen Kraft der Liebe entgegen stellen zu wollen:

72 O tilge den sich ausbreitenden Brand aus der keuschen Brust, wenn du es kannst, Unselige! Doch woher die Kraft nehmen? Eine nie gekannt Gewalt reißt mich willenlos fort. Hier lockt die Liebe, dort mahnt die Vernunft. Ich kenne wohl das Gute und folge doch dem Bösen. (S. 10–11)

73 Ovid: *Heroides* 4.134; Wer aber mit vielen anderen fehlt, gilt als entschuldigt. (S. 12–13)

74 Es ist wahr, was die Philosophen sagen: Keuschheit und Treue wohnen nur in den Hütten der Armen, nur wer in Kargheit und Bescheidenheit lebt, hat ein reines Herz. Treu und Schamhaftigkeit meiden die Häuser der Reichen. (S. 14–15)

Quid ego naturae legibus renitar? Omnia vincit amor; et nos cedamus amori.⁷⁵

Nach einigen unterhaltsamen Verwirrungen um eine Kupplerin und dem ersten Briefverkehr der Verliebten (Euryalus lernt Italienisch, um ihr direkt schreiben zu können), welcher Beispiele ausgefeilter Rhetorik enthält, siegt schließlich die Macht der leidenschaftlichen Worte:

Ut turris, quae – fracta interius – inexpugnabilis videtur exterius, ariete admoto
mox confringitur, sic Euryali verbis Lucretia victa est.⁷⁶

Glücklich resignierend gesteht sie ihm:

Vicisti, iamque tua sum.⁷⁷

Es gelingt darauf den Liebenden unter manchmal demütigenden Umständen, zwei glühende Nächte miteinander zu verbringen, in welchen sich der wilde Charakter der leidenschaftlichen Frau manifestiert, die wesentlich stärker ihren Trieben unterworfen scheint:

Indomitum animal est mulier nullisque frenis retinendum.⁷⁸

Das veranlasst den Autor zu Unheil verkündenden Ausrufen von höchst dramatischer Rhetorik:

O insensatum pectus amantis, o mentem caecam! O animum audacem corque
intrepidum!⁷⁹

Bei einem typischen Zwischenfall allerdings, als die beiden von Lucretias Ehemann Menelaos beinahe überrascht werden, manifestiert sich der so ganz andere Charak-

75 Warum also soll ich mich gegen das Naturgesetz stemmen? Alles besiegt ja die Liebe, so will auch ich mich ihr beugen. (S. 24–25)

76 Wie ein Turm, der innerlich baufällig ist, aber von außen uneinnehmbar scheint, rasch zusammenbricht, sobald der Mauerbrecher ihn erschüttert, so wurde Lucretia durch die Worte des Euryalus verführt. (S. 42–43)

77 Ich erkläre mich für besiegt und bin die Deine. (S. 42–43)

78 Das Weib ist ein unbezähmbares Tier und mit keinem Zügel zu halten. (S. 44–45)

79 O wahnbesessenes Herz der Verliebten! O geblendeter Verstand, o kühner Geist und verwegener Mut! (S. 54–55)

ter des Mannes, denn in seinem Versteck geht er in sich und begreift seinen liebessollen Leichtsin:

Quis me huc venire compulit, nisi levitas mea? Nunc deprehensus sum, nunc infamis fio, nunc Caesaris gratiam perdo. Quid gratiam? Utinam mihi vita supersit!⁸⁰

Die viel größere Standfestigkeit der Frau gibt Anlass zu einem zweideutigen Kommentar ganz in der Tradition von Boccaccio:

Vide audaciam mulieris! I nunc et feminis credito.⁸¹

Wie in den Novellen des *Decameron* bieten derart kontrastreiche Stellen mit ihren psychologischen Analysen den eigenen Erwägungen des Publikums über die geschilderten Verhaltensweisen Raum und führen zu eben der unterhaltsamen Belehrung, welche zum Programm der Gattung gehört. Piccolomini ist ohne Zweifel ein profunder Kenner der Werke Boccaccios, an welchen er ebenso wie an den antiken Vorbildern (Ovid, Seneca) seinen Stil geschult hat.

Bei der Abreise des Kaisers aus Siena möchte Lucretia von ihrem geliebten Euryalus mitgenommen werden, was dieser aber ablehnt auf Grund gesellschaftlicher Zwänge, die aus seiner Stellung bei Hof und seiner Karriere resultieren. Allein zurückgelassen, wie einst Dido von Aeneas, stirbt sie aus Liebeskummer. Worauf der Autor abschließend seinen belehrenden Kommentar an Sozzini und das Publikum abgibt:

Quem qui legerint, periculum ex aliis faciant, quod sibi ex usu fiet, nec amatorium poculum bibere studeant, quod longe plus aloes habet quam mellis.⁸²

Wie sehr Piccolominis Zeitgenossen diese Geschichte geschätzt haben, stellt Eric John Morrall in seiner Ausgabe fest: „The *Historia de duobus amantibus* of Æneas Silvius Piccolomini was one of the most popular stories of the Renaissance.“⁸³ Als Briefnovelle 1444 geschrieben, zirkuliert sie zuerst als Handschrift und wird dann zu

80 Nur mein Leichtsin konnte mich verleiten, hierher zu kommen. Jetzt ertappen sie mich, und ich verliere meine Ehre und das Wohlwollen des Kaisers. Was sage ich Wohlwollen? Wenn ich nur mit dem Leben davonkomme! (S. 58–59)

81 O die Frechheit der Weiber! Man kann ihnen nicht trauen. (S. 60–61)

82 Ihre Leser aber mögen sich daran zu ihrem eigenen Nutz und Frommen ein Beispiel nehmen und den Becher der Liebe nicht zu trinken verlangen, denn er enthält weit mehr Bitternis als Süße. (S. 111–115)

83 Piccolomini / Wyle: *The Tale of Two Lovers*, S. 35.

dem in der Epoche der Inkunabeldrucke am weitesten verbreiteten Erzähltext der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts: 19 Ausgaben des lateinischen Originals; 8 der italienischen Übersetzung; insgesamt 30 überlieferte Inkunabeldrucke. Weitere mehr als 40 Ausgaben im 16. Jahrhundert.

Dieser Erfolg beruht nicht zuletzt auf den äußerst unterhaltsamen Einlagen, welche ganz in der italienischen Novellentradition seit Boccaccio stehen. Der einzige Rivale von Euryalus, der im Text vorkommt, versucht sich mit bewundernswerten Tricks der Nachrichtenübermittlung an Lucretia heranzumachen. So schickt er z.B. einen in ein künstliches Veilchen eingewickelten Brief:

Sequitur Pacorus violam in manibus gestans deauratis foliis, in cuius collo epistulam amatoriam subtilibus inscriptam membranis absconderat.⁸⁴

Oder aber ein weiterer nutzloser Versuch nach einem – vermutlich in Siena am Ort der Handlung seltenen – Schneefall:

Hinc nactus occasionem Pacorus epistulam alteram cera includit ceramque nive tegit et cingit factaque pila in fenestram Lucretiae iacit.⁸⁵

Eine Szene, welche in Wien wohl sehr an die Schneeballschlacht und Schlittenfahrt der einige Jahrzehnte davor entstandenen so genannten Neidhart-Fresken erinnert.⁸⁶

Der immensen Bedeutung von Piccolominis Novelle für die Verbreitung dieser typischen italienischen Gattung nördlich der Alpen wird die Tatsache gerecht, dass die erste so genannte *Translatze* des frühhumanistischen Übersetzers Niklas von Wyle, welche 1462 mit Widmung an Markgräfin Katharina von Baden entsteht, gleichzeitig die erste Übersetzung der *Historia de duobus amantibus* in eine Volkssprache ist. Die erste italienische Fassung erscheint 1477, die spanische *Estoria muy verdadera de dos amantes* ca. 20 Jahre später.

Bei seinem ersten Aufenthalt in Wien 1452 wird der Schweizer Wyle wohl mit Piccolomini zusammengetroffen sein; bei Reden des päpstlichen Legaten Piccolomini im

84 Pacorus lief ihnen nach, in der Hand ein Veilchen mit vergoldeten Blättern, in dessen Stengel er auf einem winzigen Zettelchen eine Liebesbotschaft versteckt hatte. (S. 70–71)

85 Das gab Pacorus Gelegenheit, es erneut mit einer Liebesbotschaft zu versuchen. Er verbarg ein in Wachs eingeschlossenes Briefchen in einem Schneeball und warf ihn in Lucretias Fenster. (S. 72–73)

86 Im ehemaligen Festsaal im ersten Obergeschoß des Hauses Tuchlauben 19, im Zentrum von Wien, befindet sich ein um 1400 entstandener Freskenzyklus mit Motiven aus den Dichtungen des Minnesängers Neidhart von Reuenthal; die fragmentarischen Winterszenen schmücken die Nordwand des Saales.

Februar und März 1455 in Wien war Wyle ebenfalls anwesend. Im November 1459 hat der deutschsprachige Frühhumanist schließlich Gelegenheit, seinem großen Vorbild – inzwischen Papst Pius II. – sein eigenes rhetorisches Können in lateinischer Sprache als Gesandter auf dem Fürstenkongress in Mantua zu beweisen. Wyles 1472 erstmals in Nürnberg gedruckte Version der Novelle erlebt begeisterte Aufnahme in Deutschland: zusätzlich zu den drei Gesamtausgaben von Wyles *Translatzen* erfolgen bis 1550 noch acht Einzelausgaben dieser Novelle, welche in mehr oder weniger getreuen Versionen letzten Endes Eingang in Volksbücher findet.

Von literarhistorisch geringster Bedeutung bleibt Piccolominis lateinische Komödie *Chrysis*, die auf humanistische Vorbilder in Italien (vor allem die Leonardo Bruni Aretino zugeschriebene *Polyxena – Poliscena*) zurückgeht. Wegen ihrer Liebetheematik und vor allem wegen ihres sprachlichen Ausdrucks liegt dem Verfasser später als Papst sehr viel daran, diesen Text in Vergessenheit geraten zu lassen, was ihm bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auch gelingt.

Unter dem deutlich sichtbaren Einfluss von Terenz und Plautus, dessen überliefertes Komödienwerk Nikolaus von Kues 1429 durch seine Wiederentdeckung einiger Texte komplettiert hatte, unternimmt Piccolomini in seiner *Chrysis* eine humanistische Neubelebung der klassischen Verskomödie. Mit seiner spezifischen Übertragung typisch antiker Konstellationen von komischen Charakteren in die zeitgenössische Realität Italiens und Deutschlands markiert er den Beginn der philologischen Auseinandersetzung mit der lateinischen und griechischen Theatertradition und den Möglichkeiten ihrer Aktualisierung in Neulatein und in den Volkssprachen.

Zwei ältere Priester, Dyophanes und Theobolus, verkehren mit zwei Kurtisanen, Chrysis und Cassina, die sie trotz deren professioneller Verfügbarkeit exklusiv für sich haben möchten, wobei sie besonders eifersüchtig sind auf zwei junge Rivalen, Sedulius und Charinus. Nach vielen Komplikationen, deren Struktur nicht immer überzeugend scheint, entscheiden sich die beiden Frauen schließlich für ein stabiles Verhältnis zu den wohl situierten Priestern. Dazwischen treten relativ viele Figuren nur kurz und ohne wirklichen Bezug zur Handlung auf, um einzelne Szenen amüsanter zu gestalten oder um gewisse Aspekte eines Lasters zu illustrieren. Es handelt sich bei *Chrysis* insgesamt um eine Sittenkomödie über die menschlichen Schwächen wie Habgier oder Wollust, die der Autor karikaturhaft in einer Art Katalog der sündigen Leidenschaften darlegt, wobei er dem menschlichen Leichtsinne ein besonderes Augenmerk schenkt.

So erklärt z.B. Dyophanes in Szene I, was für ein angenehmes Leben er und Theobolus als Priester führen, da ihnen ihr Zölibat sogar ein freieres Liebesleben als

den verheirateten Männern ermöglicht. In Szene III wird die eheliche Treue als unmögliche Forderung bezeichnet, in IV schwärmt Charinus von seinem ausschweifenden Leben als Junggeselle, in V eine alte Kupplerin von den Freuden des Alkohols, und in X erlebt man die spezielle Genugtuung von Chrysis und Cassina, regelmäßig ihre Liebhaber zu wechseln. Viele Szenen tragen eigentlich nichts zur Handlung bei und könnten im Sinne einer aufbauenden Dramatik auch gestrichen werden: in VI bezeichnet sich Dyophanes resigniert als völlig der Kurtisane Cassina verfallen, Szene VIII bietet eine eindrucksvolle Liebesklage des jungen Charinus, in VII und XVI demonstriert ein Koch seine Fresslust. Dass zahlreiche Scherze einen ausgesprochen frauenfeindlichen Hintergrund haben, passt in die theologische Grundhaltung der Zeit, und dass häufig Kommentare über das Verhalten der Herren durch deren Diener karikaturhaft ausgespielt werden, gehört zur Natur einer sozialen Komödie.

Piccolominis *Chrysis* endet mit einer deutlichen moralischen Belehrung: strebe nach Tugend und meide Kurtisanen, Kupplerinnen, Schmarotzer und wilde Gelage. Im Widerspruch dazu steht aber, dass die Hauptfiguren für ihre Laster am Ende nicht wirklich büßen. Das mag neben doch kräftigen sprachlichen Formulierungen der Hauptgrund dafür gewesen sein, dass der spätere Papst Pius II. dieses Werk aus der Überlieferung tilgen wollte.

I.3 Die Humanisten an den Höfen und Universitäten

Trotz der inhaltlichen Ausrichtung nach dem Modell von Paris machen sich an der Universität Wien ab dem beginnenden 15. Jahrhundert zunehmend Einflüsse aus Bologna und Ferrara selbst auf die am stärksten den mittelalterlichen Programmen verpflichtete theologische Fakultät bemerkbar. Diese Kontakte beruhen ohne Zweifel auf dem regen Austausch von Studierenden und Lehrenden zwischen den nordostitalienischen (vorwiegend Padua, Bologna und Ferrara) und den zentraleuropäischen Universitäten, welche in allen Disziplinen vor allem dem in Italien reformierten Lateinunterricht ein wachsendes Interesse entgegen bringen.⁸⁷

Darüber hinaus fördern die großen Konzile des 15. Jahrhunderts schon bestehende Kontakte zwischen den Intellektuellen in der katholischen Kirche, an den

⁸⁷ Vgl. Tibor Klaniczay: The Concepts of Hungaria and Pannonia in the Age of the Renaissance. In: *Hungarian Studies* X.2 (1995), S. 173–189; besonders S. 176–184. – Ágnes Ritoók-Szalay: Der Humanismus in Ungarn zur Zeit von Matthias Corvinus. In: Winfried Eberhard / Alfred A. Strnad (Hg.): *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*. Köln / Weimar / Wien 1996, S. 157–172; besonders S. 169.

Höfen und in den Bildungsinstitutionen: 1409 in Pisa, 1414–18 in Konstanz und 1431–49 in Basel erfolgt ein reger kultureller Austausch parallel zu den eigentlichen Sitzungen.

An der Wiener medizinischen Fakultät sind bereits seit den ersten Jahrzehnten nach der Gründung 1365 die Kontakte zu Italien sehr wichtig: Magister Nikolaus von Udine, der vermutlich in Padua als Magister artium und Doktor der Medizin seine Studien abschloss, ist im Studienjahr 1384–85 an der Universität Wien immatrikuliert, wirkt vermutlich bis 1390 als Leibarzt von Herzog Albrecht III. im Umkreis des Hofes und verfasst für den Landesfürsten ein lateinisches Pestregimen, in dem er aus Erdspalten austretende Miasmen für die seit 1347 regelmäßig in Europa ausbrechenden Epidemien verantwortlich macht.

Unter den zahlreichen Professoren aus Norditalien, die immer wieder für kurze Zeit in Wien tätig sind, verdienen außerdem Francischinus de Mutonibus (Montonibus) aus Treviso (1385–90 in Wien) und Henricus de Boldonis (Woldonis) aus Mailand (zumindest 1392–95 in Wien) Erwähnung.

Galeazzo di Santa Sofia († 1427)⁸⁸ absolvierte seine Studien in Padua 1386 mit dem Doctor artium sowie 1390 mit dem Doktorat in Medizin und unterrichtete 1388 als Lektor für Logik an der Universität Bologna. Von Herbst 1394 lehrt er mit einigen kurzen Unterbrechungen bis Ende 1405 an der Universität Wien und fungiert ebenfalls als Leibarzt der Herrscherfamilie. Er hält auf der Grundlage seines Lehrbuches (*Simplicia*) Vorlesungen über Arzneimittel und führt ab 1404 die in Österreich vermutlich ersten Sezierungen menschlicher Leichen durch.⁸⁹ 1405 kehrt Santa Sofia nach Padua zurück, um dort eine Professur für theoretische Medizin zu übernehmen.

Wie groß das Ansehen der Mediziner aus Padua in Österreich im 15. Jahrhundert gewesen sein muss, beweist ein 1444 von Geremia de' Simeoni (Jeremias de Simeonibus, Stadtarzt von Udine)⁹⁰ erstelltes *Consilium* für Herzog Albrecht VI. (1418–63), den Bruder von Kaiser Friedrich III. Geremias Vater war vielleicht als *Symeon de Ruspano de Civitate Austria, doctor medicine* 1420 an der Universität Wien immatrikuliert und hatte seinen kleinen Sohn auf diese Studienreise mitgenommen. Der zwischen 1412 und 1414 in Raspano bei Tricesimo geborene Geremia de' Simeoni erlangt in Padua 1436 den Doctor artium und 1439 den Doktor der Medizin bei Bartolomeo di Santa Sofia, dem Bruder des oben erwähnten Galeazzo. Er wirkt als

88 Vgl. Die Universität Wien im Mittelalter. Beiträge und Forschungen von Paul Uiblein. Hg. von Kurt Mühlberger und Karl Kadletz. Wien 1999, S. 146–150.

89 Im Februar 1404, *in hospitali Wienmensi*, wahrscheinlich das Heiliggeistspital vor dem Kärtnerort.

90 Vgl. Die Universität Wien im Mittelalter, S. 151–157.

Stadtkar in Portogruaro, Cividale und Udine, wo er 1447 anscheinend Empörung auslöst, als er vor der Pest nach Spilimbergo flüchtet, anstatt die Kranken zu besuchen. Der in San Daniele del Friuli aufbewahrte Codex 44 der Handschriften des Humanisten Guarnerio d'Artegna († 1466) enthält auf fol. 261^r bis 269^v schriftliche Ratschläge bezüglich Lebensführung für den an Gelenkschmerzen leidenden Albrecht VI., den der Arzt vermutlich persönlich nie gesehen hat.

An der juristischen Fakultät wird 1401–2 ein gewisser Johannes de Garsonibus aus Venedig zum *lector decretalium* berufen. Enea Silvio Piccolomini hingegen empfiehlt 1443 im Rahmen seiner Reformbestrebungen für die Universität vergeblich die Berufung seines Lehrers Mariano de' Sozzini (1397/1401–1467)⁹¹ aus Siena nach Wien.

Francesco Todeschini-Piccolomini (1439–1503), der für wenige Monate als Papst Pius III. in die Kirchengeschichte eingehende Neffe von Enea Silvio Piccolomini, immatrikuliert in erstaunlich jungen Jahren 1451 an der Universität Wien, bleibt aber bis höchstens 1453. Er wird 1466–86 wieder in intensiven Kontakt mit der österreichischen Politik treten, nämlich als führendes Mitglied der päpstlichen Kommission zur Heiligsprechung von Markgraf Leopold III.

Der einflussreichste italienische Humanist in Österreich nach Enea Silvio Piccolomini ist ohne Zweifel Lorenzo Guglielmo Traversagni (Guglielmus Savonensis, 1425–1503) aus Savona:⁹² Er dürfte nach einem Studium in Padua und Bologna im Sommer 1452 nach Wien gekommen sein, um sich an dieser Universität um einen Lehrstuhl für *Studia humanitatis* zu bemühen, was ihm trotz der Unterstützung von einheimischen Freunden aus dem akademischen Milieu nicht gelingt. In Wien entstehen sein *Modus epistolandi*, ein Handbuch der Briefschreibekunst, das in seinem Widmungsbrief das anhaltende Interesse in Österreich an den Briefen Piccolominis bezeugt, und sein religiös-kontemplativer *Dialogus an mortui sint lugendi an non*,⁹³ welcher aus Anlass des plötzlichen Ablebens von Johannes Schwarz, Chorherr in Klosterneuburg und Freund des Autors, die bereits in Zusammenhang mit der Petrarca-Rezeption erwähnte Todesproblematik im Frühhumanismus wieder aufgreift.⁹⁴ Unter dem Einfluss von Traversagni beginnen sich jedenfalls die Ideen und

91 Mariano Sozzini d. Ä. wirkt als Lehrer an der Universität Siena von 1427 bis zu seinem Tod, unterrichtet Piccolomini mit Unterbrechungen 1423–31 und gilt als Begründer einer ganzen Familie von Rechtsgelehrten (sein Sohn Bartolomeo, sein Enkelsohn Mariano sowie dessen Söhne Alessandro und Celso).

92 José Ruyschaert: Lorenzo Guglielmo Traversagni de Savone (1425–1503). Un humaniste franciscain oublié. In: *Archivium Franciscanum Historicorum* 46 (1953), S. 195–210. – Giovanni Farris: Umanesimo e religione in Lorenzo Guglielmo Traversagni (1425–1503). Mailand 1972.

93 Hermann Maschek: Zur Geschichte des Humanismus im Franziskanerorden. In: *Archivium Franciscanum Historicorum* 28 (1935), S. 574–579.

94 Vgl. Christian Kiening: Schwierige Modernität. Der ‚Ackermann‘ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels. München 1998, S. 446–459 und S. 579–604 (Text des *Dialogus*).

Arbeitstechniken des italienischen Humanismus in Österreich weiter zu verbreiten, wie aus einer Klosterneuburger Handschrift mit Komödien von Terenz ersichtlich ist. Die dem Text beigelegten Glossen und der Kommentar belegen erste Emendationsversuche bezüglich der Textqualität und Ansätze zur philologischen Konjekturekritik.

In diesem Zusammenhang scheint auch die Präsenz von Kardinal Bessarion 1460–61 als päpstlicher Legat in Wien erwähnenswert, weil seine eminente Bedeutung als Vermittler der byzantinischen Kultur nach Westeuropa wohl auch den hier ansässigen Intellektuellen bewusst wird. In seiner Begleitung befindet sich außerdem der italienische Grammatiker Niccolò Perotti (1429–80), dessen *Rudimenta grammatices* 1468 fertig gestellt und 1473 in Rom bei Konrad Sweinheim und Arnold Pannartz gedruckt werden.

1469 wird Giovanni Stefano Emiliano (~1449–99) aus Vicenza von Friedrich III. zum Dichter gekrönt. Er wirkt unter seinem latinisierten Namen Helius Quinctius Aemilianus Cimbriacus⁹⁵ 1486–93 am kaiserlichen Hof und verfasst neulateinische Panegyrik für Friedrich III. und den jungen Maximilian in der Tradition der *imitatio* von Vergil, Ovid, Martial, Juvenal und Statius. Seine *Encomiastica ad Divos Caes. Fredericum et Maximilianum Regem Roman.*⁹⁶ beinhalten ein Epos über die wohltätige Regierung von Friedrich III., die Königswahl von Maximilian im Jahr 1486 und die politischen Konflikte in den südlichen Niederlanden. So schreibt er über seinen olympischen Dienstgeber:

Astra deo nihil maius habent, nil cesare terra;
Si terram cesar, sic regit astra deus.⁹⁷

Trotz aller öffentlichen Anerkennung und Förderung klagt Emiliano – ähnlich wie schon Piccolomini (*De miseriis curialium*) – über seine ökonomisch schlechte Position bei Hof, die ihm nur bescheidene Entfaltungsmöglichkeiten biete.

Wesentlich erfolgreicher im Hofdienst ist Pietro Bonomo (Petrus Bonomus, 1458–1546),⁹⁸ Sohn eines kaisertreuen Wachoffiziers aus Triest, dessen Familie im Konflikt zwischen Venedig und dem Herzogtum Krain 1468 den Habsburgern die

⁹⁵ Lhotsky: Die Wiener Artistenfakultät, S. 192.

⁹⁶ Die erste Fassung von 1488 findet sich im Codex Oenipontanus 664; Auszüge davon in Anton Zingerle (Hg.): *De carminibus latinis saeculi XV et XVI ineditis*. Innsbruck 1880. – Die beinahe doppelt so lange zweite Fassung erscheint 1504 bei Aldus Manutius in Venedig und 1512 bei Schürer in Straßburg.

⁹⁷ Zingerle (Hg.): *De carminibus latinis*, S. 47.

⁹⁸ Stefano di Brazzano: Pietro Bonomo (1458–1546), diplomatico, umanista e vescovo di Trieste. La vita e l'opera letteraria. Triest 2005.

Treue hält. 1481 wird Bonomo als politischer Berater von Friedrich III. verpflichtet und kurz darauf zum *Comes palatinus* erhoben. Zu Bonomos vordringlichen Aufgaben gehört die Sicherung der Bündnisse mit italienischen Fürstenhäusern, unter anderen mit den Sforza in Mailand, die 1494 durch eine Heirat an die kaiserliche Familie gebunden werden. Selbst nach seiner Weihe zum Bischof von Triest 1502 bleibt Bonomo mit kurzen Unterbrechungen ein wichtiger Berater von Maximilian I. (bei den Reichstagen von Konstanz 1507 und Augsburg 1518 sowie beim Wiener Kongress 1515) und ab 1521 von Ferdinand I.

Neben einem intensiven Briefwechsel mit humanistischen Zeitgenossen und einigen *Carmina* auf seine Freunde konzentriert sich die literarische Produktion von Pietro Bonomo auf höfische Panegyrik und auf politische Gelegenheitschriften. Sein *Epithalamium*⁹⁹ auf die kaiserliche Hochzeit von 1494 erscheint im gleichen Jahr wie seine elegische Intervention gegen die französische Invasion in Italien: in der *Querela urbis Romae ad Divum Maximilianum Caesarem*¹⁰⁰ fleht die Stadt Rom um die Hilfe des Kaisers gegen den französischen König Karl VIII., dessen Truppen damals bis nach Neapel vordringen.

Bonomo gibt 1518 in Augsburg eine Gedichtsammlung zu Ehren des kaiserlichen Rates Blasius Hölzel (*Complurium eruditorum vatium carmina ad magnificum virum D. Blasium Hölcelium*) heraus, in der Beiträge der prominentesten Humanisten aus dem Umkreis des Hofes erscheinen, u.a. von Bonomo selbst sowie von den Italienern Riccardo Sbrulio und Riccardo Bartolini (vgl. unten), sowie von dem jungen Girolamo Muzio (Hieronymus Mutius Iustinopolitanus, 1496–1575), der Bonomo auf seiner Reise 1518–19 nach Augsburg und schließlich an das Sterbebett Maximilians in Wels begleitet hat.

Wie hoch das Prestige der italienischen Intellektuellen zu dieser Zeit in Mitteleuropa ist, illustriert auch ihre Präsenz an dem mit Österreich in direkter politischer Auseinandersetzung stehenden Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus Hunyadi (1440–90), dessen Taten von italienischen Literaten wie Ludovico Carbo († 1482) im *Dialogus de Matthiae regis laudibus* (1475) oder Alessandro Cortese (1465–91) im *De Matthiae Corvini Ungariae regis laudibus bellicis carmen* verherrlicht werden.¹⁰¹ Nach einem ungarischen Frühhumanismus, der sich im Briefwechsel von König Ludwig d. Gr. (1342–82) mit Petrarca und Coluccio Salutati (1331–1406)

99 In serenissimi Maximiliani Romanorum regis ac Divae Blancae Mariae Reginae nuptiis epithalamion. Löwen 1493.

100 Zingerle (Hg.): De carminibus latinis, S. 74–76.

101 Vgl. Matyas Horányi / Tibor Klaniczay (Hg.): Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari. Budapest 1967. – Péter Sárközy: Letteratura ungherese – Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi. Rom 1990.

sowie der Biographie des Königs (*Chronicon de Ludovico rege*, 1390) von János Kükülei (1320–94) manifestierte, hatten in der Folge, vor allem unter Kaiser Sigismund, prominente italienische Humanisten wie Pietro Paolo Vergerio d.Ä. (1370–1444),¹⁰² Kardinal Branda Castiglione (1350–1443),¹⁰³ Kardinal Giuliano Cesarini (1398–1444),¹⁰⁴ Francesco Filelfo (1398–1481),¹⁰⁵ Ambrogio Traversari (Ambrosius Camaldulensis, 1386–1439), der Theologe Giovanni Gatti aus Messina oder der Historiker und Arzt Galeotto Marzio (1427–97)¹⁰⁶ Verbindungen zu Buda und hielten sich oft über längere Zeit in der Hauptstadt auf.¹⁰⁷ Während diese sporadischen Aufenthalte kaum direkte literarische Spuren hinterlassen, intensiviert sich die italienische Präsenz deutlich während der Regentschaft von Matthias Corvinus und führt zur Entstehung einer Reihe von Werken:

Antonio Bonfini (1434–1503) arbeitet ab 1486 in Buda an zahlreichen Übersetzungen aus dem Griechischen in das Lateinische, verfasst für Königin Beatrix (1457–1508) eine lateinische Abhandlung über die Tugend und Keuschheit der Ehegatten (*Symposion de virginitate et pudicitia coniugali*) sowie eine Genealogie der königlichen Familie. Für die Fertigstellung seiner unter König Matthias begonnenen, als Konkurrenz zu Pietro Ransanos *Epitome rerum Hungaricarum* (1490) konzipierten, monumentalen Geschichte von Ungarn (*Rerum Hungaricarum decades*, Basel 1538) wird er von König Ladislaus II. (1456–1516) geadelt.

Aurelio Lippo Brandolini (1454–1497) ist 1489–90 als Rhetoriklehrer am Hof von König Matthias tätig, wo er seine beiden wichtigsten Werke schreibt, nämlich ein Traktat über den Vergleich zwischen republikanischer und monarchischer Staatsform (*De comparatione reipublicae et regni*)¹⁰⁸ sowie einen Dialog über das

102 Vergerio hält sich während seiner letzten Jahre in Ungarn auf und stirbt 1444 in Buda; vgl. Florio Banfi: Pier Paolo Vergerio il Vecchio in Ungheria. In: *Archivio di scienze, lettere e arti* 1 (1939), S. 1–3, 17–29 und 2 (1940), S. 1–30.

103 Castiglione ist mehrfach als päpstlicher Legat in Ungarn, Mähren und Böhmen.

104 Ab 1442 als päpstlicher Legat in Ungarn, beteiligt sich Cesarini an einem Feldzug 1443–44 gegen die Türken und fällt schließlich in der Schlacht von Varna; vgl. Robert C. Jenkins: *The Last Crusader or The Life and Times of Cardinal Julian of the House of Cesarini*. London 1961.

105 Filelfo kommt 1423 mit dem byzantinischen Kaiser Johannes Palaiologos für mehrere Monate nach Buda und begleitet Kaiser Sigismund zur Hochzeit des polnischen Königs nach Krakau.

106 Sein *Enkomion* von Matthias Corvinus und dessen Sohn Johannes wird 1563 von Sigismund Tordai-Geolous in Wien bei Zimmermann veröffentlicht: *Libellus elegans Galeoti Martii de egregie, sapienter iocose dictis ac factis Matthiae sereniss. Ungariae regis, ad inclitum ducem Joannem eius filium*; moderne Ausgabe Leipzig 1934. Vgl. Gabriella Miggiano: Galeotto Marzio da Narni. Rom 1992.

107 Vgl. Tibor Klaniczay: Die Akademiebewegung in Ungarn im Zeitalter der Renaissance. In: Klaus Garber / Heinz Wismann (Hg.): *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition*. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 2 Bde. Tübingen 1996, S. 951–965.

108 Aurelio Lippo Brandolini: *Republics and Kingdoms Compared*. Ed. and transl. by James Hankins. Cambridge / London 2009.

Wesen des menschlichen Lebens und die moralischen Gefahren der körperlichen Krankheit (*De humanae vitae conditione et toleranda corporis aegritudine*), der den Wert des irdischen Lebens und die Würde des Menschen zum Inhalt hat.

Der mit Janus Pannonius befreundete Dichter und Arzt Galeotto Marzio (1427–97) kommt zum ersten Mal 1461 nach Ungarn, unterrichtet danach einige Jahre in Padua und Bologna und hält sich dann ab 1465 für vermutlich sieben Jahre am ungarischen Königshof auf. Er verfasst dort sein medizinisches Hauptwerk *De homine* (Bologna 1475), das er dem ungarischen Humanisten János Vitéz (1408–72) widmet, lehrt an der Accademia Istropolitana, der 1467 gegründeten Universität Preßburg, und spielt eine entscheidende Rolle beim Aufbau der Bibliotheca Corviniana. In Italien wird Marzio wegen seiner Ideen verfolgt, so dass er 1478 wieder Schutz bei König Matthias sucht. Ihm widmet er auch 1485 ein Büchlein mit Beschreibungen seiner Sprüche und Taten (*De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Mathiae*).¹⁰⁹

Der florentinische Neuplatonist Francesco Bandini († ~1490) berät ab 1477 König Matthias in seinem Repräsentationsprogramm und fördert gleichzeitig die Aufnahme der italienischen Renaissancekunst in Ungarn.¹¹⁰ Seit seinen Studienjahren ist Bandini mit Miklós Báthory (~1435–1506, ab 1475 Bischof von Vác-Waitzen)¹¹¹ befreundet, welcher in seinem Bistum eine öffentliche Hochschule gründet, an der Italiener unterrichten, darunter auch Francesco Negro Pescennio (Franciscus Niger, 1452–~1523), Verfasser einer weit verbreiteten *Grammatica brevis* und eines mehrfach gedruckten *Modus epistolandi*. Negro hinterlässt in seiner *Cosmodystichia* 1513 eine bemerkenswerte zeitgenössische Beschreibung des regen ungarischen Kulturlebens.

Taddeo Ugoletto († ~1514), der Erzieher von Johannes Corvinus, dem unehelichen Sohn von Matthias, leitet vermutlich ab 1480 die Bibliotheca Corviniana, welche in dieser Zeit auf ca. 1000 Handschriften angewachsen ist. Nach dem Höhepunkt ihrer Entwicklung unter Ladislaus II. verfällt die Bibliothek allerdings rasch wieder, so dass 1519 der im Gefolge von Kardinal Ippolito d'Este reisende Ferrareser Humanist Celio Calcagnini (1479–1541) den Insektenbefall und 1520 der venezianische Gesandte Francesco Massaro († nach 1523) das Fehlen wichtiger Bände beklagen.¹¹²

Die unter Matthias herangewachsene und zum Großteil in Italien ausgebildete Generation ungarischer Intellektueller hält noch bis zur Niederlage von Mohács

¹⁰⁹ Leipzig: Teubner 1934.

¹¹⁰ Vgl. Tibor Klaniczay: *Tracce di un'Accademia platonica nella corte di Mattia Corvino*. In: Luigi Reina (Hg.): *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*. Salerno 1988, Bd. I, S. 103–115.

¹¹¹ Báthory korrespondiert auch mit Mitgliedern der Platonischen Akademie in Florenz, vor allem Marsilio Ficino und Sebastiano Salvini.

¹¹² Vgl. Otto Mazal: *Königliche Bücherliebe. Die Bibliothek des Matthias Corvinus*. Graz 1990.

1526 Kontakte zu den Humanisten in Böhmen und in Österreich, dann wird der italienische Einfluss von der türkischen Herrschaft völlig beseitigt und dringt erst wieder ab dem Ende des 17. Jahrhunderts von der damaligen Hauptstadt Preßburg nach Osten vor.

Die Situation der Artistenfakultät an der Universität Wien und deren immer häufiger als unzureichend eingeschätztes Programm lassen inzwischen gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Rufe nach einer verstärkten Präsenz von italienischen Humanisten selbst in den bis dahin äußerst reservierten akademischen Milieus lauter werden: „[Bernhard] Perger bildete sich ein, daß vor allem Italiener nach Wien zu berufen seien, um die zusätzlichen neuen humanistischen Fächer zu vertreten, obwohl man wissen konnte, daß man damit die Sache keineswegs beliebter machte. In der Tat sind alle Projekte dieser Art fehlgeschlagen.“¹¹³

Letztlich kommt es unter diesem Druck ab 1493, auch auf Drängen des Herrschers, zu einer Serie von Berufungen italienischer Gelehrter in verschiedene Positionen, deren Aktivitäten sich bald auch auf literarische Gebiete erstrecken:

Vor allem aber wurden die *Studia humanitatis*, soweit sie an der Universität überhaupt gepflegt wurden, eine Domäne italienischer Dichter, wie etwa des Paulus Amaltheus, eines Franziskaners aus Pordenone, dessen Gedichte wertvolle Milieustudien vermitteln; oder des Geronimo Balbi (Hieronymus Balbus), der 1494 als Lehrer des Römischen Rechts nach Wien kam, aber bald mehr der humanistischen Poesie abgewann und Epigramme schrieb. Als Professor der Rhetorik und Poetik wurde Angelo Cospi (Cospus) aus Bologna gewonnen, der lateinische Klassiker interpretierte.¹¹⁴

Der aus Pordenone (im damals zu den österreichischen Territorien gehörigen Friaul) stammende Minorit Cornelio Paolo Amalteo (Cornelius Paulus Amaltheus; ~1460–1517),¹¹⁵ ein Schüler von Giovanni Stefano Emiliano (Aemilianus Cimbriacus), wird 1493 als Professor für Poesie und Rhetorik an die Universität Wien berufen. Er schreibt hier lateinische Panegyrik für die Kaiser Friedrich III. und Maximilian I. mit aktuellem historischen Bezug: Friedrichs Aufenthalt in der Geburtsstadt des Autors wird ebenso besungen wie das in Linz von Oktober 1489 bis Januar 1490

¹¹³ Lhotsky: Die Wiener Artistenfakultät, S. 182.

¹¹⁴ Helmuth Grössing: Die Wiener Universität im Zeitalter des Humanismus von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. In: Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hg.): Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985. Wien 1985, S. 37–46, hier S. 42.

¹¹⁵ Vgl. Gian Giuseppe Liruti: Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friulo. Venezia 1762, Bd. II, S. 1–10.

stattfindende Festturnier Maximilians (*De ludo Trojano*). Die Siege in den Niederlanden sowie gegen Frankreich und Ungarn bieten Anlässe zu poetischer Glorifizierung, und das nach 1508 entstandene *Carmen latinum in mortem Friderici III imperatoris* betrauert gravitatisch das Ableben des bereits 15 Jahre davor verstorbenen Mäzens. Amalteo verbringt vermutlich 24 Jahre in Wien, wo er auch stirbt.

Der Venezianer Girolamo Balbi Accellini (Hieronymus Balbus, ~1450–~1535)¹¹⁶ wird 1493 als Professor für römisches Recht an die Universität Wien berufen und zusätzlich ab 1494 mit einer Lehrtätigkeit über lateinische Poesie beauftragt. Sein *Opusculum epigrammaton* (Wien: Johann Winterburg 1494), das mit obszönen Wortspielen ziemlich satirisch über seine akademischen Kollegen herzieht, dürfte der Grund sein, warum er 1495 Wien vorübergehend verlässt, um dann 1497 seine Tätigkeit an der Universität für ein Jahr wieder aufzunehmen. 1498 lehrt Balbi kurz an der Universität Prag, zieht sich aber dann nach weiteren Skandalen für 15 Jahre nach Fünfkirchen in Ungarn zurück, übernimmt kirchliche Ämter im Königreich Ungarn (in Waizen und in Preßburg) und wird schließlich 1522 Bischof der Diözese Gurk im Herzogtum Kärnten. Balbi veröffentlicht verschiedene politische Reden wie z.B. seine *Oratio in imperiali conventu Bormaciensi* (Wien 1521) und sein Lobgedicht auf die Krönung von Karl V. (*Ad Carolum V imperatorem De coronatione*, Lyon 1530). Er stirbt in Venedig, wohin er zu einem unbekanntem Zeitpunkt zurückgekehrt ist.

Der 1448 in Camerino geborene Minorit Giovanni Ricuzzi Vellini kommt 1497 aus Ferrara oder Verona nach Wien, um die päpstliche Bannbulle gegen den florentinischen Reformprediger Girolamo Savonarola (1452–98) zu überbringen. Er bleibt und unterrichtet wahrscheinlich bis 1528 an der Artistenfakultät der Universität Rhetorik, lehrt später auch Theologie, kehrt dann aber nach Italien zurück, wo er 1546 stirbt.

I.4 Die Panegyrik für Maximilian I.

Auch wenn es nach diesen ersten Berufungen von kaiserlichen Hofdichtern in den letzten Monaten der Regierung von Friedrich III. keiner weiteren, eindrucksvollen Beispiele für die rhetorische Überlegenheit der italienischen Rhetorikausbildung und deren Anwendung in der Praxis bedurft hätte, so werden solche dennoch von zwei Gesandten bei der Hochzeit von Maximilian I. (1459–1519) mit Bianca Maria

¹¹⁶ Vgl. Joseph de Retzer: De vita et scriptis Hieronymi Balbi. In: Hieronymi Balbi Veneti, Opera poetica, oratoria ac politico-moralia. Vindobonae: Joseph Stahel 1791–92, S. VII–XXIII.

Sforza (1472–1510) im März 1494 in Innsbruck geboten. Der mailändische Jurist Giasone Dal Maino (Jason Maynus, 1435–1519) rühmt natürlich die Schönheit, Anmut und Reinheit von Bianca Maria, deren Familie er ja vertritt, widmet sich dann aber in der Hauptsache Maximilian als dem künftigen Bollwerk gegen die Türkengefahr, der allein in seinem Namen die beiden römischen Heerführer gegen Karthago (Quintus Fabius Maximus und Publius Cornelius *Aemilianus* Scipio) in sich vereine. In seiner als Flugblatt gedruckten (Basel 1494) und als Prunkhandschrift kopierten (ÖNB Cod. Ser.n. 12.594) Rede lobt Maynus die edle Abstammung des Kaisers, seine umfassenden Sprachkenntnisse und seine unerschütterliche Verteidigung des Christentums, in welcher ihm sein Schwiegervater Ludovico Sforza beistehen möge. Pandolfo Collenuccio (Pandolphus Collenutius, 1444–1504), der Gesandte des Herzogs von Ferrara, Ercole d’Este, feiert den Kaiser mit Hinweis auf seine literarischen Interessen als *imperator litteratus*, preist sein nobles Geschlecht und rühmt in ausgesuchten Parallelen zu antiken Herrschern seine *iustitia*, *liberalitas*, *prudencia*, *fortitudo* und *clementia*. Trotz seines vorgeführten rhetorischen Könnens sieht sich der Redner außer Stande, alle Tugenden eines so idealen Herrschers aufzuzählen, der das Glück und Wohlbefinden seiner Untertanen sowie der gesamten Christenheit garantiere.

Durch die Ehe mit Bianca Maria Sforza nimmt die Zahl der am kaiserlichen Hof beschäftigten Italiener sprunghaft zu, da sie ihre persönlichen Vertrauten, von der Kammerfrau bis zum Beichtvater, aus Mailand mitbringt.¹¹⁷ Unter ihren humanistisch gebildeten Sekretären befindet sich der Bruder des bereits erwähnten Pietro Bonomo: Francesco Bonomo, *poeta et orator*; *Graece et Latine peritus*, *reginae Romanorum secretarius*, wie er von seinen deutschen Kollegen betitelt wird,¹¹⁸ betätigt sich als einer der frühesten Lehrer des Altgriechischen im deutschen Sprachraum und wird zwei Mal, 1493 und 1497, von seinen humanistischen Freunden vergeblich als Kandidat für den Poetik-Lehrstuhl in Wien favorisiert.

Neben dem zu einem nicht bekannten Zeitpunkt von Maximilian I. zum Dichter gekrönten Ludovico Bruni¹¹⁹ spielt der ca. 1480 in Cividale geborene Riccardo Sbrulio (Sbroglio) eine bedeutende Rolle in der höfischen Panegyrik. Sbrulio begrüßt Maximilian am Reichstag von Konstanz 1507 mit einem *Carmen*, hält sich an oft wechselnden Orten vorwiegend in Deutschland auf und pflegt in der Folge enge Kontakte

¹¹⁷ Vgl. Anneliese Gatt: Der Innsbrucker Hof zur Zeit Kaiser Maximilians I. 1493–1519. Diss. Innsbruck 1943.

¹¹⁸ Vgl. Der Briefwechsel des Konrad Celtis. Gesammelt, hg. und erl. von Hans Rupprich. München 1934, S. 196.

¹¹⁹ Vgl. Dieter Mertens: Maximilians gekrönte Dichter über Krieg und Frieden. In: Franz Josef Worstbrock (Hg.): Über Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus. Weinheim 1986, S. 105–123.

mit den Räten Blasius Hölzel und Maximilian Zevenbergen. Ab 1515 ungefähr übernimmt Sbrulio, der von seinen deutschen Kollegen fallweise als korrupter Wanderhumanist ohne poetisches Talent angegriffen wird,¹²⁰ vielfältige Auftragsarbeiten für den kaiserlichen Hof. Der Kaiser selbst beauftragt ihn mit einer lateinischen Übersetzung des *Theuerdank*, in der Sbrulio das Proömium nach den Regeln des klassischen Epos neu gestaltet, die Namen oberflächlich latinisiert,¹²¹ zahlreiche Episoden der antiken Mythologie einfügt und sich um eine allegorische Überhöhung der im Kern historischen Geschehnisse des deutschen Originals bemüht.¹²²

Zum Bindeglied zwischen italienischer und deutscher neulateinischer Literatur wird der bedeutendste Exponent des humanistischen Fürstenlobes am Hof von Kaiser Maximilian I.:

Das *summum opus* der höfischen Panegyrik zu schreiben, blieb Riccardus Bartholinus aus Perugia vorbehalten, der aus Anlaß des Bayerischen Erbfolgekrieges (1504/5) ein *Epos Austrias* verfaßte, das zur Verherrlichung des »Hauses Österreich« angelegt ist, vergleichbar mit den unerfüllten Plänen des Celtis einer Maximilianeis und parallel zur poetischen Umsetzung der *res gestae* des Kaisers in den deutschsprachigen Werken »Theuerdank« und »Weißkunig«. ¹²³

Riccardo Bartolini, zwischen 1470 und 1475 in der Nebenlinie einer berühmten Juristenfamilie seiner Heimatstadt geboren, studiert neben Theologie auch Poetik und Rhetorik bei Francesco Maturanzio (1443–1518) und bereitet eine klerikale Karriere unter Protektion seines Onkels Mariano Bartolini vor. Er kommt zunächst in Begleitung seines Onkels, des päpstlichen Nuntius, der ein Bündnis gegen Venedig verhandeln soll, von 1504 bis 1507 an den kaiserlichen Hof und gehört später, von 1513 bis 1519, als Kaplan von Kardinal Matthäus Lang, dem Bischof von Gurk, zu den einflussreichsten Humanisten in Österreich. Im Gefolge seines Onkels wohnt er 1506 auch der feierlichen Translation der Gebeine des Heiligen Leopold in Klosterneuburg bei.

Nach ausgedehnten Reisen Bartolinis hauptsächlich zwischen Wien, Preßburg, Budapest und Innsbruck erscheint 1515 in Wien bei Hieronymus Vietor¹²⁴ im Auftrag des

¹²⁰ So z.B. Helius Eobanus Hesse in seiner 10. Ekloge.

¹²¹ *Romricus, Erenrica, Theuerdankus, Infelix* u.ä.

¹²² Vgl. Jan-Dirk Müller: *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.* München 1982, S. 159–160.

¹²³ Stephan Füssel: *Riccardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilians I.* Baden-Baden 1987, S. 31.

¹²⁴ Hieronymus Büttner, latinisiert Vietor, aus Liebenthal erwirbt 1499 an der Universität Krakau den Grad eines Baccalaureus und erlernt in der dortigen Offizin von Johannes Haller das Druckerhandwerk. Er ist ab 1509 als

Augsburger Verlegers Johannes Wiedemann sein *Odeporicon*, ein teils in Versen teils in Prosa abgefasstes, neulateinisches Reisejournal. Mit seinen Städtebeschreibungen, kulturhistorischen Exkursen und politischen Kommentaren (u.a. über den Wiener Kongress 1515 und die Doppelhochzeit zwischen den Familien Habsburg und Jagiellon) stellt das Werk eine bedeutende historische Quelle dar, indem es die strategischen Absichten von Maximilian I. resümiert und die Bedeutung von Kardinal Lang als Verhandlungsführer und geschulter Rhetoriker hervorstreicht. Darüber hinaus vermittelt der Text ein überaus anschauliches Bild vom Reiseleben der Zeit und enthält eine autobiographische Schilderung der Aufgaben eines Hofhumanisten. So illustriert der Autor den Stellenwert der enkomiastischen Rhetorik am Kaiserhof, indem er seine Huldigungsrede auf die versammelten Persönlichkeiten bei der Doppelhochzeit im Wiener Stephansdom am 22. Juli 1515 im dritten Buch seines *Odeporicon* vollständig wiedergibt. Ausschnitte daraus werden von Jakob Spiegel in seine 1519 in Augsburg herausgegebenen *Epicedia in pium pii Maximiliani obitum* übernommen werden.

Die offizielle Anerkennung für Bartolinis Werk spiegelt sich in Vorzugsdrucken auf Pergament (mit handkolorierten Holzschnitten) sowie in dem zu dieser Zeit noch selten vergebenen Privileg wider, denn das vom Hofhistoriographen erlassene Nachdruckverbot schützt die Publikation unter Androhung von 10 Goldmark Strafe für 10 Jahre in allen Territorien des deutschen Reiches.

Bartolinis Reisebericht über seine Erlebnisse im deutschen Sprachraum ist natürlich nicht die erste Schilderung dieser Gebiete durch einen italienischen Verfasser: zahlreiche *relazioni*, *disparci* oder *diari* von Kaufleuten, Gesandten und Gelehrten aus Italien formen bereits ab dem Hochmittelalter das Deutschland-Bild ihrer Landsleute, schaffen Vorurteile von Land und Leuten nördlich der Alpen bzw. bestärken bestehende Stereotype. Darüber hinaus haben diese Schriften entweder einen streng funktionalen Inhalt (ökonomische oder politische Analysen) oder aber den Charakter einer literarischen Stilübung im Rahmen einer intellektuellen Karriere (Enea Silvio Piccolominis *Germania* z.B.). Insgesamt entspricht Bartolinis Reisegedicht diesem im Humanismus so beliebten Genre, denn zahlreich sind darin die Beschreibungen der öffentlichen Bauten bzw. Befestigungen von Städten und ihrer blühenden Erwerbstätigkeit sowie – seit Petrarcas Brief aus Köln ein obligates Kapitel –, die Lobeshymnen auf die örtlichen Frauen.¹²⁵

Verleger und Drucker in Wien, teilweise bis 1514 in Kooperation mit Johannes Singriener, tätig. Victor druckt die zentralen Veröffentlichungen zum Wiener Kongress von 1515 wie die *Orationes Viennae Austriae ad Divum Maximilianum Caes. Aug. aliosque illustrissimos Principes. habitae. In celeberrimo trium Regum ad Caes. conventu.*
 125 Vgl. Hermann Wiegand: Hodoeporica. Studien zur neulateinischen Reisedichtung. Baden-Baden 1984.

Füssel weist jedoch auf die völlig neue Ausrichtung Bartolinis bezüglich seiner intendierten Leser hin:

Bartolini schrieb dagegen sein *Odeporicon* in erster Linie für ein reichsdeutsches, in zweiter Linie für ein »internationales«, am Schicksal des Kaisers interessiertes Publikum. Urteile über deutsche Sitten fließen daher nur gelegentlich und indirekt ein [...] Stereotype Aussagen über Sitten und Gebräuche, die Parallelen zu anderen Reiseberichten italienischer Humanisten aufweisen, finden sich im *Odeporicon* nur in einzelnen Fällen [...] ¹²⁶

Die wichtigsten Stationen der von Kardinal Lang und seinem Gefolge zwischen 11. Februar und 9. Juni 1515 unternommenen Reise, wie sie im ersten Buch des *Odeporicon* geschildert wird, sind Augsburg, Regensburg, Wien und Preßburg. Das zweite Buch hingegen befasst sich mit der Reise von Maximilian I. von Innsbruck nach Wien im Juli 1515, und bietet eine ausführliche Dokumentation des Wiener Kongresses und der daraus resultierenden dynastischen Doppelhochzeit.

Mit seinen politischen Interventionstexten wie der *Epistola Ferdinandi* (Brief über die spanische Nachfolgefrage, Augsburg 1516), der *De conventu descriptio* (Bericht über den Reichstag in Augsburg, Augsburg 1518), der *Oratio de expeditione contra Turcas suscipienda* (Rede für einen Türkenkrieg, Augsburg 1518) reiht sich Bartolini ohne Zweifel in die literarische Tradition Enea Silvio Piccolominis ein, der mit ähnlichen Textsorten seinen Ruf als humanistischer Intellektueller und seine Karriere als Prälat begründet hat.

Das herausragende Werk von Riccardo Bartolini ist unbestritten sein panegyrisches *Epos Austrias*, „[...] das einzige Renaissanceepos für einen bedeutenden Herrscher nördlich der Alpen [...]“, ¹²⁷ an welchem er bis zur Veröffentlichung in Straßburg bei Matthias Schürer 1516 zehn Jahre lang gearbeitet hat und für welches er vom Kaiser im März 1517 in Antwerpen zum *Poeta laureatus* gekrönt wird.

De bello Norico Austriados Libri duodecim, wie es im vollständigen Titel der Erstausgabe im Verlag von Leonhard und Lukas Alantsee heißt, ¹²⁸ finden unter dem Schutz des kaiserlichen Privilegs weite Verbreitung und Anerkennung, wie aus Briefen der Zeitgenossen ersichtlich ist. Inhaltlich wird darin der innerhalb der Familie Wittelsbach ausgetragene, bayerisch-pfälzische Erbfolgekrieg von 1503 bis 1505 nachge-

¹²⁶ Füssel: Riccardus Bartholinus Perusinus, S. 101.

¹²⁷ Füssel: Riccardus Bartholinus Perusinus, S. 144.

¹²⁸ Eine Folgeausgabe mit den Erläuterungen von Jakob Spiegel erscheint 1531 in Straßburg bei Johannes Schott: Richardi Bartholini, Perusini, Austriados lib. XII.

zeichnet, aus dem Maximilian I. mit gestärkter Hausmacht und gefestigter Stellung im Reich hervor geht. Ebenso wie in den beiden monumentalen bildlichen Darstellungen, in der Ehrenpforte und im Triumphzug, wird in der *Austrias* der habsburgische Herrscher auf dem Höhepunkt seiner politischen Erfolge gezeigt.

Bartolinis Epos besteht laut Füßel aus 9.546 Hexametern, die in Anlehnung an Vergil auf zwölf Bücher mit jeweils abgeschlossener Handlung, spezifischem Schauplatz und eigenem Charakter verteilt sind. Nach den üblichen Einleitungsformeln (wie der museninspirierten Leidenschaft des Dichters und dem Appell an das Publikum) berichtet das erste Buch von einem zweideutigen Orakelspruch, auf dessen Grundlage die pfälzische Partei die Vorbereitungen zum Krieg unternimmt, und der Parteinahme von Pallas Athene, die gegen den Kaiser einen lange zurück reichenden Groll hegt. Der Grund für den Zorn der Göttin liegt laut Bartolini im Sieg des ersten Habsburger-Königs Rudolf I. über ihren Schützling Ottokar von Böhmen in der Schlacht bei Dürnkrut 1278, welcher der Auslöser für den bis Friedrich III. andauernden Streit um Böhmen war.

In deutlicher Anlehnung an die Grundgedanken von Lucans *De bello civili* und der *Thebais* von Statius erinnert Bartolini an die historische Erfahrung, dass zwei mächtige Herrscher nicht gemeinsam regieren können, wodurch dem bayerischen Erbfolgekrieg die Dimension des zweiten römischen Bürgerkrieges von 49–46 v.Chr. zwischen Cäsar und Pompeius beigegeben wird.

Das zweite Buch blickt aus der Sicht Maximilians auf die Vorgeschichte der Kämpfe zurück und erwähnt die Unterstützung Dianas für die Austriaden. Im dritten Buch erlaubt sich Bartolini einen thematisch deutlich abweichenden Exkurs auf die Geschichte des Osmanischen Reiches und die 50 Jahre zurück liegende Eroberung von Konstantinopel. Die leidenschaftlich beschriebenen Brutalitäten der ‚skythischen‘ Ungläubigen in den bereits von ihnen eroberten Ländern sollen den Kaiser umso mehr dazu motivieren, seine christlichen Länder vor diesen wüsten Tyrannen zu schützen und in einen gerechten Krieg gegen die Heiden zu ziehen.

Nach dem hoffnungsreichen Ausblick auf einen Sieg der kaiserlichen Partei am Ende des dritten Buches stellen dann die Bücher IV–VII in Verbindung mit ausführlichen topographischen Beschreibungen die taktischen Kriegsgeschehnisse dar, welche mit einem Konflikt zwischen Diana (auf Seiten des Kaisers) und Pallas einher gehen. Das achte Buch beschließt nach einer weit ausholenden kosmologischen Abhandlung¹²⁹ die Länderbeschreibungen und kündigt einen Umschwung im Kräfte-

¹²⁹ Mit einem Kurzbericht über die Erschaffung der Welt in deutlicher Anlehnung an Hesiods *Theogonie* und an Ovids *Metamorphosen*.

verhältnis durch den bevorstehenden Tod des Pfalzgrafen Ruprecht an. Die Bücher IX–XI schildern dann – wie in der *Aeneis* – die eigentlichen Kämpfe, die sich von kleineren Gefechten unter Führung Maximilians im Gebiet um Nürnberg zu einer ersten Entscheidungsschlacht (in Buch X) steigern. Im elften Buch wird von der entscheidenden Rückeroberung von Kufstein durch die kaiserlichen Truppen berichtet, wodurch die Niederlage der Gegner besiegelt wird. Buch XII kann sich daher dem Triumph Maximilians in Köln und der Wiederherstellung der geordneten Verhältnisse durch die Mithilfe der Götter widmen und dem Herrscher eine seinen Leistungen entsprechende Apotheose versprechen.

Ganz in der antiken Tradition gestaltet Bartolini seine epischen Handlungen mit fantastischen Motiven aus; demnach findet man Orakelsprüche, Traumvisionen, Schatten aus dem Totenreich, Flussgötter (vorwiegend natürlich der Ister), göttliche Boten und selbst eine Götterversammlung, welche an entscheidenden Punkten in den Verlauf des Geschehens eingreifen. So kann im zweiten Buch der ideale Jäger Maximilian, als er für die Hirten der Bergregionen einen gefährlichen Bären erlegt, ungestraft der nackten Diana gegenüber treten, weil diese ihn für ein ebenso göttliches Wesen hält wie sie selbst. Von ihr angesprochen, stellt sich der Kaiser selbstbewusst vor:

Ille ego sum Caesar magno de sanguine cretus Austriadum [...] (II.368)

Diana sagt ihm den Sieg über Böhmen und seine Eroberung von Kufstein voraus, verkündet aber gleichzeitig den baldigen Tod seines Sohnes Philipp (1478–1506).

Der Beistand der jungfräulichen Jagdgöttin ermöglicht Maximilian schließlich die Überwindung seiner erotischen Gelüste und macht ihn zu einem glänzenden Vertreter der moralischen Tugenden:

Die allegorische Interpretation zeigt Maximilian damit als Bezwingler der *voluptas*, die alle Menschen bedroht und vor der oft genug auch die *ratio*, die Diana in dieser Auseinandersetzung verkörperte, versagt.¹³⁰

Ebenso den antiken Vorbildern verpflichtet ist der Truppenkatalog am Beginn des vierten Buches, worin detaillierte Angaben über die österreichischen Erblande, ihre geographische Beschaffenheit, die militärische Gliederung sowie die spezifische Bewaffnung der von ihnen gestellten Abteilungen gemacht werden. Allen voran wird

¹³⁰ Füßel: Riccardus Bartholinus Perusinus, S. 178.

natürlich Maximilian verherrlicht, dessen Erscheinung bei den schon kampfbereiten Truppen vor der Entscheidungsschlacht seine ganze Größe ausstrahlt:

Nec mora, concursus castris, trepidantque cohortes
 Ad pugnam, atque ardens certandi cuique cupido est
 Interea Caesar fulgentibus emicat armis
 Fortior ante alios [...] (X.425–428)

Nach der Proklamation des Schiedsspruches, der den Erbfolgestreit beendet, untersagt Jupiter seiner Tochter Pallas jede weitere Initiative gegen das Haus Habsburg und verkündet in feierlichem Ton am Ende des zwölften Buches die künftigen Siege des Kaisers: „Victor Caesar erit, dominusque vocabitur orbis“ (XII.148). Damit ist die wichtigste Intention Bartolinis wohl verwirklicht:

Der Kaiser erscheint am Ende als Sieger über alle inneren und äußeren Feinde; er vereint in seiner Person *fortitudo et sapientia*, die Tugenden des idealen Herrschers, er zeigt sich der *voluptas* überlegen und zeichnet sich durch *clementia*, *iustitia* und *pietas* aus. Seine absolute Tugendhaftigkeit dominiert über Untreue, Betrug, Verschwörung und List.¹³¹

Maximilian I. fördert erwartungsgemäß die Drucklegung des Werkes 1516 in Straßburg, nimmt es wohlwollend entgegen, lässt von dem Diplomaten Jakob de Banissis eine sehr lobreiche Dankesrede halten und krönt Bartolini 1517 zum *Poeta laureatus*. Paolo Amalteo sieht in seinem Epigramm über die *Austrias* die Epoche Vergils wieder auferstanden.

Von Bartolinis kleineren enkomastischen Schriften wäre das *Carmen ad Blasium Hölcelium* zu erwähnen, welches 1518 in der bereits bei Pietro Bonomo zitierten Gedichtsammlung zu Ehren von Blasius Hölzel erscheint. Zuletzt feiert Bartolini den am 28. Juni 1519 in Frankfurt zum Kaiser gewählten Karl V. mit seinem *Carmen geniale ac laudabundum de Carolo*, worin er den neuen Herrscher als Nachfolger von Augustus bezeichnet und somit seine Herkunft aus dem Geschlecht von Romulus herleitet. Er prophezeit, Karl werde in der Ausdehnung seines Ruhmes selbst den von Jupiter abstammenden Halbgott Herkules übertreffen, worauf ja seine Devise *Plus oultre* – also über die Säulen des Herkules hinaus in die neu entdeckte Welt – hindeute.

¹³¹ Füßel: Riccardus Bartholinus Perusinus, S. 185.

Riccardo Bartolini kehrt 1520 nach Perugia zurück, um dort den Lehrstuhl für Rhetorik von seinem ehemaligen Lehrer Maturanzio zu übernehmen, betätigt sich als öffentlicher Redner und in verschiedenen Funktionen für seine Heimatstadt, in der er 1528 oder 1529 stirbt.

I.5 Die Späthumanisten zwischen Wien und Prag

Die Entfaltung der neulateinischen Panegyrik am österreichischen Hof steht natürlich ganz im Zeichen der von Konrad Celtis begründeten Tradition, in welcher den italienischen Autoren nicht mehr eine so zentrale Bedeutung zukommt wie im vorangegangenen Frühhumanismus.¹³² Der Anteil italienischer Autoren nimmt unter Karl V. und Ferdinand I. auch zu Gunsten eines vorübergehend starken spanischen Einflusses ab.¹³³ Dennoch wirken bedeutende italienische Persönlichkeiten ebenso für diese beiden Herrscher, wie der Arzt und Botaniker Pietro Andrea Mattioli (1501–77), der 1554–68 als Leibarzt von Erzherzog Ferdinand II. und Kaiser Maximilian II. hohes Ansehen genießt. Neben seinen fachspezifischen Übersetzungen und Kommentaren der antiken *Materia medica* des Dioskurides¹³⁴ veröffentlicht Mattioli 1559 in Prag eine ausführliche Beschreibung des Einzugs von Ferdinand I. in die Residenzstadt:

LE SOLENNI POM=|PE, I SVPERBI, ET GLORIOSI AP=|PARATI, I TRIONFI, I FVOCHI, ET GLI ALTRI | splendidi, & diletteuoli spettacoli, fatti alla uenuta dell'In=|uitissimo Imperadore Ferdinando primo, dal Sere=|niss. suo Figliuolo l'Archiduca Ferdinando, | nella Real città di Praga l'ottauo giorno di No=|uembre, M. D. LVIII.

Diese Tradition der italienischen Mediziner, die als Leibärzte oder für spezielle Konsultationen vom Kaiserhof gerufen werden, bleibt offenkundig während des 16. Jahrhunderts aufrecht: Andrea Camuzio, wird 1573 nach Prag gerufen, um Ma-

¹³² Vgl. Franz Römer / Elisabeth Klecker: Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache. Bestände der österreichischen Nationalbibliothek als Grundlage eines Forschungsprojekts. In: *Biblos* 43.3–4 (1994), S. 183–198.

¹³³ Vgl. Hugh Redwald Trevor-Roper: *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts, 1517–1633*. London 1976.

¹³⁴ Dank der finanziellen Unterstützung des Hofes erscheinen zwei Prachtausgaben dieser Arbeiten in der Prager Offizin von Georg Melantrich von Aventin: eine tschechische Übersetzung von Thaddäus Hajek (1562), sowie eine deutsche von Georg Handsch (*Neuw Kreütterbuch*, 1563).

ximilian II. zu untersuchen,¹³⁵ und veröffentlicht bei dieser Gelegenheit, 1574 in Wien bei Kreuzer, eine medizinisch-moralphilosophische Abhandlung über Liebe und Glück (*De amore atque felicitate*). In Einzelfällen nehmen immer wieder italienische Ärzte wichtige Positionen am Wiener Hof ein, wie das Beispiel von Pio Niccolò Garelli (1670–1739), Leibarzt von Karl VI. und Leiter der Hofbibliothek, zeigt. Einen der letzten Höhepunkte der humanistischen Enkomiaistik stellt die *Austrias* von Rocco Boni dar: der sonst völlig unbekannte friulanische Dichter aus Tolmezzo¹³⁶ veröffentlicht 1559 in Wien bei Michael Zimmermann ein lateinisches Huldigungsgedicht auf die 1558 in Frankfurt erfolgte Proklamation Ferdinands I. zum Kaiser.¹³⁷ In den beiden ersten der vier Bücher dieses Epos in Hexametern schildert der Autor antike Götterfiguren und allegorische Gestalten, die sich in Gesprächen und Versammlungen mit der aktuellen politischen Lage des Reiches, insbesondere mit der Möglichkeit einer Bedrohung durch die Türken von außen und eines deutschen Bürgerkrieges im Inneren beschäftigen. Das dritte Buch besteht aus einer detailreichen Huldigung der außergewöhnlichen Qualitäten des neuen Kaisers, in welcher der Autor die Übertragung des Amtes von seinem Bruder Karl V. als exemplarische Entscheidung würdigt und damit diese völlig neue Vorgangsweise in der Thronfolge rechtfertigt. Im vierten Buch prophezeien schließlich die zehn Sibyllen dem nunmehrigen Thronfolger Maximilian, dass er nach einem glorreichen Sieg über die Heiden einer im christlichen Glauben geeinten Welt vorstehen werde.

Die konventionellen Motive der antiken Epik (Götterapparat, Prophezeiungen, Ahnenschau, Traumvisionen) und die bewusste Imitation der lateinischen Vorbilder werden hier konsequent aufgeboten, um eine durchaus parteiische Stellungnahme zu aktuellen Fragen abzugeben. Ohne die konfessionelle Situation im deutschen Sprachraum zu berücksichtigen und ohne auf die mit dieser Wahl übergangenen Ansprüche von König Philipp II. – immerhin der Sohn von Karl V. – einzugehen, stellt Bonis *Austrias* den neuen Kaiser in die Linie seiner ruhmreichen Vorfahren. Gesichert durch die pompöse Autorität olympischer Entscheidungen und in Anlehnung an ebenso besungene Herrschergestalten der Antike kann laut Dichter der neue Kaiser die Autonomie seiner Universalmonarchie selbst gegenüber dem Papst vertreten:

135 Beschrieben in seiner *Brevis excussio praecipui morbi, nempe cordis palpitacionis Maximiliani II.* (Florenz 1580).

136 Er bezeichnet sich im Titel als „Rocchum Bonnium Tulmetinum“; die hier verwendete Form des Namens erscheint in dem Nachdruck: *L’Austriade di Rocco Bonii. Carmi di Raffaele Zovenzoni.* Triest 1862.

137 Elisabeth Klecker / Franz Römer: Die Kaiserproklamation Ferdinands I. im Spiegel eines lateinischen Huldigungsgedichtes. Zur Austria des Rocco Boni (Wien 1559). In: Martina Fuchs / Alfred Kohler (Hg.): *Kaiser Ferdinand I. Aspekte eines Herrscherlebens.* Münster 2003, S. 217–233.

So erweist sich die lateinische *Austrias* des Rocco Boni als Werk, das dem Anlaß in zweifacher Hinsicht gerecht wurde: In der Darstellung des Ereignisses überrascht der Dichter durch seine Vertrautheit mit der offiziellen Propaganda, ja durch Kongruenz mit der Herrschaftsauffassung Ferdinands – die er wohl durch Vermittlung höhergestellter Gönner kannte. In der poetischen Ausgestaltung unternimmt er es, das Bild des neuen Kaisers einem gebildeten Publikum durch ein subtiles Spiel mit literarischen Traditionen und durch den Rückgriff auf berühmte Musterautoren ansprechend zu präsentieren.¹³⁸

Gieronimo Bossi veröffentlicht zur selben Zeit in Italien *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria* (Venedig 1560), ein Epos in zehn Gesängen zur Verherrlichung des Hauses Österreich, vermutlich in der Absicht, eine bezahlte Funktion bei der Herrscherfamilie damit zu erlangen, was ihm aber nicht gelungen zu sein scheint.

Am kaiserlichen Hof in Wien und vorwiegend in Prag wirkt im Umkreis des Malers Giuseppe Arcimboldo (1527–93) zumindest von 1568 bis 1571 der ebenfalls aus Mailand stammende Historiograph Giovanni Battista Fontana (Fonteius Primio, Fonteio)¹³⁹ als eine Art kultureller Berater von Maximilian II. (1527–76). Fontana verfasst ein *Carme con distici e profezia intitolato la Clemenza*, dessen Übertitel *Per la pittura delle quattro Stagioni e dei quattro Elementi composti secondo la figura umana da Giuseppe Arcimboldo* (ÖNB Cod. 10152) den Anlass für das Gedicht und seine Bedeutungsebene offenbart. Fertig gestellt am 30. Dezember 1568, vermutlich zur Präsentation des allegorischen Zyklus von Arcimboldo, worin das Thema immer durch ein aus Tieren, Pflanzen und Früchten zusammengesetztes menschliches Gesicht dargestellt wird, erläutert es in 310 Versen die Symbolik der Bilderreihe. Der Dichter versucht dabei auf ebenso hermetische Weise wie der Maler Analogien zwischen den natürlichen Elementen und den Jahreszeiten einerseits bis zu den Herrschaftsformen und den Fürsten andererseits herzustellen, um sie im Idealfall auf Maximilian II. zu übertragen.¹⁴⁰

In enger Kooperation mit Arcimboldo organisiert Fontana 1571 die Feierlichkeiten für die Hochzeit von Erzherzog Karl II. (von Innerösterreich, 1540–1590) mit Maria Anna von Bayern in Wien, deren Inszenierung und entsprechenden Sinnzusammenhang er in der Handschrift *Europalia* (ÖNB Cod. 10206) darlegt, wobei

¹³⁸ Klecker / Römer: Die Kaiserproklamation, S. 233.

¹³⁹ Vgl. Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo. Mailand 1987, S. 147–164. Auch wenn Fontana-Fonteo in seinen Lebensdaten bisher nur schwer fassbar ist, kann wohl eine Identität mit dem vorwiegend in Tirol tätigen Maler Giovanni Battista Fontana (Verona 1524 bzw. 1541 – Innsbruck 1587) ausgeschlossen werden.

¹⁴⁰ Vgl. Andreas Beyer (Hg.): Giuseppe Arcimboldo. Figurinen, Kostüme und Entwürfe für höfische Feste. Frankfurt a.M. 1982.

– wie bereits im *Carme* – die antike Mythologie konsequent in den Dienst politischer Propaganda gestellt wird:

Der als Göttin von Hochzeit und Ehe erscheinenden Juno, die in ihrem Gefolge die Erdteile Asien, Afrika und Amerika mit sich führt, tritt Jupiters Geliebte Europa entgegen, unterstützt von Italia, Hispania, Gallia und Germania mit den ihnen zugeordneten Jahreszeiten und Winden, begleitet aber auch von den olympischen Göttern und von allegorischen Gestalten wie den Kardinaltugenden und den freien Künsten.¹⁴¹

Als Einleitung zur poetischen Schilderung des Turniers wählt Fontana ein Gespräch zwischen Victoria, Fama und Pompa, das die Vorbereitungen auf die am 7. Oktober 1571 stattfindende Schlacht von Lepanto thematisiert und bietet außerdem eine überaus originelle Legende zum Ursprung des Hauses Habsburg: Die Liebe des Windgottes Auster zu Abspurge, der Tochter des Flussgottes Rhenus, erlaubt eine phantasievolle Verknüpfung der helvetischen Herkunft der Familie mit einer sagenhaften, in der antiken Mythologie verwurzelten Abstammung.

Durch die Verbindung der Dichtung mit den Bildenden Künsten und vor allem mit der Festkultur schafft Fontana in seinen Texten wichtige Voraussetzungen für die spezifischen Gattungen der barocken Panegyrik, welche in Wien von den kaiserlichen Hofdichtern im Laufe des 17. Jahrhunderts beispielhaft ausdifferenziert werden. Von der direkten Eingliederung der literarischen Produktion in das höfische Spektakel über die funktionale Anlassdichtung (Hochzeitgedichte, Widmungen) bis zu den Libretti der Hofoper wird sich ein weites Feld der Betätigung für die italienischen Autoren eröffnen, das von ihren späthumanistischen Vorgängern sowohl sprachlich (durch den schrittweisen Übergang von Neulatein zu Italienisch) als auch thematisch (durch die Verbindung antiker Mythologie mit politischer Aktualität bzw. mit der Genealogie der Herrscher) vorbereitet wird.

Fontana hinterlässt über das *Carme* und die *Europalia* hinaus noch einen ebenfalls nur handschriftlich überlieferten moralphilosophischen Dialog mit dem Titel *De risu, sive quod risus sit virtus* (ÖNB Cod. 10466) sowie die gedruckte genealogische Abhandlung *De prisca Caesiorum gente* (Bologna 1582).

¹⁴¹ Elisabeth Klecker: Auster und Abspurge. Ein ‚Habsburg-Mythos‘ des 16. Jahrhunderts. In: B. Guthmüller / W. Kühlmann (Hg.): Renaissancekultur und Antike Mythologie. Tübingen 1999, S. 167–182, hier S. 167. Aus der Dokumentation des Festzuges geht hervor, dass Maximilian II. als Winter, sein Sohn Erzherzog Rudolf (1552–1612) als Sommer, seine Brüder Erzherzog Karl II. und Ferdinand II. (von Tirol, 1529–95) als Könige von Asia und Africa aufgetreten sind.

Den unbestreitbaren Höhepunkt in der Geschichte der italienischen Literatur in Österreich stellt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der kurze Aufenthalt von Ludovico Castelvetro (1505–71) am kaiserlichen Hof dar. Wegen seiner anhaltenden Polemik gegen Annibal Caro, ausgelöst durch dessen Huldigungsgedicht *Venite all'ombra de' gran Gigli d'oro* für die Familie Farnese und die französische Dynastie der Valois, ab 1557 als Mörder und als Lutheraner verleumdet, musste Castelvetro seine Heimatstadt Modena 1561 verlassen und über verschiedene Stationen schließlich in die Schweiz fliehen. Nach Aufenthalten in Chiavenna an der Grenze zu Graubünden, Genf und Lyon kommt er vermutlich 1570 nach Wien, wo sich sein ebenfalls emigrierter Bruder Gian Maria bereits aufhält. Es gelingt ihm, den Schutz und die finanzielle Unterstützung Kaiser Maximilians II. für den Druck seiner *Poetica d'Aristotele, vulgarizzata et sposta* 1570 in Wien bei Kaspar Stainhofer¹⁴² zu gewinnen. In seinem Widmungsbrief an den Kaiser erläutert er die Absicht, die schon von zahlreichen anderen Interpreten¹⁴³ analysierte Poetik von Aristoteles nun in Hinblick auf die lange ersehnte Erneuerung der antiken Tragödie detaillierter auszulegen und daraus konkrete Regeln (darunter die Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung) abzuleiten. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass Castelvetro seine poetologische Abhandlung auf Italienisch verfasst und damit seinerseits den späthumanistischen Wandel vom Lateinischen als internationaler Wissenschaftssprache zur Volkssprache vollzieht. Damit wird nicht nur der Öffnung dieser Themenbereiche für ein Laienpublikum Rechnung getragen, sondern auch der programmatisch seit langem geforderte Beitrag zur Bereicherung der eigenen Sprache geleistet.

In der Absicht, in Basel seine literarische Tätigkeit fortzusetzen, kehrt Castelvetro im Herbst 1571 nach Chiavenna zurück, wo er allerdings kurz darauf ver stirbt.

Unter Rudolf II. (1552–1612), der 1576 seinem Vater Maximilian II. nachfolgt, spielt im Rahmen seines paneuropäischen Musenhofes in Prag, der vor allem Künstler aus den Niederlanden beschäftigt, die italienische Präsenz eine weniger große Rolle. Zu erwähnen wäre lediglich der Arzt und Gelegenheitsdichter Bartolomeo Guarinoni (1534–1616), der 1580 seine Stelle als Leibarzt des Herzogs von Urbino aufgibt, um einer Einladung zunächst nach Wien und dann an den Hof nach Prag zu folgen. Hier wächst auch sein Sohn Hippolytus Guarinoni (1571–1654) auf, der später als Arzt in Tirol wirkt und unter dem barocken Titel *Die Grewel der Verwüstung*

¹⁴² 385 unpaginierte Blätter in Quartformat; Nachdruck Basel 1576.

¹⁴³ So z.B. Marco Girolamo Vida: *Ars poetica* (Rom 1527), Francesco Robortello: *In librum Aristotelis De Poetica explicationes* (Florenz 1548) oder Girolamo Fracastoro: *Naugerius sive De Poetica* (Venedig 1555).

Menschlichen Geschlechts (Ingolstadt 1610) eine der wichtigsten Gesundheitslehren dieser Zeit veröffentlicht.

In die vielfältigen Interessen des Prager Hofes unter Rudolf II. passt auch die Veröffentlichung der sehr kurzen Abhandlung *Scotographia ovvero scienza di scrivere oscuro, facilissima, et sicurissima, per qual si voglia lingua* (Prag 1593) von Abramo Colorni, dem aus Württemberg vertriebenen Hofalchimisten von Herzog Friedrich I.¹⁴⁴

Zu den bemerkenswertesten Künstlern und Verlegern in Prag um 1600 gehört wohl Ägidius Sadeler (1570–1629), der ab 1597 als Hofkupferstecher eine unglaubliche Menge von Reproduktionsstichen der beliebtesten Gemälde und Sammlungen von Kupferstich-Porträts veröffentlicht. Als Illustrationsstecher arbeitet er gemeinsam mit seinem Sohn Marco für die dreibändige Sammlung von Herrschersymbolen mit dem Titel *Symbola divina et humana* (Prag 1601–03) mit Texten von Jacobus Typotius und Entwürfen von Ottavio Strada.¹⁴⁵ Unter dem italienischen Titel *Vestigi delle antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luoghi* erscheint in Prag 1606 seine Vedutensammlung antiker Baudenkmäler im Stil der römischen Accademia Vitruviana.

Offenkundig findet sich auch noch unter Kaiser Matthias (1557–1619), dem Bruder von Rudolf II., in Prag ein an italienischer Literatur interessiertes Publikum, für welches so unterschiedliche Werke wie die *Lettere familiari non più stampate. Con un dialogo dell'Imprese, del quale in esse lettere si fa mentione* von Torquato Tasso oder die anonyme Gelegenheitsdichtung *L'amante infelice nella felicità d'amore. Componimento piaceuole* (beide Prag 1617) gedruckt werden.

¹⁴⁴ Vgl. Daniel Jütte: Abramo Colorni, jüdischer Hofalchemist Herzog Friedrichs I., und die hebräische Handelskompagnie des Maggino Gabrielli am Ende des 16. Jahrhunderts. Ein biographischer und methodologischer Beitrag zur jüdischen Wissenschaftsgeschichte. In: *Aschkenas* 15.2 (2006), S. 435–498.

¹⁴⁵ In der Mährischen Bibliothek (Moravská Zemská knihovna) in Brünn befindet sich eine illustrierte Handschrift von Strada für Kaiser Rudolf II.: *Libro de disegni per far Vasella di Argento et Oro per servizio della Credenza e tavola per un gran Principe*.

POESIE
DIVERSE
Composte
In hore Rubate
D'ACADEMICÒ
Occupato.

Titelblatt von Academico Occupato: *Poesie diverse*. ÖNB Wien.

II. DER PETRARKISMUS UND DIE AKADEMIEBEWEGUNG IN ÖSTERREICH

Auf der Basis des humanistischen Prinzips der *imitatio* der klassischen Autoren und der *aemulatio* in den neulateinischen Dichtungen begründet Pietro Bembo (1470–1547) mit seinem Brief *De imitatione* 1512 und vor allem mit seinen *Prose della volgar lingua* 1525 in Italien die literarische Bewegung des Petrarkismus.¹⁴⁶ Kaum ein zweites Werk dürfte die theoretische Diskussion über die italienische Literatursprache so stark beeinflusst haben wie Bembos Abhandlung: das erste der drei Bücher der *Prose della volgar lingua* befasst sich mit den Fragen der Notwendigkeit einer standardisierten Schriftsprache und deren Wahl auf Grund von Ursprung und Entwicklung innerhalb der regionalen Sprachvarianten, das zweite konzentriert sich auf Überlegungen zu einem vorbildlichen Stil, während das dritte schließlich eine eingehende Grammatik der gewählten, erstrebenswerten Ausdrucksweise enthält.

Aus einer detailreichen Analyse vor allem von Petrarcas *Canzoniere*, der in Einzelausgaben dieser Zeit erstmals so bezeichnet wird,¹⁴⁷ errichtet Bembo ein grammatikalisches und stilistisches Regelgebäude für die lyrische Expressivität in Versen, das sich in Italien rasch als so verbindlich durchsetzt, dass selbst Ludovico Ariosto die letzte Fassung seines *Orlando furioso* 1532 nach diesen Vorschriften überarbeitet. Aus der konsequenten Abwandlung der dichterischen Rezepte Petrarcas entwickelt sich eine ganz Europa erfassende Schule, für die Bembo in seinen *Rime* 1530 das praktische Modell vorlegt. In immer raffinierteren Formen der literarischen Intertextualität und der damit verbundenen sozialen Kommunikation (z.B. in den venezianischen Salons oder in den Renaissancehöfen des Adels) bieten sich faszinierende Möglichkeiten für Amateure, an einer nicht auf Originalität, sondern auf geistreiche Variation des Bekannten abzielenden Literaturproduktion teilzunehmen. Der ungeheure Erfolg des auf Bembos Regeln beruhenden Petrarkismus besteht in einer Dialektik zwischen der

¹⁴⁶ Erika Kanduth: Der Petrarkismus in der Lyrik des deutschen Frühbarock. Vorbereitung, Entwicklung, Auswirkungen. Diss. Wien 1953. – Luzius Keller (Hg.): Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte. Stuttgart 1974. – Emanuela Hager: Übersetzungen und Nachdichtungen von Sonetten Petrarcas in der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts. Wien 1974. – Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn / Sunit Scheffel (Hg.): Petrarkismus-Bibliographie 1972–2000. Stuttgart 2005.

¹⁴⁷ Bis dahin findet sich nur die in Gesamtausgaben übliche Bezeichnung *Rerum Vulgarium Fragmenta* bzw. der Sammeltitle *Cose volgari di Messer Francesco Petrarca* für die volkssprachlichen Dichtungen.

Rigorousität in der theoretischen Konzeption einerseits und der relativen Freiheit in der praktischen Anwendung andererseits: im Schutz der poetologischen Sicherheit eines absoluten Modells, das im strikten Bezug auf den *Canzoniere* und den sich aus dieser Vorlage ergebenden, möglichen Permutationen besteht, kann sich die individuelle Kreativität in einer gelenkten, aber nicht erzwungenen Weise entfalten und andere Kenner dieses literarischen Spiels bzw. Mitspieler mit trickreichen Zügen überraschen. Petrarkisten scheinen in ihrer Tätigkeit daher vergleichbar mit Schachspielern, die einzelne Zugfolgen oder ganze Strategien aus dokumentierten Partien erlernen, um sie in mehr oder weniger anspruchsvollen Varianten dann nachzuspielen.

Gerade die Technik und die Themen des italienischen Petrarkismus und die von der italienischen Unterweisungsliteratur wie Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (1528) geprägten Aufführungsorte, nämlich die Höfe des Provinzadels oder die nobilitierten Patrizierhäuser der Städte, stellen eine typische, ineinander verzahnte Neuerung dar, wie das Feldman¹⁴⁸ am Beispiel von Venedig dargelegt hat. Auch der bisher in der literaturgeschichtlichen Forschungsliteratur weitgehend vernachlässigten Rezeption von italienischer Lyrik über deren Vertonungen kommt daher gerade im ausgehenden 16. Jahrhundert eine umso größere Bedeutung zu, als hier eine sozialgeschichtliche Verknüpfung von Weltanschauung, Verhaltensmodellen, Literatur und Musik aus dem Ursprungsland (vorwiegend Italien) in das Aufnahmegebiet (in diesem Fall in die österreichischen Länder) übertragen wird.

Möglicherweise ist das so deutlich hervortretende Interesse an den neuen musikalischen Formen aus Italien und die intensive Patronanz durch die städtischen und provinziadeligen Führungsschichten des Landes gerade wegen ihres Bezuges zur Gesellschaftskultur ein noch gewichtigeres Argument als für die politisch führenden Höfe, von welchen die eben genannte Peripherie bereitwillig die sich abzeichnenden Tendenzen übernimmt und dann sogar beschleunigt. Ohne Zweifel bietet gerade der literarische Petrarkismus des 16. Jahrhunderts die ideale Ausgangsbasis für diese Verbindung von Gesellschaftskultur, Literatur und Musik, weil darin Funktion und Darstellungsweise des literarischen Textes in der Öffentlichkeit auf eine möglichst breite Rhetorisierung von (realen oder fiktiven) Empfindungen ausgerichtet sind. Was Erika Kanduth bezüglich der Entstehung des deutschen Petrarkismus feststellt, gilt sicher sowohl für das Ursprungsland Italien als auch für die Rezipienten nördlich der Alpen:

¹⁴⁸ Martha Feldman: *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley / Los Angeles / London 1995.

Eine erhebliche Verbreitung verdankt der Petrarkismus der italienischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. Hier wird der *Canzoniere* Petrarcas wie bei keinem der zahllosen literarischen Nachahmer zu einer Fundgrube der Inspiration.¹⁴⁹

Der deutsche literarische Petrarkismus ist damit der neuen italienischen Vokalmusik ungeheuer verpflichtet, denn durch die mächtige Präsenz von Petrarcas Dichtung in den Vertonungen wird eine direkte Rezeption seiner Werke gefördert und damit im deutschen Sprachraum eine in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eigentlich nicht mehr zeitgemäße Auseinandersetzung nachgeholt:

Die Musik war nämlich eine Mittlerin Petrarkischer Originaldichtung in einem weit größeren Maße, als es die oft verfälschte petrarkistische Tradition jemals sein konnte. Der *Canzoniere* ist zu einer wahren Fundgrube für musikalische Ausgestaltung im Madrigal geworden.¹⁵⁰

II.1 Petrarkismus und protestantischer Adel

Die von der Forschung bisher sicher nur unzulänglich erfasste Verbreitung des Petrarkismus in Österreich spiegelt sich exemplarisch im so genannten *Raaber Liederbuch* wider, einer in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts angelegten Privatanthologie von 107 deutschen Gedichten, welche eine profunde Kenntnis der italienischen Lyriktradition im Original ab dem 13. Jahrhundert voraussetzt.¹⁵¹ Aus einer jüngeren Untersuchung dieser Handschrift geht hervor, dass in den österreichischen Ländern auch ein aus konfessionellen Gründen ansonsten der italienischen Literatur feindlich gegenüber stehendes Publikum aus dem protestantischen Adel in einem Ausmaß der Faszination der verschiedenen Formen des Petrarkismus erliegt, die noch gründlichere Forschungen verdienen würde: „Den Hintergrund für diese italienische Orientierung bildet die ‚österreichische *italianità*‘, an der auch der protestantische Adel Österreichs aktiv beteiligt war.“¹⁵²

Der aus dem Saarland stammende Theobald Hock (auch: Höck; 1572–1624) bewegt sich in diesem Milieu: als Sekretär von Peter Wok von Rosenberg von vermutlich

¹⁴⁹ Kanduth: Der Petrarkismus, S. 64.

¹⁵⁰ Kanduth: Der Petrarkismus, S. 83.

¹⁵¹ Vgl. László Jónásik: Poetik und Liebe. Studien zum liesbeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im »Raaber Liederbuch«. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte protestantischer »Renaissancelyrik« in Österreich. Frankfurt a.M. u.a. 1998.

¹⁵² Jónásik: Poetik und Liebe, S. 360.

1598 bis 1612 in Südböhmen tätig und nach dem Tod seines Dienstgebers in konfessionelle Konflikte verwickelt, weshalb er 1620 an den Oberrhein zurückkehrt, hinterlässt Hock eine deutsche Gedichtsammlung mit dem Titel *Schönes Blumenfeld* (1601), in der deutliche Bezüge zu Petrarcas Canzoniere auszumachen sind. Aber diese literarischen Aktivitäten aus vorwiegend protestantischem Milieu finden am Kaiserhof, der sich im Zuge der konfessionellen Konflikte von Deutschland abwendet, kaum Anerkennung.

Dennoch bleibt selbst in diesen konfliktreichen Zeiten der Gegenreformation das Milieu des Landadels in Österreich mit seiner gewissen antihöfischen Grundhaltung den kulturellen Idealen der italienischen Renaissance, Literatur und Hofkultur verpflichtet. Repräsentativ für diese Einstellung scheinen die auf Schloss Greifenstein ansässigen, katholischen Grafen Kuefstein: Hans Ludwig von Kuefstein (1582–1656), 1627 zum Katholizismus konvertiert, soll Giovanni Boccaccios *Elegia di Madonna Fiammetta* ins Deutsche übertragen haben; sein Neffe Georg Adam von Kuefstein (1605–56), *Der Kunstliebende* in der Fruchtbringenden Gesellschaft, ist ebenfalls als Übersetzer tätig. Beide sind befreundet mit dem protestantischen Dichter Wolf Helmhard von Hohberg (1612–88), *Der Sinnreiche* in der Fruchtbringenden Gesellschaft, dessen Versepen sich deutlich auf die italienische Tradition beziehen: *Die unvergnügte Proserpina* (1661) imitiert in ihrer mythologischen Ausgestaltung den Versroman *L'Adone* von Giambattista Marino (1569–1625); der *Habsburgische Ottobert* (1661) inspiriert sich an Ariostos *Orlando furioso* und Tassos *Gerusalemme liberata*. Personentypen und Handlungsmotive werden ebenso augenscheinlich zitiert wie Äußerlichkeiten in den Beschreibungen, so dass man von einer bewussten Intertextualität ausgehen kann, was auf eine eingehende Kenntnis der italienischen Texte bei dem deutschen Publikum schließen lässt. Hohberg verfasst auch eine monumentale Enzyklopädie des Landbaus, *Georgica curiosa* (1682–87), die neben zahlreichen antiken und französischen Vorbildern auch die anerkannte italienische Fachliteratur vorwiegend des 16. Jahrhunderts zitiert: die *Villae libri duodecim* (~1500) von Giambattista Porta, *Ricordo d'agricoltura* (1567) von Camillo Tarello, *Le venti giornate dell'agricoltura e dei piaceri della villa* (1569) von Agostino Gallo sowie *L'Economia del Cittadino in villa* (1661) von Vincenzo Tanara werden darin immer wieder als Quellen herangezogen.

Die Begeisterung des österreichischen Kleinadels für Italiens Kultur und Sprache manifestiert sich auch in den zunehmenden Studienreisen, welche vornehmlich an die rechtswissenschaftlichen Fakultäten von Padua und Bologna führen und häufig mit ausgedehnten Kavaliertouren in andere Regionen der Halbinsel verbunden werden. Über die universitäre Ausbildung hinaus soll der junge Adelige dabei Sprachkenntnisse erwerben und sich mit weltmännischen Umgangsformen

vertraut machen, die in Folge der italienischen Erziehungstraktate des 16. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnen. Der aus Niederösterreich stammende, protestantische Freiherr Hans Christoph Teufel (1567–1624) unternimmt im Anschluss an sein Studium in Padua, Bologna und Siena 1587 von Venedig aus eine Orientreise, über die er einen ausführlichen Bericht auf Italienisch verfasst, der 1598 in Wien bei F. Kolb erscheint (*Viaggio fatto di Constantinopoli verso il Levante*). Teufel beschreibt in 32 Kapiteln seine am 9. September 1587 begonnene Reise von Venedig über Ragusa (Dubrovnik) nach Konstantinopel, Rhodos, Ägypten, Syrien, Armenien, Persien, Palästina, Zypern, Korfu und schließlich Anfang 1590 zurück nach Venedig. Diese Veröffentlichung in ihrem sozialgeschichtlichen Zusammenhang als eine der wichtigsten Reisebeschreibungen des 16. Jahrhunderts illustriert die bedeutende Position der italienischen Sprache beim österreichischen Adel noch vor der profunden Italienisierung des Kaiserhofes um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Dazu tragen außerdem Persönlichkeiten bei, die zwischen dem Hof und dem Landadel durch ihre freundschaftlichen Kontakte vermitteln, wie der aus Bologna stammende Cambise Bianchi del Piano: er verbringt um 1650 einige Zeit am Wiener Hof und knüpft zugleich aus Interesse an der deutschsprachigen Literatur gute Kontakte zum protestantischen Adel. Bianchi del Piano fördert die Rezeption von italienischer Literatur in Original und in Übersetzung,¹⁵³ verfasst deutsche Lobgedichte auf seine Freunde und wird dafür unter dem Namen *Der Seltene* in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen.

Eine zentrale Stellung innerhalb des literarisch interessierten und produktiven Adels in Niederösterreich nimmt ohne Zweifel Johann Wilhelm von Stubenberg (1619–63) ein, Besitzer der Schallaburg und ab 1648 auch Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft (*Der Unglückselige*), welcher als Vermittler und Übersetzer italienischer Barockromane im deutschen Sprachraum nicht hoch genug geschätzt werden kann. Seine Person und sein Freundeskreis sind typisch für die protestantischen Adelschriftsteller in Österreich, die wegen mangelnder Förderung durch den katholischen Kaiserhof verstärkt Anschluss an die Sprachgesellschaften in Deutschland suchen und ihre Werke vorwiegend in Nürnberg drucken lassen.

Für ihr literarisches Schaffen noch bedeutender als Stubenberg selbst ist seine Schülerin Catharina Regina von Greiffenberg (1633–94), die italienische Bittschriften verfasst und Paraphrasen auf italienische Sinnsprüche in ihre deutsche Dichtung einstreut.¹⁵⁴ Ihr Vater Hans Gottfried von Greiffenberg und ihr Stiefonkel (und spä-

¹⁵³ Er berät u.a. Johann Wilhelm von Stubenberg bei der Übersetzung der *Eromena* von Giovanni Francesco Biondi.

¹⁵⁴ Vgl. Horst-Joachim Frank: Catharina Regina von Greiffenberg. Leben und Welt der barocken Dichte-

terer Ehemann!) Hans Rudolph (1607–77) haben beide an norditalienischen Universitäten studiert und fördern intensiv das Interesse der jungen Catharina Regina für romanische Sprachen und Literaturen, indem sie Johann Wilhelm von Stubenberg mit ihrer Erziehung beauftragen. Catharina Regina nimmt Anteil an Stubenbergs Übersetzungen aus dem Italienischen, verfasst dazu erste Lobgedichte und übt sich in kunstfertigen Paraphrasen von Original und Übertragung. Als Beispiel zitiert Cerny vierzehn Epigramme über italienische Sprichwörter, die in der 1662 in Nürnberg bei Endter veröffentlichten Sammlung *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte zu Gottseeligem Zeitvertreib* enthalten sind. Es handelt sich durchwegs um Sentenzen, die durch ihre Prägnanz und ihre Thematik als Ausgangsmaterial für in dieser Zeit sehr beliebte Embleme dienen könnten. Das italienische Original ist dabei als Inscriptio (d.h. als abstrakte Überschrift, die in komprimierter Form eine Idee entwirft), die deutsche Version mit ihrer Paraphrase als Subscriptio (d.h. als Epigramm zur wechselseitigen Erhellung von Sinnspruch und beigelegtem Bild) denkbar:

Chi non risica, non guadagna
 Wer nichts waget / nicht gewinnet. Sehet Alexander an /
 Vnd die kühnen Amazonen / was das wagen nutzen kan!
 Drum so waget ewer Glücke / ewern Leib und ewer Leben:
 Wann ihr wolt gewinnen was / vnd beherzte Helden geben.¹⁵⁵

In ähnlicher Weise werden abgehandelt: *Ogni cosa per lo meglio. – Un cuor animoso vince ogni estremo. – Sopra il male, aspetto il buono. – Dove non arrivano le forze, bisogna che supplisca l'acutezza dell'ingegno. – Lauro, palma, olivo, spesso in sauijo sono congiunto. – Le belle cose piaciono a tutti. – Un cuor generoso non è soggetto à l'incostanza della fortuna. – Altri tempi, altre cure. – Chi semina virtù, fama ricoglia. – Il saggio domina le stelle. – Chi si arma di virtù, vince ogni affetto. – Vivi sì che dopo morte tu vivi ancora. – Un bel morir fa l'huomo contento.* Diese Sinnsprüche mit ihren deutlich dem *concettismo* verwandten Strukturen werden in den Paraphrasen effektiv mit Wortspielen und mythologischen Vergleichen ausgestaltet.

rin. Göttingen 1967. – Catharina Regina von Greiffenberg: Sämtliche Werke in 10 Bänden. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1662–93. Hg. von Martin Bircher. New York 1983. – Heimo Cerny: Der Einfluss der italienischen Sprache und Literatur auf die niederösterreichische Adelskultur im 17. Jahrhundert. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): Österreich-Italien auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit. Italia-Austria alla ricerca del passato comune. Rom 1995, S. 267–303.
 155 Zitiert nach Cerny: Der Einfluss, S. 281, mit leichten Korrekturen.

Aus den Restbeständen der Seisenegger Bibliothek, welche Catharina Regina 1678 bei ihrer aus konfessionellen Gründen auferlegten Emigration¹⁵⁶ nach Nürnberg zurücklassen muss, schließt Cerny auf die Präsenz wichtiger italienischer Werke, wovon hier nur Tassos *Gerusalemme liberata* und Guarinis *Pastor fido* von größerem Interesse scheinen.

Welche persuasive Kraft die österreichischen Adeligen dieser Zeit der italienischen Sprache beimessen, erhellt ein Detail aus dem Privatleben von Catharina Regina: ihre 1664 in Nürnberg geschlossene Ehe gilt wegen des zu engen Verwandtschaftsverhältnisses (sie heiratet ihren um fast drei Jahrzehnte älteren Stiefonkel) in Österreich als blutschänderisches Konkubinat, wofür Hans Rudolph in Wien von Juli 1665 bis Januar 1666 inhaftiert wird. Nach einer ersten Bittschrift in deutscher Sprache, welche zu keinem Erfolg führt, wendet sich Catharina Regina schließlich im Oktober 1665 mit je einem italienischen Schreiben an die Kaiserin-Witwe Eleonora und an Leopold I.,¹⁵⁷ was schließlich zur Freilassung ihres Mannes führt. Über die mit rhetorischen Floskeln und kunstvollen Stilfiguren überaus geschmückten, für den barocken Sprachgebrauch durchaus typischen Briefe schreibt sie selbst an den eben aus der Haft entlassenen Hans Rudolph: „Die Schreiben belangend Muß poetisch Zu Reden Eine Große Gnadenkrafft darinnen seyn [...]“, welche die Verfasserin auch auf ihren Sprachgebrauch des Italienischen zurückführt.

Tatsächlich verfasst Kaiser Leopold I. einen nicht unerheblichen Teil seiner Privatkorrespondenz auf Italienisch: „Die Schreiben wurden üblicherweise in Deutsch, Lateinisch, Italienisch und eventuell in Spanisch geschrieben, wobei der Kaiser in den Briefen an einige böhmische Adelige gelegentlich auch einfache tschechische Phrasen einfügte.“¹⁵⁸ De Bin erwähnt ausdrücklich den regelmäßigen Briefverkehr des Kaisers auf Italienisch mit dem Kapuzinerpater Marco d’Aviano (vgl. das folgende Kapitel) und dem Minoritenpater Ippolito Ippoliti da Pergine.

Voll der Anerkennung schreibt wenige Jahrzehnte später Giovan Mario Crescimbeni in seiner Literaturgeschichte, dass die italienische Sprache unter Leopold I. am Kaiserhof zu ihrem höchsten Glanz aufgestiegen sei:

Leopoldo, che benignamente riguardandola, e perfettamente professandola, l’ha innalzata, e messa in sommo pregio nella sua Imperial Corte, ed in tutte le più riguar-

¹⁵⁶ Kaiserin Eleonora und Catharina versuchen sich anscheinend wechselseitig vergeblich zur Konversion in die jeweils andere Glaubensgemeinschaft zu bewegen.

¹⁵⁷ Beide reproduziert und ins Deutsche übersetzt in Cerny: *Der Einfluss*, S. 292–303 und Tafel 14–23.

¹⁵⁸ Petr Mar’a / Stefan Siennell: *Die Privatkorrespondenzen Kaiser Leopolds I.* In: Josef Pauser / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): *Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert)*. Ein exemplarisches Handbuch. Wien / München 2004, S. 837–848; hier S. 838.

devoli della Germania, nelle quali, al pari, che nell'Italia or si professa: di modo che con ragione debbe dirsi, che se gl'Italiani le an dato l'essere, dall'Augustissima Casa d'Austria ha ella ricevuto il colmo della sua grandezza, e del suo splendore.¹⁵⁹

Der toskanische Gesandte Lorenzo Magalotti, der sich 1675–78 am kaiserlichen Hof aufhält und in seiner Korrespondenz detailreich von den kulturellen und mondänen Ereignissen in Wien berichtet, zeigt sich jedenfalls tief beeindruckt von der Verbreitung des Italienischen beim österreichischen Adel.¹⁶⁰ Magalotti situiert übrigens eine seiner Novellen in dem interkulturellen Bereich der dynastischen Beziehungen zwischen der Toskana und Österreich, wenn er Erzherzogin Claudia Felicitas von Tirol (1653–76), die Tochter von Erzherzogin Isabella Klara und Herzog Carlo III. Gonzaga von Mantua und Enkeltochter von Claudia de' Medici, zur Hauptperson einer dramatischen Liebesgeschichte macht (*Gli Amori Innocenti di Sigismondo Conte d'Arco con la Principessa Claudia Felice d'Inspruck*). Dies scheint umso pikanter, als Claudia Felicitas von 1673 bis zu ihrem frühen Tod die zweite Ehefrau von Kaiser Leopold I. ist. Aber zu diesem Zeitpunkt hat sich der unglückliche Liebhaber aus Italien bereits in seine Einsiedelei in der Nähe von Padua zurückgezogen.¹⁶¹

Die relativ bedeutende Präsenz italienischer Adelsfamilien bei Hof manifestiert sich auch in den höchsten Ämtern: Johann Ferdinand von Portia (1605–65), der von 1654 bis zu seinem Tod Obersthofmeister ist, stammt aus einem zumindest teilweise in Nordostitalien verwurzelten Geschlecht, und Annibale Gonzaga (1602–68), 1651–55 Oberstallmeister und 1655–61 Oberstkämmerer, gehört zur Familie von Kaiserin Eleonora.

Diese deutliche Italienisierung des Hofes und seiner unmittelbaren Umgebung manifestiert sich auch in einer ab 1671 bei dem Wiener Verleger Hacque zwei Mal pro Woche erscheinenden und aus einem beidseitig bedruckten Folio-Blatt¹⁶² bestehenden italienischen Zeitung, *Il Corriere ordinario*, welche um 1700 von Van Ghelen übernommen und durch ein *Foglio aggiunto all'ordinario* ausgeweitet wird.¹⁶³

159 Giovan Mario Crescimbeni: *L'istoria della volgar poesia*. Venedig 31730–31, Bd. 1, S. 181f.

160 Vgl. auch Erika Kanduth: *L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla Corte imperiale nel Seicento*. In: F. Brugnolo / V. Orioles (Hg.): *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. 2 Bde. Rom 2002, Bd. 1, S. 137–149.

161 Vgl. auch die beiden handschriftlichen Überlieferungen in ÖNB Cod. Ser.n. 4060 *Storia di Sigismondo Conte d'Arco, de' suoi amori colla Serenissima Claudia Felice Arciduchessa d'Inspruck, Moglie di Leopoldo primo Imperatore* und ÖNB Cod. 13323 *Sigismondo Conte d'Arco si fa Religioso in Ruva Monte d'Euganea*.

162 In den ersten Jahren zunächst im Quart-Format, dann auf Folio vergrößert.

163 De Bin: *Leopoldo I imperatore*, S. 8f.; die Jahrgänge 1677–1721 dieser Zeitung finden sich im Katalog der ÖNB unter *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii*. Vgl. Viktor Ergert: *Die gedruckten periodischen Zeitungen Wiens im siebzehnten Jahrhundert*. Diss. Wien 1948.

II.2 Die Rezeption der Madrigalistik an den Höfen

Die um die Mitte des 16. Jahrhunderts aus Italien in die nordeuropäischen Länder vordringende *Musica reservata*, wie sie Adrianus Petit Coclico (1499–1562), Schüler von Adrien Willaerts (~1490–1562), in seinen so betitelten Psalm-Motetten (Nürnberg 1552) bezeichnet, versteht sich ausdrücklich als eine den Kennern aus gebildeten Führungsschichten vorbehaltene Form von Musik.¹⁶⁴ Ausdrucksstarke geistliche, aber speziell für die ‚reservierte‘ Aufführungspraxis im Hofmilieu besonders geeignete weltliche Musikgattungen kommen der bereits in den humanistischen Literatur- und Gesellschaftsmodellen vorgegebenen Pflege der interpretativen Künste wohl sehr entgegen, so z.B. die *Ballata* an jedem Tagesende in Giovanni Boccaccios *Decameron*, die Atmosphäre in Bembo's *Asolani* oder die Hinweise auf kultivierte Musikliebhaber in Castigliones oben erwähntem *Libro del cortegiano*.¹⁶⁵

Durch die verstärkte Bedeutung der Vokalmusik und vor allem der Ausdrucksebene des Textes, welche sich in den Modulationen der Musik widerspiegelt, schaffen die italienischen Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neue Formen, die innovative Beziehungen zwischen literarischen Texten und teilweise volkstümlichen Melodien erlauben. Dazu gehören die neuen Gattungen der Vokalmusik wie die *villotta*,¹⁶⁶ die *frottola*,¹⁶⁷ der *strambotto*,¹⁶⁸ die *canzonetta* und die *villanella*¹⁶⁹ und natürlich das *madrigale*.¹⁷⁰

Nel madrigale italiano e particolarmente in Marenzio e Monteverdi, l'accompagnamento musicale è fuso col canto e si mostra così aderente alle parole del testo che sembra spesso determinante la recitazione della poesia.¹⁷¹

164 Vgl. auch das *Compendium musices* von Coclico, ebenfalls Nürnberg 1552.

165 Vgl. Kapitel I.47: „Signori, disse, avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, altro allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti [...]“ (zit. nach der Ausgabe von Amedeo Quondam und Nicola Longo, Mailand 1981, S. 99) Weiters das gesamte Kapitel II.13 über Instrumente und Gesang (mit einschränkenden Hinweisen für ältere Sänger und Musiker in II.14).

166 Ein vierstimmiges Lied aus dem Veneto.

167 Eine volkstümliche drei- oder vierstimmige Komposition in drei Strophen aus achtsilbigen Versen mit einer vierten Strophe als Refrain.

168 Ein einstimmiges Lied mit achtzeiligen Strophen aus elfsilbigen Versen.

169 Beide volkstümliche Kompositionen komischen Charakters aus Neapel.

170 Vier- bis sechsstimmige Kompositionen variabler Form, die vor allem auf ein perfektes Zusammenspiel zwischen Bedeutung des Textes und Musik ausgerichtet ist.

171 Nicola Gardini / Francesco Sberlati: Generi letterari. In: Luciano Formisano (Hg.): La letteratura italiana fuori d'Italia. = Enrico Malato (Hg.): Storia della letteratura italiana, Bd. XII. Rom 2002, S. 343–397; hier S. 391.

Sowohl in der Literatur als auch in der Musik wird das Madrigal als höchst intellektuelles Spiel, in dem das von Bembo propagierte rhetorische Rezept der *imitatio* und *aemulatio* auf den Ebenen sowohl des Textes als auch der Töne zur Anwendung kommt,¹⁷² zu einer halböffentlichen Inszenierung der menschlichen Affekte und somit zum sprechendsten Ausdruck der herrschenden Lebenskultur:

È un'arte tutta intellettuale, propria di un'età nella quale la musica rappresenta l'emblema felicissimo di una civiltà tutta impostata sul registro aulico dei linguaggi e dei comportamenti.¹⁷³

Feldman definiert daher in ihrer bereits erwähnten Studie das Madrigal als ideales Mittel der Selbststilisierung einzelner Gruppen in den humanistischen Salons des venezianischen Handelspatriziats:

Indeed, informal salons like Venier's, with their easy mixing of diverse personal and artistic styles, were ideally constituted to accommodate different traditions. They were well equipped to nurture the kind of interaction of musical and literary cultures necessary to achieve a profitable exchange and, at times, a fusion of disparate traditions.¹⁷⁴

Mit Recht hat daher die Musikwissenschaft den Madrigalkompositionen auf italienische Texte außerhalb Italiens eine verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet,¹⁷⁵ weil sie die neuen musikalischen Formen in ein Umfeld tragen, das von der Nachahmung der italienischen Lebensart der Spätrenaissance geprägt ist. Ebenso bedeutend ist aber auch der bisher wenig berücksichtigte literaturgeschichtliche Wert dieses Phänomens, denn die Madrigalkomponisten verbreiten in ihren Werken zumindest in Auszügen eine Vielzahl von Originaltexten, vor allem von Francesco Petrarca (aus dem *Canzoniere* und den *Trionfi*), Ludovico Ariosto (aus *Orlando furioso*), Torquato Tasso (aus *La Gerusalemme liberata*, *Aminta* und *Rime*) und Battista Guarini (aus *Il Pastor fido* und *Rime*).

Auch Komponisten aus anderen europäischen Ländern reihen sich in die italienische Madrigalproduktion ein und veröffentlichen im deutschen Sprachraum ihre

¹⁷² Vgl. Wolfgang Niemöller: Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance. In: Heinrich F. Plett (Hg.): Renaissance-Rhetorik. Renaissance-Rhetoric. Berlin / New York 1993, S. 285–315.

¹⁷³ Gardini / Sberlati: Generi letterari, S. 393.

¹⁷⁴ Feldman: City Culture, S. 116.

¹⁷⁵ Vgl. Yoichi Ishikawa: Madrigalkompositionen im Umfeld der Habsburger Höfe um 1600. Diss. Köln 1992.

Liedersammlungen mit entsprechenden Titeln. Für Österreich ist hier der in Melk, Graz und Wien tätige Niederländer Lambert de Sayve (~1548–1614) zu nennen, der 1582 in Wien sein *Primo Libro delle Canzoni alla napoletana a cinque voci* veröffentlicht.¹⁷⁶

Anzumerken ist, dass die Rezeption des Madrigals im deutschen Sprachraum auch über die französische Lyrik und die Pastoralromane, die zahlreiche Madrigale enthalten, erfolgt, wie das Vossler schon sehr früh für Westdeutschland erkannt hat: „Es waren nicht die Italiener allein, welche uns die erste Kenntnis des Madrigals vermittelten, einige wenige Proben kamen schon um jene Zeit aus Frankreich herüber mit der 1619 ff. erschienenen Uebersetzung der *Astrea* des D’Urfé.“¹⁷⁷ Nach meiner Entdeckung einer handschriftlichen Übersetzung der *Astrée* von Honoré d’Urfé durch Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667), einem Vertreter des österreichischen Hochadels und der katholischen Kirche, wodurch das Bild von der vorwiegend deutschen und protestantischen Rezeption dieses bedeutenden Pastoralromans korrigiert wurde, ist nun anzunehmen, dass dieser Befund auch für die habsburgischen Länder gilt.¹⁷⁸

Ernst Adalbert von Harrach, der als Kardinal und Erzbischof von Prag eine bedeutende Rolle in der katholischen Gegenreformation spielt (vgl. den folgenden Abschnitt), dilettiert auch als Autor von handschriftlich überlieferten Madrigaltexten, die er offenkundig zum Zeitvertreib während eines Konklaves 1644 niederschreibt. Ganz in der Tradition des Petrarkismus bedient er sich eines beliebten Anfangs von Battista Guarini (Madrigali LXIII), um diesen in der Folge äußerst sarkastisch abzuwandeln:

Udite Amanti Udite
 Novella che v’arredo
 Amor non è più cieco.
 L’altr’hier tirando a caso
 Una spuntata freccia
 E così tristo odore
 Fu quel che n’uscì fuore

¹⁷⁶ Fünf Stimmbücher zu je 22 unpaginierten Blättern in Quartformat.

¹⁷⁷ Karl Vossler: Das deutsche Madrigal. Geschichte seiner Entwicklung bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts. Weimar 1898, S. 26.

¹⁷⁸ Vgl. Renate Jürgensen: Die deutschen Übersetzungen der *Astrée* des Honoré d’Urfé. Tübingen 1990. – Alfred Noe: Stilmerkmale einer handschriftlichen *Astrée*-Übersetzung. In: Franz Simmler (Hg.): Textsorten deutscher Prosa vom 12./13. bis 18. Jahrhundert und ihre Merkmale. Bern 2002, S. 115–137. – Honoré d’Urfé: Die Schäfferinn *Astrea*. Teile 1–4. Hg. von Alfred Noe. Berlin 2004.

Che temendo di girsene all'ocaso
La benda che havea alli occhi puose al naso.¹⁷⁹

Harrachs beißende Ironie kennt auch bei religiösen Motiven wenig Zurückhaltung, wie dieses Gedicht über eine künftige Nonne wider Willen illustriert:

Madre mia non mi far Monaca
Che non mi voglio fare.
Non far tagliar la tonica
Ch'io non la vo' portare.
Star tutt'il giorno a Vespro e a messa
Con la Madre Badessa.¹⁸⁰

Die in Österreich tätigen italienischen Komponisten und Musiker der Madrigalzeit sind in den seltensten Fällen auch selbst literarisch produktiv, sie erfüllen aber eine wichtige Funktion bei der Vermittlung von dichterischen Werken im Original oder in einer spezifischen Adaption. Folgende Personen waren nennenswert an den Höfen der Familie Habsburg in Prag, Wien, Graz und Innsbruck tätig:

- Annibale Padovano (auch: Hannibal Patavinus; 1527–75): ab 1566 als Organist bei Erzherzog Karl II. und ab 1570 als Kapellmeister in Graz, wo er auch stirbt.
- Gregorio Turini (1540–1600): als Kornettvirtuose und Sänger in der kaiserlichen Kapelle unter Maximilian II. und Rudolf II. veröffentlicht er 1590 in Prag *Neue liebliche deutsche Lieder*, in welchen italienische Motive stark mit volkstümlichen regionalen Zügen vermischt werden.
- Pietro Antonio Bianco (auch: Bianchi oder de Blanchis; ~1540–1611): ab 1578 als Tenorist und ab 1595 als Hofkapellmeister bis zu seinem Lebensende in Graz.
- Simone Gatto (1540/50–95): ab 1572 als Bläser und ab 1581 bis zu seinem Tod Hofkapellmeister in Graz.
- Francesco Rovigo (1541/42–97): 1582–90 als Organist bei Erzherzog Karl II. in Graz.
- Giovanni Battista Pinello (1544–87): als Tenorist und Lehrer der kaiserlichen Sängerknaben in Prag, wo er 1584 ein dem Kaiser gewidmetes Liederbuch veröffentlicht. Den darin enthaltenen fünfstimmigen Kompositionen liegt zuerst ein

179 Vgl. Alessandro Catalano: „Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i Poeti.“ La cultura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo. In: eSamizdat 2004 (II) 2, S. 31–50; hier S. 41.

180 Catalano: Moltissimi sono i verseggiatori, S. 41.

italienischer Text zu Grunde, der dann unter Beibehaltung vieler petrarkistischer Motive ins Deutsche übertragen wird.

- Camillo Zanotti (auch: Janotti; ~1545–1591): ab 1587 als Vizekapellmeister am Hof von Rudolf II. in Prag nachweisbar, wo er nach vier Jahren Tätigkeit stirbt.
- Alessandro Orologio (auch: Alexander Horologius; ~1550–1633): ab ca. 1580 als Trompeter und Kammermusiker am Hof von Rudolf II. in Prag, 1603–13 trotz vieler Reisen noch Vize-Kapellmeister am Hof, später in der Steiermark und in einem Kloster bei Garsten tätig und in Wien verstorben.
- Pietro Ragno (1550–~1607): ab 1577 als Hofkaplan und Eleemosinarius der Hofkapelle bis 1607 in Graz.
- Tiburzio Massaini (1550–nach 1609): 1589–90 in Innsbruck als Sänger in der Hofmusikkapelle von Erzherzog Ferdinand II., 1590–91 in Salzburg bei Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, dann in Prag am Hof von Rudolf II. bis 1594.
- Giovanni Battista Galeno (~1550/55–nach 1626): ab 1572 mit zahlreichen Unterbrechungen als Kaplan und Sänger in Graz und in Prag.
- Liberale Zanchi (1570–1621): 1595–96 als Hofkapellmeister bei Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, dann 1596–1612 als Organist am Hof von Rudolf II. in Prag.
- Giovanni Priuli (auch: Prioli; ~1575–1626/29): ab 1615 Hofkapellmeister in Graz, dann mit kurzen Unterbrechungen in Wien bei Ferdinand II. bis zu seinem Tod in Wien oder in Neunkirchen.
- Bartolomeo Mutis (~1575/80–1623): ab 1604 als Tenorist und Kaplan bei Erzherzog Ferdinand in Graz, sowie als Kaplan ab 1619 bis zu seinem Lebensende in Wien.
- Giovanni Valentini (~1582–1649): ab 1614 in Graz bei Erzherzog Ferdinand, dem er 1619 nach Wien folgt, wo er ab 1629 bis zu seinem Tod als Hofkapellmeister wirkt. Er veröffentlicht nicht nur 1621 in Wien *Messa, Magnificat et Iubilate Deo*, sondern in seinen letzten Lebensjahren auch eine ganze Reihe von Texten zu Sakralmusik wie das *Ragionamento sopra il Santissimo da recitarsi in musica* (1642), *Santi risorti nel Giorno della Passione di Christo, et Lazaro tra quelli* (Repräsentatione sacra, 1643), *La vita di Santo Agapito, fanciullo di quindici anni* (Dialogo musicale, 1643), *Cento e venti anagrammi sopra Santo Saverio Apostolo dell'Indie* (1646), *Rime sacre* (1646), *Cento e trenta quattro anagrammi Soura il glorioso nome di Santa Caterina Martire*, *Con noue ottaue obligate* (1647), wodurch Valentini wohl als der bedeutendste geistliche Dichter in italienischer Sprache in Österreich vor 1650 gelten kann.

Die intensiven Kontakte der habsburgischen Höfe zu den Komponisten und Musikern in Italien spiegeln sich in zahlreichen Widmungen von Drucken wider, als deren prestigereichstes Beispiel das *Ottavo libro dei madrigali* (Venedig 1638) von Claudio Monteverdi (1567–1643) gelten kann: Ferdinand III., dessen Mutter Eleonora Gonzaga 1622 durch die Heirat mit Ferdinand II. aus Mantua nach Wien gekommen ist, bemüht sich ab dem Amtsantritt ihres Stiefsohnes 1637, den wohl berühmtesten Komponisten dieser Zeit an seinen Hof einzuladen. Dass der betagte Monteverdi dieses Angebot ausschlägt, trägt vermutlich dazu bei, dass das erste Opernhaus in Österreich nicht in Wien, sondern 15 Jahre später in Innsbruck errichtet wird.

II.3 Barocke Akademien

Aus der italienischen Spätrenaissance in Florenz und in Rom geht Ende des 16. Jahrhunderts die kulturell äußerst langlebige und dementsprechend weit verbreitete Institution der Akademie bzw. Sprachgesellschaft hervor, als deren wichtigstes Vorbild die 1582 gegründete *Accademia della Crusca* gelten kann.¹⁸¹ Unter der Patronanz der Herrscher entstehen staatliche Gesellschaften zur Pflege von Sprache und Literatur, die – im Vergleich zur *Crusca* – in einer kleineren, aber nicht unbedingt weniger prachtvollen oder produktiven Weise von Adelligen im Sinne eines positiven Dilettantismus betrieben werden. Ohne Zweifel weniger im Blick einer breiten Öffentlichkeit als die Académie française, die Fruchtbringende Gesellschaft bzw. die literarischen Salons in Paris stehend, bleiben die Akademien des österreichischen Adels einem eingeschränkten Kreis rund um den Hof vorbehalten. Meist auf persönliche Initiative eines Mitglieds der kaiserlichen Familie gegründet, widmen sie sich der Pflege der italienischen Sprache und Kultur in einem elitären Kreis, der besoldete oder ehrenamtliche muttersprachliche Vertreter der italienischen Kultur aus dem Milieu der Literatur, Kunst und Theologie hinzuzieht.¹⁸²

¹⁸¹ Vgl. zum Phänomen der europäischen Akademien der Frühen Neuzeit die Beiträge in Klaus Garber / Heinz Wismann (Hg.): *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. 2 Bde. Tübingen 1996.

¹⁸² Vgl. Erika Kanduth: *Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert*. In: Alberto Martino (Hg.): *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*. Amsterdam 1990, S. 171–207. – Theophil Antonicek: *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.* In: *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung* 42 (1990), S. 1–22. – Erika Kanduth: *Das geistlich-weltliche Konzept der italienischen Dichtung am Wiener kaiserlichen Hof im 17. Jahrhundert*. In: Brigitte Winklehner (Hg.): *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*. Tübingen 1991, S. 203–219. – Michael Ritter: „Man sieht der Sternen König glant-

Die erste dieser Hofakademien wird von Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–62), dem Bruder von Kaiser Ferdinand III., zuerst in Brüssel 1656 (er ist zu dieser Zeit Statthalter der Niederlande)¹⁸³ und dann in Wien 1657 initiiert, besteht aber vermutlich wegen des plötzlichen Todes des Kaisers nur etwas mehr als ein Jahr.¹⁸⁴ Protokolle über lediglich zwei Sitzungen, an denen auch der aus Modena stammende Feldmarschall Raimondo Montecuccoli (1609–80)¹⁸⁵ unter dem Namen *Il Distillato* teilnimmt, sind in einer Handschrift (ÖNB Cod. 10.108) überliefert. Der Ablauf derartiger Akademiesitzungen leitet sich von typischen Textsorten der Renaissance her, wo moralphilosophische Dialoge in den zierenden Rahmen von zu dem selben Thema verfasster Lyrik gestellt werden:

Die Poesie als Zierde besteht im Zusammenhang mit den akademischen Themen und ihrer Darlegung in Prosa und berücksichtigt das komplexe Anliegen, in geistvoller und beredter Konversation ein ausgeklügeltes System von Wissenschaftlichkeit, weltlichem Philosophieverständnis und Morallehre mit gesellschaftlichen Ambitionen zu verbinden.¹⁸⁶

Als erstrebenswertes Ziel aller in diesem Rahmen vorgebrachten Anliegen gilt eine Antwort auf der Basis überraschender Spitzfindigkeit, also im Sinne eines geistreichen *conchetto* und einer witzigen Pointe. Die erste Versammlung dieser Akademie, die in der Literatur laut De Bin fälschlich als *Accademia de' Crescenti* bezeichnet wird,¹⁸⁷ am 7. Januar 1657, zu der auch der Thronfolger Erzherzog Leopold seinen Beitrag in Form eines abschließenden Madrigals *In lode degli Accademici* leistet, beschäftigt sich mit der Frage, ob die Schönheit der Seele jene des Körpers übertreffe. Die zweite Sitzung widmet sich der Frage, ob die Eifersucht als eine zerstörerische Qual oder eine belebende Würze für die Liebe gelten könne.

In welchem Ausmaß sich aber der Herrscher selbst (mit dem Akademienamen *L'Occupato*) für die Idee dieses literarischen Zirkels interessiert und engagiert, be-

zen.“ Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung. Wien 1999.

183 Vgl. Renate Schreiber: Erzherzog Leopold Wilhelm. Bischof und Feldherr, Statthalter und Kunstsammler. Diss. Wien 2001.

184 Vgl. Herbert Seifert: Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit. In: W. Frobenius / N. Schwindt-Gross / Th. Sick (Hg.): Akademie und Musik. Saarbrücken 1993, S. 215–223.

185 Vgl. Cesare Campori: Raimondo Montecuccoli, la sua famiglia e i suoi tempi. Florenz 1876. – Harms Kaufmann: Raimondo Graf Montecuccoli 1609–1680. Kaiserlicher Feldmarschall, Militärtheoretiker und Staatsmann. Diss. Berlin 1972.

186 Kanduth: Das geistlich-weltliche Konzept, S. 184.

187 De Bin: Leopoldo I imperatore, S. 13.

weist die vermutlich in Wien 1656 gedruckte Ausgabe seiner *Poesie diverse composte in bore rubate*. In den darin enthaltenen geistlichen Gedichten dominieren erwartungsgemäß die Themen der Passion Christi (z.B. *Sopra la morte di Christo*) und der Vergänglichkeit des Irdischen (z.B. *Vanitas*), zumeist in Madrigalen aus elf- und sieben-silbigen Versen. Formal den Madrigaltexten aus den Vertonung dieser Zeit sehr nahe stehend, adaptieren diese Gedichte das petrarkistische Konzept der Antithese am Beispiel des Gegensatzpaares vita – morte und führen diese in die aus Petrarca's *Trionfi* (*Triumphus Aeternitatis*) bekannte Programmatik des Heils in der christlichen Ewigkeit über. In den Liebesgedichten hingegen wird Petrarca's leidenschaftliche Lust am Schmerz (*voluptas dolendi*) auf die Ebene einer sanften Ironie transponiert, wie in dem charmanten Wechsel von Versen aus 7 und 11 Silben in *Absenza amorosa*:

Io vivo, e pur non vivo,
 Che di mia vita e cuor mi sento privo:
 Io moro, e pur non moro,
 Perche non trovo ristoro,
 Pensando a te mia vita,
 O dura dipartita.
 O pur severo amore,
 Ch'io viva senza vita
 E spiri senza cuore;
 Ch'io mora ogn'or, vivendo
 E viva ancor, morendo.¹⁸⁸

Die petrarkistischen Verweise in diesen Gedichten tragen stark den Charakter von poetischen Übungen und gefallen sich in der Deklination verbreiteter Motive (*occhi, ciglia, sguardi, lampi, stelle, saettate...*) mit den ausgefeilten Anrufungen der verehrten Damen, in diesem Fall der Kaiserin Eleonora.

Ebenso im Rahmen der Aktivitäten dieser Akademie veröffentlicht Erzherzog Leopold Wilhelm unter seinem Akademienamen eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Diporti del Crescente divisi in rime morali devote heroiche amorse*. Darin richtet er zunächst an seinen Bruder die poetische Aufforderung, neben den für einen Herrscher notwendigen Waffen die Musen nicht zu vernachlässigen:

V'ingannate, o Guerrieri,
 Se le muse sprezzate,

¹⁸⁸ Zitiert nach Kanduth: Das geistlich-weltliche Konzept, S. 209.

E la spada vibrar solo pensate.
 Fonda Cesare il scettro
 E su la spada, e sul canoro plectro. (S. 98)

Neben spitzfindiger Liebeskasuistik in der Tradition der neuplatonischen Theorien geht es in den *Diparti del Crescente* um moralische Lebensführung, liturgische Feste und kontemplative Momente, wie in der *Canzonetta Vanità di vanità*, welche den kulturellen Leitbegriff des Barock von der politischen Macht bis zur persönlichen Schönheit auslotet. Gleich zu Beginn heißt es in *Che il Mondo è un Niente* in einem rhetorischen Spiel zwischen *mondo* und *immondo*:

Chi volge nella mente,
 Li dilette del mondo,
 Vede che il Mondo, immondo,
 De' mali è un fiume, e un rapido torrente,
 È un vetro, un vento, un fumo, un punto, un niente. (S. 2)

Selbst Psalm-Paraphrasen finden sich, wie jene von *De profundis* (Ps. 129):

Dall'abisso profondo
 Io grido a te Signore,
 Dell'ammirabil mondo;
 Deh? temprà il tuo rigore,
 Vn vermicello io sono
 Chiedo a te pietà, gratia, e perdono.¹⁸⁹

Die zweite am Wiener Hof von Kaiserin Eleonora (1630–86), der Witwe von Ferdinand III., 1667 ins Leben gerufene Akademie, die *Accademia degl'Illustrati*, die von dem Librettisten Francesco Ximenes Arragona (pseud. Teofilo, 1631–70) als Sekretär geleitet wird und der die Historiker Girolamo Branchi und Galeazzo Gualdo Priorato angehören, besteht ebenfalls nur für einige Monate und kommt nicht über drei Sitzungen hinaus, in welchen die Themen der Einsamkeit, der Standhaftigkeit und des Karnevals behandelt werden. In der Tat kann Eleonora wohl als die entscheidende Persönlichkeit für die weit und tief reichende Italienisierung des Wiener

¹⁸⁹ Weitere Titel in dieser Sammlung: *Vana Presunzione, Che improuiso è il morire, Che le speranze d'amor terreno sono vane, Rimprouera la trascuragine de' Mortali, Bellezze mondane son nulla, Dispreggio mondano, Breue è il corso vitale, Bellezze mondane son fugaci, La vita humana paragonata all'Horologio.*

Hofes nach der Mitte des 17. Jahrhunderts eingestuft werden. Sie bestärkt ihren Stiefsohn Leopold I. in seiner Kulturpolitik italienischen Stils, der als Widerpart zu dem zunehmenden Prestige des französischen Hofes eingesetzt wird.

Die dritte Akademie am Kaiserhof schließlich, die Kaiser Leopold I. initiiert, besteht ab 1674 über längere Zeit und hinterlässt aufschlussreiche Dokumente über ihre Tätigkeit, die sich auf verhaltenspsychologische Debatten und auf Gelegenheitsdichtung zu dem weiten Themenkreis der Liebe konzentriert:

Als Ersatz für andere Unterhaltungen hatte der Kaiser eine literarische Akademie gegründet, deren erste Sitzung am 7. Jänner mit Musik seines Hofkapellmeisters Felice Sances eingeleitet wurde. In dieser und fünf weiteren Sitzungen in diesem Fasching hielten die Grafen Minato und Galeazzo Gualdo Priorato, der Hofhistoriograph, sowie vier weitere Italiener Reden zu den von Leopold vorgegebenen Themen. Die Musik bestand aus gesungener Einleitung und *Conclusio*.¹⁹⁰

Als Beispiel sei hier der Codex 9954 aus der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek angeführt, welcher in einem originalen weißen Pergamentband der Hofbibliothek fünf *Discorsi Accademici l'Anno 1674* enthält. In diesen Protokollen der Akademiesitzungen wird auf fol. IVr das *Problema Primo, Se la Virtù nasca più dalla Solitudine, o vero dalla Conuersatione* angekündigt. Dazu äußern sich die am Hof tätigen italienischen Literaten Nicolò Minato (Discorso Primo, fol. 1r–5v), Galeazzo Gualdo Priorato (Discorso Secondo, fol. 6r–11v), Giovanni Fontana (Discorso Terzo, fol. 12r–15v), Francesco de' Tintori (Discorso Quarto, fol. 16r–18r), Filippo Maria Bonini (Discorso Quinto, fol. 16v–23r) und Filippo Sbarra (Discorso Sesto, fol. 23v–27r). Es folgen zu eben diesem Thema noch *Compositioni Cantate In Musica* (fol. 27v–29r) und *Poesie che furon Lette doppo li Discorsi* (fol. 29v–31v, darunter ein Gedicht von Minato und eines von Cristoforo Certosato).

Mit ähnlicher Struktur folgt *Dell'Accademia seconda Problema Se sia più da stimarsi nell'Amante l'Impallidire, o l'arrossire Alla Presenza della Dama* (fol. 32r) wieder mit Beiträgen von Nicolò Minato (Discorso Primo, fol. 33r–36v), Francesco de' Tintori (Discorso Secondo, fol. 37r–41r), Giovanni Fontana (Discorso Terzo, fol. 41v–45v), Filippo Sbarra (Discorso Quarto, fol. 46r–49v), Galeazzo Gualdo Priorato (Discorso Quinto, fol. 50r–57r) und Filippo Maria Bonini (Discorso Sesto, fol. 57v–61r). Diese symbolträchtige Debatte, welche durch das Erblassen und Erröten des Liebhabers

¹⁹⁰ Herbert Seifert: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699. Wien 1988, S. 44.

zusätzlich mit den Farben des österreichischen Wappens spielen kann, wird wiederum mit *Compositioni Cantate in Musica* (fol. 61v–63v) und *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere* (fol. 64r–70v) abgeschlossen.

Als typische Problemstellung barocker Liebespsychologie stellt sich dann *Dell'Accademia terza Problema se preuaglia nella Donna La Vanità, ò la Curiosità* (fol. 71r) mit Antworten von Nicolò Minato (Discorso primo, fol. 72r–75r), Filippo Sbarra (Discorso secondo, fol. 75v–79v), Filippo Maria Bonini (Discorso terzo, fol. 80r–84r), Francesco de' Tintori (Discorso quarto, fol. 84v–87v), Giovanni Fontana (Discorso quinto, fol. 88r–92v) und Galeazzo Gualdo Priorato (Discorso sesto, fol. 93r–103v), sowie den *Compositioni Cantate in Musica* (fol. 104r–106v) und den *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere* (fol. 107r–110r). Ganz im Sinne der präziösen Liebeskasuistik wird *Dell'Accademia Quarta Problema Qual sia maggior conforto d'un'Amare Lontano vedere il ritratto, ò Leggere Lettera di chi s'ama* (fol. 111r) erörtert von Nicolò Minato (Discorso Primo, fol. 112r–115v), Filippo Sbarra (Discorso Secondo, fol. 116r–119r), Filippo Maria Bonini (Discorso Terzo, fol. 119v–123r), Francesco de' Tintori (Discorso Quarto, fol. 123v–126v), Galeazzo Gualdo Priorato (Discorso Quinto, fol. 127r–133r) und Giovanni Fontana (Discorso Sesto, fol. 133v–138r). Nach den üblichen *Compositioni Cantate in Musica* (fol. 138r–140v) folgt diesmal ein *Discorso di Soggetto incerto mandato da far leggere. Problema se l'huomo sà d'essere Desto, ò Addormentato* (fol. 141r–146v), sowie *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere* (fol. 147r–153r). Mit ausdrücklichem Bezug auf die umgebende Hofwelt schließlich *Dell'Accademia Quinta Quesito Problematico, Se Amore douesse entrare in vna Corte, qual ufficio se gli conuenirebbe* (fol. 154r), wozu Nicolò Minato (fol. 155r–158v), Francesco de' Tintori (fol. 159r–166v), Galeazzo Gualdo Priorato (fol. 167r–173r), Giovanni Fontana (fol. 173r–176r), Filippo Sbarra (fol. 176v–180v) und Filippo Maria Bonini (fol. 181r–184r) Stellung nehmen. Die Sitzung beschließen wieder zum Thema passende *Compositioni Cantate in Musica* (fol. 184v–185v) und *Poesie de Virtuosi non Accademici mandate per far leggere* (fol. 186r–189v).

Noch im Jahre 1707 veröffentlicht Pietro Antonio Bernardoni im dritten Teil seiner *Poemi drammatici* eine *Introduzione per musica al problema d'una Accademia [...] nella quale fu esaminato Se si possa ritrovare un amore senza speranza?* (S. 149–161) und eine *Introduzione per un'altra Accademia [...] nella quale si disputava, Se innamorì più bella donna, che pianga, o bella donna, che canti?* (S. 163–169).

Wie lange diese Akademie zumindest formal noch besteht, ist nicht geklärt. Wenn sich der italienische Gelehrte Giovan Mario Crescimbeni (1663–1728) als „Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina“ bezeichnet, dann meint er damit vermutlich die seit 1687 mit einem kaiserlichen Privileg ausgestattete Akademie der Naturforscher in Halle an der Saale.

L A
RADUNANZA
NOBILE, E PIA
DELLA CROCIERA

Fondata dalla Sacra, Cefarea,
Reale Maeflà

DELL' IMPERATRICE

ELEONORA

Descritta, e Dedicata

*Alla Maeflà della REINA di
POLONIA*

ELEONORA

Arciducheffa d' Auftria.

DAL P. GIO. BATTISTA MANNI
Della Compagnia di Giesù.



In Vienna d' Auftria,
PER GIO. VAN GHELEN.

Titelblatt von Giovanni Battista Manni: *La radunanza nobile*.
ÖNB Wien.

III. DIE RELIGIÖSE LITERATUR VON DER GEGEN- REFORMATION ZUR KATHOLISCHEN FRÜHAUFKLÄRUNG

Auf Grund der vom deutschen Sprachraum ausgehenden konfessionellen Reformbewegung suchen im Laufe des 16. Jahrhunderts zahlreiche Angehörige nicht-katholischer religiöser Gruppen aus Italien Zuflucht in Ländern nördlich der Alpen. In der Forschungsliteratur wird häufig die Existenz von konfessionellen Unruhen in den italienischen Staaten verleugnet bzw. deren Ausmaß deutlich unterschätzt. Ein Bild, das dringend zu korrigieren ist, denn:

[...] die gesamte Kirche in der Emilia-Romagna ist von Häresie und Reformbestrebungen durchsetzt: von Modena, wo der Bischof Giovanni Morone erstaunlich aufgeschlossen ist für die Moral der Reform, bis Piacenza, das widerhallt vom Gedonner der Prediger eines apokalyptischen Mystizismus, [...]. Von Ferrara (wo Savonarola seine Jugend verbrachte, und wo eine häretische Bewegung ihren Sitz hat, die zuerst durch Mithilfe von Renata, Gemahlin Ercoles II und Verteidigerin Calvins, und dann durch die Druckgraphik und die Universität der Stadt verbreitet wird) bis Faenza und Imola, wo aufgrund einer starken lutherischen Unterwanderung unzählige Inquisitionsprozesse dokumentiert sind; [...] ¹⁹¹

Viele der in Italien aus konfessionellen Gründen Verfolgten suchen in den vom Humanismus oder von der Reform besonders durchdrungenen Gebieten Europas Zuflucht, wie z.B. Matteo Flaccio Illirico (auch: Matthias Flacius Illyricus bzw. Matija Vlačić, 1520–75) in Wittenberg. Der wohl spektakulärste Emigrant seiner Zeit, Giordano Bruno (1548–1600), welcher ab 1576 zwischen der Schweiz, Frankreich und Italien herumirrt, hält sich 1588 für wenige Wochen in Prag auf. Er gewinnt zwar die Gunst von Kaiser Rudolf II., wird aber nach einer vergeblichen Bewerbung um eine Professur mit finanzieller Unterstützung nach Helmstedt weiter geschickt, wo er an der Accademia Julia seine 1590 gedruckten Frankfurter Schriften sammelt.

¹⁹¹ Gian Mario Anselmi / Samuele Giombi: Kultur des Humanismus und Künstlervereinigungen der Renaissance in Bologna. In: Marzia Faietti / Konrad Oberhuber (Hg.): Humanismus in Bologna 1490–1510. Bologna 1988, S. 1–16; hier S. 13. Immer noch aktuell ist Cesare Cantù: Gli eretici d'Italia. Turin 1866, hier besonders Band III.

In Zentraleuropa konzentriert sich diese protestantische Zuwanderung aus Italien auf Ostungarn (vorwiegend das Gebiet von Debrecen) und Südpolen, vor allem um Krakau. Der in Siena geborene Bernardino Ochino (1487–1564), ab 1538 Ordensgeneral der Kapuziner, flieht 1542 zunächst nach Genf, wo er später auch seinen heftigsten Angriff gegen die katholische Kirche, die *Apologi nelle quali si scuoprano li abusi, sciocheze, superstitioni, errori, idolatrie & impietà della sinagoga del Papa: & specialmente de' suoi preti, monaci & frati* (Calvinopoli 1554)¹⁹² veröffentlicht. Nach einer turbulenten Karriere als Wanderprediger in italienischsprachigen Gemeinden des evangelischen Europas (vor allem in Basel, Augsburg, Straßburg und London) erregt Ochino mit seinen individuellen Ansichten den Unwillen seiner calvinistischen Gastgeber und muss ohne festen Wohnsitz in Mitteleuropa herumirren, bevor er 1564 in Slavkov bei Brünn in Mähren an der Pest stirbt.

Auch der aus Saluzzo stammende Arzt Giorgio Biandrata (auch: Georgius Blandrata, 1515–90) flieht wegen seiner religiösen Ideen zunächst nach Genf. Er verlässt die Hauptstadt des Calvinismus wegen diverser Konflikte 1558, um zuerst nach Polen, dann 1563 nach Ostungarn bzw. Siebenbürgen zu ziehen, wo er im Kontakt mit Fausto Sozzini Unitarier- bzw. Antitrinitarier-Gemeinden gründet. Als Leibarzt von Johann Sigismund Zápolya bringt es Biandrata nicht nur zu materiellem Wohlstand, er erreicht auch eine freie Religionsausübung für seine Glaubensbrüder. Unter Stephan Báthory, dem ab 1571 herrschenden katholischen Nachfolger von Zápolya, bewahrt Biandrata angeblich durch konfessionelle Kompromisse seinen Einfluss und beteiligt sich sogar an Verfolgungen allzu radikaler Antitrinitarier.

Der bedeutendste protestantische Theologe unter den italienischen Emigranten ist wohl der in Siena geborene Fausto Sozzini (auch: Socini oder Sozini, 1539–1604), der 1559 ins Exil geht und ab 1562 ausgehend vom geistigen Nachlass seines Onkels Lelio in Zürich den Sozinianismus, eine Variante der unitarischen Kirche, entwickelt. Nach seiner Rückkehr in die Toskana und einem mehrjährigen Aufenthalt am Hof von Florenz flieht Sozzini 1574 vor der römischen Inquisition nach Basel. 1578 versucht er vergeblich, in Siebenbürgen den Konflikt zwischen Biandrata und seinen Gegnern zu entschärfen, und begibt sich 1579 nach Polen. Auf Grund diverser Verfolgungen durch Vertreter der Universität Krakau lebt Sozzini schließlich unter dem Schutz des Provinzadels als Oberhaupt der unitarischen Kir-

¹⁹² Vgl. Glen G. Williams: The theology of Bernardino Ochino. Diss. Tübingen 1955; und zu seiner Bedeutung für die Geschichte der deutschen Lyrik Philip M. J. McNair: *Zu dem Basthardschen Christenthumb*. The Italian Background to the first known Sonnet in German. In: D. H. Green / L. P. Johnson / D. Wuttke (Hg.): *From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass*. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster. Baden-Baden 1982, S. 257–264.

che im Dorf Raków in der Nähe von Krakau, nach dem auch sein posthum veröffentlichter *Catechismus Racoviensis* (1605), die konfessionelle Grundlage der Fratres Poloni, benannt ist. Gegen Ende seines Lebens erringt er einen theologischen Sieg über die Wiedertäufer innerhalb seiner Bewegung und stirbt 1604 in Luslawice.

Natürlich finden sich unter den italienischen Emigranten, welche von den katholischen Staaten ihres Heimatlandes verfolgt werden, auch Personen, die eher als Abenteurer denn als konfessionelle Reformer bezeichnet werden müssen. Der aus Mailand stammende Arzt Giuseppe Francesco Borri (1627–95) wird als Alchemist der Häresie angeklagt und macht eine Aufsehen erregende Karriere als Wunderheiler (vor allem mit Rezepten gegen die Syphilis) in ganz Europa. Er hält sich 1661 kurz in Innsbruck auf, wird 1670 auf seiner Reise von Dänemark in die Türkei in Mähren als Spion verhaftet und von Kaiser Leopold I. an den Papst ausgeliefert.

Wie sehr selbst hohe Repräsentanten der katholischen Kirche nördlich der Alpen von revolutionären Ideen aus Italien beeinflusst und sich dabei einer offiziellen Verurteilung mittels diverser Techniken der Verschleierung entziehen, zeigt das Beispiel des Salzburger Bischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1559–1617): obwohl seine politischen Schriften wie *De principe* (1587) und *Biblische vndt christliche Kriegsordnung aus der hailig schrift* (1593–96) aus verständlichen Gründen keinen wörtlichen Hinweis auf Niccolò Machiavellis *Il principe* bzw. *Dialogo dell'arte della guerra* enthalten, werden bei einer genaueren Analyse sehr wohl inhaltliche Parallelen bei der Ansicht über die Rolle der Fortuna und bei sachbezogenen militärischen Informationen, und somit eine aktive Rezeption des faszinierenden Vorbildes, deutlich.¹⁹³

III.1 Reformorden aus Italien und ihre Volksmissionen

Schon lange vor dem Zeitalter der konfessionellen Auseinandersetzungen ist eine einflussreiche Präsenz italienischer Orden und Prediger in den mitteleuropäischen Ländern nachweisbar. So halten z.B. die Augustiner-Eremiten 1362 ihr Generalkapitel unter der Leitung von Matteo d'Ascoli in Wien ab. 1460 besucht der päpstliche Legat Kardinal Bessarion u.a. auch das Benediktinerstift Melk, dessen prominentester Gönner Enea Silvio Piccolomini ist und das durch seine Kontakte zu Italien eine wichtige Rolle in der benediktinischen Erneuerungsbewegung des Spätmittelalters spielt: „Der Benediktinerorden unterhielt im 15. Jahrhundert engste Beziehungen

¹⁹³ Vgl. Rudolf Baehr: Italienische Literaturrezeption bei Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, (1559–1617), dem Gründer des barocken Salzburg. In: Brigitte Winklehner (Hg.): Italienisch-Europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock. Tübingen 1991, S. 9–24.

zur Wiener Universität, hier u.a. zu Thomas Ebendorfer, und zu Italien, was sich in einer festen Verankerung der Reform von Subiaco in Melk niederschlug.“¹⁹⁴

Die gegenreformatorischen Aktivitäten italienischer Mönche in den österreichischen Ländern haben ihr bedeutendstes Vorbild ohne Zweifel im Wirken von Giovanni da Capistrano (1386–1456), der als einer der populärsten Prediger des Franziskanerordens ausgedehnte Missionsreisen durch Süddeutschland, Österreich,¹⁹⁵ Böhmen, Mähren, Schlesien, Polen und Ungarn unternimmt. Er sieht seine Hauptaufgabe zunächst in der Bekehrung der Hussiten und sodann in einem Aufruf zum Kreuzzug gegen die osmanischen Herrscher, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Kernbereiche des Balkans vorstoßen.

Nach einem festlichen Empfang predigt Giovanni da Capistrano in Wien täglich vom 7. Juni bis zum 27. Juli 1451 in Anwesenheit zahlreicher Vertreter der Universität und einer großen Volksmenge.¹⁹⁶ Seine von einem Simultanübersetzer begleiteten lateinischen Predigten, die – wie aus Auszügen in den von Zuhörern verfassten Nachschriften ersichtlich – zum Teil spezifisch theologische Themen (z.B. Angriffe auf Positionen des Konzils von Basel) beinhalten, hinterlassen einen derartigen Eindruck bei der Wiener Bevölkerung, dass ein am nordöstlichen Pfeiler des Nordchores der Kathedrale von Sankt Stephan angebrachter, früher innerhalb des Friedhofes befindlicher Predigtstuhl seither die Bezeichnung Kapistrankanzel trägt.

Am Ende seines Lebens wirkt Giovanni da Capistrano vor allem im Königreich Ungarn, wo er 1456 unter Johann Hunyadi aktiv an der erfolgreichen Verteidigung von Belgrad gegen die Türken teilnimmt. Kurz darauf stirbt er in Ilok (Kroatien). Wie symbolträchtig die Figur dieses Predigers in Zentraleuropa bleibt, illustriert die Stiftung einer Capistran-Kapelle in der Wiener Franziskanerkirche 1624 durch die Grafen Hoyos, die zu den bedeutendsten Exponenten der Gegenreformation im österreichischen Adel zählen.

Durch die Verbreitung der lutherischen Reform verlieren die seit dem Mittelalter in Österreich angesiedelten Orden ziemlich rasch ihre Verwurzelung in der Bevölkerung und müssen gegen einen massiven Rückgang ihres Nachwuchses ankämpfen. Selbst als die von Giovanni da Capistrano heraufbeschworene Bedrohung durch die osmanische Expansion 1529 in der ersten Belagerung von Wien zur Realität wird, erfolgt keine Umkehr mehr in der zunehmenden Ablehnung der mittelalterlichen

¹⁹⁴ Joachim Knappe: Petrarca's Brief über die Definition des Lebens (Sen. XI,11) in einer Melker Übersetzung des 15. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 122.3 (1993), S. 312–327, hier S. 315.

¹⁹⁵ So z.B. 1451 nach Eggenburg und Gloggnitz in Niederösterreich.

¹⁹⁶ Die Universität Wien im Mittelalter. Beiträge und Forschungen von Paul Uiblein. Hg. von Kurt Mühlberger und Karl Kadletz. Wien 1999, S. 416f.

Formen von Religiosität. Eine der gegen diese existenzielle Bedrohung ergriffenen Maßnahmen ist die Berufung italienischer Ordensleute in die Provinzen nördlich der Alpen, was zwar innerhalb der Klostermauern die dringendsten Probleme löst, andererseits aber die Entfremdung von der Laienbevölkerung zu verstärken droht:

Die Minoriten, Dominikaner und Augustiner hatten durch die Reformation teils Mitglieder verloren, teils war der Nachwuchs ausgeblieben, so daß die Provinziale die zusammengeschmolzenen Personalstände durch Versetzung südländischer Mönche zu ergänzen suchten. Diese ‚Wälschen‘ waren aber dem Volke durch Sprache und Sitte fremd und blieben auch unbeliebt, andererseits mochte man in Italien gerade solche Elemente abgeschoben haben, deren man ohnehin gerne los war, oder man schickte in anderen Fällen tüchtige Mönche, die sich an den freien Sitten der Deutschen stießen, kurz die Wälschen taten in den Wiener Konventen nicht gut und man erzählte sich ganze Schaudermären von ihrem Treiben.¹⁹⁷

Die verschiedenen Institutionen der katholischen Kirche und der Universität Wien werden relativ rasch in von den päpstlichen Stellen in Rom koordinierte Gegenmaßnahmen gegen den sich ausbreitenden Protestantismus eingebunden. So wird z.B. die *Apologia pro veritate catholicae et apostolicae fidei ac doctrinae adversus impia ac valde pestifera Martini Lutheri dogmata* (Florenz 1520) des Dominikanerpaters Ambrosius Catharinus (Lancilotto Politi, 1483–1553) in Wien als erste wichtige Schrift gegen Luthers Lehre nachgedruckt und an der Universität verteilt.¹⁹⁸ Eine der ersten katholischen Polemiken gegen Luther, die *Constitutio ad removendos abusos et ordinatio ad cleri vitam reformandam* (Regensburg und Köln 1524) von Kardinal Lorenzo Campeggi (1474–1539), in der die päpstlichen Positionen gegen die neue Lehre aggressiv und konsequent vertreten werden, erfährt in einer noch im selben Jahr vermutlich in Wien bei Johann Singriener d.Ä. gedruckten Übersetzung (*Der Römischen Kayserlichen Mayestat Edict wider Martin Luther Büecher vnd Lere/ seine Anhenmger/ Enthalter vnd nachuolger/ vnd etlich ander schmeliche schriffthen*) eine u.a. durch Erzherzog Ferdinand, dem Bruder von Kaiser Karl V., geförderte Verbreitung in Österreich.

Die schließlich nach dem Konzil von Trient in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzende Gegenreformation führt zwangsläufig zu engeren Beziehungen zu Rom.¹⁹⁹ Diese überaus engagierte Anteilnahme seitens der päpstlichen Institutio-

197 Ernst Tomek: Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien. In: Anton Mayer (Hg.): Geschichte der Stadt Wien. Bd. 5. Wien 1914, S. 160–330, hier S. 228.

198 Tomek: Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien, S. 161, Anm. 3.

199 László Szilas S.J.: Curia papale e impero durante la Guerra dei Trent'Anni. In: Silvano Cavazza (Hg.):

nen manifestiert sich nicht zuletzt in der Gründung von zwei römischen Kirchen, welche dem Gedächtnis zweier entscheidender Siege des österreichischen Katholizismus geweiht sind: *Santa Maria della Vittoria* erinnert an den Sieg der kaiserlichen Truppen in der Schlacht am Weißen Berg 1620²⁰⁰ und *Il Santissimo Nome di Maria*²⁰¹ stellt das Denkmal für die glückliche Befreiung von Wien 1683 aus der zweiten Türkenbelagerung mit Hilfe der polnischen Truppen unter Johann Sobieski dar.

Durch die Notwendigkeit, die kirchlichen Initiativen und die kaiserliche Politik eng miteinander zu koordinieren, steigt ab dem Konzil von Trient die Bedeutung der päpstlichen Nuntien und die Liste der an sie ergehenden Aufträge beinhaltet ein eindrucksvolles Programm der dringendsten Aufgaben, welche sich die katholische Kirche der Gegenreformation setzt:

- Beseitigung des Konkubinats unter den Geistlichen,
- Errichtung von Priesterseminaren und Auswahl von geeigneten Kandidaten für das *Collegium Germanicum in Rom*,
- Durchführung von Visitationen und Synoden,
- Gründung von katholischen Druckereien und Kontrolle des Buchmarkts,
- Förderung der katholischen Universitäten,
- Unterstützung der Reformorden, vor allem der Jesuiten,
- Kontrolle bzw. Förderung der bischöflichen Reformarbeit,
- Beseitigung der Missstände in den Klöstern (Einhaltung von Gelübden und Klausur),
- Katholisierung der Höfe (Berufung von Predigern und Theologen, Säuberung der fürstlichen Beratergremien von Protestanten, gezielte Förderung von katholischen Schlüsselfiguren) sowie
- Bemühungen um die Konversion protestantischer Fürsten.²⁰²

Diese engagierten Ziele können offensichtlich nicht von den bestehenden Institutionen der katholischen Seelsorge bewältigt werden und brauchen neben der mate-

Controriforma e monarchia assoluta nelle province austriache. Gli Asburgo, l'Europa Centrale e Gorizia all'epoca della Guerra dei Trent'Anni. Görz 1997, S. 41–60.

200 Die 1608 von Kardinal Scipione Borghese gestiftete Kirche war ursprünglich dem Hl. Paulus geweiht, wurde aber wegen eines in der Burg von Pilsen gefundenen Gnadenbildes, dessen Hilfe den Sieg von Ferdinand II. über seinen Gegner ermöglicht haben soll, gemäß der aktuellen Bestimmung umbenannt.

201 Sie wurde von der gleichnamigen Bruderschaft 1736–38 nahe dem Trajansforum gebaut.

202 Alexander Koller: *Prudenza, zelo e talento*. Zu Aufgaben und Profil eines nachtridentinischen Nuntius. In: Rudolf Leeb / Susanne Claudine Pils / Thomas Winkelbauer (Hg.): *Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie*. Wien / München 2007, S. 45–59; hier S. 56.

riellen Unterstützung durch die politische Führung eine zusätzliche Kraft, die aus reformierten Ordensbewegungen hervorgehen soll. Zu diesem Zweck engagiert sich der mit der römischen Kirche verbündete Adel für eine intensive Ansiedelung neuer Orden aus den Mittelmeerländern, vor allem Italien und Spanien, in der Absicht, die Rekatholisierung der Bevölkerung zu beschleunigen und eine dominierende Präsenz in der Öffentlichkeit aufzubauen: „[...] das Wiederaufleben katholischen Geistes am Kaiserhof und der Sieg über den Protestantismus führten zur Berufung neuer, aufblühender Orden, wie der Kapuziner, der Barnabiten, Paulaner und anderer, die am großen Werk der Gegenreformation mithelfen sollten.“²⁰³

Die größte Bedeutung hinsichtlich ihrer nachhaltigen Wirkung in der österreichischen Gegenreformation kommt wohl den Aktivitäten der 1534 in Spanien durch Ignatius von Loyola gegründeten Gesellschaft Jesu zu.²⁰⁴ Bereits 1551 werden nach Aufforderung des Kaisers die ersten Jesuiten nach Wien geschickt, unter welchen sich der aus Savoyen stammende Klaudius Jajus (Claude Le Jay, ~1504–52) befindet. In seiner Lehrtätigkeit und seiner Seelsorge geht Jajus speziell auf die Bedürfnisse fremdsprachiger Einwohner der Stadt ein: „Jajus hielt nicht allein die akademischen Vorlesungen, er predigte und hörte auch die Beichte in italienischer Sprache.“²⁰⁵ Die ersten 18 Vertreter des Ordens, unter denen vier Italiener (Briccio, Guilelmus, Angelus und Suetonius) genannt werden, beginnen sofort mit dem Unterricht an der Universität und initiieren die im Mittelpunkt ihres Interesses stehende Schulbildung in den Kollegien, worauf in diesem Zusammenhang nur kurz hingewiesen werden kann. Neben der mehrjährigen Anwesenheit von Petrus Canisius 1552–56 in Wien zählt als treibende Kraft der jesuitischen Ansiedelung in Wien eine Druckerei des Ordens, die zwar nur einige Jahre (1559–65)²⁰⁶ in Betrieb ist, aber wichtige Schriften der gegenreformatorischen Spiritualität sowohl im Original als auch in deutschen Übersetzungen verbreitet:

Die Jesuiten druckten unter anderen das vom Jesuiten Johannes Polancus verfaßte *Breve directorium ad confessarii ac confitentis munus rite obeundum*, die *Meditationes des heiligen Bernhard*, das *Büchlein St. Augustins von vermeydung der Trunckenheit*, die *Nachfolge Christi* des Johannes Gerson, die *exercitia spiritualia* des hl. Ignatius, die drei Bücher *de contemptu mundi* Innocenz III. und anderes apologetisch Wichtige.²⁰⁷

²⁰³ Tomek: *Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien*, S. 247.

²⁰⁴ Vgl. Herbert Karner (Hg.): *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der ‚Gesellschaft Jesu‘ im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 2003.

²⁰⁵ Tomek: *Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien*, S. 199.

²⁰⁶ Tomek: *Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien*, S. 205, Anm. 6.

²⁰⁷ Tomek: *Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien*, S. 207, Anm. 9.

In Folge der sich ausbreitenden Gegenreformation laden zahlreiche Landesfürsten die Ordensgemeinschaft als wichtigen Verbündeten ihrer Politik der Rekatholisierung des ländlichen Adels in ihre Gebiete ein. Erzherzog Ferdinand II. (1529–95) nimmt mit dem Orden mehrjährige Verhandlungen auf, die schließlich 1561 zur Gründung einer ersten Niederlassung in Innsbruck führen. 1571 stiftet Erzherzogin Magdalena von Tirol (1532–90) das Jesuitenkolleg in Hall in Tirol; ein weiteres in Feldkirch folgt 1649.

Erzherzog Karl II. und sein Sohn Ferdinand (der spätere Kaiser Ferdinand II.) rufen die Gesellschaft Jesu nach Innerösterreich, wo 1572 zwölf Jesuiten in Graz das erste Ordenshaus gründen, 1604 in Klagenfurt, 1613 in Leoben und 1621 in Judenburg. Es folgen weitere Ansiedelungen in Kärnten, Krain, Görz und Gradisca, darunter die Jesuitenkollegien in Görz, Laibach (Ljubljana), Klagenfurt und Marburg a. d. Drau (Maribor). 1585 wird schließlich die Jesuitenuniversität in Graz gegründet. Auf Grund ihrer kosmopolitischen Zusammensetzung kann die Gesellschaft Jesu ihre Missionstätigkeit durch Predigten in deutscher, slowenischer und auch italienischer Sprache vorantreiben, wofür u.a. die aus Italien stammenden Cornelio Gentilotti, Giovanni Posarelli, Scipione Sgambati und Ambrogio di Pennalosa zu nennen sind.²⁰⁸ Zu den produktivsten Schriftstellern der Jesuiten in Österreich zählt ohne Zweifel der in Brescia geborene und in Wien verstorbene Giovanni Bucelleni (1599–1669), Rektor der Kollegien in Preßburg und Kaschau sowie Provinzial von Österreich, der u.a. in Wien seine *Officina epithetorum, appellativorum et nominum proprium* (1637), *Meditationes de passione Jesu Christi* (1655) und *Asceticae considerationes* (1666–69) veröffentlicht. Der bedeutendste Autor des Jesuitentheaters in Österreich, Nicolaus von Avancini (1611–86), stammt allerdings aus einem deutschsprachigen Adelsgeschlecht Südtirols und wird in Graz erzogen, so dass er hier nicht gewürdigt werden kann.

Bei der weitgehend noch analphabetischen Bevölkerung stützt sich die Wiederbekehrung zur katholischen Kirche, welche die Gesellschaft Jesu mit eindrucksvollem Einsatz vorantreibt, auf die effektvolle Rhetorik der Predigten:

Zu gewissen Zeiten, vor allem in jenen der Gegenreformation und der Glaubenskämpfe, wurden gelegentlich drastische barocke Predigtweisen, zumal bei den Volksmissionen der Jesuiten, angewandt. Es wird deutlich, wie in der religiösen Volksunterweisung des Barock die Predigt, die im frühen Mittelalter wenigstens in den vorliegenden Niederschriften erstaunlich trocken und affektlos ist, sicht-

²⁰⁸ Vgl. Johannes Nepomuk Stoeger: *Scriptores provinciae Austriacae societatis Jesu*. Vienna 1856.

lich angeregt wird. Die Prediger suchen jetzt nach wirksamer homiletischer Behandlung besonders des Leidens Christi und der Betrachtung seines Todes und arbeiten mit immer drastischeren Mitteln. Sie gestikulieren mit Totenköpfen auf der Kanzel und geißeln sich vor den Zuhörern.²⁰⁹

Besondere Erwähnung verdienen hier die Volksmissionen des italienischen Jesuitenpredigers Paolo Segneri (1624–94), dessen Schriften in Original und Übersetzung in Österreich gedruckt werden und der einen wesentlichen Beitrag zu der sich ausbreitenden Kreuzverehrung leistet, welche sich unter anderem in den später von der Aufklärung heftig angeprangerten öffentlichen Selbstgeißelungen mancher fundamentalistischer Gläubiger manifestiert.²¹⁰ Die ab dem Ende des 17. Jahrhunderts für die *Pietas Austriaca* so typischen Glaubensinhalte beschreibt der Jesuit Josephus Schalletarus (1658–1712) in seiner 1693 in Wien erschienenen Abhandlung *Recentissima Pietatis Austriacae Monumenta Leopoldi Primi [...] et Maiorum ejus in Deum, S. Crucem, SS. Eucharistiam Religio et B. V. Mariae Cultus*. In ausgeklügelten Wortspielen werden Bezüge zwischen den Namen von Personen oder Ländern auf der einen Seite und religiösen Konzepten auf der anderen Seite hergestellt, wie das in der Literatur häufig genannte Anagramm *Eucharistia – hic Austriae* des Historiographen Gregorio Bulzio.

Schon eine Generation zuvor hat der italienische Franziskaner Didaco Tafuri da Lequile (Donatus Maria Tafuri, auch: Diego da Lequile; 1604–73) in seiner 1655 in Innsbruck gedruckten Schrift *Colossus Angelicus Austriacus sive Austriae Sobolis admiranda moles Apocalypsea Religione constans* die ungewöhnliche Kraft des Hauses Habsburg auf dessen unerschütterlichen Glauben an die Eucharistie zurückgeführt und in seinem genealogischen Ehrenwerk *Pietas Austriaca, septies sibi fortuna, ac totidem suae fortunata posteritati* (Innsbruck 1655–56) den habsburgischen Adler mit einer Hostie im Herzen dargestellt. Tafuri da Lequile verfasst zur selben Zeit eine ausführliche Beschreibung von Tirol, die unter dem Titel *Relazione delle principali curiosità di questo contado del Tirolo Del P. Lequile. Come anche di alcune cose ricreative accadute all'Autore nel Bagno di Egberdoch* 1655 in Innsbruck erscheint.

Dass der Jesuitenorden relativ rasch in der Umgebung des kaiserlichen Hofes einen besonderen Ruf genießt, wird durch eine Begebenheit illustriert, die einer-

²⁰⁹ Elfriede Grabner: Heilsverkündigung durch Ordenspropaganda als gegenreformatorische Glaubensmanifestation. In: Leeb / Pils / Winkelbauer (Hg.): Staatsmacht und Seelenheil, S. 109–118, hier S. 112.

²¹⁰ Vgl. Anna Coreth: *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*. München 1959 (Wien 1982). – Dieter Breuer (Hg.): *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*. Wiesbaden 1995.

seits die persönlichen Beziehungen einzelner Mitglieder des Hofes zu Italien, andererseits auch die Existenz zahlreicher Quellen in italienischer Sprache zu diesen Ereignissen vor Augen führt: Im Herbst 1646 hält sich der Kaiserhof in Preßburg (Bratislava) auf, wo ein Jesuit namens Hieronymus Gladich Aufsehen erregt, weil er durch besondere Seelenmessen die eventuelle Erlösung von verstorbenen Angehörigen aus dem Fegefeuer verspricht.²¹¹ Auf Grund seines Rufes tritt Giovanna Gräfin Martinitz, eine geborene Gonzaga, mit ihm in Kontakt und berichtet daraufhin ihrem Bruder Ferdinando Gonzaga in Mantua von dieser lokalen Besonderheit. Überzeugt von der wunderbaren Wirkung der Interventionen von Pater Gladich lässt sie tatsächlich eine Seelenmesse für die Eltern lesen und schreibt nach Italien:

Questi giorni o fatto dire dal Padre Gieronimo messa per il nostro Signor Padre e Madre per esser questo quel Padre che a ricevuto la gratia di liberare le anime dal Purgatorio come già scrissi a V. E. [...] ²¹²

Offensichtlich beeindruckt von den erzielten Resultaten veranlassen die beiden Geschwister weitere Fürsprachen von Pater Gladich, um anderen verstorbenen Familienmitgliedern, z.B. Olimpia Gonzaga (1591–1645), einer Nonne aus Castiglione delle Stiviere, spirituelle Hilfe zu leisten.

Andere Mitglieder des Hofes äußern sich ebenso auf Italienisch in Briefen und Tagebüchern zu diesen Ereignissen, darunter auch Ernst Adalbert von Harrach, Erzbischof von Prag. Die Wahl gerade dieser Sprache scheint nicht wirklich überraschend, wenn man die im vorigen Kapitel erwähnte Einschätzung von Catharina Regina von Greiffenberg kennt.

Eine ähnlich entscheidende Rolle wie die Gesellschaft Jesu spielt in der österreichischen Gegenreformation der von der katholischen Führungsschicht aus Italien gerufene Orden der Kapuziner:²¹³ 1593 siedelt sich die erste Gemeinschaft auf Einladung des Landesfürsten in Innsbruck an. 1599 soll das erste böhmische Kloster in Prag mit 12 Brüdern aus Venetien und den Marken unter Leitung von Lorenzo da Brindisi (Laurentius von Brindisi, eigentl. Giulio Cesare Russo, 1559–1619) gegründet werden, aber Lorenzo entscheidet sich wegen widriger Umstände für Wien, wo er sechs Mönche als Anfangsbesetzung für ein Kloster zurücklässt, bevor er wäh-

²¹¹ Petr Mat'a: Arme-Seelen-Rettung in Preßburg, 1646/47. Mikrohistorie einer Massenhysterie. In: Leeb / Pils / Winkelbauer (Hg.): Staatsmacht und Seelenheil, S. 75–97.

²¹² Mat'a: Arme-Seelen-Rettung in Preßburg, S. 79, Anm. 11.

²¹³ Vgl. Gabriele Ingegneri, OFM Capp.: L'opera dei Cappuccini nell'Europa centro-orientale. In: Cavazza (Hg.): Controriforma, S. 85–98.

rend der Wintermonate nach Italien zurück kehrt, und für Graz, wo er 1600 eine weitere Gemeinschaft ins Leben ruft.²¹⁴ Erst 1622 wird mit dem 1617 kurz vor ihrem Tod von Kaiserin Anna (1585–1618), der Gemahlin von Kaiser Matthias (1557–1619), gestifteten Klosterbau auf dem Mehlmarkt (heute Neuer Markt) in Wien begonnen,²¹⁵ 1633 werden die ersten Sarkophage (jene des Stifterpaares Anna und Matthias) in der berühmten Gruft beigesetzt. Lorenzo da Brindisi nimmt 1601 aktiv an der ungarischen Kampagne der kaiserlichen Truppen gegen die Türken teil und soll laut Überlieferung mit der rhetorischen Kraft seiner Predigten einen wesentlichen Anteil am Sieg bei Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) am 14. Oktober 1601 gehabt haben.

Neben dem 1602 in Böhmen nachweisbaren Mattia Bellintani da Salò (1534–1611) trägt besonders Fra Cosmo da Castelfranco (eigentl. Paolo Piazza, 1560–1620), gleichzeitig Maler aus der Schule von Paolo Veronese, zum Ansehen der Kapuziner in den habsburgischen Ländern bei, umso mehr als er sowohl in seiner künstlerischen als auch in seiner spirituellen Tätigkeit von Kaiser Rudolf II. gefördert wird.

Die wohl herausragendste Persönlichkeit unter den italienischen Kapuzinermönchen in Österreich ist der am Jesuitenkolleg in Görz erzogene Marco d'Aviano (1631–99): 1680 unternimmt er seine erste Missionsreise nach Tirol, Salzburg und Oberösterreich, wo er während seines zweiwöchigen Aufenthaltes in Linz von Kaiser Leopold I. empfangen wird. Diese Begegnung leitet intensive religiöse und politische Kontakte der beiden ein, so dass Marco d'Aviano einen bedeutenden Einfluss auf die kaiserlichen Entscheidungen gewinnt. Den Höhepunkt seines Ansehens erreicht Marco d'Aviano durch sein unermüdliches Werben unter den europäischen Fürsten für eine Allianz gegen die osmanische Expansion in Richtung Mitteleuropa. Sein persönlicher Einsatz bei diplomatischen Gesandtschaften und durch populäre Predigten, nicht nur auf Latein und in deutscher Übersetzung, sondern auch auf Italienisch,²¹⁶ trägt wesentlich zur Zerschlagung der Belagerung von Wien 1683 durch ein christliches Heer unter der Führung des polnischen Königs Johann Sobieski bei. Auf den anschließenden Feldzügen in Ungarn und auf dem Balkan, in

²¹⁴ Vgl. Richard Peinlich: Die Gegenreformation zu Graz im Jahre 1600 und Lorenz von Brindisi. Abschnitt der Localgeschichte. Graz 1882. – Norbert Stock: Leben und Wirken des heiligen Lorenz von Brindisi aus dem Kapuziner-Orden. Brixen 1882.

²¹⁵ In den ersten Jahren nehmen die Kapuziner Quartier bei den Serviten, 1603 bauen sie eine Klosterkirche in der Vorstadt Neustift (am Standort der heutigen Mechitaristen-Kirche), die 1683 während der Türkenbelagerung vollständig zerstört wird.

²¹⁶ Vgl. Silvano Cavazza: Religione, cultura e società nelle province austriache. Un bilancio storiografico. In: Cavazza (Hg.): Controriforma, S. 109–124; hier S. 110.

deren entscheidenden Momenten er immer wieder auch persönlich präsent ist, kann er die Erfolge seines Wirkens in den osmanischen Niederlagen und den daraus resultierenden Gebietsverlusten nach den Schlachten von Ofen-Budapest (1684–86), Neuhausel-Érsekújvár (1685), Harsány-Mohács (1687) und Belgrad (1688) sowie den Frieden von Karlowitz (1699) noch direkt miterleben.

Marco d'Aviano stirbt im Sommer 1699 während eines Aufenthaltes in Wien – der Legende nach im Beisein von Kaiser Leopold I. – und wird in der Pietàkapelle der Kapuzinerkirche beigesetzt, vor der seit 1936 eine monumentale Bronzestatue an seine vehemente Art zu predigen erinnert.

Sein Mitbruder und Schüler Cosmo da Castelfranco (eigentl. Bartolomeo Settenari) begleitet ihn auf diesen Reisen und hinterlässt eine handschriftliche *Vita di Marco d'Aviano, frate cappuccino* sowie detailreiche, vorwiegend auf österreichischem Gebiet verfasste *Appunti di viaggio*.

Der 1619 von Erzherzog Leopold V. nach Innsbruck gerufene Franziskaner Tommaso Acerbis da Olera (1563–1631) zeichnet sich vor allem durch seine Missionspredigten im unteren Inntal aus, wo er die Reformgedanken des tridentinischen Katechismus bei der armen Bevölkerung verbreitet. Ab 1617 steht Acerbis da Olera als Freund und spiritueller Berater mit dem bereits erwähnten Hippolytus Guarinoni (1571–1654), Arzt in der Stadt Hall und am landesfürstlichen Hof sowie Verfasser wichtiger wissenschaftlicher Traktate, in engem Kontakt. Vermutlich auf Anregung seines italienischen Freundes stiftet Guarinoni 1620 für den Servitenkonvent in Volders die von ihm selbst entworfene Karlskirche, welche in ihrer Architektur als erster barocker Zentralbau Nordtirols und mit ihrem Namensgeber Carlo Borromeo (1538–84) in bemerkenswerter Weise die Vorstellungen der norditalienischen Gegenreformation über die Alpen trägt.

Acerbis da Olera widmet sich in seinen Predigten und Sendschriften häufig den ethischen Problemen der christlichen Ehe und engagiert sich für das Damenstift in Hall, wo seit der Gründung durch Erzherzogin Magdalena 1567 viele Töchter des Tiroler Adels im Geist der Gegenreformation erzogen werden. In Tirol hat Acerbis da Olera bedeutenden Einfluss als geistlicher Berater bzw. Beichtvater der Erzherzoginnen Maria Christine (1574–1621) und Eleonore (1582–1620), der beiden Schwestern Kaiser Ferdinands II. und Erzherzog Leopolds V. von Tirol, sowie auf Leopolds Gemahlin Claudia de' Medici (1604–48). Er bietet seine kirchenpolitischen Ratschläge dem Salzburger Erzbischof Paris von Lodron und in den ersten Jahren des Dreißigjährigen Krieges Kaiser Ferdinand II. an. Seine in Wien 1620 verfassten *Concetti morali contra gli eretici* werden posthum in dem Sammelband *Fuoco d'amore* (Augsburg 1682, Teil IV, S. 529–708) gedruckt.

Dieses tiefgreifend religiös geprägte Umfeld bringt auch eine entsprechende literarische Produktion mit sich, wie das 1622 in Innsbruck veröffentlichte *Breve Compendio della vita e morte della Serenissima et Reverendissima Suor Anna Giuliana Gonzaga, Arciduchessa d'Austria, Servita del Terzo Ordine* von Giuseppe Maria Barchi exemplifiziert. Der sonst unbekannte Verfasser war Generalvikar der Serviten in Deutschland und Beichtvater von Anna Caterina (bzw. Giuliana) Gonzaga (1567–1621), Tochter von Herzog Guglielmo I. Gonzaga und zweite Gemahlin von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, die sich nach 1595 der Tradition entsprechend als Witwe in ein Kloster zurückzieht. Gewidmet ist diese auch in deutscher Übersetzung²¹⁷ publizierte Biographie der Tochter der Verstorbenen, Erzherzogin Maria bzw. Anna Katharina von Tirol (1584–1649), Schwester von Kaiserin Anna, die als Servitin ihrer Mutter an religiöser Hingabe nacheifert.

Der in Prag in den Franziskanerorden eingetretene Italiener Valeriano Magni da Milano (1586–1661) fungiert ab 1626 als apostolischer Missionar für Deutschland, Ungarn und Polen und bekehrt u.a. Landgraf Ernst von Hessen 1652 in Wien. Sein 1628 veröffentlichtes *Judicium de acatholicorum et catholicorum regula credendi* wird 1641 in Wien nachgedruckt, auch seine polemischen Schriften *De homine infami personato sub titulis M. Jocosi Severi Medii* (1654) und *Apologia contra imposturas Jesuitarum* (1658) erscheinen erstmals hier.

Unter den Barmherzigen Brüdern, die sich besonders dem Gesundheitswesen widmen, verdient Gabriele Camillo di Ferrara (~1543–1627), Autor der *Nuova selva di Chirurgia* (Venedig 1596), Erwähnung: er gründet 1608 ein erstes Krankenhaus dieses Ordens in Krakau, sowie in weiterer Folge 1614 in Wien, 1615 in Graz und 1620 in Prag. Seine zumindest vorübergehend erfolgreiche Behandlung von Erzherzog Maximilian Ernst (1583–1616), dem Bruder des späteren Kaisers Ferdinand II., erwirbt ihm und seinen Mitbrüdern großes Ansehen.

Zu den markantesten Formen des religiösen Lebens in der katholischen Gegenreformation zählt natürlich die Verehrung von Heiligen, insbesondere von Schutzheiligen bestimmter Gebiete, Personengruppen oder Individuen. Die damit verbundenen Praktiken werden zum Großteil aus den Mittelmeerländern, vor allem Italien und Spanien, übernommen: „Die Wiener Habsburger griffen dabei vor allem spanische und italienische, insbesondere von den Bettelorden der Franziskaner, Serviten und Karmeliter sowie deren Bruderschaften ausgehende Anregungen auf.“²¹⁸

²¹⁷ Das Leben vnd Ableiben/ Der Hochwürdigisten/ Durchleuchtigisten/ Gottseligisten Fürstin vnnnd Frauen/ Frawen Annae Iulianae, Ertzhertzogin zu Oesterreich/ etc. deß Dritten Ordens vnser Frauen Dienerin. [...] Gedruckt zu Ynsprugg/ durch Daniel Paur. Anno M.DC.XXII.

²¹⁸ Thomas Winkelbauer: Volkstümliche Reisebüros oder Werkzeuge obrigkeitlicher Disziplinierung?

Diese Laienbruderschaften dienen als gesellschaftlich institutionalisierte Instrumente zur größeren Verbreitung und Intensivierung der römisch-katholischen Frömmigkeitspraktiken, zur Verbesserung der moralischen Sitten der oft protestantischen Stadtbewohner und der vielfach ungebildeten Landbevölkerung sowie zur Einführung eines durch private und öffentliche Gebete und religiöse Übungen strukturierten Tages-, Wochen-, Monats- und Jahresablaufs.

Da viele der mittelalterlichen Bruderschaften durch die Reformation verschwunden sind, entstehen im Laufe der Gegenreformation unter Einwirkung der italienischen Orden zahlreiche neue Vereinigungen, die teilweise sogar als Filialen italienischer Erzbruderschaften einzustufen sind. Es wird daher in den Berichten immer wieder von so genannter Bruderschaftszier nach welscher Manier gesprochen, was sich auf die Motivbilder, die zu tragende Bekleidung sowie die spezifischen Fahnen, Stangen, Laternen u.ä. bezieht, mit denen sich die Mitglieder identifizieren sollen: „So sehen wir in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts überall neues, frisch pulsierendes katholisches Leben in den Bruderschaften.“²¹⁹ Unter den im Umkreis diverser Kirchen bzw. in den Pfarren gegründeten Korporationen seien hier nur die Sakramentsbruderschaft von 1670, die Bruderschaft des allerheiligsten Blutes Christi von 1672 und die Bruderschaft des Heiligen Leopold erwähnt, weil unter ihren Mitgliedern zahlreiche Personen des Kaiserhofes, sowohl Angehörige der Adelsfamilien als auch Künstler und Dienerschaft, vertreten sind.

Die größte Gründungswelle von Bruderschaften in den österreichischen Ländern dürfte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgt sein, so dass um 1750 Salzburg und die habsburgischen Länder von einem so gut wie flächendeckenden Netz derartiger religiöser Vereinigungen überzogen sind. In Niederösterreich z.B. zählt man 1771 nicht weniger als rund 690 Bruderschaften, davon 166 allein in Wien.²²⁰ Auf dem Gebiet des Königreichs Ungarn hat die Forschung für den Zeitraum zwischen 1563 und 1780 bisher etwa 1.300 Bruderschaften erfasst, und in der Erzdiözese Prag dürfte es um 1770 mindestens 500 davon gegeben haben.²²¹

Ein spanischer Jesuit namens Michael Spezius gründet in Wien 1565 nach dem ihm in Erinnerung gebliebenen Muster einer in Sizilien entstandenen Vereinigung

Die Laienbruderschaften der Barockzeit in den böhmischen und österreichischen Ländern. In: Leeb / Pils / Winkelbauer (Hg.): Staatsmacht und Seelenheil, S. 141–160; hier S. 143. Vgl. auch John Patrick Donnelly / Michael W. Maher (Hg.): *Confraternities and Catholic Reform in Italy, France and Spain*. Kirksville 1999. – Barbara Wisch (Hg.): *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Rituals, Spectacle, Image*. Cambridge 2000.

219 Tomek: *Das kirchliche Leben und die christliche Caritas in Wien*, S. 306.

220 Vgl. Thomas Aigner (Hg.): *Aspekte der Religiosität in der Frühen Neuzeit*. Sankt Pölten 2003.

221 Winkelbauer: *Volkstümliche Reisebüros oder Werkzeuge obrigkeitlicher Disziplinierung*, S. 148.

(Sodalitas) erstmals eine karitative Sodalität unter den in Wien lebenden Italienern und wird dabei besonders von zwei Italienern, Giovanni Battista Costa und Christoforo Pezzana, unterstützt.²²² Schließlich haben in dem 1625 eingerichteten Professhaus der Jesuiten am Hof (mit der dazu gehörenden Kirche zu den Neun Chören der Engel) sechs Marianische Kongregationen ihren Sitz, von denen eine auf Initiative von dem aus Luxemburg stammenden Wilhelm Lamormain (1570–1648), dem Beichtvater von Ferdinand II., von am Hof lebenden italienischen Adeligen und Kaufleuten gebildet wird, und eine andere von italienischen Künstlern und Handwerkern. Letztere, deren erster Präfekt der Architekt Giovanni Battista Carlone ist, zählt um 1646 ca. 60–70 Mitglieder²²³ und hat ihren Sitz in der Kapelle Maria Schnee (Maria ad nives), welche, an der Ecke der heutigen Bogner- mit der Seitzer-gasse gelegen, nach eben dieser Kongregation auch ‚Wälsche Kapelle‘ genannt wird. In Folge der 1773 durch den Papst ausgesprochenen Aufhebung des Jesuitenordens, dem diese Kongregationen organisatorisch zugehören, wird die heute noch bestehende italienische Kongregation unter ihrem ursprünglichen Namen, der sich auf das Gnadenbild in der Kapelle bezieht, in die Katharinenkapelle der Minoritenkirche übersiedelt und nach deren Abriss 1784 die Kirche insgesamt der ‚Italienischen Nation‘ zugeeignet.

Darüber hinaus wird schon 1690 von den beiden Seidenwebern Paolo und Francesco Bradi bei den Minoriten ein Solidaritätsverein, die *Confraternita di Sovvegno*, gegründet, welchem vor allem italienische Beamte, Ärzte und Handwerker angehören. Dieser Verband wird 1784 ebenfalls in die neue italienische Kongregation eingegliedert, die damit eine angeblich auf 7.000 Personen angewachsene Gemeinde umfasst.²²⁴

Zu den wenigen gedruckten italienischen Quellen in diesem Bereich zählen die 1727 in Wien erschienenen *Costituzioni et ordini della confraternita e fratellanza imperiale reale del santissimo sacramento, incominciata a fondare nella parrocchia di San Michele*, worin die Bruderschaft des Allerheiligsten Sakraments an der vor allem als Begräbnisstätte für Hofpersonal bedeutenden Kirche St. Michael beschrieben wird.²²⁵ Bei

²²² Tomek: Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien, S. 303.

²²³ Tomek: Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien, S. 305; Giovanni Salvadori (La congregazione della chiesa nazionale italiana in Vienna. Wien 1891, S. 5–11) nennt als Mitglieder dieser ab 1661 als *Congregazione della Immacolata Concezione e di S. Rocco* bezeichneten Bruderschaft u.a. Kaiser Leopold I., Kaiserin Claudia Felicitas, Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia und zahlreiche Vertreter des Hochadels. Vgl. auch Nino Agostinetti: La Chiesa nazionale italiana dei Minoriti nella Vienna Asburgica. Padua 1997.

²²⁴ Luisa Ricaldone: Italienisches Wien. Wien / München 1986, S. 43.

²²⁵ Vgl. Adolf Mais: Die Grubbestattungen zu St. Michael in Wien. Bruderschaften, Bestattungen, Sargmalerei, Totenbeigaben. In: Leopold Schmidt (Hg.): Kultur und Volk. Beiträge zur Volkskunde aus Öster-

dieser Pfarre existiert neben der spanischen Bruderschaft *Corporis Christi* auch eine „Wällische Bruderschaft“ genannte Bruderschaft der Gnade Gottes, die mit Bewilligung des Wiener Bischofs Franz Ernst von Trautson im Jahr 1691 gegründet und von Leopold I. bestätigt wird und als deren Mitglied sich Nicolò Minato in seinem Testament bezeichnet.

Aber schon zu dieser Zeit macht sich im Zuge der Frühaufklärung eine immer heftigere Kritik an dem barocken Wesen der Bruderschaften bemerkbar. So etwa kritisiert der italienische Priester und Universalgelehrte Ludovico Antonio Muratori (1672–1750), dessen Ideen am Wiener Hof unter Maria Theresia sehr intensiv rezipiert werden, in seinem Ende des 18. Jahrhunderts in zahlreichen deutschen Ausgaben erschienenen Werk *Wahre Andacht des Christen* unter anderem auch die Bruderschaften scharf.²²⁶ Die meisten von ihnen werden – ebenso wie die als rein kontemplativ eingestuften Orden – im Laufe der von Kaiser Joseph II. vorangetriebenen Kirchenreform ab 1781–2 aufgehoben und ihr Vermögen einem Schul- und einem Armenfonds zugeteilt.

III.2 Die kontemplative Literatur für Laien

Unter derartigen Bedingungen – den gesellschaftlichen Veränderungen im Zeichen der katholischen Gegenreformation im Allgemeinen und der verstärkten Präsenz italienischer Geistlicher im Besonderen – scheint es nur natürlich, dass die von interessierten Laien rezipierte Literatur religiösen Inhalts nachhaltig von italienischsprachigen Vorbildern geprägt ist. Diese spirituellen Schriften finden im italienischen Original, in ihrer italienischen Übersetzung (wie z.B. zahlreiche spanische Werke) oder in ihrer deutschen Übersetzung²²⁷ eine von der Forschung nur sehr schwer zu erfassende Verbreitung, da sie der Kategorie der Gebrauchsliteratur zuzuzählen sind, deren materieller Verschleiß allein schon die Anzahl der überlieferten Exemp-

reich, Bayern und der Schweiz. Festschrift für Gustav Gugitz zum achtzigsten Geburtstag. Wien 1954, 245–273, Tafel XVI–XVII.

²²⁶ Winkelbauer: Volkstümliche Reisebüros oder Werkzeuge obrigkeitlicher Disziplinierung, S. 157f. Zu Muratoris Einfluss auf Österreich vgl. das Kapitel über die katholische Frühaufklärung.

²²⁷ Wie facettenreich die religiöse Literatur dieser Zeit sein kann, illustriert das Beispiel des spanischen Jesuiten Gaspar de Loarte (1498–1578), der vorwiegend in Italien lebt und die meisten seiner Werke auf Italienisch verfasst. Sein 1557 erstmals veröffentlichtes Werk *Esercicio della vita Christiana* erscheint nach zwei vorausgehenden Übersetzungen von 1574 und 1584 in einer weiteren Übersetzung 1653 in Wien unter dem Titel *Arsenale Oder Zeughauß/ Darinnen Waffen vnd Hülfsmittel wider die Versuchungen der Hauptlastern; Übung der Welschen Sprach; schöne Biblische Figuren/ vnd nutzliche Gebett/ zu Hauß vnd Kirchen zugebrauchen/ zu finden.*

lare verringert. Außerdem verursachen die in den meisten Fällen billigen Ausgaben eine geringe Wertschätzung nachfolgender Generationen und begünstigen zusätzlich die Entfernung aus ererbten Bibliotheken. Religiöse Literatur gehört somit – gemeinsam mit Übersetzungen – zu den noch immer unbefriedigend erforschten Sparten, und das gilt in verstärktem Maße für religiöse Literatur in einer im Laufe des 18. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung stetig abnehmenden Sprache bzw. für Übersetzungen aus dieser.

Während die Rezeption von italienischer Literatur religiösen Inhalts bis zum Spätmittelalter noch ausschließlich im lateinischen Original oder in den lateinischen Versionen von vulgärsprachlichen Werken erfolgt, ändern sich die Bedingungen entscheidend mit der Verbreitung des Buchdrucks und der gleichzeitig einsetzenden Übersetzungstätigkeit der Frühhumanisten. Das manifestiert sich deutlich am Beispiel der 1478 in Venedig erschienenen *Vita Sancti Rochi* von Francesco Diedo, die 1482 in Wien unter dem Titel *Dy history von Sand Roccus* von dem selben Drucker wie der *Vocabularius (Vocabolista italo-tedesco)*, vermutlich Stephan Koblinger, gedruckt wird. Dieses in zwei leicht voneinander abweichenden Ausgaben des selben Jahres mit identischem Titelholzschnitt verbreitete Werk ist der erste deutschsprachige Druck in einer Wiener Offizin, der im übrigen 1484 in Nürnberg und 1521 in Wien (*Das leben vnnnd legendt des heiligen herrn sand Rochus*) nachgedruckt wird.

Die gegenreformatorischen Schriften kontemplativer Natur in italienischer Sprache oder deren deutsche Übersetzung daraus knüpfen ab dem 17. Jahrhundert an diese Tradition der mittelalterlichen Heiligenlegenden an, erweitern sie aber um die neuen Formen der spirituellen Unterweisung für Laien und um den Aspekt einer eigenständigen Produktion auf Italienisch in den österreichischen Gebieten. Die repräsentativen Textsorten der religiösen Literatur im Zeitalter der katholischen Gegenreformation werden nämlich nördlich der Alpen nicht nur aus den italienischen bzw. lateinischen Publikationen in Italien übersetzt, sondern in beachtlicher Zahl auch hier verfasst, veröffentlicht und ebenso in das Deutsche übersetzt. Allerdings vermag sich kein wirkliches Zentrum gegenreformatorischer Drucke in Österreich durchzusetzen, wie das in Deutschland für Köln, Dillingen oder Ingolstadt zu beobachten ist, sondern die etablierten Verleger und Drucker übernehmen direkt die ökonomisch zweifellos interessante Aufgabe der Verbreitung dieser Literatur religiösen Inhalts.

Es handelt sich dabei hauptsächlich um die folgenden Textsorten:

- Unterweisungsschriften in der Glaubensdoktrin (Katechismus und ähnliche Werke),
- Predigten und andere religiöse Ansprachen bzw. deren literarische Umarbeitung für den Druck,

- Texte zur Christus- und Marienverehrung,
- Schriften über Ordensgemeinschaften bzw. deren Klöster,
- Heiligenleben,
- Darstellungen des vorbildlichen christlichen Lebens von (noch) nicht kanonisierten Personen,
- Schriften über bzw. für Laienbewegungen (Bruderschaften u.ä.) und
- Betrachtungsbücher für Laien.

Für den Bereich der Unterweisungsschriften in der Glaubensdoktrin kann als eine der frühesten und auf diesem Gebiet repräsentativsten Übersetzungen die 1589 in Graz gedruckte *Doctrina Christiana; Das ist/ Ein Christlicher Bericht vnnnd Lehr/ in welcher die fürnemsten geheimnuß/ vnnnd Hauptstück vnsers heiligen Christlichen Glaubens begriffen/ vnd dem gemainen einfältigen Volck/ so nicht lesen kann/ zu nutz mit schönen newen Figuren für Augen gestelt/ vnd eingeildet werden* des Jesuiten Giovanni Battista Romano (1530–89) gelten. Das 1587 in Rom erschienene Original (*Dottrina Christiana, nella quale si contengono i principali misteri della nostra fede rappresentati con figure per instruzione de gl'Idioti, et di quelli che non sanno leggere*) kombiniert die Intentionen der mittelalterlichen Armenbibel an den Kirchenwänden mit den neuen Verbreitungstechniken des Buchdrucks, um so die ungebildete Bevölkerung mit den Inhalten des christlichen Glaubens über die bildliche Darstellung der aussagekräftigsten Szenen vertraut zu machen.

An ein alphabetisiertes, aber offenkundig des Lateinischen unkundiges Publikum wendet sich hingegen der aus Rieti stammende und von Kaiserin-Witwe Eleonora geförderte Loreto Mattei (1622–1705) mit seinen 1686 in Wien veröffentlichten, italienischen Bibelparaphrasen (*Le parafrasi Toscane cioè sette cantici biblici e li tre evangelici et il cantico de' SS. Ambrogio et Agostino ... e finalmente il cantico de' cantici di Salomone esposto in senso morale*), die wohl in gleicher Weise für in Österreich lebende Italiener wie für an den sprachlichen Formulierungen interessierte Österreicher bestimmt sind.

Vereinzelt finden sich noch polemische Schriften in der Tradition der konfessionellen Konflikte des 16. Jahrhunderts, die spezifische Punkte der protestantischen Attacken gegen die Position der römischen Päpste behandeln, wie z.B. die Streitschrift *Ob es wahr sey, daß auff ein Zeit ein Bapst zu Rom schwanger gewesen und ein Kind geboren habe?* (Ingolstadt 1584) des aus Tirol stammenden Jesuitenpredigers Georg Scherer (1540–1605), welche als *Trattato [...] Nel quale con verissime ragioni prova non esser vero, che già sia stato in Roma una Donna Pontefice* in der italienischen Übersetzung von Nicolo Pierio bei Leonhard Nassinger 1586 in Wien erscheint.

Auf Grund der immens hohen Bedeutung der Predigt zur politischen Einflussnahme²²⁸ und zur Verbreitung der Inhalte des Reformkonzils von Trient spielt nicht nur die im vorigen Abschnitt skizzierte Präsenz italienischer Ordensleute in Österreich eine wichtige Rolle. Darüber hinaus werden auch ihre Ansprachen teilweise von ihnen selbst veröffentlicht bzw. von Zuhörern aufgezeichnet und auf den Missionsrouten dieser Wanderprediger verlegt.

Als rhetorisch besonders effektive Form der Stellungnahme zu politischen Ereignissen mit religiösem Hintergrund sind Predigten über einschneidende Vorfälle auch für die Selbstdarstellung der katholischen Gegenreformation von großem Interesse, wie die in Wien vermutlich kurz nach der Schlacht am Weißen Berg veröffentlichte *Predica della Vittoria conseguita dal Campo imperiale contra gli ribelli del Regno di Boemia, e loro aderenti l'anno 1620, li 8. di Novembre* eines aus Venedig stammenden Kapuzinerpaters Sabino (1580–1651) illustriert.²²⁹

In diesen Bereich gehören auch jene literarischen Werke unterschiedlicher Natur, welche zur Verteidigung des christlichen Abendlandes gegen die Türkenbedrohung aufrufen (z.B. Dario de Neuhaus: *Trattato di metter in piedi la crociata, per far la guerra al Turco con formidabil esercito*. Vienna 1679) oder deren erfolgreiches Abwehren glorifizieren (z.B. das unmittelbar nach Ende der Belagerung von Wien 1683 in Prag gedruckte Versepos *Le glorie della christianità ovvero Vienna liberata* von Gabriele Petrina).

Die Predigtliteratur des 17. Jahrhunderts nimmt häufig Bezug auf aktuelle, in kirchlichen Gebäuden vorgenommene Veränderungen oder auf die Einrichtung bzw. Erneuerung von Festen zu Ehren von Schutzheiligen und andere Formen der religiösen Praxis. Eine 1627 in Wien gedruckte Predigt des 1646 verstorbenen Augustiner-Eremiten Felice Milesio (*Predica in honore della Vergine annunziata madre di Dio et in lode della cappella fondata nella chiesa di S. Agostino di Vienna a somiglianza della santa casa di Loreto*) widmet sich der im selben Jahr in der Wiener Augustinerkirche errichteten Loretokapelle (mit einer Nachbildung der Casa Santa im 4. und 5. Joch des Mittelschiffs) als Stiftung von Kaiserin Eleonora Gonzaga, der zweiten Gemahlin von Kaiser Ferdinand II.²³⁰ Damit wird die 1634 erfolgte Erhebung zur Hofpfarrkirche vorbereitet, wodurch die Augustinerkirche zum bevorzugten Ort für Hochzeiten des Kaiserhauses wird, weshalb die Loretokapelle selbst ab 1637 als

²²⁸ Vgl. die 1620 in Wien gedruckte *Conditioni del Vero Principe*. Predica des kaiserlichen Predigers Cesare Nardi da Montopoli.

²²⁹ Gleichzeitig erscheint eine deutsche Übersetzung davon unter dem Titel *Eine Predigt von der Victory/ So das Kayserlich Feld Läger/ gegen den Rebellen in Böhmen/ vnd Ibrer Adhaerenten/ erhalten den 8. Novemb. im Jahr 1620. Gebalten zu Wien/ Durch Patrem Sabinum von Venedig/ Predigern des Capuciner Ordens am Kayserlichen Hoffe*.

²³⁰ Vgl. Cölestin Wolfsgruber: Geschichte der Loretokapelle bei St. Augustin in Wien. Wien 1886.

Herzgruft der Habsburger (als gewissermaßen intimes Pendant zur monumentalen Sarkophaggruft in der Kapuzinerkirche) dient.²³¹

Neben bemerkenswerten Veröffentlichungen auch in entlegeneren Provinzen Österreichs wie der 1680 in Bozen gedruckten, vermutlich aus dem lateinischen Original übersetzten Predigt mit dem Titel *Gravità del peccato mortale* von Marco d'Aviano und konventionellen Sammlungen von Texten weniger prominenter Geistlicher wie den äußerst umfangreichen *Prediche, discorsi, e lezioni* (Wien 1692) von Bartolomeo Beverini (1629–86) verdient die 1691 in Wien erschienene *Assemblea de' cigni, per celebrare i sudori apostolici sparsi [...] l'avvento e la quaresima* 1690–1691 von Girolamo Ventimiglia (1644–1710), dem späteren Bischof von Lipari, besondere Erwähnung, weil es sich dabei um eine literarische Umarbeitung seiner Advent- und Fastenpredigten in Gedichtform handelt, welche die außergewöhnliche Überzeugungskraft des Autors in expressive Formen der spirituellen Lyrik überträgt.

Nur handschriftlich überliefert (ÖNB Cod. 11.666) ist die im Advent 1680 in der Kapelle der Kaiserin-Witwe Eleonora abgehaltene *Accademia sacra del verbo distinta in nove sermoni per l'aspettatione del parto di Maria Vergine* des Minoritenpaters Vito Lepori († 1672) aus Görz. Die einzelnen Teile dieser Leopold I. gewidmeten Predigtsammlung beinhalten sehr hermetische Spekulationen und rhetorische Wortspiele über den theologischen Begriff *Verbo*.

Im Rahmen der Begräbnisfeierlichkeiten für Kaiserin Margarita Teresa, der ersten Gemahlin von Leopold I., veröffentlicht 1673 der am Hof tätige italienische Adelige Alberto Caprara (1631–85) seine Rede *La donna forte. Oratione funebre [...] per la morte di Margarita d'Austria imperatrice*, deren Titel auf die christliche Standhaftigkeit der Verstorbenen hinweist. Schon ein Jahr zuvor hat Caprara in Wien eine Trostschrift für eine Familienangehörige (*Consolazione per la Marchesa Olimpia Nari Caprara nella morte d'un suo figlio*) drucken lassen, die die Leidensfähigkeit einer christlichen Mutter zum Thema hat.

Anlässlich des Todes der zweiten Gemahlin von Kaiser Leopold I. erscheint in Wien eine anonyme Grabrede mit dem für die Epoche sehr programmatischen Titel *Chi vive sogna. Discorso Funebre ne' Funerali dell'Imperatrice Claudia, celebrati il giorno 18. di Maggio, l'Anno 1676*, worin eben die Vergänglichkeit des irdischen Lebens und all seiner Träume an der außergewöhnlichen Person der Kaiserin dargestellt wird. In diesen thematischen Rahmen passt auch die 1689 in Wien veröffentlichte, philosophische Betrachtung *La solitudine e la speranza. Discorso* des in zahlreichen italienischen Städten predigenden Franziskaners Ignazio Savini.

²³¹ Vgl. auch das gleichzeitig in Prag von der Familie Lobkowitz gestiftete, monumentale Loretotoheiligtum. Vgl. Monika Wiegele: Der Loretokult im Habsburgerreich von Trsat bis Prag. Diss. Wien 2000.

Als ein letztes Beispiel der italienischen Predigtliteratur in Österreich sei hier die 1730 an der Schwelle zur Frühaufklärung gedruckte Sammlung *Terzo quaresimale [...] rappresentato nel terzo Anno di sue fatiche in questa Reggia di Vienna nell'Imperial Chiesa di San Pietro* von Casimiro Galiberti genannt, mit der er an dem regen öffentlichen Interesse an der Peterskirche in dieser Zeit Anteil nimmt.²³² Galiberti publiziert 1733 auch ein religiöses Gedicht mit dem sprechenden Titel *Sagro poema sopra le tre orazioni della Chiesa. Per impetrare prole maschile all'Augustissima, e sempre Gloriosa Casa d'Austria*, sein literarischer Beitrag zur Bitte um göttliche Intervention für die mittlerweile allerdings aussichtslos gewordene männliche Erbfolge nach Karl VI.

Die Glorifizierung der Gestalt Christi und die meist damit verbundene Marienverehrung nehmen in der katholischen Gegenreformation vor allem wegen der in ihnen wurzelnden dogmatischen Gegensätze zum Protestantismus eine herausragende Position ein. Beispielhaft für die literarischen Formen der Christusanbetung ist ohne Zweifel das 1635 in Rom veröffentlichte *Fascetto di mirra, ovvero considerationi varie sopra le piaghe di Christo* von Vincenzo Caraffa (1585–1649), dem späteren General des Jesuitenordens, welches 1638 in Wien nachgedruckt wird. Es handelt sich bei dem Werk, dessen deutsche Übersetzung 1648 in München erscheint, um mystische Betrachtungen zur Passion Christi mit einer christologischen Interpretation der einzelnen Wunden, wodurch die Leser zur Meditation über das eigene Leben angeregt werden sollen.

Giovanni Antonio Petrarolo (* 1607) überträgt mit seinem 1645 in Wien veröffentlichten *Giojello Mariale, ove traluce il culto delli dolori della madre di Dio* diese Form der anbetenden Betrachtung über die sieben Schmerzen Mariä, deren zunehmende Bedeutung während der Gegenreformation 1727 in die Proklamation eines eigenen Festes am Freitag nach dem Passionssonntag mündet. Die mystische Interpretation des Verhältnisses von Christus und Maria bietet ein weites Feld an metaphorischen Elaborationen, unter welchen die *Cynosura seu Mariana stella polaris Christo Jesu sole amicta, exornata, illustrata* des Jesuiten Niccolò Barsotti da Lucca (Nicolaus Lucensis), eine 1655 in Wien veröffentlichte und schon 1657 am gleichen Ort nachgedruckte lateinische Gedichtsammlung, wegen ihrer exemplarischen Transponierung der religiösen Ideen auf den Sternenhimmel Erwähnung verdient.

Wie sehr die Marienverehrung in Österreich zu einer mit dem Schutz der katholischen Monarchie verbundenen Idee wird, zeigt sich beispielhaft in der 1644 ange-

²³² Nach einem Brand 1661 und notdürftiger Wiederherstellung erfolgt 1700 ein erster Spendenaufruf für den Neubau durch die Bruderschaft der Heiligen Dreifaltigkeit, die ihren Vorstehern Franz von Cischini und Joachim Georg von Schwandner Gräber innerhalb der Kirche errichten lassen wird. Der nach ursprünglichen Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt errichtete und mehr als 475.000 Gulden verschlingende Bau wird 1733 geweiht.

sichts der drohenden Gefahr durch die heranrückenden Schweden von Ferdinand III. gelobten Errichtung der Mariensäule auf dem Platz Am Hof in Wien, deren 1646 aufgestellte Version aus Marmor, die sich heute in Schloss Wernstein in Oberösterreich befindet, 1667 unter Leopold I. durch eine Bronzestatue der Maria Immaculata auf einem den Protestantismus symbolisierenden Drachen über einem Postament mit geharnischten Bronzeputten im Kampf gegen Ungeheuer ersetzt wird.

Zur größeren Verbreitung dieser Marienverehrung werden auch traditionelle Texte aus dem Mittelalter wie das in zahlreichen Prunkhandschriften überlieferte Marienoffizium zunehmend in die Volkssprachen übersetzt, wie z.B. *L'Officio di Maria Vergine Madre di Dio* des kaiserlichen Hofkaplans Filippo Maria Bonini (*1612), das in Wien zuerst 1672 bei Leopold Voigt und 1676 mit leicht erweitertem Titel bei Pietro Paolo Viviani erscheint.²³³

Die Herkunft und spezifische Beschaffenheit von bemerkenswerten Gnadenbildern der Madonna wird in historischen Betrachtungen vor Augen geführt, z.B. jene 1607 der Wiener Franziskanerkirche für ihren Hochalter gestiftete Figur aus Grünberg in Böhmen (heute: Zelená Hora) in der 1659 gedruckten anonymen Abhandlung *Origine fondamentale della gratiosa Imagine della Vergine Maria, la quale si riserva [...] nella chiesa di San Girolamo di Vienna*.

Durch die Bedrohung der Residenzstadt in der zweiten Türkenbelagerung, während welcher „Maria hilf!“ der Schlachtruf der Verteidiger ist, und die erfolgreiche Befreiung Wiens am 12. September 1683, bei der das christliche Entsatzheer unter einer Flagge der Schutzmantelmadonna antritt, erreicht die Marienverehrung ihren Höhepunkt in der Einrichtung des Festes Mariä Namen an diesem Tag durch Papst Innozenz XI. In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts wird in der Folge eine ganze Reihe von Stiftungen für Kirchen und Altarbilder in Wien und Umgebung im Sinne einer spirituellen Verteidigungsanlage mit der Madonna als Schutzfigur der österreichischen Monarchie ausgelöst:

Topographisches und kultisches Zentrum der leopoldinischen Stadtbefestigung wurde jedoch das Stadt- und Staatspalladium »Maria Pötsch«, eine Ikone im Typus der Hodegetria, die auf Befehl der Kaiserin Eleonora 1697 aus Pócs in Ungarn nach Wien gebracht und auf dem Hochaltar des Stephansdomes zur öffentlichen Verehrung aufgestellt wurde.²³⁴

²³³ Vgl. Ines Land: Die Marienfeste und die Pfingstfeiern am Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert. In: I. Pangerl / M. Scheutz / Th. Winkelbauer (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung. Innsbruck / Wien / Bozen 2007, S. 463–491.

²³⁴ Friedrich Polleroß: Renaissance und Barock. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): Wien. Geschichte

Ein literarischer Kalender vor allem der Marienfeste unter dem lyrischen Titel *Fiori del Carmelo sparsi nelle festività de' Santi. Panegirici sacri* des Karmeliterpaters Emanuele di Gesù Maria (Michele d'Ambrosio, † 1692) erscheint 1666 vermutlich erstmals in Wien und wird 1668 in Neapel, 1686 in Venedig und 1711 nochmals in Neapel nachgedruckt. Andererseits werden in Wien 1675 die erstmals 1671 in Bassano posthum veröffentlichten *Quindici misteri del rosario della beata vergine Maria [...] aggiuntivi 15 sonetti sopra li medesimi misteri* des friulanischen Dichters und Lokalhistorikers Ciro di Pers (1599–1663) nachgedruckt. Er ist zu diesem Zeitpunkt in Österreich vermutlich noch wegen seines 1631 in Udine veröffentlichten Hochzeitsgedichtes aus Anlass der Heirat des späteren Kaisers Ferdinand III. mit Infantin Maria Anna von Spanien (*Per le nozze di Ferdinando Ernesto d'Ungheria e Maria di Spagna. Epitalamio*) in Erinnerung.

Zur Geschichte der Orden und ihrer Klöster sind in Österreich nur wenige italienische Texte nachweisbar, nämlich die 1650 in Wien gedruckte *Relatione del miserabile stato in che hoggi si ritrova la famiglia del P. San Francesco, de' Minori osservanti riformati in Terra Santa* des Kapuziners Antonio da Gaeta (1615–62), der die Verhältnisse in Palästina wortreich beklagt, und die 1693 in Wien veröffentlichte, historisch-propagandistische Abhandlung *Il sagro tempio servitano ossia Vite de' beati e santi dell'uno e dell'altro sesso della religione de' servi della gran Vergine Madre Addolorata* des Serviten Leonardo Cozzando (1620–1702), der erwartungsgemäß die Vorzüge der eigenen Ordensgemeinschaft darlegt. Eine erste Geschichte dieses Ordens ist schon 1627 in Wien erschienen: *Origine et progresso del sacro ordine de' Servi di Maria Vergine. Con il sommario delle indulgenze, e Tesori spirituali, concessi da diversi sommi Pontefici al detto ordine, et alli Fratelli et Sorelle, che portano l'habito della Beata Vergine* von Odone Sostegno.

Eine deutsche Übersetzung der lateinischen Ordensgeschichte *Collis Paradisi Amoenitas* des Franziskanerkonventualen Francesco Maria Angeli (1632–97) erscheint unter dem Titel *Die Lieblichkeit deß Paradeys-Hügls oder Die Geschichten des H. Convents zu Assis* 1722 in Wiener Neustadt und wird 20 Jahre später in Wien nachgedruckt.

Es ist bereits mehrfach darauf hingewiesen worden, dass die Heiligenverehrung für die katholische Kirche nach dem Konzil von Trient in dogmatischer Hinsicht wegen ihrer Abgrenzung gegenüber dem Protestantismus und in missionarischer

einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert). Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 453–500, hier S. 469. Vgl. Marianische Wallfahrten in Österreich. Katalog Österreichisches Museum für Volkskunde. Wien 1954. – Hans Aurenhammer: Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihre Verehrung. Wien 1956. – Elfriede Grabner: Mater Gratiarum. Marianische Kultbilder in der Volksfrömmigkeit des Ostalpenraums. Wien / Köln / Weimar 2002.

Hinsicht wegen ihrer tiefen Verwurzelung in Praktiken der Volksfrömmigkeit eine eminent wichtige Rolle spielt. Als vermutlich erste italienische Heiligenbiographie nördlich der Alpen erscheint 1594 in Prag die *Vita del glorioso confessore di Christo santo Elzeario Conte tradotta di latino in volgare italiano* des wenig bekannten Jesuiten Claudio Bilancetti (1554–99), der Leben und Wirken des französischen Franziskaners *Elzéar de Sabran* (1285–1323) mit deutlichen Parallelen zur politischen und konfessionellen Situation im ausgehenden 16. Jahrhundert glorifiziert.

An die spätmittelalterliche Tradition der Heiligenlegenden knüpft die 1600 veröffentlichte *Historia passionis B. Caeciliae virginis, Valeriani, Tiburtii et Maximi, martyrum, necnon Urbani et Lucii, pontificum et martyrum, vitae* des römischen Historikers Antonio Bosio (1575–1629) an, zu welcher der auf Katakombenforschungen spezialisierte Autor durch die Öffnung des Sarges der Märtyrerin in S. Cecilia in Trastevere 1599 angeregt wurde. Die Erzherzogin Maria Anna (1551–1608), der Witwe von Karl II., gewidmete deutsche Version erscheint 1604 in Graz unter dem Titel *Histori vom Leyden der heiligen Jungfrauen vnd Martyrin Caeciliae, vnnnd jhrer heiligen Mitgesellen vnnnd Martyrer/ Valeriani, Tiburtij vnd Maximi. Jtem/ Vom leben der heiligen Bäpst vnd Martyrer Vrbani vnd Lucij*.

Ebenso in Übersetzungen erscheinen *Della Vita di S. Eustachio martire* (1631) von Giovanni Battista Manzini (1599–1664) in Prag 1638 (*Leben des heiligen Martirers Eustachij*) und die *Raccolti de' miracoli fatti per l'intercessione di San Domenico* (1621) von Silvestro Frangipani († 1645) in Wien 1641 (*Triumphwagen des Heyligen Dominic*).

Der als kaiserlicher Hofkapellmeister in Wien wirkende Organist und Komponist Giovanni Valentini (1582–1649) widmet 1646 eine Sammlung rhetorischer Übungen mit dem Titel *Cento e venti anagrammi sopra Santo Saverio Apostolo dell'Indie* der Figur des Hl. Franz Xaver (1506–52), der als einer der ersten Jesuiten das Christentum nach Asien brachte, und ergänzt sein Konzept im darauf folgenden Jahr mit *Cento e trenta quattro anagrammi Soura il glorioso nome di Santa Caterina Martire, Con noue ottaue obligate*, worin die Tugenden von Katharina von Alexandrien gefeiert werden. Valentini veröffentlicht 1656 in Linz eine Sammlung spiritueller Lyrik (*Rime sacre*) und verfasst im Rahmen seiner Tätigkeit bei Hof einige Libretti für musikalische Werke (vgl. das entsprechende Kapitel).

Ebenso mit Franz Xaver beschäftigt sich der vermutlich 1622 erstmals in Bologna veröffentlichte *Ristretto della santa vita dell'Apostolo dell'Indie S. Francesco Xaverio* des Jesuiten Francesco Scorza (1585–1629), eine klassische Heiligenvita, deren deutsche Übersetzung *Leben und Wunderwerck deß Indianischen Apostels S. Francisci Xaverii* 1655 in Innsbruck erscheint, so dass es für die anonyme, 1658 in Wien nachgedruckte *Relatione delle Solennità fatte in Napoli in honore di San Francesco Saverio*

Apostolo delle Indie (Erstdruck Neapel 1657) und die 1660 in Graz publizierte *Scelta d'alcuni miracoli operati da S. Francesco Saverio* eines unbekanntes Autors bereits ein gut vorbereitetes Publikum gibt.

Selbst weniger bekannte Persönlichkeiten finden literarische Anerkennung, wie der spanische Augustiner-Eremit Thomas von Villanova (1486–1555) im 1659 in Wien nachgedruckten (Erstdrucke in Rom und Florenz 1658), anonymen *Sommario della vita e miracoli di S. Tommaso di Villanuova*, worin die prätridentinischen Reformbestrebungen in Spanien unterstrichen werden.

Auf Grund der Bedeutung des Jesuitenordens für die katholische Gegenreformation scheint es nur natürlich, dass einige Werke sich speziell mit Angehörigen dieses Ordens befassen. Allen voran der Jesuit Daniele Bartoli (1608–85), dessen 1650 in Rom publizierte hagiographische Biographie *Della vita e dell'Istituto di S. Ignatio Fondatore della Compagnia di Giesù* in ihrer deutschen Version *Der Heilige Ignatius von Loyola, Stifter der Societet Jesu Vor/ und nach dem Todt* 1673 in Wien erscheint. Dem kurz vorangegangen sind schon das *Leben dess Seeligen Stanislai Kostka der Societet Jesu* (Wien 1671), eine Übersetzung der *Vita del Beato Stanislao Kostka* (Rom 1610) des Jesuiten Francesco Sacchini (1570–1625), Historiograph des Ordens, sowie der *Lebens=Inhalt Und Wunderwerck Deß H. Francisci Borgiae* (Wien 1671) des Jesuiten Scipione Sgambati (1595–1652), der in seinem *Ragguaglio della vita di S. Francesco Borgia* von 1624 das Wirken des dritten Generals des Ordens würdigt.

Auf sichtliches Interesse stößt beim österreichischen Publikum auch die Figur von Filippo Neri (1515–95), dem Gründer des Oratorianerordens, dessen Tätigkeit von Francesco Agostino Defera in seiner *Istoria figurata del glorioso S. Filippo Neri fondatore della congregazione dell'oratorio* (Wien 1692) dargelegt wird und dessen geistreiche Rhetorik in der *Vita del B. Filippo Neri fiorentino, fondatore della Congregazione dell'Oratorio* (Rom 1622) von Pietro Giacomo Bacci gerühmt wird, worauf sich der äußerst barocke Titel der 1714 in Wien erschienenen Übersetzung bezieht: *Geistvolle Florentiner=Blum/ Das ist Der Heilige Philippus Neri von Florentz/ Stifter der Versammlung Oratorij/ Lebendig und tod vorgestellt*.

Die Abgrenzung der eigentlichen Heiligenviten von hagiographischen Biographien anderer, (noch) nicht kanonisierter Personen ist keineswegs eindeutig: die Muster der Beschreibung gleichen einander, weil ja immer das spirituell außergewöhnliche und exemplarisch tugendhafte Verhalten der Dargestellten im Mittelpunkt steht. Die Lebensbeschreibungen dieser Persönlichkeiten sollen zur Nachahmung ihres vorbildlichen christlichen Lebens einladen und bereiten die zu erziehende Leserschaft damit auf die eigentliche kontemplative Literatur vor bzw. machen sie mit Organisationsstrukturen von Laienbewegungen bekannt.

So beschreibt der Jesuit Giovanni Battista Manni (1606–82) 1669 die christlichen Herrschertugenden der 1660 verstorbenen Mutter von Kaiserin-Witwe Eleonora in *Ristretto della Vita Esemplare di Madama Maria Gonzaga, Duchessa di Mantova, e di Monferrato*, dessen deutsche Übersetzung im Jahr danach ebenfalls in Wien erscheint: *Kurtzer Jnhalt Deß Tugendreichen Lebens/ und aufferbaulichen Wandels der Durchleuchtigsten Fürstin [...] Mariae Gonzaga Herzogin zu Mantua vnd Montferrat*.

Noch besser als Herrscherpersönlichkeiten, deren Aufgaben ja immer auch im religiösen Sinne riskante Entscheidungen fordern und deren Lebenswandel nur bedingt für ihre Untergebenen als Exempel dienen kann, eignen sich das beispielhafte Leben und spirituelle Wirken von Personen, die sich für das klösterliche Leben entschieden haben und damit den während der konfessionellen Konflikte stark in Zweifel gezogenen Nutzen der katholischen Ordensgemeinschaften illustrieren. Zu den Biographien dieser Art zählt die in Linz 1681 gedruckte Übersetzung der Lebensgeschichte von Maria Vittoria Fornari (*Vita della venerabile serva di Dio, madre Maria Vittoria, fondatrice dell'ordine dell'Annonciata*, Genua 1649) des Jesuiten Fabio Ambrogio Spinola (1593–1671) mit dem Titel *Das Leben der [...] Mutter Maria Victoria Stiffterin deß Ordens deren Annunziaten Coelestinen*, sowie die 1682 in Wien nachgedruckte *Vita del P. Giuseppe da Copertino, sacerdote dell'ordine de' minori ventuali, morto 18. di Settembre 1663. Stampata la prima volta dal cronista della religione, corretta e ristampata da Giovanni Felice Barnabi* (Palermo 1678) des Franziskaners Roberto Nuti. Ebenso der *Racconto delle vite delle due eroine domenicane Giovanna principessa di Portogallo et Osanna Andreasi di Mantova* (Wien 1698) von Tomaso Maria Manara († 1709) und die Übersetzung der *Vita del Servo di Dio P. Francesco di Geronimo* (1725) des Jesuiten Simone Bagnati (1651–1727) unter dem Titel *Leben Des frommen Diener Gottes P. Francisci de Hieronymo* (Wien 1728). Die von Silvestro da Milano verfasste hagiographische Biographie von Fedelis von Sigmaringen erscheint 1729, im Jahr seiner Seligsprechung, zugleich in Wien unter dem Titel *Ristretto della vita del B. Fedele da Sigmaringa Suevo* und in Rom mit leicht verändertem Titel als *Compendio della vita, virtù, martirio e miracoli del beato Fedele da Sigmaringa*.

Die katholischen Laienbewegungen, allen voran die oben beschriebenen Bruderschaften, setzen sich die Eingliederung der Bevölkerung in institutionalisierte Praktiken der Frömmigkeit zum Ziel und geben sich und ihren Mitgliedern zu diesem Zweck Regeln, die als historische Quellen entsprechend aufschlussreich sind. Dazu zählen die 1643 in Wien gedruckten *Regole con le quali si deve governare la confraternita detta di morti eretta [...] nella citta di Vienna aggregata all'arciconfraternita della morte et oratione di Roma* und die 1668 in Wien veröffentlichte Beschreibung des von Kai-

serin-Witwe Eleonora gestifteten Sternkreuzordens²³⁵ in *La radunanza nobile, e pia della crociera fondata dalla [...] Maestà dell'Imperatrice Eleonora* des Jesuiten Giovanni Battista Manni, wovon 1671 die Übersetzung *Hoch=Adeliche Vnd Gottseelige Versammlung Von Stern=Creutz genandt* ebenso in Wien erscheint wie zwei Folgeausgaben des italienischen Originals noch in den Jahren 1761 und 1773.

1698 wird in Wien eine Anleitung zum kontemplativen Leben für die Mitglieder der Bruderschaft der Göttlichen Gnade gedruckt (*Esercizio spirituale, per li confratelli della divina gratia*) und 1727 – d.h. sehr spät für die Gattung – erscheint eine aktualisierte Version der Statuten der Sakramentsbruderschaft (*Costituzioni et ordini della confraternita e fratellanza imperiale reale del santissimo sacramento, incominciata a fondare nella parochia di San Michele*).

Das zweifellos reichste Feld innerhalb der religiösen Literatur der katholischen Gegenreformation stellen die Betrachtungsbücher für Laien dar, in welchen vor allem individuelle Praktiken der Spiritualität beschrieben und eine Reihe von über die bereits erwähnte Christus- und Marienverehrung hinausgehenden Andachtsübungen empfohlen werden. Die Thematiken reichen darin von den wesentlichen Stationen des menschlichen Lebens bis zu Meditationen über Taten bzw. Aussprüche vorbildlicher Personen.

Mit den Fragen der Vorbereitung auf den Tod befassen sich die 1632 in Innsbruck veröffentlichte *Instruizione al ben morire, piena di documenti [...] et orationi* des Kapuziners Giovanni da Sestola (1589–1646) und die 1671 in Wien publizierte Abhandlung *L'huomo chiamato alla memoria di se stesso e della morte* des kaiserlichen Hofhistoriographen Galeazzo Gualdo Priorato (1606–78), während in dem 1670 in Wien gedruckten, Kaiserin Eleonora gewidmeten, äußerst kleinformatischen Andachtsbuch *Hamo d'oro per l'anime del Purgatorio, in cui si mostra il grand'interesse che ciascun hà in esse, offerendo per loro la sodisfatione delle sue opere, senza riseruarle per se stesso. Operetta [...] Tradotta dallo spagnolo nell'Italiano* des spanischen Autors Juan Eusebio Nieremberg (1595–1658) die im Fegefeuer drohenden Bußstrafen und die christlichen Taten der Nächstenliebe, um eben jene zu verhindern, dargelegt werden.

Nicola da San Giovanni Battista († 1662), der aus Genua stammende Prior der unbeschuheten Augustiner in Wien, legt in *Iddio descritto* (Wien 1646) meditative Betrachtungen über die Gestalt Gottes vor, während der Barnabit Biagio Palma (1577–1635) in seiner mit dem eigenen Namen spielenden *Palma spirituale d'atti interni*

²³⁵ Der Anlass zur Stiftung des Ordens ist ein Brand in der kaiserlichen Burg im Februar 1668, nach dem aus dem Schutt der beinahe völlig zerstörten Residenz ein auf wundersame Weise verschont gebliebenes Kästchen mit zwei Splintern des heiligen Kreuzes geborgen wird; vgl. Else Kastner-Michalitschke: Geschichte und Verfassungen des Sternkreuzordens. Wien 1908.

virtuosi dell'anima (Wien 1661) lehrreiche Paraphrasen von Bibelstellen mit dazu passenden 37 emblematischen Kupferstichen bietet.

Traditionell laden die Ereignisse und die Memorabilia des Heiligen Landes zu einer kontemplativen Auseinandersetzung mit der Geburt und der Passion Jesu ein, so z.B. die Übersetzung des *Viaggio a Betlemme; ouero, Meditationi della venuta del Signore nel Mondo e della sua infantia* (Venedig 1615) von Cesare Franciotti (1557–1627) unter dem Titel *Raiß nach Bethlehem/ Oder Betrachtungen von der Ankunfft des Herren in dise Welt/ vnd von seiner Kindheit* (Wien 1661). Ebenso in diesen Bereich gehört ein 1666 in Wien unter dem Titel *Della santa casa di Loreto, poema sacro, con gli argomenti a ciascun canto di Camillo Bocacci* erschienenes episches Gedicht spirituellen Inhalts von Vincenzo Nolfi, das eine Legende aus dem 15. Jahrhundert nacherzählt, laut welcher das von der Heiligen Familie in Nazareth bewohnte Haus von Engeln in das in den Marken gelegene Loreto gebracht wurde.²³⁶ Die Unzugänglichkeit der christlichen Stätten in Palästina bewegt die katholische Öffentlichkeit nicht nur wegen der dadurch unmöglich gewordenen Pilgerfahrten, sondern auch als zentrales Symbol der ständigen Auseinandersetzung mit der Bedrohung durch die islamische Expansion in Europa. Ab 1670 wird daher nach Plänen und einem Modell im Besitz der Kaiserin-Witwe Eleonora in der Unterkirche des Servitenklosters Schönbühel an der Donau eine Nachbildung der Geburtsgrötte von Bethlehem – eine mehrteilige, aus dem Fels gehauene Anlage mit zahlreichen Treppen, Gängen und Kapellenräumen – angelegt.²³⁷ Schon 1662 hat Eleonora selbst, die in diesem Jahr den *Ordine delle Schiave della Virtù* gegründet hat, eine meditative Anleitung zur Feier der wichtigsten liturgischen Stationen unter dem Titel *Prattica di divotioni quotidiane, e per le Feste più principali dell'anno* in Wien bei dem Hofbuchdrucker Matthäus Cosmerovius veröffentlicht.

Die Mehrzahl der für Laien bestimmten Andachtsbücher italienischen Ursprungs erscheint jedoch in ihren deutschen Übersetzungen, wie die *Detti, ricordi e documenti morali e spirituali* (1651) des bereits erwähnten Filippo Neri als *Denkwürdige Lehr=Sprüch deß heiligen Philippi Nerij* (Graz 1687). Ebenso *La Manna dell'Anima, overo Esercizio facile insieme, e fruttuoso, per chi desidera in qualche modo attender all'Oratione* (1673–80) des erwähnten Volksmissionars Paolo Segneri als *Himmel=Brod der Seelen/ Das ist: Eine zugleich leichte und fruchtbare Übung/ für jene/ welche sich auff das Gebett/ oder Betrachtung/ zu ergeben verlangen* (Wien 1690)²³⁸ und

²³⁶ Vgl. Floriano Grimaldi (Hg.): *La historia della Chiesa di Santa Maria di Loreto*. Loreto 1993.

²³⁷ Vgl. Dehio-Handbuch *Die Kunstdenkmäler Österreichs*. Niederösterreich südlich der Donau. Teil 2: M bis Z. Horn / Wien 2003, S. 2137f.

²³⁸ Nach den zahlreichen Folgeausgaben in Deutschland dann auch Wien 1752.

seine *Meditazioni per tutti i giorni di un Mese* (1709) als *Wahre Weisheit/ Oder Nützlichste Betrachtungen Die Heilige Forcht Gottes zu erhalten* (Brixen 1724). Wohl auf Grund seiner persönlichen Präsenz werden Segneris lateinische Originaltexte oft und lange Zeit in Österreich gedruckt, z.B. die *Vera sapientia seu utilissimae considerationes ad acquirendum sanctum Dei timorem* (Linz 1684), sein *Cliens Marianus in vera devotione erga Deiparam instructus* (Wien 1679), seine *Instructio poenitentis* (Wien 1742 und Krems 1747) und seine *Institutio parochi* (Graz 1745 und Tyrnau 1746).

Ebenfalls in deutscher Übersetzung erscheinen die *Soliloqui della Serafica Vergine e Madre S. Teresa di Giesù* (1692) des Karmeliten Antonio di San Vincenzo (1629–1700) als *Soliloquia, oder Einsame Gespräche der Seraphischen Heil-Jungfrau und Mutter Theresia von Jesu* (Wien 1711) und das *Ritiramento spirituale per impiegare in bene dell'Anima otto, ouero dieci giorni nella consideratione delle Verità Eterne all' Ideal de gli Eserciti spirituali di Sant'Ignatio Loiola* (1686) des Jesuiten Camillo Etori (1631–1700) als *Heilige Einöde in welcher binnen Acht oder zehen Tügen durch Betrachtung der ewigen Wahrheiten/ und Grund=Sätzen unsero Glaubens nach Anweisung der Geistl. Übungen des H. Ignatii de Lojola Das Heyl der Seelen Höchst nützlich kan befördert werden* (Prag 1722).

Bemerkenswert scheint im Rahmen der Übersetzungen von religiöser Literatur aus Italien noch die Tatsache, dass die erste deutsche Version des in der Folge noch zwei Mal übertragenen *L'Adamo* (1640)²³⁹ von Giovanni Francesco Loredano (1607–61), eines moralisch-allegorisierenden Romans über die Schöpfung und die Versuchung des ersten Menschen, mit dem Titel *Das Leben Adami Vnsers Ersten Vatters* 1652 in Wien veröffentlicht wird. Ein sonst völlig unbekannter Übersetzer namens Carolo Alefante widmet sie dem damals 12jährigen Erzherzog Leopold Ignatius, dem späteren Kaiser Leopold I.

III.3 Die katholische Frühaufklärung

Im 18. Jahrhundert mündet die tridentinische Gegenreformation schließlich in die ebenso wesentlich von Italien beeinflusste katholische Aufklärung.²⁴⁰ In Österreich

²³⁹ Vor dieser Übersetzung erscheinen folgende Ausgaben des Originals: Venedig 1640 je ein Mal bei Sarzina und bei Grisei, Bologna 1640, Venedig 1643 und 1650.

²⁴⁰ Vgl. Alfred Noyer-Weidner: *Die Aufklärung in Oberitalien*. München 1957. – Italo Michele Battafarano (Hg.): *Deutsche Aufklärung und Italien*. Bern 1992. – Klaus Heitmann / Teodoro Scamardi (Hg.): *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1993. – Frank-Rutger Hausmann (Hg.): *Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850*. Tübingen 1996. – Giorgio Culatelli / Maria Lieber / Heinz Thoma / Edoardo Tortarolo (Hg.): *Gelehrsamkeit in*

wird das Eindringen der Ideen des *cattolicesimo illuminato* ohne Zweifel durch den Spanischen Erbfolgekrieg 1700–13 und den damit verbundenen Konflikt zwischen Papst und Kaiser um das Territorium von Comacchio nahe der Po-Mündung begünstigt. Der in Italien erwachende Neoghibellinismus, also alle mit dem Kirchenstaat verfeindeten Personen, richten ab diesem Zeitpunkt ihre Hoffnungen auf den Kaiser als wichtigsten Gegenspieler des Papstes, weil er südlich der Alpen die Herzogtümer von Mailand und Mantua und lange Zeit auch das Königreich Neapel-Sizilien kontrolliert:

Diese antikuriale und antirömische Funktion von Wien und dem Kaiserhof wird dann auch sichtbar in dem Schicksal des Pietro Giannone, des Verfassers der berühmten antikurialen *„Istoria civile del Regno di Napoli“*, der, vor der kirchlichen Verfolgung aus Neapel geflohen, durch elf Jahre in Wien lebt, im Genuß einer Pension, die ihm Karl VI. aus den Einkünften des Königreichs Neapel gewährt hat.²⁴¹

Es sind vor allem Kleriker aus dem Trentino, welche unter dem Schutz Prinz Eugens eine wichtige Rolle spielen bei der Vermittlung eines aufgeklärten Reformkatholizismus italienischen Ursprungs mit deutlichen jansenistischen Neigungen, der vor allem von der Universität Pavia und den dort lehrenden Theologen Pietro Tamburini, Giuseppe Zola und Antonio Natali ausgeht.²⁴²

Im Zentrum dieser geistesgeschichtlichen Bewegung steht vor allem eine Persönlichkeit:

Ludovico Antonio Muratoris (1672–1750) Bedeutung für die italienische Historiographie und für die Grundlegung und Verbreitung des aufgeklärten Katholizismus in Europa ist unbestritten.²⁴³

Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert. Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del 700. Tübingen 1999.

241 Adam Wandruszka: Die katholische Aufklärung Italiens und ihr Einfluß auf Österreich. In: Elisabeth Kovács (Hg.): Katholische Aufklärung und Josephinismus. Wien 1979, S. 62–69, hier S. 65. Vgl. auch Adam Wandruszka: Il riformismo cattolico settecentesco in Italia ed Austria. In: Storia e politica 3–4. 1965, S. 385–398.

242 Vgl. Elisabeth Garms-Cornides: Rivalutazione del Settecento. Versuch einer Literaturübersicht. In: Römische Historische Mitteilungen 12 (1970), S. 197–278, und dies.: Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens. In: Friedrich Engel-Janosi (Hg.): Formen der europäischen Aufklärung. Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft im 18. Jahrhundert. Wien 1976, S. 224–250.

243 Werner M. Bauer: Ludovico Antonio Muratori und die Literatur des Josephinismus. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): Italia – Austria. Alla ricerca del passato comune. Roma 1995, S. 597–637, hier S. 597.

Der Universalgelehrte, der als Priester in seiner dogmatischen Position zweifellos ein Antijansenist ist, tritt während der Comacchio-Affäre mit dem kaiserlichen Hof in Wien in Verbindung, um als Historiker zu den Gebietsstreitigkeiten Gutachten abzugeben.²⁴⁴

In Bezug auf Fragen der religiösen Reformen und der eventuellen Schaffung eines spezifisch österreichischen Katholizismus wird Muratori dann vor allem von Maria Theresia und ihren Beratern mehrfach konsultiert.²⁴⁵ Es handelt sich bei der katholischen Frühaufklärung vor allem um eine verstärkte Verinnerlichung der Frömmigkeit – und damit Ablehnung der so öffentlichen religiösen Praktiken der Gegenreformation – sowie einem zunehmenden Interesse für karitative Aktivitäten. In seinen beiden pastoraltheologischen Hauptwerken, dem Kaiser Karl VI. gewidmeten Traktat *Della carità cristiana, in quanto essa è amore del prossimo* (Modena 1723) und seiner programmatischen Schrift *Della regolata divozione dei christiani* (Venedig 1747) setzt sich Muratori vehement für diese zentralen Aspekte des neuen, wahren Christentums ein:

Gerade Muratori ist ja ein typischer Vertreter dieser Tendenzen gewesen mit seiner Gegnerschaft gegen die ‚Übertreibungen‘ von Heiligen- und Reliquienkult, für Einschränkung der Überzahl der Wallfahrten und Feiertage, für eine ‚regolata divozione dei cristiani‘, wie der Titel seines gerade in Österreich übersetzten Werkes lautet, das in der deutschen Übersetzung (‚Die wahre Andacht der Christen‘) zwischen 1751 und 1795 zwanzig verschiedene Auflagen (davon acht in Wien) erlebte.²⁴⁶

Die 1749 in Lucca erschienene und Andreas Jakob von Dietrichstein (1747–53 Erzbischof von Salzburg) gewidmete, Abhandlung *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*²⁴⁷ enthält in ihrem Kapitel 6 *Della religione* das kirchenpolitische Programm Maria Theresias, ihrer Söhne Joseph II. und Leopold II. sowie ihres Enkelsohnes Franz II., nämlich den Kampf gegen die während der Gegenreformation entstan-

²⁴⁴ In der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegen zu dieser brisanten Frage einige Dokumente: die Codices 5568, Ser.n.1608/1, Ser.n.1608/3, Ser.n.1613/4 und Ser.n.4719/27.

²⁴⁵ Vgl. Elisabeth Zlabinger: Lodovico Antonio Muratori und Österreich. Innsbruck 1970, und dies.: L. A. Muratori und Österreich, mit Anhang: Die deutschen Übersetzungen von Muratoris Werk „Die wahre Andacht der Christen“. In: La fortuna di L. A. Muratori. Florenz 1975, S. 109–142. – Federico Aboaf: Lodovico Antonio Muratori nella repubblica delle lettere del Deutscher Sprachraum: tra Benedettini e Giurisdizionalisti (I). In: Giornale Storico della Letteratura Italiana CLXXXVII (2010), S. 370–391.

²⁴⁶ Wandruszka: Die katholische Aufklärung Italiens, S. 64.

²⁴⁷ Die deutsche Übersetzung erscheint 1758 in München unter dem Titel *Von der Glückseligkeit des gemeinen Wesens, als dem Hauptzweck gut regierender Fürsten*.

denen, nun als bizarr eingestuften Devotionsformen und gegen die Auswüchse der Volksreligiosität.

In Italien reaktiviert die katholische Frühaufklärung eine Organisationsform der Wissenschaften, welche im Humanismus entstanden, während der Gegenreformation aber in den katholischen Ländern auf Grund ihrer starken Bindung an die protestantischen Gebiete des deutschen Sprachraums von der politischen Führung argwöhnisch betrachtet bzw. sogar unterdrückt wird, die Gelehrtenakademie:

Charakteristisch für die Aufnahme seiner [Muratoris] Gedanken in den habsburgischen Ländern war der Weg über die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts überall neu bildenden Gelehrten Gesellschaften, deren Existenz und Organisation gerade in Italien gegen Ende des 16. und im 17. Jahrhundert durch die militante Restauration des Katholizismus nach dem Konzil von Trient stagnierten.²⁴⁸

Es bilden sich in Österreich halbprivate Gesellschaften, die sich mit den oben genannten Konzepten auseinander setzen, ihre Verbreitung unterstützen und ihre Umsetzung in der Politik fördern:

- die gelehrten Runden am Wiener Kaiserhof um den Prinzen Eugen und um die beiden italienischen Hofbibliothekare Alessandro Riccardi (1660–1726) und Pio Niccolò Garelli (1670–1739), der gleichzeitig Leibarzt von Kaiser Karl VI. ist;
- ein Gelehrtenkreis an der einzigen süddeutschen Universität, die nicht unter Kontrolle der Jesuiten steht, nämlich an der Benediktiner-Universität Salzburg, zu welchem u.a. Karl Joseph von Firmian (1716–82, ab 1756 Statthalter und Verwaltungsreformer der Lombardei), Johann Joseph von Trautson (1707–57, ab 1751 Erzbischof von Wien)²⁴⁹ und Hieronymus von Colloredo (1732–1812, ab 1772 Erzbischof von Salzburg) zählen;
- die *Societas Silentiariorum* bzw. *Academia Taxiana* in Innsbruck, die sich gegen den Widerstand der Jesuiten für die Einführung des Geschichtsunterrichts an der Universität einsetzt und mit Muratori korrespondiert;
- die 1746 in Olmütz gegründete und ab 1747 von Maria Theresia protegierte *Societas eruditorum incognitorum in terris austriacis*, zu deren Mitgliedern Muratori persönlich zählt.²⁵⁰

²⁴⁸ Bauer: Ludovico Antonio Muratori, S. 599f.

²⁴⁹ Trautson sendet 1752 einen Hirtenbrief aus, in dem er sich von den noch bestehenden Auswüchsen des Heiligen- und Marienkultes abwendet; 1754 reduziert er die Zahl der gebotenen (und damit arbeitsfreien) Feiertage in der Erzdiözese Wien.

²⁵⁰ Bauer: Ludovico Antonio Muratori, S. 607.

Muratoris Werke stoßen auf ein breites Interesse nicht nur beim Laienpublikum, sondern auch bei Vertretern der Amtskirche²⁵¹ und bei Ordensangehörigen, denn allein in den Klosterbibliotheken des heutigen Staatsgebietes sind insgesamt 443 Exemplare seiner Werke nachweisbar, darunter 55 Mal *Della regolata divozione*, je 43 Mal *De ingeniorum moderatione* (1714) und *Della carità cristiana* sowie 20 Mal *Della pubblica felicità*. An Übersetzungen werden in Wien 1758 *Das Glückliche Christenthum in Paraguay (Il Cristianesimo felice nelle missioni de' padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai*. Venedig 1743) und 1783 *Über die Abschaffung des Bettelns und Verpflegung der Armen* (Wien 1783, Folgeausgabe Innsbruck 1784) veröffentlicht. Andererseits werden 1761 in Innsbruck *Die wahre Andacht des Christen* (Augsburg 1761; *Della regolata divozione*) und 1783 in Wien *Abhandlung von der Mäßigung der Denckungsart in Absicht auf Religionssachen* (Frankfurt / Leipzig 1770; *De ingeniorum moderatione*) nachgedruckt.

Auf ihrem Weg zu einem aufgeklärten Katholizismus, in dem der Klerus als *Der Priester; wie man ihn wünschen mag, und – wie er nicht alle Tage zu haben ist* auftritt, wie es programmatisch die populär-aufklärerische Schrift *Quid pro Quo für manche müßige Stunde des Seelsorgers am Lande* von Anselm von Edling (1741–94) 1792 fordert, sehen sich die Anhänger von Muratori einer scharfen Polemik von Seiten konservativer Kreise und vor allem der Jesuiten ausgesetzt. In wortspielerischer Übertragung werden sie häufig als *liberi Muratori* bezeichnet, also als Freimaurer.

Eine anonyme Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek illustriert jedenfalls, dass an den von der katholischen Frühaufklärung ausgelösten Diskussionen über religiöse und soziale Reformen auch in Österreich lebende Italiener teilnehmen: *Idea di un così Santo, come necessario Regolamento concernente le persone Serventi; formata con la mira di riparare ad infiniti Scandali e disordini che corrono alla giornata; e di cagionare una utilità Segnalata tanto al Principe, quantoche al Pubblico; e Singolarmente alla povera gente dabbene che a Servire è astretta*.²⁵²

Bemerkenswert scheint abschließend dabei, dass sich gerade in dem Bereich der religiösen Literatur die im 18. Jahrhundert vordringende Orientierung an Frankreich mit seinen Gesellschaftsmodellen und vor allem seiner Sprache unzweifelhaft manifestiert, und das trotz des deutlichen Einflusses, der von Italien und

251 „Diese Geistesströmung hatte mit Erzbischof Christoph Anton Graf Migazzi (1757–1803), der später zu einem entschiedenen Gegner der durchaus jansenistisch beeinflussten josephinischen Reformen wurde, einen wesentlichen Förderer in Wien.“ (Karl Vocelka: Kirchengeschichte. In: Csendes / Opll (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2, S. 311–363; hier S. 342.

252 Vgl. Alfred Noe: Die italienische Version der Aufklärungsliteratur und ihre Wahrnehmung im deutschen Sprachraum. In: Erika Kanduth (Hg.): Italienische Aufklärungsliteratur im Zeichen europäischer Beziehungen. Frankfurt 2000, S. 13–31.

speziell von Muratori ausgeht, dessen Ideen über die in Italien gedruckten Originalwerke und über die teilweise auch in Wien veröffentlichten Übersetzungen zirkulieren. So ist in Wien nunmehr in dieser Sparte nur eine einzige Publikation auf Italienisch nachweisbar, nämlich 1747 *Le azioni piu maravigliose della vita di Maria vergine, divise in otto poemi* von Anna Maria Della Croce Mendoza (in Arcadia *Euridea Dafnense*).



Schottenplatz mit Theaterbude. Stich von Johann Adam Delsenbach (um 1720). ÖNB Wien.

IV. DIE ITALIENISCHE IMPROVISATIONSKOMÖDIE

Die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Nordostitalien – vor allem im Gebiet von Padua – erstmals nachweisbaren Truppen von Berufsschauspielern, die in einer auf Improvisationskunst basierenden Situationskomödie eine Alternative zur gelehrten Komödie des italienischen Humanismus bieten, erobern innerhalb kürzester Zeit weite Gebiete Westeuropas. Der heute dafür gängige Begriff *commedia dell'arte* taucht erst im 18. Jahrhundert – möglicherweise als eine Schöpfung von Carlo Goldoni – auf und gibt wesentlich unschärfer wieder, was die *commedia all'improvviso* hauptsächlich auszeichnete: die spezifischen Techniken von Berufsschauspielern, auf der Basis ganz bestimmter Grundsituationen mit festgelegten Figurentypen einen Handlungsablauf zu improvisieren, der trotz seiner stereotypen Elemente und trotz seiner in manchen Aufführungsgebieten für das Publikum unverständlichen Sprache unterhaltende Komik bietet:

In ihrer szenischen Grundkonzeption war die *Commedia dell'arte* Situationskomödie. Spiel motive (Verwechslung, Täuschung, etc.), die entsprechende Situationssuspensungen ermöglichten, bestimmten die Spielanlage und evozierten die exzessiven mimisch-gestischen Reaktionen darauf.²⁵³

Die durch Gewand und Maske festgelegten Charaktertypen beherrschen ohne Zweifel bis zur psychologisierenden Reform durch Goldoni das italienische Unterhaltungstheater und werden selbst noch von Goethe während seiner italienischen Reise in ihrer faszinierenden Funktion als eine populäre Katharsis wahrgenommen. Die italienische Herkunft dieser Form des neuzeitlichen Berufstheaters steht außer Frage und macht dieses Phänomen zu einem der am weitesten reichenden Einflüsse der italienischen Kultur überhaupt:²⁵⁴

²⁵³ Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band. Stuttgart / Weimar 1993, S. 438.

²⁵⁴ Vgl. Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. *Commedia dell'arte und Théâtre italien*. Stuttgart 1965.

Trotz seines unverwechselbaren italienischen Ursprungs ist dieses Theater von größter Allgemeinverständlichkeit und wurde zu einem elementaren Bestandteil der europäischen Theaterkultur. Die Erneuerung der Komödie im 17. und 18. Jahrhundert verdankt diesem Stegreiftheater die produktivsten Impulse.²⁵⁵

Auch nach der von Italien selbst ausgehenden Reform bzw. Verdrängung der *Commedia dell'arte* in die populäre Subkultur wirken ihre entscheidenden Elemente ohne Zweifel in den nachwachsenden literarischen Gattungen fort:

Als es im 18. Jahrhundert in Italien zu einer grundlegenden Reform der Komödie (Luigi Riccoboni, Carlo Goldoni, Carlo Gozzi) kam, hatte die *Commedia dell'arte* in dieser vom Geist der Aufklärung getragenen Bewegung keine Chance für eine Erneuerung als Stegreiftheater. Dennoch bleiben auch in diesem neuen literarischen Komödientheater manche Züge der *Commedia* erhalten.²⁵⁶

Die Geschichte der *Commedia dell'arte* stellt sich, wie z.B. Kenneth und Laura Richards in ihrem dokumentarischen Überblick anmerken, als besonders komplex dar durch die unterschiedlichen Formen und Wirkungskreise der Schauspielertruppen, durch ihre vielfältige Fähigkeit, auf Entwicklungen des Publikumsgeschmacks zu reagieren, durch die Integration verschiedenartigster Bühnentechniken und durch die Bearbeitung von literarischen Vorlagen, welche zum Teil eine gesamt-europäischen Verbreitung haben:

The *commedia dell'arte* was the outcome of complex social change, economic necessity and performer opportunism. It was the product of accident, trial and error, and calculated innovation. The practice of specialists, it was at its best a vocally und physically disciplined theatre of distinctly verbal and rhetorical emphasis.²⁵⁷

Organisiert in vertraglich konstituierten Truppen mit zum Teil äußerst wechselhafter Lebensdauer und verwurzelt in regionalen Theatertraditionen Oberitaliens befriedigen diese Berufsschauspieler sowohl ein volkstümliches Bedürfnis nach Belustigung als auch ein höfisches Streben nach repräsentativer Festlichkeit. Der in der Forschungsliteratur traditionell als sehr wichtig eingestufte Einfluss der

²⁵⁵ Brauneck: Die Welt als Bühne I, S. 431.

²⁵⁶ Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Zweiter Band. Stuttgart 1996, S. 51.

²⁵⁷ Kenneth und Laura Richards: The *commedia dell'arte*. A Documentary History. Oxford 1990, S. 10.

commedia erudita, somit die Annahme, dass deren Handlungsmuster oft von der Improvisationskomödie vereinfacht übernommen werden, muss nach neueren Erkenntnissen in Bezug auf ihre vorherrschende Bedeutung sicher etwas relativiert werden. Die Berufsschauspieler der italienischen Truppen bedienen sich literarischer Stoffe und theatralischer Techniken, die sie aus einem weit größeren Spektrum von Gattungen und nicht nur aus der italienischen Literatur übernehmen:

The role balances of the professional players not only accommodated the type of characters of the learned comedy, they could, and did, accommodate, too, the characters of tragedy, tragi-comedy, intermezzo and pastoral, both scripted and improvised – in short, they reflect a broad pattern of roles applicable to a very wide variety of Renaissance dramatic forms.²⁵⁸

Die literaturhistorische Situation kompliziert sich zusätzlich durch die Tatsache, dass diese Übernahme- und Anpassungsvorgänge nicht einseitig ablaufen, sondern die von der *Commedia dell'arte* entwickelten Figuren und Techniken ihrerseits wieder in die Ausgangsgattungen zurück geführt werden und dort der dramaturgischen Bereicherung dienen. Darüber hinaus stellt das überlieferte Material nur ein Schattensbild von der eigentlichen Wirkung des Stegreiftheaters dar:

Den Aufführungen lag ein Szenarium zugrunde, das in schriftlicher Form den Ablauf festlegte: die Folge der Auftritte mit dem Inhalt der Szenen und den darin auftretenden Personen, Art und Einsatz der *Lazzi* und die Verwendung der Requisiten. Diese Szenarien erschienen auch im Druck. Einige lassen erkennen, daß es sich dabei um Umschreibungen von Stücken der *Commedia erudita* handelte, eingerichtet auf den Stil der *Commedia dell'arte* und die Spielinteressen der Berufsschauspieler.²⁵⁹

Die ungefähr 800 aus der Überlieferung bekannten Szenare der *Commedia dell'arte* sind natürlich in unterschiedlicher Weise zugänglich: neben kaum erschlossenem Archivmaterial existieren historische Sammelausgaben, wie jene von Flaminio Scala (*Il teatro delle Favole rappresentative*. Venedig 1611)²⁶⁰ oder von Evaristo Gherardi (*Le théâtre italien*. 6 Bände. Amsterdam 1701), und relativ umfangreiche moderne Ausgaben, wie z.B. von Adolfo Bartoli (*Scenari inediti della Commedia dell'Arte*. Florenz

²⁵⁸ Richards / Richards: *The commedia dell'arte*, S. 110.

²⁵⁹ Brauneck: *Die Welt als Bühne I*, S. 436.

²⁶⁰ Vgl. die moderne Ausgabe davon durch Ferruccio Marotti. 2 Bände. Mailand 1976.

1880; Reprint Bologna 1979), von Vito Pandolfi (*La Commedia dell'Arte. Storia e testi*. 6 Bände. Florenz 1957–61), von Laura Falavolti (*Commedie dei comici dell'arte*. Turin 1982) oder von Siro Ferrone (*Commedie dell'Arte*. 2 Bände. Mailand 1985). Diese zweifellos wichtigen Textdokumente in Form von resümierenden Gliederungen der einzelnen Stücke liefern allerdings nur ein unvollständiges Bild des kulturellen Phänomens der Improvisationskomödie:

Not least of the problems with the *scenarii* when we encounter them on the page is that they rarely seem very entertaining; the apparently naive nonsense of the situations, comic or serious, can be offputting.²⁶¹

Ein wesentlicher Teil der Bühnenwirksamkeit der Figuren der *Commedia dell'arte* beruht eben gerade auf der Spannung, die sich aus der Improvisationskunst innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens ergibt. Dazu benützen die Berufsschauspieler neben allen möglichen verfügbaren literarischen Texten auch speziell auf ihre Bedürfnisse ausgerichtete bzw. von berühmten Kollegen zusammengetragene Sammlungen von längeren Reden zu bestimmten Themen (*tirate*), von amourösen Dialogen (*dialoghi amorosi*), von Aufschneidereien (*bravure*) und von possenhaften Scherzen (*lazzi e burle*). Auch derartiges Material ist bereits aus historischen Ausgaben bekannt, wie jenen von Lodovico Bianchi (*Le Cento e quindici conclusioni in ottava rima del Dottor Graziano*. Venedig 1587), von Francesco Andreini (*Le Bravure del Capitano Spavento divise in molti ragionamenti in forma di dialogo*. Venedig 1607) oder von Luigi Riccoboni (*Histoire du Théâtre italien*. Paris 1728), und in modernen Ausgaben weiter dokumentiert worden, wie z.B. von Mel Gordon (*Lazzi: the comic routines of the Commedia dell'Arte*. New York 1983). Es stellt sich bei punktuellen Untersuchungen allerdings immer wieder heraus, dass ein zahlenmäßig derzeit schwer einschätzbarer Anteil derartiger Quellen in noch unzureichend analysierter allgemeiner Literatur der Epoche versteckt ist und von der Forschung daher bis jetzt übersehen wurde, wie Alberto Martino in seinem Beitrag über *Fonti tedesche degli anni 1585–1615 per la storia della Commedia dell'Arte e per la costituzione di un repertorio dei ‚lazzi‘ dello Zanni*²⁶² überzeugend darstellt.

Die für die Verbreitung der *Commedia dell'arte* in Europa verwertbaren historischen Quellen bestehen keineswegs nur aus literarischen Werken, die Ausschnitte der gespielten Werke beinhalten oder diese in anderer Weise behandeln, sondern auch aus Aufzeichnungen zweier grundsätzlich verschiedener Typen: Einerseits das

²⁶¹ Richards / Richards: *The commedia dell'arte*, S. 147.

²⁶² In: Mauro Ponzi / Aldo Venturelli (Hg.): *Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini*. 2 Bde. Rom 2003, II.2, S. 657–708.

von den Truppen selbst hinterlassene Material, welches ihre Organisationsformen (Verträge), Einkünfte (Gehalts- und Abgabenlisten), Reiserouten (Ansuchen an Stadtverwaltungen) und Repertoires (Spielpläne, Theaterzettel) dokumentiert. Für die großen italienischen Theatertruppen der zweiten Hälfte des 16. und des gesamten 17. Jahrhunderts birgt dieses Material wohl kaum mehr große Neuheiten. Andererseits ruhen in den Staats-, Stadt- und Adelsarchiven Europas wohl noch zahlreiche Aufzeichnungen von Hofinstitutionen, Stadtverwaltungen und Privatpersonen, welche mit den italienischen Truppen in beruflichen oder privaten Kontakt getreten sind und wertvolle sozialgeschichtliche Details aus der Perspektive des Publikums enthalten. Darüber hinaus warten andere zahlreiche Publikumsreaktionen, wie sie in Reiseberichten, Briefen und Tagebüchern überliefert und bisher nur in den prominentesten Fällen publiziert sind, auf ihre entsprechende Würdigung. Derartige die *Commedia dell'arte* in Italien selbst und in den Gebieten nördlich der Alpen betreffende Quellen sind in den deutschsprachigen Ländern besonders in den Archiven von Österreich und Böhmen zu finden – wie die Veröffentlichungen von Otto G. Schindler²⁶³ beweisen – und können als wichtige Mosaiksteine in das nachweislich lückenhafte Bild von den Rezeptionswegen dieses Improvisationstheaters eingefügt werden.

In erstaunlich kurzer Zeit überquert nämlich die *Commedia dell'arte* auch die Alpen, um in den nördlichen Ländern auf Initiative z.B. von Caterina de' Medici 1555 am französischen Königshof in Blois und von Wilhelm V. 1568 bei der Fürstehochzeit in München einen wichtigen Platz bei öffentlichen und halböffentlichen Festlichkeiten einzunehmen. Teilweise von Mitgliedern des Hofes, teilweise von anfangs nicht näher bezeichneten Schauspielern dargestellt, unterhalten die Szenen mit *Magnifico* und *Zanni*, den Kernfiguren der *Commedia dell'arte*, ein Publikum, das traditionell in der Theatergeschichte kaum mit dieser Art von „Volksbelustigung“ in Zusammenhang gebracht wird.

Die älteste überlieferte Beschreibung einer derartigen Theateraufführung im deutschen Sprachraum, der Bericht von Massimo Troiano (*Discorso delli trionfi, giostre, apparati e delle cose piu notabili fatte nelle sontuose Nozze dell'Illustrissimo & Ex-*

²⁶³ So z.B. Mio compadre Imperatore: Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger. In: Maske und Kothurn 38 (1997), S. 25–154. – Zan Tabarino, ‚Spielmann des Kaisers‘: Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris. In: Römische Historische Mitteilungen 43 (2001), S. 411–544. – „Sonst ist es lustig alhie“. Italienisches Theater am Habsburgerhof zwischen Weißem Berg und Sacco di Mantova. In: Andreas Weigl (Hg.): Wien im Dreißigjährigen Krieg: Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession. Wien 2001, S. 565–654. – Francesco Cotticelli / Otto G. Schindler: Per la storia della *Commedia dell'Arte*: „Il Basilisco del Bernagasso“. In: Franco Carmelo Greco (Hg.): I percorsi della scena: Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento. Neapel 2001, S. 13–342.

cellentissimo Signor Duca Guglielmo. München 1568, bzw. *Dialoghi di Massimo Troiano*. Venedig 1569) über die Hochzeitsfeierlichkeiten auf Schloss Trausnitz 1568, gehört zwar nicht in den Bereich des Berufstheaters der *commedia all'improvviso*, weil die vom Hofkapellmeister Orlando di Lasso geleiteten Darsteller Mitglieder des bayerischen Hofes waren, beweist aber in welchem Ausmaß und mit welcher Geschwindigkeit diese Form des Theaters nach Süddeutschland vorgedrungen ist und offenkundig Interesse hervorruft. Diese „welsche Komödie“ scheint jedenfalls bei Herzog Wilhelm einen derartigen Gefallen gefunden zu haben, dass er die Ausmalung der Schlosstreppe mit (nicht mehr erhaltenen) Freskendarstellungen der Maskentypen der *Commedia dell'arte* in Auftrag gibt.²⁶⁴

Die gegen die Wende zum 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum immer besser dokumentierbare Präsenz italienischer Berufsschauspieler bei Volksfesten, bei Messen und bei höfischen Festen zeigt, wie sehr eine immer noch in der Literatur weit verbreitete Trennung zwischen so genanntem *Volksschauspiel* und so genanntem *Theater für Führungsschichten* korrekturbedürftig ist.

Während die Tätigkeit der italienischen Truppen in Frankreich besonders gründlich (ein Umstand, der wohl auch durch frühe Veröffentlichungen von Szenaren wie der schon erwähnten Sammlung *Le théâtre italien* von Evaristo Gherardi begünstigt wurde), in England und Spanien ziemlich gut dokumentiert ist,²⁶⁵ sind die von der älteren Forschung für den deutschen Sprachraum erzielten Ergebnisse in spezifischen Überblickswerken jüngerer Zeit entweder wie in Siro Ferrones *Attori mercanti corsari* (Turin 1993) gar nicht erwähnt oder wie in Manfred Braunecks *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters* (Stuttgart / Weimar, 1. Band 1993, 2. Band 1996) keineswegs ausreichend gewürdigt. Wie unzureichend die internationale Forschungsliteratur noch immer die Rezeption der *Commedia dell'arte* in den deutschsprachigen Ländern zur Kenntnis nimmt, beweist auch das entsprechende Kapitel der *Documentary History* von Richards und Richards, welches nach Länderkapiteln zu *Spain*, *France* und *England* nur den unbestimmten Titel *Elsewhere* trägt und mit folgender Bemerkung beginnt:

There seems good reason to believe they [the Italian players] may have been at least equally active in the German states: they were easy of access, there were

²⁶⁴ Vgl. Angelika Leik: Frühe Darstellungen der *Commedia dell'arte*. Eine Theaterform als Bildmotiv. Neuried 1996.

²⁶⁵ Vgl. Siro Ferrone / Annamaria Testaverde: *Vitalità del teatro italiano*. In: Luciano Formisano (Hg.): *La letteratura italiana fuori d'Italia*. = Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. XII. Rom 2002, S. 483–528.

many political ties between them and Italian rulers, and Italian players are early recorded touring in Bavaria and elsewhere.²⁶⁶

Diese etwas seltsamen Aussagen stehen im Gegensatz zu wesentlich präziseren Angaben bezüglich der anderen Gebiete und ignorieren in symptomatischer Weise die nachweislich vorhandenen partiellen Ergebnisse zu den wichtigsten Regionen des deutschen Sprachraums (außer Bayern sicher Österreich, Böhmen und Sachsen). Man kann zwar in einer derartigen Publikation kaum Hinweise auf das noch unerschlossene Archivmaterial erwarten, aber die Vernachlässigung von schon länger zurückliegenden Veröffentlichungen²⁶⁷ charakterisiert doch die vorherrschende Einschätzung der Rezeptionslinien, welche dringend zu korrigieren ist.

Dies umso mehr, als zeitgenössische Einschätzungen ein völlig anderes Bild bieten: Wenn Nicolò Barbieri in seiner *Supplica von 1634*²⁶⁸ über die weite Verbreitung der italienischen Komödien in ganz Europa schreibt, dann beginnt er seine Aufzählung der einzelnen Länder mit den deutschsprachigen Gebieten (l'Alemagna) und mit dem Kaiserhof (l'Imperial corte), bevor er Frankreich und den restlichen Kontinent anführt. Er fügt ausdrücklich hinzu, dass zu seinen Lebzeiten drei Truppen regelmäßig durch den Kaiserhof eingeladen wurden und von dort nach ihren Auführungen stets mit ansehnlicher Entlohnung und großen Ehren wieder abgezogen sind.

Wie wichtig eine Korrektur derartiger, eine geringe Rezeption der Commedia dell'arte im deutschen Sprachraum betreffender Fehleinschätzungen ist, haben nicht zuletzt die Lücken in Frank-Rutger Hausmanns zweibändiger *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730* (Tübingen 1992) gezeigt, die von Alberto Martino durch *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie* (Amsterdam 1994) sowie *Die italienische Vorlage des ‚Hauptmann Schreck‘ (1627)*²⁶⁹

²⁶⁶ Richards / Richards: The commedia dell'arte, S. 266.

²⁶⁷ Vgl. Markus Landau: Die italienische Literatur am österreichischen Hof. Wien 1879, und vor allem die fünf Artikel von Elisabetta Carlotta Salzer: Teatro italiano in Vienna barocca. In: Rivista italiana del Dramma II.2 (1938), S. 47–70; La commedia italiana dell'arte alla Corte viennese. In: Rivista Italiana del Dramma II.2 (1938), S. 181–204; Commediografi italiani a Vienna. In: Rivista italiana del Dramma II.2 (1938), S. 269–296; Il teatro allegorico italiano a Vienna. In: Rivista italiana del Dramma III.1 (1939), S. 65–84; Epoca aurea del teatro italiano a Vienna. In: Rivista italiana del Dramma III.1 (1939), S. 161–187, und Le grandi rappresentazioni del teatro italiano a Vienna barocca. In: Rivista italiana del Dramma III.2 (1939), S. 155–190.

²⁶⁸ Nicolò Barbieri: La Supplica: Discorso familiare a quelli che trattano de' comici. Hg. von Ferdinando Taviani. Mailand 1971, S. 53f.

²⁶⁹ In: Wolfenbütteler Barocknachrichten 22.1995, S. 102–107.

gefüllt wurden. Auch meine daran anschließende Fertigstellung der Wanderbühnen-Edition²⁷⁰ zeigt den nachhaltigen Einfluss des italienischen Theaters (und bei den Figuren besonders der Commedia dell'arte) auf das professionelle Bühnenwesen im deutschen Sprachraum auf. Weitere Teilaspekte der Rezeptionswege der Commedia dell'arte in den deutschsprachigen Ländern finden sich in Fausto De Michele's *Guerriglieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600* (Florenz 1999) und in Fabrizio Melonis *La ricezione di Molière in territorio di lingua tedesca nel diciassettesimo e nel diciottesimo secolo*.²⁷¹

Zahlreiche Dokumente zur Präsenz italienischer Truppen in den österreichischen Ländern und viele Quellen zur Aufführungspraxis sind zwar häufig aus älteren, zum Teil über 100 Jahre zurückliegenden Forschungen zu regionalen Aspekten bekannt, werden aber oft wegen ihrer beschränkten Zugänglichkeit oder ihres geringen Bekanntheitsgrades nicht in neuere Konzepte eingeordnet. Die durch die Wahrnehmung des professionellen italienischen Improvisationstheaters ausgelösten kulturellen Phänomene sind vielfältiger Natur und manifestieren sich in unterschiedlicher Gestalt: Von den Dokumenten über Aufführungen der Commedia dell'arte bzw. Verpflichtungen ihrer Truppen sowie literarischen Zeugnissen in Form von Motiven bzw. Figuren in deutschsprachigen Texten erstrecken sie sich ebenso auf Elemente des Musiktheaters und der Festkultur wie auf Werke der bildenden Künste, von Wandfresken bis zu Porzellanfiguren. Helmut G. Aspers *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*²⁷² und Herbert Seiferts *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing 1985), die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Sammelbände²⁷³ zur Geschichte des Hoftheaters in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die verschiedenen venezianischen Komödienbände, die Librettodrucke, weiters Renate Brockpählers *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland* (Emsdetten 1964) und Claudio Sartoris *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con indici* (7 Bände. Cuneo 1990–94) bieten aber ohne Zweifel bei systematischer Vorgangsweise eine solide Basis, auf der noch zahlreiche musikdramatische Werke bzw. Theater Texte und Bild Darstellungen auf ihren Bezug zur Rezeption der Commedia dell'arte in Österreich untersucht werden können. So z.B. erschließt der von Elena Venturini jüngst veröffentlichte Band über

270 Alfred Noe (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne. Band V. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften*. Berlin 1999, und *Spieltexte der Wanderbühne. Band VI. Kommentar*. Berlin 2007.

271 2 Bände. Diss. Wien 1998 – Frankfurt 2009.

272 Quellen zur Theatergeschichte, Bd. 1 = Jb. der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung, Bd. 21. Wien 1975.

273 ÖNB 792.410–B.Th..

den Briefwechsel zwischen den Höfen in Mantua und Wien²⁷⁴ ungefähr 1500 Briefe aus dem Staatsarchiv in Mantua mit wertvollen Aussagen über das Theaterleben von 1559 bis 1636, deren Interpretation es erlauben würde, das derzeitige Bild zu vervollständigen.

IV.1 Italienische Truppen in Österreich und Böhmen

Zu den wichtigsten Anlässen, zu welchen als Rahmenprogramm grundsätzlich künstlerische Darbietungen im Allgemeinen gehören, im Besonderen Akrobatik und Komödien, zählen in der frühen Neuzeit die Fürstenhochzeiten (vgl. das Beispiel von München 1568), Krönungen, Reichstage und ähnliche überregionale Zusammenkünfte. Die aus Italien zuwandernden Truppen, die auf derartige Darbietungen spezialisiert sind, stammen vorwiegend aus dem Gebiet von Venedig, wie der Cherea genannte Schauspieler Francesco de' Nobili, der angeblich 1532 während der Türkenkampagne des kaiserlichen Heeres in Ungarn auftritt.²⁷⁵ 1548 treten laut einem Rechnungsbeleg so genannte *Walben* (d.h. *Welsche*, also Italiener) in einem Musik- und Akrobatikprogramm vor den Schwestern des künftigen Kaisers Maximilian II. in Innsbruck auf²⁷⁶ und leiten damit die lange währende Präsenz derartiger als Spielleute bezeichneter Improvisationskünstler und Springer genannter Akrobaten aus Italien an den österreichischen Höfen ein. Im Oktober 1561 lässt Maximilian in Wien die beachtliche Summe von 100 Talern an italienische Springer und einen sie begleitenden Wahrsager-Magier ausbezahlen; im September 1652 erhält ein aus Mailand stammender Akrobat namens ‚Ruschier‘ (vermutlich Ruggiero) in Prag 20 Gulden; im August 1565 wird ein italienischer Tänzer mit fünf Gulden entlohnt;²⁷⁷ im Oktober 1565 verdienen zwei italienische Tänzerinnen für ihre Darbietungen vor dem Kaiser 15 Gulden.²⁷⁸

Im Dezember 1565 wird ein solcher italienischer Spielmann oder Akrobat am Hof in Wien erstmals als Schauspieler bezeichnet (*Andreen Kromppo Comedi Spiller*), und zwar im Beleg für sein Honorar von 20 Talern.²⁷⁹ Während des Ungarischen

274 Elena Venturini: Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559–1636). Ciniello Balsamo 2002.

275 Cesare Morinello: Cherea (Francesco de' Nobili, detto). In: Enciclopedia dello Spettacolo. Bd. III (1956), Sp. 597f.

276 Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Innsbruck 1954, S. 59.

277 ÖNB Cod. 7256, fol. 44^v, 142^v, 169^v, 243^v.

278 Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbücher 20/1565, fol. 597^v.

279 HKA, HZAB 20/1565, fol. 615^v.

Convents in Preßburg im August 1567 rezitiert und tanzt ein gewisser Andre Balbo für zwölf rheinische Gulden vor dem Kaiser.²⁸⁰ Im Dezember 1568 wird zum ersten Mal der italienische Schauspieler Giovanni Tabarino in den Berichten genannt, als er für seine Leistungen während des Oberösterreichischen Landtages in Linz 30 Taler erhält.²⁸¹ Nur vier Tage später ordnet der Kaiser die Auszahlung von 20 Talern an „Francischco ysabella Comediannte“²⁸² an, und im Januar 1569, als der Hof sich wieder in Wien befindet, wird eine gewisse „Flaminia Commediante“ mit 30 Gulden entlohnt.²⁸³ Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Barbara Flaminia, die auch unter ihrem Künstlernamen Hortensia auftritt und sich als Ehefrau des Schauspielers Alberto Naselli bezeichnet, der auch im deutschen Sprachraum unter dem Namen Ganassa als einer der bekanntesten Interpreten der Dienerfigur des Zanni tätig ist.

Im Gefolge, das 1569 den Kaiser auf dem Reichstag in Preßburg begleitet, befindet sich wieder Giovanni Tabarino,²⁸⁴ dieses Mal aber nicht als einziger italienischer Komödiant: die Quellen nennen außerdem Antonio Soldino, Horatio Florentino, Silvestro Trevisano, Juan Maria Romano, „Jullio Commediante“ (vermutlich Giulio Pasquati) und Giovanni Arcangelo, den als ‚Hans Arch‘ bezeichneten Akrobaten des Kaisers.²⁸⁵

Im Rahmenprogramm zu der Hochzeit von Erzherzogin Anna (1549–80), der Tochter des Kaisers, mit dem spanischen König Philipp II. in Prag 1570 treten erneut einige italienische Schauspieler auf, unter ihnen der bereits genannte Giovanni Tabarino, der zu diesem Anlass vermutlich die erste organisierte italienische Truppe über die Alpen geführt hat, darunter Tabarinos Ehefrau Apollonia.²⁸⁶ Die Hochzeit von Erzherzog Karl II. und Maria Anna von Bayern im August 1571 in Wien bietet Tabarino eine weitere Möglichkeit, als „Comediant“ die Gesellschaft zu unterhalten. In den letzten Regierungsjahren von Kaiser Maximilian II. pachtet er schließlich das Hofballhaus in Wien und beendet seine Karriere und sein Leben als dessen Im-

280 HKA, HZAB 22/1567, fol. 500^v.

281 ÖNB Cod. 9089, fol. 41r. – Schindler: Zan Tabarino, S. 432. Schindler vermutet hinter „Juan de Venetia“, der 1567 auf dem Reichstag in Prag auftritt, den selben Giovanni Tabarino; vgl. HZAB 22, fol. 477^r.

282 Robert Lindell: New Findings on Music at the Court of Maximilian II. In: Friedrich Edelmayer et al. (Hg.): Kaiser Maximilian II.: Kultur und Politik im 16. Jahrhundert. Wien 1992, S. 231–245, hier S. 233. – Schindler: Zan Tabarino, S. 433.

283 Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Bd. 3. Salzburg 1959, S. 387.

284 ÖNB Cod. 9089, fol. 84^r; vgl. Otto G. Schindler: Ganassas ‚Comici Desiosi‘ überqueren die Alpen. Italienische Komödianten des Cinquecento im Gefolge der Habsburger. In: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen 30.2 (2006), S. 91–101.

285 Karl Vocelka: Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest. Wien 1976, S. 103–105.

286 Schindler: Zan Tabarino, S. 449, 483, 526f.

presario 1586. Seine Witwe Apollonia führt das Hofballhaus dann bis zu ihrem Tod 1593.²⁸⁷

1575 tritt eine italienische Truppe am Kaiserhof auf, die in den Berichten abwechselnd als „Franciscina Comediandin“ oder als „Franciscina Comedianten“²⁸⁸ bezeichnet werden, was in der Forschungsliteratur lange zu der irrtümlichen Interpretation geführt hat, es handle sich um eine einzelne Komödiantin namens Franceschina oder aber eine von ihr geleitete Kompanie. Schindler hat auf Grund des Zusatzes „...vnd seinen Mitgesellen“ in den Rechnungsbücher von Mai und Juni 1575²⁸⁹ den überzeugenden Schluss gezogen, dass es sich wohl um Battista Amorevoli da Treviso handelt, der als männlicher Darsteller oft in der äußerst beliebten Rolle der komischen Dienerin Francischina Erfolge gefeiert hat. Es ist anzunehmen, dass diese Truppe den Kaiser auch auf dem anschließenden Reichstag in Prag, bei seiner dortigen Krönung im September 1575, bei seiner Krönung zum deutschen König in Regensburg und bei dem darauf folgenden glorreichen Einzug in Wien begleitet.²⁹⁰ Auf jeden Fall spielt Amorevoli-Franceschina im Dezember wieder nachweislich in Wien und erhält dafür vom Kaiser 30 Gulden.²⁹¹

Unklar bleibt bisher, ob die für 1576 immer wieder in der Literatur zitierte Tournee der berühmten Komödientruppe der *Gelosi* in Wien oder auf dem Reichstag in Regensburg vor Kaiser Rudolf II. tatsächlich stattgefunden hat oder ob es sich nicht um eine missverständliche Vermengung mit der Truppe von Amorevoli handelt, der von den Zeitgenossen fallweise als Mitglied der *Gelosi* bezeichnet wird und sich möglicherweise unter diesem prestigereichen Titel in Wien präsentiert hat.

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol jedenfalls sieht die berühmten *Comici Gelosi* während des Karnevals in Venedig 1579 und beschließt, diese nach Innsbruck einzuladen.²⁹² Aus den vergeblich gebliebenen Bemühungen und der damit verbundenen Korrespondenz geht hervor, dass schon Jahre zuvor ein gewisser „Maestro Nicolò“ als Komödiant vor dem herzoglichen Hof aufgetreten ist.²⁹³ Der Landesfürst bemüht sich nachweislich immer wieder, anlässlich von Besuchen verwandter Herrscher, italienische bzw. spanische Spaßmacher nach Innsbruck zu holen, was anscheinend nur teilweise gelingt. Im Dezember 1589 wird in Mantua ein Vertrag mit einer nicht namentlich genannten Truppe aus dreizehn Männern und zwei Frauen ge-

287 Schindler: Zan Tabarino, S. 527f.

288 HKA, HZAB 29/1575, fol. 822v–823r.

289 HKA, HFP 313–E/1575, fol. 120v, und HKA, HZAB 29/1575, fol. 822v–823r.

290 Vgl. Karl Vocelka: Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612). Wien 1981, S. 121–140.

291 HKA, HZAB 29/1575, fol. 892r.

292 Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, S. 176f.

293 Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, S. 177.

schlossen, die außer Spesen noch 300 Goldkronen für ihre Aufführungen bekommen sollten.²⁹⁴ Es ist aber keineswegs gesichert, dass diese Tournee nach Innsbruck (oder aber nach München) tatsächlich stattgefunden hat.

Im Oktober 1583 spielt ein *Magnifico* mit seinem Diener *Zanni* – also die Kernbesetzung der *Commedia dell'arte* bestehend aus dem geizigen, gierigen, alten Kaufmann aus Venedig und seinem schlaun Diener aus der finstersten Provinz (meistens Bergamo) – vor dem Hof in Prag und bekommt dafür 50 Taler.²⁹⁵

Welches Interesse die Darstellungstechniken und die speziellen Scherze der italienischen Stegreifkomödie in den darauf folgenden Jahrzehnten in den österreichischen Ländern hervorrufen, beweist das erste literarische Zeugnis über sie, das zu ihrer weiteren Verbreitung beiträgt, indem es ihre Form und Inhalte als Illustrationen für seine Argumentation heranzieht. In seiner 1610 veröffentlichten moralphilosophischen Schrift *Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts* schildert der in Tirol lebende, in Italien ausgebildete Arzt Hippolytus Guarinoni²⁹⁶ typische Szenen der Dienerfigur des *Zanni*, um die schonungslose Darstellung von dessen Fressgier und Brutalität als Exempel jener sozialen Verwüstungen hinzustellen, um deren Dokumentation es dem Autor geht.²⁹⁷ So z.B. gewährt der *Magnifico* seinem von der angeblich vielen Arbeit ermüdeten Diener die Bitte, einmal eine Woche ausrasten zu dürfen, nur unter der strengen Auflage, sich in dieser Zeit nicht im Geringsten zu bewegen. Als der Diener dann nach den vor ihm aufgetragenen Speisenschüsseln greifen möchte, wird er jedes Mal unter Verweis auf die Vereinbarung erbarmungslos gezüchtigt.

Im Register von Guarinonis *Grewel* werden 23 so genannte *lazzi* von *Zanni* – also Improvisationsscherze – mit ihrem deutschen Titel aufgelistet; Martino²⁹⁸ spürt aber weitere sechs Szenen der *Commedia dell'arte* in dieser Schrift auf (Kapitel LVI des vierten Buches und die Kapitel IV, XI, XII und XXVII des sechsten Buches VI) und weist auf weitere derartige Scherze im handschriftlichen Fragment des zweiten

294 Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, p.179. – M. A. Katritzky: A Study in the *Commedia dell'Arte* 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records. 2 Bde. Diss. Oxford 1994, Bd. 1, S. 113.

295 HKA, HZAB 34/1583, fol. 451^v.

296 Vgl. M. A. Katritzky: Hippolytus Guarinonius' descriptions of *commedia dell'arte lazzi* in Padua, 1594–1597. In: *Quaderni Veneti* 30 (1999), S. 61–126.

297 Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne II, S. 354. – Peter Sprengel: Herr Pantalon und sein Knecht *Zanni*. Zur frühen *Commedia dell'arte* in Deutschland. In: *Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe*. Berlin 1988, S. 5–18.

298 Alberto Martino: Fonti tedesche degli anni 1565–1615 per la storia della *Commedia dell'Arte* e per la costituzione di un repertorio dei *lazzi* dello *Zanni*. In: Alberto Martino / Fausto De Michele (Hg.): *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769*. Storia, testi, iconografia. Pisa / Rom 2010, S. 13–68.

Bandes der *Grewel* hin, welche in literarischer Verarbeitung fünf Jahre später in *Der Landtstörtzer: Gusman von Alfarche oder Picaro genannt* (München 1615) von Aegidius Albertinus auftauchen.

Zurück zu den dokumentierten Aufführungen von Commedia dell'arte in Österreich: 1614 lädt Kaiser Matthias die *Comici Accesi* unter ihrem Prinzipal Pier Maria Cecchini, dem umjubelten Interpreten der Dienerfigur des Frittellino, zum Generalconvent nach Linz ein. Anfang August erreicht die aus 25 Personen bestehende Truppe Innsbruck und wird auf Anordnung des bereits abgereisten Erzherzogs Maximilian III. (1558–1618) mit ihren zwölf Lasttieren auf zwei Schiffe verladen, um sie so auf Inn und Donau an ihr Ziel zu bringen, wo sie Mitte August eintreffen.²⁹⁹ Sie spielen in Linz im Haus des Obersthofmarschalls Wolf Sigismund von Losenstein vor den Vertretern des Reichstages, folgen dann dem Hof nach Wien und treten dort noch von Anfang Oktober bis Ende November auf, wofür das Obersthofmarschallamt laut den Rechnungsbüchern inklusive Spesen insgesamt 3000 Gulden ausbezahlt.³⁰⁰

Gleichzeitig wird die Rückzahlung von 350 Gulden an Susanna Juliana von Starhemberg angeordnet, welche diese für die Bekleidung der italienischen Komödianten vorgestreckt hat;³⁰¹ eine Bekleidung, die auf Grund ihres doch ungewöhnlichen Preises vermutlich Pier Maria Cecchini bei seiner Erhebung in den Adelstand dient, welche vom Kaiser am 12. November 1614 vorgenommen wird.³⁰² Diese Aufnahme in den Adel scheint für die Zeit so einzigartig zu sein, dass Cecchini als Beweis dafür das Diplom in der zweiten Ausgabe seiner *Brevi discorsi intorno alle comedie* (Neapel 1616) abdrucken lässt, wohl um böse Zungen fortan in Schach zu halten.

Zum Abschied aus Wien spielen die *Comici Accesi* zwei Komödien, deren Titel aus Berichten bekannt sind: *La pazzia di Cinthio* und *La pazzia di Graziano*. Cecchini wird mit seiner Truppe erst wieder 1628 am kaiserlichen Hof in Prag auftreten.

Für die Hochzeit von Kaiser Ferdinand II. und Eleonora Gonzaga 1622 in Innsbruck werden ebenso wie für jene von Erzherzog Leopold V. und Claudia de' Medici 1626 glänzende Feste in der Landeshauptstadt gefeiert, deren Theaterprogramm

299 Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, S. 197.

300 HKA, Hofzahlamtsbuch, 1614, fol. 705^v; HKA, Hoffinanz, Registratur 657/1614, fol. 404^v, 411^v; HKA, Niederösterreichische Herrschaftsakten, W-61/A/11/A, fol. 401^r. – Salzer: La commedia italiana dell'arte alla corte viennese, S. 191f.

301 HKA, Hoffinanz, Registratur, 657/1614, fol. 413^r.

302 Allgemeines Verwaltungsarchiv, Adelsarchiv, Adelsakten der Reichskanzlei, Adelstand Peter Maria Cecchini; vgl. Schindler: Mio compadre, S. 100–102.

aber zum Großteil von den Jesuiten aus Innsbruck und Hall bestritten wird.³⁰³ 1626 wird ein komisches Ballett organisiert, unter dessen Darstellern sich mit größter Wahrscheinlichkeit auch Spaßmacher aus Italien befinden.³⁰⁴

Die Krönungsfeierlichkeiten in Prag der Jahre 1627 und 1628 werden unter anderem in Briefen der Erzherzogin Cäcilia Renata (1611–44) an ihren Bruder Leopold Wilhelm (1614–62) beschrieben, worin immer wieder auch von Komödien und italienischen Truppen die Rede ist,³⁰⁵ für welche eine Bühne in dem von Kaiser Rudolf II. 1600–04 errichteten Neuen Saal des Prager Schlosses eingebaut wird.³⁰⁶ Laut eigener Aussage ist Tristano Martinelli, Darsteller des Arlecchino, von Herzog Vincenzo Gonzaga beauftragt, eine Truppe für diese Tournee nach Böhmen zusammenzustellen, um dort seinen ‚compadre‘ den Kaiser zu erfreuen, der sich drei Jahre zuvor als Taufpate für einen Sohn von Martinelli zur Verfügung gestellt haben soll. Der schon siebzigjährige Martinelli soll im September 1627 aufbrechen, erkrankt offenbar im letzten Moment, und die *Comici Fedeli* machen sich ohne ihren *Arlecchino* auf den Weg nach Prag. In einem Angebot an Erzherzog Leopold V. von Tirol während dieser Reise beschreibt Ottavio Onorati, der die komische Dienerfigur des Mezzettino gibt, seine Truppe, die mit einem Empfehlungsschreiben des Herzogs von Mantua ausgestattet sei, als die beste der letzten zwanzig Jahre. Damit hat er wohl nicht übertrieben, denn es handelt sich um die berühmte, von Giovanni Battista Andreini (1576/79–1654), dem Sohn von Francesco (~1548–1624) und Isabella Andreini (1562–1604), der durch seine langjährige Tätigkeit als Prinzipal zum wichtigsten Bühnenautor und Theaterproduzenten seiner Zeit wird, geführte Komödiantengesellschaft.³⁰⁷

Die Truppe nimmt den gleichen Weg über Inn und Donau wie schon die *Comici Accesi* 13 Jahre davor, kommt am 18. November in Prag an und gibt ihre erste Vorstellung am Sonntag, den 21. November 1627, im Neuen Saal des Schlosses, nach dem Festbankett zur Krönung von Kaiserin Eleonora. Erzherzogin Maria Anna (1610–65) schreibt ebenso wie ihre bereits erwähnte Schwester Cäcilia Renata an ihren Bruder Leopold Wilhelm in Wien und legt ihm die Zeremonien und das Un-

303 Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, S. 22 f.

304 Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, S. 223.

305 Vgl. Schindler: Sonst ist es lustig alhie, S. 590–639.

306 Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 50f.

307 Vgl. Siro Ferrone: *Commedie dell'Arte*. Mailand 1986, Bd. 2, S. 11. – Maurizio Rebaudengo: *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*. Turin 1994. – Stefano Mazzoni: *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*. In: Maria Chiamò / Federigo Doglio (Hg.): *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Rom 1996, S. 107–152.

terhaltungsprogramm detailreich dar.³⁰⁸ In einem Brief vom 5. Januar 1628 nennt Maria Anna neben den auftretenden Masken ausdrücklich die Namen einiger italienischer Schauspieler: Ihren größten Gefallen findet die Figur des *Doktor Gratian*, des pedantischen Akademikers aus Bologna, der in seinen schwarzen Mantel gehüllt mit falschen lateinischen Zitaten um sich wirft. Sie zählt dann noch den jungen Liebhaber *Lelio* und den allseits bekannten *Pantalone* auf, erwähnt die Dienerfiguren des *Medecin* (wohl *Mezzetino*) und des *Trapolin*. Außerdem tritt der spanische Offizier *Matamoros* auf, eine Karikatur der in Norditalien zu dieser Zeit nur allzu bekannten Besatzungstruppen.³⁰⁹ Von den weiblichen Figuren nennt Maria Anna die junge Liebhaberin *Florinda*, weiters *Lifa* (d.h. *Livia*), *Lucila* und *Oliveta*.

Auf Grund dieser Kommentare ist die Besetzung der einzelnen Rollen innerhalb der Truppe nachvollziehbar: Lelio ist die Paraderolle von Giovanni Battista Andreini, von der er auch seinen Künstlernamen bezieht. Den Matamoros gibt Silvio Fiorillo (~1560/70–~1632), sein Sohn Giovanni Battista Fiorillo den Trapolino; den Pantalone spielt Marc'Antonio Romagnesi, den Dottor Gratiano Giovanni Rivani. Die weibliche Hauptrolle, in der Erzherzogin Maria Anna die beste Komödiantin Italiens sieht, wird von Virginia Ramponi (1583–1630), der Ehefrau von Giovanni Battista Andreini, interpretiert; die als weniger gut eingestufte Livia ist Virginia Rotari, lange Zeit die Geliebte und später zweite Ehefrau von Andreini.

Die begeisterten Berichte der Erzherzoginnen Maria Anna und Cäcilia Renata an ihren Bruder Leopold Wilhelm erstrecken sich über die gesamte Saison in Prag und schildern nach dem Abschluss der Krönungsfeierlichkeiten zwei prominente Hochzeiten im Umfeld des Hofes, bei welchen ebenfalls italienische Komödien aufgeführt werden: am 6. Februar 1628 heiratet Gräfin Maria Bianca d'Arco, eine Hofdame der Kaiserin, Freiherrn Hans von Breuner, und am 22. Februar eine andere Hofdame, Gräfin Margaretha Magdalena von Porcia, den Grafen Johann Oktavian Kinsky.

Im Frühjahr 1628 engagiert der kaiserliche Hof weitere fünf Komödianten aus Mantua, unter welchen der bereits 14 Jahre zuvor als Prinzipal der *Comici Accesi* in der Stadt gewesene, nun als *Frittellino* auftretende Pier Maria Cecchini und der den *Finocchio* interpretierende Paolo Zanotti identifiziert werden können.³¹⁰ Ende Mai schreibt Cäcilia Renata wieder an ihren Bruder, sie habe zwei so lustige Komödien gesehen, dass ihr der Kopf vor Lachen weh getan hätte.

³⁰⁸ Schindler: Sonst ist es lustig alhie, p. 619.

³⁰⁹ Unter der Bezeichnung Capitan Spaventa da Vall'Inferno wird diese Maske auch häufig als Deutscher mit entsprechendem Kauderwelsch charakterisiert.

³¹⁰ Herbert Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing 1988, S. 166, 603. – Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 60. – Schindler: Sonst ist es lustig alhie, S. 637f.

Über Znaim, wo ein böhmischer Landtag abgehalten wird, reist der Hof nach Wien, wohin ihm die italienischen Schauspieler für den Fasching 1629 folgen. So berichtet Erzherzogin Maria Anna über eine Komödie am 25. Februar, in welcher wieder Ottavio Onorati als *Mezzetino* und Paolo Zanotti als *Finocchio* auftreten. Auf diese Hinweise beschränken sich allerdings bisher die konkreten Informationen, die die Forschung über diese Tournee der italienischen Truppen zu Tage gefördert hat. Lediglich die Honorare sind noch nachvollziehbar: im März 1628 wird eine erste Tranche von 3.700 Gulden ausbezahlt, worauf dann bis März 1629 noch ungefähr 1.800 Gulden folgen und die Verpflichtungen mit einer Sonderzahlung von 5.000 Gulden enden. Insgesamt bekommen die *Comici Fedeli* und die später zu ihnen gestoßenen fünf Schauspieler aus Mantua inklusive der Reisespesen über 15.500 Gulden für 200–300 Vorstellungen in 18 Monaten.³¹¹

Das Ehepaar Andreini verlässt die Hauptstadt dann – vermutlich mit der gesamten Truppe – am dritten Sonntag der Fastenzeit, sobald die Saison der öffentlichen Theateraufführungen zu Ende ist. Zuvor hinterlassen sie allerdings noch bedeutende literarische Spuren: Giovanni Battista Andreini veröffentlicht 1628 in Prag und 1629 in Wien zwei Versionen seiner *Maddalena*, von welchen im folgenden Kapitel die Rede sein wird. Virginia Andreini-Ramponi publiziert 1629 in Wien zwei der Kaiserin Eleonora gewidmete Bände mit den Titeln *Gli Austriaci. Choro di Pescatori e di Pescatrici* und *Il Congedo o ver l'Addio di Florinda Comica*. Neben den Abschiedsreden der beiden führenden Masken der *Comici Fedeli*, nämlich *Lelio* (= Giovanni Battista Andreini) und *Florinda* (= Virginia Andreini-Ramponi) enthalten die kleinen Bände noch Gelegenheitsgedichte (*Composizioni Poetiche in varij soggetti*), zwei allegorische Vorspiele (*Il Mincio* und *Il Pastor ozioso*) und schließlich den panegyrischen Chor der Fischerinnen und Fischer mit dem Titel *Gli Austriaci*, die von der Forschung Giovanni Battista Andreini zugeschrieben werden. Diese Texte sind vor allem als Zeitzeugnisse von Interesse, da in ihnen von einer wunderbaren Heilung des Grafen Slavata, von der prunkvollen Abreise des Nuntius Carlo Caraffa, vom Hofmusiker Lodovico Bartolaia und sogar vom bevorzugten Jagdhund der Kaiserin (einem ‚bracchetto‘ = Beagle) in gelungenen Metaphern die Rede ist.

1651 veranstalten die Mönche des damals noch gotischen Minoritenklosters Sankt Jakob (Kostel svatého Jakuba) in Prag, dem zahlreiche italienische Brüder angehören, die Aufführung einer italienischen Komödie mit den typischen Figuren von *Graziano*, *Napolitano* und *Pantalone* für Kardinal Ernst Adalbert von Harrach.³¹²

³¹¹ ÖNB, Cod. 7337, fol. 116^r, 121^v, 128^r, 136^v; vgl. Franz Hadamowsky: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Wien / München 1988, S. 102.

³¹² Geboren am 4. November 1598 in Wien, beginnt Ernst Adalbert von Harrach seine Schulbildung in

Im Februar 1652 bieten die Minoriten wieder eine von ihnen selbst gespielte Theateraufführung, von der Kardinal Harrach laut seinem Tagebuch die jungen Liebhaber (offenkundig von den Mönchen überzeugend interpretiert), der schlaue Diener *Zanni* und die Gestalt des *Pantalone* im Gedächtnis bleiben.³¹³ Erst für den Februar 1661 ist wieder eine derartige Faschingsveranstaltung im Minoritenkloster nachweisbar, eine italienische Komödie mit dem Titel *Cornelius e Bonifacius*.

Ebenfalls im Februar 1652 führen Amateure im Haus von Vilím Albrecht Krakovský Graf Kolovrat, vermutlich in seinem Palais in der Loretogasse (Loretánská ulička), eine italienische Komödie auf.

1659 und 1660 gastiert in Prag eine bisher nicht identifizierte Gruppe italienischer Schauspieler, die in den Pausen der von adeligen Amateuren aufgeführten Komödien Zwischenspiele darbieten. So z.B. am Ende des Faschings 1659 während eines Stücks über die Heilige Genoveva im Palais des Grafen Max Martinic, und im Februar 1660 im Rahmen eines Stücks über den englischen König Jovianus im Palais der Fürsten Eggenberg in Prag.

Wie sehr die Figuren der Commedia dell'arte bereits in die Theaterpraxis Mitteleuropas eingegangen sind, illustriert die Aufführung einer deutschen Übersetzung von Francesco Sbarra *La Moda* im September 1660 in Prag, vermutlich im Palais der Familie Martinic: Der Bearbeiter hat den allegorischen Figuren eine komische Maske namens *Burlachin* hinzugefügt, von der Kardinal Harrach bei einer zweiten Aufführung im Oktober 1660 ganz begeistert ist.³¹⁴

Während die Nachrichten von Theateraufführungen am kaiserlichen Hof ab 1660 immer häufiger von vollständig durchkomponierten Festveranstaltungen berichten, in deren Zentrum zunehmend das Musiktheater steht, ist am Hof von Innsbruck in den Sommern 1653 und 1654 eine Commedia dell'arte-Truppe un-

Wien und kommt 1606 auf das Jesuitenkolleg in Neuhaus, in Böhmen. Ab 1617 studiert er Philosophie in Rom, wo er auch seine theologischen Studien am St. Apollinar-Kollegium abschließt. Mit 24 Jahren 1622 zum Priester geweiht, wird er Domherr in Trient und Kämmerer von Papst Gregor XI. Schon 1623 wird er von Urban VIII. zum Erzbischof von Prag geweiht und 1626 zum Kardinal ernannt. Ernst Adalbert von Harrach setzt sich nachdrücklich für die katholische Gegenreformation in Böhmen ein und weilt 1628 die zum Gedächtnis des Sieges der kaiserlichen Truppen am Weißen Berg errichtete Kirche St. Maria de Victoria in Prag. Er ist während der folgenden Jahrzehnte aktiv in die Politik des Kaisers und des Papstes eingebunden und vertritt dabei sowohl die Interessen der katholischen Kirche als auch jene der Familie Habsburg. Er stirbt am 1. September 1667 und wird im Prager Dom beigesetzt.

³¹³ Alessandro Catalano: L'arrivo di Francesco Sbarra in Europa centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach. In: Brigitte Marschall (Hg.): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Wien 2002 (= Maske und Kothurn 48.2002), S. 203–213; hier S. 207.

³¹⁴ In einem undatierten Brief an seinen Bruder Franz Albrecht von Harrach; Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien, Gräfl. Harrach'sches Familienarchiv, Fasz. 442, und Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien, Gräfl. Harrach'sches Familienarchiv, Hs. 309.

ter der Leitung von Giovanni Francesco Narici (Künstlername *Trappola*) und Pietro Palombara nachweisbar. 1656, 1657 und 1658 kommen jeweils für einige Wochen fünf italienische Komödianten mit einem Knaben in die Stadt. Außerdem werden im November 1656 Pietro Agimonti, Carlo Archonati und Leonardo Tavianeti von Erzherzog Ferdinand Karl (1628–62) eingeladen. 1658 tritt Niccolò Zecca (Künstlername *Bertolino*) in Innsbruck auf. 1659 und 1661 kehrt Giovanni Francesco Narici mit einer Truppe in die Stadt zurück.

Anfang 1660 spielt in Wien eine wandernde Theater-Kompanie unter Andrea Dell'Orso (Künstlername *Fabrizio*),³¹⁵ welcher neben Angela Dell'Orso der damals am Anfang seiner Karriere stehende, später in Frankreich berühmte *Arlecchino* Domenico Biancolelli (1636–88) und dessen Mutter Isabella Biancolelli Franchini als *Colombina* angehören. Dass diese Truppe nicht nur Improvisationskomödie spielt, geht aus einem der drei überlieferten Titel ihres Programms hervor: *L'Arlichin fu Colombina*, *Sanson* und *Il Convitato di Pietra*, da letzteres Stück in seiner Handlung und in seinen Figuren ohne Zweifel außerhalb der üblichen Darbietungen der Commedia dell'arte zu situieren ist.³¹⁶ Diese lange Zeit Giacinto Andrea Cicognini (1606–60?), der mit seinen über 50 Titeln zu den beliebtesten Dramatikern des 17. Jahrhunderts gehört und als Begründer einer ‚spanischen‘ Tradition im italienischen Theater gelten kann, zugeschriebene, aber erst 1691 erstmals gedruckte und später von den Wanderkomödianten vielfach bearbeitete Prosakomödie *Il Convitato di pietra* stellt die Einführung der Don-Juan-Figur in Italien dar.

Außer Freitags spielt die Theater-Kompanie täglich vom 4. Januar bis zum Ende des Faschings am 10. Februar³¹⁷ zur derart großen Begeisterung des Kaisers, dass er sogar den ungarischen Landtag verschieben lässt.³¹⁸ Allerdings löst die allzu große Freude des Hofes an Theateraufführungen, deren Inszenierungen auf die verführerische Sinneslust ausgerichtet sind, zunehmende Kritik seitens der gegenreformatorischen Orden, allen voran der Jesuiten, aus, so dass die bloße Unterhaltung immer mehr im Dienst einer repräsentativen Darstellung des Hofes als politisches Spektakel einem moralisch vertretbaren Zweck unterworfen wird.

³¹⁵ Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 650, und S. 175, 445, sowie Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 67–80.

³¹⁶ Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 659. – Otto G. Schindler: Domenico Biancolelli e la rappresentazione del ‚Convitato di pietra‘ a Vienna (1660). In: Commedia dell'arte. Annuario internazionale 1.2008, S. 161–180.

³¹⁷ Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 445, 650f.

³¹⁸ Luigi Olivi: Correspondance d'un représentant du duc de Modène à la cour de Vienne (1659–1660). In: Revue d'histoire diplomatique 2 (1888), S. 386–401, 567–587; hier S. 578. – Flora Biach-Schiffmann: Giovanni und Ludovico Burnacini: Theater und Feste am Wiener Hofe. Wien-Berlin 1931, S. 25. – Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 660.

Das Theatergebäude auf dem so genannten Kayserlichen Thumbelplatz in der Burg (dem heutigen Josefsplatz), wo die Komödien aufgeführt werden, ist vermutlich jene Konstruktion aus Holz, die Giovanni Burnacini (1610–55) 1653 für den Reichstag in Regensburg anfertigen ließ.³¹⁹ Burnacini, der ab 1652 als Architekt (d.h. in seinem Fall Bühnenbildner) am Hof tätig ist, hat diesen Bau in den Dimensionen einer kleinen Kirche für ein Fassungsvermögen von ungefähr 1000 Zuschauern und mit einer Bühnentechnik für acht verschiedene Szenen entworfen. Die Kosten für den ursprünglichen Bau belaufen sich auf über 13.000 Gulden; die Wiedererrichtung nach der jahrelangen Lagerung kostet 1.173 Gulden.

Am 21. Februar 1667 spielen Mitglieder des Hofes im Hoftheater eine Komödie mit dem Titel *Hospitale de' pazzi*, in welcher bekannte Figuren der Improvisationskomödie wie *Pulcinella*, *Zanni*, *Coviello*, *Graziano* und *Burattini* von den allegorischen Figuren der Zeit und des Verstands betreut und geheilt werden, so dass sie in dem abschließenden *Gran Ballo* ihre Fehler in einem Spiegel erkennen. Mit einer ähnlichen Besetzung durch Mitglieder des Hofes kommt 1676 vor dem Kaiserpaar eine Improvisationskomödie mit dem Titel *Strafuino imbrogliato nei stravaganti amori e tamburino per disperazion* zur Aufführung, deren Besonderheit in den ausgeprägten Dialektvarianten liegt (*Strafuino* in bergamaskischem Dialekt, *Pantalone* in der Umgangssprache von Venedig, *Dottore* in jener von Bologna, und die *Serva* in einer abenteuerlichen Mischung aus Deutsch und Italienisch).

Im Januar 1692 gibt Leopold Wilhelm von Königsegg in seinem Lustschloss in Gumpendorf, einem Vorort von Wien (heute Teil des sechsten Bezirks) einen unterhaltsamen Abend für Mitglieder des Hofes, bei welchem von einer „*Compagnia italiana del famoso Piemontese Taborino*“³²⁰ Szenen mit Musik, Ballet und Komödie dargeboten werden. Wenige Tage später steht bei einem Fest im Palais des Erbmarschalls von Niederösterreich, Otto Heinrich von Abensberg-Traun, eine *Commedia italiana* vermutlich von der selben Truppe auf dem Programm. Am 6. Februar schließlich spielen die italienischen Komödianten vor dem Kaiser bei Hof eine burleske Komödie.

Das Interesse des adeligen Publikums an den Darbietungen von Giovanni Tommaso Danese, der unter der Maske des *Tabarino* auftritt, ist offenbar so groß, dass er im März bei den Behörden um die Pacht des Ballhauses in der Himmelpfortgasse ansucht, um dort nach der Fastenzeit öffentliche Vorstellungen geben zu können. Dabei wird ohne Zweifel, wie schon zuvor bei Hof, die Situationskomödie *Il Basi-*

³¹⁹ Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 67–80.

³²⁰ Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 67–80.

lisco del Bernagasso gegeben, die über lange Zeit in den verschiedensten Versionen im europäischen Theater anzutreffen ist.³²¹

Am 6. Oktober 1692 kommen Kaiser und Kaiserin ausdrücklich von ihrem Landaufenthalt auf dem Schloss Ebersdorf zurück, um der Aufführung einer italienischen Komödie in den Räumen ihrer Tochter Maria Antonia (1669–92), der Ehefrau Kurfürst Maximilians II. Emanuel von Bayern, beizuwohnen, für welche laut Quellen diese Unterhaltung als Ablenkung während ihrer schwierigen Schwangerschaft gedacht ist, die sie zwar mit der lange ersehnten Geburt eines Erben abzuschließen vermag, an deren Folgen sie jedoch stirbt.

Im Februar 1696 wird von Pagen bei Hof *La forza della Magia, con Arlecchino Mago spropositato. Comedia* von Giovanni Battista Vidali aufgeführt. Diese Aufführungen von italienischen Improvisationskomödien durch Edelknaben am Hof beginnen laut Salzer 1672, als Leopold I. Bartolomeo Camuccio den Auftrag zur Abfassung seiner nur handschriftlich überlieferten *Elvira* (ÖNB Cod. 10.158) erteilt.³²² Bei der vermutlich am 28. Februar 1677 gespielten Komödie *Straforino imbrogliato in istravaganti amori e tamburino per disperazione* (vgl. oben *Strafuino*) ist ungeklärt, ob sie von Pagen, italienischen Musiker oder Berufsschauspielern dargeboten wird. Mit Recht reiht Salzer sie in die Tradition der Improvisationskomödie ein:

L'azione è per sommi capi nello stile della commedia dell'arte italiana, con le maschere ben note: Filiberto e Lirinda, la giovane coppia sentimentale, il dottor Baluyon e Pantalon «de' ben sfregar», Straforino «il Zanni goffo», che è innamorato di tutte le donne disponibili.³²³

Im Fasching 1695 führen Pagen unter der Regie von Otto Ignaz Volckra bei Hof die burleske Komödie in drei Akten *Li Vecchi burlati ovvero l'inimicitia riconciliata* auf, deren Szenarium auch in Druck erscheint. Auch darin treten neben den jugendlichen Liebespaaren die bekannten Figuren von *Dottore, Pantalone, Braghetta* und *Arlecchino* auf. Weiters erwähnt Salzer noch an Edelknaben-Komödien in diesen Jahren die

³²¹ Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 81. – Alfred Noe: Spieltexte der Wanderbühne V.1+2. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften. Berlin 1999, S. 1173–1229, 1279–1286. – Francesco Cotticelli / Otto G. Schindler: Per la storia della Commedia dell'Arte: Il Basilisco del Bernagasso. In: Franco Carmelo Greco (Hg.): I percorsi della scena: Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento. Neapel 2001, S. 13–342. – Alfred Noe: Spieltexte der Wanderbühne VI. Kommentar. Berlin 2007, S. 200–205.

³²² Elisabetta Carlotta Salzer: La Commedia dell'arte alla Corte di Vienna. In: Rivista italiana del dramma II.2 (1938), S. 181–204; hier S. 194f.

³²³ Salzer: La Commedia dell'arte alla Corte di Vienna, S. 195f.

folgenden Titel, welche im Druck immer als *Scherzo scenico* bezeichnet werden: *La pazzia meritevole* (1696), *La fede costante* (1697) und *L'Amor trionfante overo la Tirannide placata* (1697).³²⁴

1697 kommt die als *Wällische Comödianten* bezeichnete, aus ca. 20 Personen bestehende Truppe von Giovanni Nanini, der in der Rolle des *Dottore* auftritt, nach Wien und zieht dann weiter nach Prag. Gemeinsam mit den hauptsächlich in Krumau in Böhmen stationierten *Eggenbergischen Komödianten* und den berühmten *Sächsischen Komödianten* von Catharina Elisabeth Velten spielen sie im Fasching 1699 wieder in Wien.

Im Februar 1699 wird bei Hof von Pagen die Komödie *La Purità superiore alla Gelosia e alla Politica* von Giovanni Battista Vidali (Vitali) gespielt, in welcher die typischen Figuren der Commedia dell'arte in das Reich des Mohrenkönigs Admiro flüchten, wo Arlecchino irrtümlich zum König gekrönt wird. Nach den üblichen Verwirrungen mit der Verbannung des Königs sowie Mord- und Selbstmordversuchen endet alles in einem *lieto fine* mit Doppelhochzeit.

Im Herbst des selben Jahres kommt der als *Silvio* bekannte Francesco Calderoni mit seiner Truppe nach Wien. Die immer noch überwältigende Beliebtheit der italienischen Komödianten geht aus den von ihnen entrichteten Abgaben hervor: Nanini und Calderoni leisten zusammen 420 Gulden, während die *Eggenbergischen Komödianten* in der gleichen Spielzeit nur 120 Gulden entrichten.³²⁵ Diese günstigen ökonomischen Bedingungen veranlassen Nanini vermutlich, in Wien zu bleiben oder regelmäßig wieder zu kommen, denn er stirbt hier am 7. September 1708.³²⁶ Auch der bereits erwähnte Calderoni tritt immer wieder in Wien auf, wo 1699 bei Johann Peter van Ghelen auch seine Bearbeitung von Gianbattista Boccabadatis *Quando sta peggio sta meglio, overo, la Dama innocente creduta colpevole* erscheint.³²⁷ In den Quellen finden sich Nachrichten über Auftritte Calderonis 1703 und 1707 im

324 Salzer: La Commedia dell'arte alla Corte di Vienna, S. 201.

325 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Hauptarchiv-Akten, 7/1699 (31. Dezember 1699).

326 Gustav Gugitz: Die Totenprotokolle der Stadt Wien als Quelle zur Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1953–54 (1958), S. 114–145; hier S. 133.

327 Pedro Calderón de la Barca Komödie *Peor está que estaba* von 1630 bildet ohne Zweifel die Vorlage von Boccabadatis *Quando sta peggio sta meglio*, das wiederum von Carl Ludwig Hoffmann als *Quando Sta Peggio Sta Meglio – Je Schlimmer es Steht Je besser es geht, Arlequins neu erlernte Kunst bei Hofe den mantel nach dem Winde zu drehen* 1722–23 für eine deutsche Wandertruppe bearbeitet wird; Handschrift in ÖNB Cod. 13.176, Ausgabe in Alfred Noe (Hg.): Band V. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften. Berlin 1999, S. 1081–1171 und 1277–1279; Kommentar in Alfred Noe: Spieltexte der Wanderbühne. Band VI. Kommentar. Berlin 2007, S. 197–200.

Ballhaus in der Himmelpfortgasse, das, obwohl er es für sechs Jahre pachtet, 1708 von Prinz Eugen von Savoyen gekauft und für die Errichtung seines Winterpalais abgetragen wird. Calderoni stirbt kurz darauf im Alter von 65 Jahren.

Ab 1697 tritt in Prag und Brünn immer wieder die Truppe des venezianischen Komödianten Sebastiano di Scio auf, der mit seiner Ehefrau auf akrobatische Kunststücke spezialisiert ist.³²⁸ 1702 und 1705 in Wien bietet er neben den bekannten Stegreifkomödien, die offenbar zunehmend auf Deutsch gespielt werden,³²⁹ auch Marionettentheater und verkauft seine spektakulären Wunderheilmittel.³³⁰ Scio tritt in der Folge vermutlich auch in dem von Francesco Maria Pecori 1709 eröffneten Kärntnertortheater auf.

Im Februar 1713 finden sich Hinweise auf vermutlich italienische Improvisationskomödien in den Zeremonialprotokollen: „Sabbati, 15. Februaris. Policionello spill [...]“ und „Solis, 26. Februaris: Comedia burlesca. Auff dem saal vor dem comedi hauß [...]“.³³¹

1716 sucht Agostino Carbonese aus Venedig bei den Behörden um die Erlaubnis an, in der Leopoldstadt, einem Vorort im Nordosten von Wien, Commedia dell'arte spielen zu dürfen, was ihm zunächst auf Betreiben der deutschsprachigen Theaterdirektoren verweigert wird. Er scheint sich daraufhin mit Tourneen durch die Vorstädte zu behelfen, wodurch er immer anderen Vorschriften unterliegt.³³² 1718 schließlich kommt es zu einem Kompromiss zwischen deutschsprachigen und italienischen Komödianten, der abwechselnde Spielzeiten der jeweiligen Truppen im Kärntnertortheater vorsieht.³³³ Der als *Zaccagnino Neapolitano* auftretende Ferdinando Danese – möglicherweise ein Nachkomme des erwähnten Giovanni Tommaso Danese – erregt auch die Aufmerksamkeit des Hofes und wird mit dem Titel eines kaiserlichen Komödianten und Prinzipals der *Welischen Comoedianten-Banda* belohnt.³³⁴ Daneses Truppe, die vertraglich für die Wünsche des Hofes bereitzustehen hat, spielt im Fasching 1722 einige Aufführungen vor dem Kaiser, wird aber

328 Adolf Scherl: Berufstheater in Prag 1680–1739. Wien 1999, S. 22f.

329 Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 93.

330 Vgl. Martin Frolowitz: Sebastian di Scio detto Arlecchino: Zur Personalunion von Arzt und komischer Maske im 17. und 18. Jahrhundert. In: Gerda Baumbach / Martina Hädge (Hg.): Theaterkunst & Heilkunst: Studien zu Theater und Anthropologie. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 97–128.

331 J. Atzmannstorfer / A. Christian / H. Körbl / R. Starch / B. Weisskopf / D. Weltin: Much of the same? Das Leben am Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). In: Irmgard Pangerl / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung. Innsbruck / Wien / Bozen 2007 S. 229–253; hier S. 238.

332 Hadamowsky: Wien. Theatergeschichte, S. 183f.

333 Hadamowsky: Wien. Theatergeschichte, S. 183f.

334 Hadamowsky: Wien. Theatergeschichte, S. 186.

danach entlassen, vermutlich weil die italienische Komödie am Wiener Hof zunehmend ihre wichtigsten Gönner verliert.³³⁵

Die vorwiegend in Dresden und in Polen präsen- te Truppe von Tommaso Ristori gastiert im Sommer 1721 auf dem Schloss der Grafen Clary im böhmischen Teplitz (Teplice), und ein weiteres Mal im Oktober 1723 während der Krönungsfeierlichkeiten für Karl VI. in Prag. Allerdings scheint es sich bei den dargebotenen Komödien um deutschsprachige Stücke mit transponierten Figuren der *Commedia dell'arte* (z.B. Coviello) zu handeln,³³⁶ zu welchen möglicherweise Giovanni Alberto Ristori, der Sohn des Prinzipals, die Musikeinlagen komponiert.

Nach 1728 erringt Giovanni Camillo Canzachi (*Lo Zoppo*) als *Tabarino* noch Erfolge im Kleinen Ballhaus am Franziskanerplatz in Wien, muss aber seine Aufführungen immer mehr in Anlehnung an die neuen Wiener Volksstücke ausrichten und mit deutschsprachigen Truppen zusammenarbeiten. Die große Zeit der *Commedia dell'arte* in Österreich ist damit endgültig zu Ende, hinterlässt aber in den Figuren, Szenen und Improvisationseinlagen der Volksstücke ganz deutliche Spuren. Wie Salzer resümiert:

Seguendo lo sviluppo della commedia dell'arte italiana alla Corte austriaca, ci accorgiamo come essa col tempo si sia adattata allo spirito dei viennesi. Dapprima furono i comici italiani a presentare le loro commedie in tutto e per tutto alla maniera della loro patria; poi i paggi, cioè cortigiani viennesi si fanno commedianti. Si cerca ancora di imitare l'arte comica del paese vicino, ma già l'anima viennese viene a galla. [...] In fine, tutto ciò che ricorda l'arte italiana viene completamente cancellato e dalla commedia dell'arte sorgono la farsa viennese e la rappresentazione magica.³³⁷

IV.2 Die *Commedia dell'arte* im österreichischen Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts

Das Musiktheater der Neuzeit hat von seinem Ursprung am Ende des 16. Jahrhunderts an eine enge Beziehung zur *Commedia dell'arte* in Bezug auf vom Improvisati-

³³⁵ Franz Hadamowsky: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740).

In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (1951–52), S. 7–131; hier S. 104f.

³³⁶ Scherl: Berufstheater, S. 87–90.

³³⁷ Salzer: La *Commedia dell'arte* alla Corte di Vienna, S. 204.

onstheater übernommene Spieltechniken und auf standardisierte Dienerfiguren, wie zahlreiche Studien aus der jüngeren Forschung belegen.³³⁸ Am deutlichsten weisen diese Parallelen wohl die literarischen Komödien von Girolamo Parabosco³³⁹ und die so genannte Madrigalkomödie auf (z.B. *L'Amfiparnaso*, 1597, von Oratio Vecchi, oder *La Barca di Venezia per Padova* und *La pazzia senile*, 1598, von Adriano Banchieri), welche inspirative Vorlagen für die ersten Opern darstellen. Von besonderem Interesse für die weitere Entwicklung des Musiktheaters sind natürlich auch mehrstimmige Madrigalkompositionen, welche eine Interaktion zwischen den Stimmen inszenieren.³⁴⁰ Durch die Musik werden die typischen Situationen der Improvisationskomödie musikalisch untermalt und in ihrem Effekt entsprechend erhöht. Auch in diesem Zusammenhang kann die Fürstenhochzeit in München 1568 insofern als wichtige Etappe angesehen werden, als der im Dienste der bayerischen Herzöge

338 Vgl. Anna Laura Bellina: Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): Venezia e il melodramma nel Settecento. Bd. I. Florenz 1978, S. 131–147. – Paola Besutti: Da *L'Arianna* a *La Ferinda*: Giovan Battista Andreini e la „commedia musicale all'improvviso“. In: Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music 49 (1995), S. 227–270. – Lidia Bramani / Brigitta Grabner: Commedia dell'arte in musica. In: Sabine Borris (Hg.): Das Lächeln der Euterpe: Musik ist Spaß auf Erden. Berlin 2000, S. 60–69. – Daniel Brandenburg: Pulcinella, der „Orpheus unter den Komikern“. Commedia dell'arte und komische Einakter im Neapel des 18. Jahrhunderts. In: F. Lippmann (Hg.): Studien zur italienischen Musikgeschichte 2. Laaber 1998, S. 501–521. – Werner Braun: Von der Commedia dell'Arte zur Singkomödie: Musikdramatik jenseits der Oper. In: A. Colzani / N. Dubowy / A. Luppi / M. Padoan (Hg.): Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Como 1995, S. 7–19. – Melania Bucciarelli: Italian opera and european theatre, 1680–1720. Plots, performers, dramaturgies. Turnhol 2002. – Lieselotte De Ridder: Der Anteil der Commedia dell'arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studien zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert. Diss. Köln 1970. – Paolo Gallarati: Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento. Turin 1984. – Valentina Gallo: La Selva di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento. Rom 1998. – Albert Gier: Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'arte im Musiktheater. In: Wolfgang Theile (Hg.): Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis. Wiesbaden 1997, S. 176–188. – Anne Darlene Joung: A Study of Madrigal Comedy: With an Analysis of Adriano Banchieri's *Barca di Venezia per Padova*. Indiana U. P. 1995 (Diss.). – Alessandro Lattanzi / Paologiovanni Maione (Hg.): Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei- e Settecento. Neapel 2003. – Irène Mamczarz: La commedia dell'arte e la musica: la commedia madrigalesca di Orazio Vecchi e Adriano Banchieri. In: Elio Mosele (Hg.): La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa. Fasano 1997, S. 119–128. – Florian Mehlretter: Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischem Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1994. – Ellen Rosand: Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley 1991. – Patrick J. Smith: The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto. New York 1971. – R. L. Weaver: Florentine Comic Operas of the Seventeenth Century. Diss. Univ. of North Carolina. Chapel Hill 1958. – Piero Weiss: Venetian Commedia dell'Arte „Operas“ in the Age of Vivaldi. In: Musical Quarterly 70.2 (1984), S. 195–217. – Martha Wienand Farahat: Adriano Banchieri and the Madrigal Comedy. 3 voll. PhD. Diss Chicago 1991.

339 Cf. Nino Pirrotta: Commedia dell'Arte and Opera. In: Musical Quarterly 41.3 (1955), S. 305–324. = Commedia dell'arte and opera. In: N. P.: Music and Culture in Italy. Cambridge (Mass.) 1984, S. 343–360.

340 Cf. Franca Angelini / Alberto Asor Rosa / Salvatore S. Nigro: Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del barocco. Bari 1975, S. 55–136.

tätige Komponist Orlando di Lasso für die Inszenierung der zu diesem Anlass aufgeführten Komödie verantwortlich zeichnet. Mit Recht kann man die Verbindung mit der Oper daher als einen der prominentesten Faktoren in der Verbreitung der *Commedia dell'arte* im höfischen Milieu der mitteleuropäischen Länder betrachten:

Neben der Schauspielkunst und dem literarischen Lustspiel war es vor allem die Oper, [...] über die die *Commedia dell'arte* im 17. und 18. Jahrhundert auf die deutschen Bühnen gelangte. Bereits in den Anfängen der italienischen Oper, in Oratio Vecchis *Amfiparnaso* (vermutl. 1594), war die Stegreifkomödie mit allen ihren Masken präsent. So war auch die erste im Jahre 1625 in Wien aufgeführte Oper eine italienische Komödie mit Gesang, in der – neben den Sängern – die sechs Musiker in Kostümen der Figuren der *Commedia dell'arte* auftraten.³⁴¹

Die frühesten Belege für die Kombination von *Commedia dell'arte* und Musiktheater in Österreich reichen in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts zurück und stehen mit höfischen Festen in unmittelbarer Beziehung. So soll z.B. im Juli 1622 am Tag nach der Krönung von Eleonora Gonzaga in Ödenburg zur Königin von Ungarn, laut Bericht des kaiserlichen Hofkaplans Sebastiano Forteguerra³⁴² an den Herzog von Mantua, eine musikalische Komödie aufgeführt werden, die aber leider vom Chronisten nicht mehr beschrieben wird. Im Juni 1624 wird in Wien zum Anlass der Durchreise des polnischen Thronfolgers Władysław Wasa eine *Comoedia Italica* inszeniert, von der die Quellen ausdrücklich berichten, sie sei musikalisch dargeboten und gesungen worden (*musicaliter agitur et decantatur*).³⁴³

Im darauf folgenden Jahr, im Juli 1625, beauftragt Kaiserin Eleonora die Hofmusiker für das Geburtstagsfest von Kaiser Ferdinand II. mit der Aufführung eines gesungenen italienischen Versdramas im Großen Saal der Neuen Burg,³⁴⁴ von dem Franz Christoph Khevenhüller in seinen *Annales Ferdinandeï* (1724) ausführlich berichtet, und aus denen die Einbeziehung typischer Figuren der Improvisationskomö-

341 Brauneck: Die Welt als Bühne II, S. 356.

342 RAGGVAGLIO | Della Felicissima Coronatione | DELLA AVGVSTISSIMA | IMPERATRICE | ELEONORA | IN REGINA D'VNGHERIA | SEGUITA | In Edemburgh alli 26. di Luglio 1622: | AL SERENISSIMO SIGNORE | IL SIG: DVCA DI MANTOVA, | E DI MONFERRATO. | Scritto | DA SEBASTIANO FORTEGVERRA | CAPPELLANO CESAREO. | *In Vienna d'Austria, appresso Matteo Formica*, 1622.

343 Bolko Schweinitz (Hg.): Die Reise des Kronprinzen Władysław Wasa in die Länder Westeuropas in den Jahren 1624–25. München 1988, S. 50–52. – Schindler: Sonst ist es lustig alhie, S. 586f.

344 Das entspricht dem von Kaiser Rudolf II. erbauten, später Amalienburg genannten Trakt an der Nordseite des Burghofes.

die klar hervorgeht: Die Mitwirkenden sind als Bewohner verschiedener italienischer Gebiete verkleidet (Rom, Genua, Neapel) bzw. treten in den Kostümen von *Gratia* (= Dottor Graziano), *Pantalone* und *Zani* auf. In welchem Ausmaß die italienische Sprache am Kaiserhof präsent ist, illustriert der Hinweis des Chronisten, dass die größte komische Wirkung der einzelnen Figuren von ihrem regionalen Dialekt ausgeht, wofür sie dann vom Kaiser ihrem Stand gemäß beschenkt werden (*Pantalone* bekommt einen venezianischen Kristallbecher; *Zanni* einen Teller voll *Magegeroni*).³⁴⁵ Das Fest schließt mit einem gigantischen Feuerwerk und einem Turnier im Burghof, bei welchem die jeweils vier Diener der 33 Teilnehmer als *Zani* verkleidet sind.

In der Forschung wird immer wieder über den eigentlichen Charakter dieser Aufführung diskutiert, weil ihre Zugehörigkeit zu einer Gattung nicht eindeutig zu klären scheint und daher die Frage offen bleiben muss, ob es sich um die erste Oper in Wien oder aber um eine Improvisationskomödie mit ungewöhnlich ausgearbeiteter Musikbegleitung handelt.³⁴⁶ Jedenfalls scheint die Nähe dieser Komödie zu Giovanni Battista Andreinis Opernlibretto *La Ferinda* (1622), in welchem ebenfalls Sprachvarianten als komische Elemente eine große Rolle spielen, sehr groß.³⁴⁷

Während Kaiser Ferdinand II. zur Krönung seines Sohnes im November 1627 in Prag die Veranstaltung eines Turniers in Auftrag gibt, wählt seine Gemahlin Eleonora als Gegenstück für den Abend im großen Hofsaal des Prager Schlosses eine wesentlich modernere festliche Darbietung, nämlich eine musikalische Komödie, vermutlich mit dem Titel *Calisto et Arcade*, deren Inhalt Passagen aus den Metamorphosen von Ovid paraphrasiert und deren zwei Intermedien die vier Elemente sowie Tag und Nacht zum Gegenstand haben. Der gedruckte Bericht von der Krönung spricht von einer *Pastoral Comaedia*, in der einschmeichelnde männliche und weibliche Stimmen mit Begleitung von Saiten- und Schlaginstrumenten in italienischer Sprache die Abenteuer von Jupiter und Kallisto besingen.³⁴⁸ Die Musik stammt vermutlich von dem Hofkapellmeister Giovanni Valentini oder aber von dem Sänger Lodovico Bartolaia,³⁴⁹ die Inszenierung von dem Florentiner Giovanni Battista Pieroni, der ab 1623 in Böhmen als Festungsarchitekt tätig ist und eben in jenem Jahr das Palais des Fürsten Wallenstein auf der Kleinseite von Prag errichtet.

345 Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 590.

346 Vgl. Hadamowsky: Barocktheater am Wiener Kaiserhof, S. 10f., und Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 26–28.

347 Herbert Seifert: Die *Comodie der Hof=Musici* 1625: Die erste Oper in Wien? In: Studien zur Musikwissenschaft 42 (1993), S. 77–88.

348 Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 432, 595f. – Claudia Böhm: *Theatralia* anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d’Austria. Diss. Wien 1986, S. 155f.

349 Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 28f., 283f.

Vor allem die Dienerfiguren der *Commedia dell'arte* wie *Zanni*, *Arlecchino*, *Trappolino*, *Pedrolino*, *Burattino*, und ihre südlichen Kollegen wie *Maramao*, *Coviello*, *Meo Squacquera* und *Pulcinella* entwickeln sich in mehr oder weniger ausgeprägten Abwandlungen zu Standardfiguren des Musiktheaters, weil sie eine dramaturgisch äußerst interessante Aufspaltung des Geschehens in zwei Ebenen gestatten: auf der hohen Ebene der Herrscherfiguren werden tragische Konflikte mit entsprechend leidenschaftlicher Musik dargestellt, während im Alltag auf der niedrigen Ebene diese nur allzu gewöhnlichen Menschen mit ähnlichen Problemen in der reduzierten Form kämpfen, was die stark ironisierende Musikbegleitung noch unterstreicht. Besonders deutlich treten diese Parallelen in der weiblichen Figur der alten Amme hervor, einer mütterlichen Figur der antiken Tragödie, deren beratende Funktion im modernen Libretto nun mit der Komödiengestalt der Kupplerin vermischt wird.³⁵⁰ Diese komische Amme, die vermutlich erstmals in *Sant'Alessio* (1632) von Giulio Rospigliosi auftaucht, findet ihren entsprechenden Gegenspieler in der Gestalt des alten pedantischen Erziehers, einer Variante des *Dottore* der *Commedia dell'arte*, zu der z.B. Neros Lehrer Seneca in *L'incoronazione di Poppea* von Giovanni Francesco Busenello (1642 in Venedig mit der Musik von Claudio Monteverdi uraufgeführt) verwandelt wird. In der im selben Jahr in Venedig mit der Musik von Francesco Cavalli herausgebrachten Musikkomödie *L'Amore innamorato* von Giovanni Francesco Fusconi heißt die alte Amme ihrer neuen Funktion gemäß schon nur mehr *Ruffiana*. Wie Seifert zur Personenkonstellation der Barockoper feststellt:

Die fast in jeder Oper präsenten Typen sind der *servo ridicolo*, der komische Diener, der fast immer gefräßig und dumm ist und häufig stottert, und die alte, lustige und kupplerische Amme, eine Tenorrolle. Zumindest diese stammt aus der *Commedia dell'arte*.³⁵¹

Wenn sich auch zu Beginn die Librettisten damit begnügen, die Rezitative mit Scherzen von der Art der improvisierten *lazzi* aufzulockern, wie es Francesco Sbarra (1611–68) in seiner Einleitung zu seinem Musikdrama *Alessandro vincitor di sé stesso* (das 1662 in Innsbruck mit der Musik von Antonio Cesti unter dem Titel *La magnanimità d'Alessandro* aufgeführt wird) erklärt, wird der komische Diener, der in Varianten alle Züge des gierigen *Zanni*, des tollpatschigen *Arlecchino* oder des gerissenen *Truffaldino* aufweist, zu einer charakteristischen Figur des Opernlibrettos an den

³⁵⁰ Herbert Seifert: *Rapporti tra commedia dell'Arte e musica alla corte cesarea*. In: Lattanzi / Maione (Hg.): *Commedia dell'arte e spettacolo in musica*, S. 133–145; hier S. 134.

³⁵¹ Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 214.

Höfen und später in den Städten nördlich der Alpen. Diese spielerischen Umwandlungen der Figuren machen nicht Halt vor den Elementen der traditionellen Mythologie, so dass z.B. in Francesco Sbarra *Il pomo d'oro* (1668 am Kaiserhof mit der Musik von Antonio Cesti und Leopold I. sowie der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer aufgeführt)³⁵² der bissige Misanthrop Momo sich als Sohn von Pasquino deklariert und der schaurige Fährmann Charon nun zur gefräßigen Dienerfigur wird, die die armen Seelen auf dem Weg in die Unterwelt gnadenlos ausnützt.³⁵³

Von ihrem Beginn im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts an ist die Entwicklung des Musiktheaters am Wiener Kaiserhof mit der jahrzehntelang fortdauernden Präsenz der italienischen Improvisationskomödien bei den höfischen Unterhaltungen verbunden.³⁵⁴ So z.B. amüsiert die erwähnte Aufführung zum Geburtstag von Kaiser Ferdinand II. am 9. Juli 1625 ihr Publikum mit einer Serie von Verkleidungsszenen, in welchen Figuren wie *Gratia* (vermutlich eine Variante des *Dottor Gratiano*), *Pantalone* und *Zani* auftreten. In ähnlicher Weise besteht ein Ballett 1636 aus sieben Bergamasken im Kostüm des *Mezzetino*, die laut Beschreibung zu einer beschaulichen Melodie um ein gewaltiges Stück Parmesan tanzen, womit die triebhafte Gier der Dienerfiguren zum Ausdruck gebracht wird.

Vor allem die alljährlichen Faschingsunterhaltungen des Kaiserhofes haben regelmäßig musikalische Komödien in ihrem Programm, die immer wieder typische Figuren der Improvisationskomödie zum Einsatz bringen. Im Februar 1659 berichtet Kaiser Leopold I. seinem Cousin Ferdinand Karl von Tirol über die Auftritte von Giovanni Paolo Bonelli als *Pulcinella*³⁵⁵ oder im Februar 1663 an Humprecht Johann Graf Czernin von Chudenitz über die hinreißenden Späße von *Graziano*, *Pantalone* und Freunden.³⁵⁶ Es kann daher nicht verwundern, dass der wichtigste Bühnenbildner des Hoftheaters dieser Epoche, Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707), von den Zeitgenossen auch wegen seiner in zahlreichen Illustrationen überlieferten grotesken Masken gefeiert wird.³⁵⁷

352 Vgl. Der goldene Apfel. Schauspiel/ gehalten in Wien/ auf das höchstherrlichst-gesegnete/ Vermählungs-Fest: Dero Römisch. Kaiserl. und Königlichen Majestäten Leopoldi und Margaretae/ aufgesetzt von Francisco Sbarra. Anjetzo aus dem Italiänischen übersetzt. (Facsimile-Ausgabe durch Margret Dietrich) Wien 1965.

353 Vgl. Andrea Sommer-Mathis: Momo e Truffaldino: i personaggi comici nelle due versioni del *Pomo d'oro* alla corte di Vienna (1668) e Madrid (1703). In: Lattanzi / Maione (Hg.): *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica*, S. 165–183.

354 Herbert Seifert: Italienische Oper des Barock in Österreich. In: A. Colzani / N. Dubowy / A. Luppi / M. Padoan (Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*. Como 1995, S. 105–114.

355 Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 648.

356 Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 677f.

357 Flora Biach-Schiffmann: Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hof. Wien / Berlin 1931.

Als typischer Vertreter jener aus der Improvisationskomödie abgeleiteten Dienerfiguren der Opernlibretti, die als komische Begleiter ihres heroischen Herrn dazu dienen, die ernste Handlung immer wieder zu brechen und die Tragik des Geschehens mit ihrer urtümlichen Triebhaftigkeit zu relativieren, kann die Gestalt des Martano in einem für die gesamte Gattung charakteristischen Werk von Francesco Ximenez Arragona³⁵⁸ gelten:

LA FORZA | DELLA FORTUNA | e DELLA VIRTÙ | o vero | GL'AMORI
D'IRENA | DRAMMA PER MVSICA | DI | TEOFILO | Rappresentato alla
Corte Imperiale | per solennizare il Giorno Natalizio | DELLA SAC: CES:
MAESTÀ | DI | LEONORA | IMPERATRICE | Per comando | DELLA
SAC: CES: MAESTÀ | DI | LEOPOLDO | IMPERATORE | Ed à questa hu-
milissimamente consacrato. | – | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Mat-
teo Cosmerovio, Stampatore della Corte, M DC LXI.

In der Szene XIX offenbart Martano, der Diener des heldenmütigen Oronte, seinen überaus naiven Charakter, wenn er zugibt, dass er die wahren Tugenden seines Herrn bisher nicht wahrgenommen hat und ihn keinesfalls auf seinen ritterlichen Abenteuern begleiten möchte, da er seiner nicht würdig sei:

Martano. In questo giorno Oronte ha fatto guerra?
Scusi, per certo ell'erra.
Il mio Padron Soldato?
Eluira. Anzi prode Guerriero.
Martano. Voi sete una bugiarda, e non è vero.
Anzi s'ell'è così
À prendermi licenza or, or me'n vado;
Che à si bravo Padrone
Vnito esser non deve
Servo, come son io, tanto poltrone. (S. 32)

³⁵⁸ Der 1631 in Florenz geborene und 1670 in Warschau verstorbene Ximenez Arragona ist vorwiegend als Diplomat tätig (z.B. 1658–62 als Botschafter der Toskana in Venedig) und wirkt zeitweilig unter dem erst vor kurzem von Seifert entschlüsselten Pseudonym Teofilo auch als Dichter und Theaterleiter am Kaiserhof. 1661 verfaßt er zum Geburtstag von Kaiserinwitwe Eleonora das von Giacomo Tiberti vertonte *Dramma per musica La Forza della Fortuna e della Virtù o vero Gl'Amori d'Irena*. Zu dem selben Anlaß schreibt er 1668 *Il Ciro vendicatore di se stesso* (Musik von Antonio Draghi), sowie für den Fasching 1669 *Cbi più sa manco l'intende, Overo Gli Amori di Clodio, e Pompea* (Musik von Antonio Draghi und Leopold I). Ximenes ist damit ein typischer Vertreter der adeligen Dilettanten unter den italienischen Librettisten in Österreich.

Der komische Inhalt, der als unterhaltsames Moment befreienden Lachens dient, transportiert auch eine sozialpolitische Aussage, die heldenhaften Führungspersonen ein Recht auf leitende Funktionen einräumt und die ihnen untergebenen Dienergestalten, die wegen ihres Mangels an charakterlichen Qualitäten keine andere Position verdienen, auf den ihnen gesellschaftlich zukommenden Platz verweist.

In dieser Hinsicht bedeutet die Verwandlung der Masken der *Commedia dell'arte* in die komischen Dienerfiguren der Hofoper nicht nur eine formale Transformation auf der Ebene der Namen und der nun bevorzugten Textstellen des Repertoires, sondern verändert auch deren Aussagekraft: In der Improvisationskomödie kompensieren die mit einer primitiven Schlaueit ausgestatteten Diener, welchen ohne Zweifel die Sympathie des lachenden Publikums gilt, die materielle Ungerechtigkeit der Gesellschaft, indem sie sich an den etwas dümmlichen Herrschaften schadlos halten. Die Spaßmacher der Hofoper hingegen bestätigen durch ihre charakterlichen Schwächen die soziale Ordnung, deren oberste Vertreter auf den vordersten Zuschauerrängen sitzen und die in der Fürstenverehrung der Schlusszene bejubelt werden.

Figuren mit der Bezeichnung Bauer (*villano*) oder Diener (*servo*), mit dem Zusatz lustig (*faceto*) oder alt (*vecchio*) und fallweise mit einer körperlichen Deformation, um deren komische Funktion anzuzeigen, übernehmen die Funktion einer der Masken der *Commedia dell'arte*. So z.B. in *Il Ciro crescente* von Aurelio Amalteo, einer Folge von drei Szenen, welche im Juni 1661 in Schloss Laxenburg zusammen mit einer Adaptierung von Guarinis *Pastor fido* mit der Musik von Antonio Bertali und der Ballettmusik von Wolfgang Ebner aufgeführt wird: der Autor begnügt sich nicht mit *Mandello, servo faceto di Celindo*, sondern fügt noch ein lächerliches Paar (*Caracaglio Tartaglia, servo di Tigrane, e Felerinda Tartaglia, serva di Berenice*) hinzu, welches in seinen Ehestreitigkeiten die amourösen Abenteuer seiner Herrschaften karikiert.

In den Libretti von Antonio Draghi, der zur Regierungszeit von Leopold I. der bedeutendste Komponist am Wiener Kaiserhof ist,³⁵⁹ finden sich z.B. *Cimerone Bifolco* in *L'Alcindo per musica* vom Juni 1665 (mit der Musik von Antonio Bertali und der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer) oder *Sardellone Villano* und *Befana Vecchia Villana* in der von Draghi, Leopold I. und Schmelzer 1666 vertonten *Mascherata*.

In *L'Almonte per musica* von Antonio Draghi (im Juni 1661 mit der Musik von Giuseppe Tricarico in der Favorita aufgeführt) tritt ein *Gelone servo Parasito* auf und

359 Rudolf Schnitzler: The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi. Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1971. – Emilio Sala / Davide Daolmi (Hg.): „Quel novo Cario, quel divin Orfeo“. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale Rimini 1998. Lucca 2000.

der zweite Akt schließt mit einem *Ballo delle scimmie*. Dass dieser aus der Improvisationskomödie und den dort auftretenden Juden, Zigeunern und Mohren abgeleitete Exotismus großen Anklang findet, bezeugt das Libretto zu *Vero Amor Fà soave ogni Fatica* von Antonio Draghi (am 2. Februar 1667 mit der Musik des Autors und der Ballettmusik von Schmelzer im Hoftheater gespielt), dessen Handlung in Äthiopien spielt, wodurch gewisse Mechanismen der Heiterkeit verkehrt werden: der Gott Amor ist dunkler Hautfarbe und neben einer *Carmela serva Gobba* tritt als Karikatur der barocken Mode afrikanischer und indianischer Domestiken in adeligen Häusern *Margoffo, servo di Corte bianco* auf.

Der bühlenwirksame Zauber dieser exotischen Figuren liegt natürlich auch in ihren phantastischen Kostümen, wie Giovanni Andrea Moniglia in der Einleitung zu *Ercole in Tebe*, einer 1661 in Florenz mit der Musik von Jacopo Melani und unter Mitwirkung des später in Österreich tätigen Tenors Antonio Cesti aufgeführten Oper, in Bezug auf *Iolao, servitore moro di Teseo* darlegt:

Egli vestia all’Affricana vna giubba di raso maui, adornata con ricamo splendente; copriua l’oscuro colore della sua nera gamba gentile calzare di candido argento, e le molte gioie, che d’ogn’intorno il fregiauano, la grandezza dinotauano del suo Signore; [...] (S. 134)

In einer der bedeutendsten Quellen für die Geschichte des Musiktheaters am Wiener Kaiserhof, der zu Beginn dieses Abschnittes kurz erwähnten elfbändigen, aus Drucken und Handschriften bestehenden Sammlung zahlreicher Texte von höfischen Aufführungen während beinahe der gesamten Regierungszeit von Leopold I.,³⁶⁰ finden sich die unterschiedlichsten Beispiele für die Entwicklung der Spaßmacherfiguren, die letzten Endes alle auf die Dienergestalten der *Commedia dell’arte* zurückgehen. In Aurelio Aurelis *Inventione drammatica La Virtù guerriera* (1659) tritt der für die frühe venezianische Tradition typische Satyr als Verkörperung der komischen Triebhaftigkeit auf; in *La Rosemina fatta canora*³⁶¹ (1662) von Aurelio Amalteo befindet sich der gewohnte *Satiro* nicht nur in Gesellschaft einer *Satira*, eines seiner viel seltener eingesetzten weiblichen Pendants, sondern auch eines ebenso bizarren wie lächerlichen *Eteorogeneo Meteorologico*, dessen Vorhersagen erwartungsgemäß mindestens genauso falsch wie mysteriös sind, sowie eines *Zizzalardone Hoste*, dessen Namen seinen Geschäftspraktiken alle Ehre macht; in der *Introduzione*

³⁶⁰ Unter der Signatur 792.410-B.Th. in der ÖNB.

³⁶¹ Eine Überarbeitung der *Rosemina. Favola tragicatiricomica* von Lauro Settizonio, gedruckt 1595 in Venedig.

drammatica musicale Gli Amori d'Apollò con Clizia (1671) von Amalteo tritt ein *Lesbino servo faceto* auf; in der *Composizione drammatica L'Oronisbe per musica* (1663) von Antonio Draghi unterhält ein *Bimbleo Gobbo* das Publikum mit ähnlichen Szenen wie *Cimerone Bifolco* in Draghis *L'Alcindo per musica* (1665); in Draghis *Drama per musica La Cloridea* (1665) produziert sich ein *Schiriffò, servo gobbo*; in dem *Drama per musica L'Onore trionfante* (1666) von Domenico Federici ein *Isopo, servo faceto*. Insgesamt alles Figuren, die ebenso wie die Masken der *Commedia dell'arte*, von welchen sie abgeleitet sind, durch ihren Namen, durch ihr Aussehen und durch ihre Sprache die Heiterkeit der Zuschauer auslösen. In Draghis im dritten Band der erwähnten Sammlung enthaltenen *Gli Amori di Cefalo e Procri* (1668) tritt wieder ein *Satiro* auf; in Draghis *Drama per musica Apollò deluso* (1669) eine komische Figur, die ausdrücklich als *Liro servo sciocco* bezeichnet wird.

Diese allzu einfältigen Diener, die durch ihre übertriebenen menschlichen Schwächen die Heiterkeit der im Zuschauerraum sitzenden Führungspersönlichkeiten auslösen, gehören offenkundig zur Personenkonstellation des Wiener Musiktheaters der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: so tritt im Januar 1666 in der anonymen *Introduzione drammatica al Gioco delle sorti* ein als *Molo Sciocco* qualifizierter Diener auf, während im Februar 1689 in Ottavio Malvezzis *La Rosaura, ovvero Amore Figlio della Gratitude* zu der Musik von Antonio Draghi und Kaiser Leopold I. sowie der Ballettmusik von Andreas Anton Schmelzer, dem Sohn von Johann Heinrich Schmelzer, ein *Filone, vecchio sciocco* seine unfreiwilligen Späße reißt.

In welchem Ausmaß die Figuren und die Grundsituationen der italienischen Improvisationskomödie zu dieser Zeit am Wiener Kaiserhof präsent sind, illustriert eine im vierten Band der zitierten Sammlung überlieferte *Comedia* von Michele Consonio aus dem Fasching des Jahres 1673 mit dem Titel *Chi ama spera, e chi ha tempo ha vita*, in der in einer Bearbeitung von jungen höfischen Amateuren die aufgelisteten Figuren von *Timelino servo goffo*, *Prasedia vecchia*, *Dottore* und *Capitano* in einer seltsamen Ausformung des venezianischen Dialekts ihr Publikum bestens unterhalten.

Auch Nicolò Minato (1620/25–98), der im Dienst von Leopold I. als ohne Zweifel in Bezug auf Quantität und Qualität überragender kaiserlicher Hofdichter mehr als 150 Werke verfasst,³⁶² erfindet eine variationsreiche Anzahl von komischen Dienerfiguren für das Musiktheater, vom einfältigen Bauern mit seinen mehr als

³⁶² Eine erste vollständige Erfassung seiner Werke findet sich in Alfred Noe: Nicolò Minato. Werkverzeichnis. Wien 2004. Vgl. auch Maria Girardi: Da Venezia a Vienna: le ‚facezie teatrali‘ di Nicolò Minato. In: Ivano Cavallini (Hg.): Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezia dal '500 al '700. Rovigo 1990, S. 189–265, und Maria Goloubeva: The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text. Mainz 2000.

beschränkten Ideen bis zum versponnenen Intellektuellen mit seinen abstrusen Haarspaltereien: *Zetone Ridicolo* und eine *Satiretta* in *Atalanta*;³⁶³ *Beto ridicolo, servo di Aristomene* in *Aristomene Messenio*;³⁶⁴ *Lubione, servo ridicolo di Corte* in *Iphide greca*;³⁶⁵ *Lippio, servo d'Ulisse*, sowie *Un Giardiniero* und *Due Pazzi di Corte* in *Penelope*;³⁶⁶ *Trivio (Goffo, mà scaltro)*, *Confidente di Sempronio* in *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali*;³⁶⁷ *Lumio, seruo Fedele, mà Goffo* in *Baldracca* (trotz des eher auf eine Faschingsunterhaltung hindeutenden Titels ein ernstes Musikdrama über die ungewöhnlichen moralischen Eigenschaften eines Mädchens aus bescheidenen Verhältnissen, das von einem Kaiser umworben wird),³⁶⁸ *Curione, Seruo Goffo* in *La svogliata*,³⁶⁹ oder *Godo, Giardiniero*

- 363 **ATALANTA** | DRAMA PER MUSICA | NEL GIORNO NATALITIO | DELLA S. C. R. M.^{ta} | DELL'IMPERATRICE | ELEONORA, | *Per Commando* | DELLE SERENISS: A.A. | DELLE | ARCIDUCHESSA | ELEONORA, | E | MARIA ANNA. | Alle medesime A.A. Consacrato. | *Posto in Musica dal S.^r ANTONIO DRAGHI, | Maestro di Capella della sudetta Maestà.* | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C. | L'Anno 1669.
- 364 **ARISTOMENE** | MESSENIO. | DRAMA PER MUSICA | NEL GIORNO NATALITIO | DELLA SAC. R. M.^{ta} | DI | **MARIANA** | D'AUSTRIA | REGINA | DELLE SPAGNE | *Per Commando* | Delle Sacre Cesaree RR. MM.^{ta} | Dell'IMPERATORE | **LEOPOLDO** | E dell'IMPERATRICE | **MARGHERITA** | L'ANNO M. DC. LXX. | A S. M.³ Ces.³ Consacrato. | *Posto in Musica dal S.^r FELICE SANCES, | Maestro di Capella di S. M. Cesarea.* | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Per Matteo Cosmerovio, Stampatore della Medesima M.^{ta}
- 365 **IPHIDE** | GRECA, | DRAMA PER MUSICA, | NEL GIORNO NATALITIO | DELLA S. C. R. M.^{ta} | DELL'IMPERATRICE | MARGHERITA | *Per Comando* | DELLA S. C. R. M.^{ta} | DELL'IMPERATORE | LEOPOLDO I. | L'ANNO M. DC. LXX. | Et al Medesimo | CONSACRATO. | *Posto in Musica dal Sig.^r ANTONIO DRAGHI, | Maestro di Capella della S. C. R. M.^{ta} dell'IMPERATRICE ELEONORA.* | IN VIENNA D'AVSTRIA, | *Per Matteo Cosmerovio, Stampatore di Sua Maestà Ces.*
- 366 **PENELOPE** | DRAMA PER MUSICA. | NEL GIORNO NATALITIO | DELLA S. C. R. M.^{ta} | DELL'IMPERATRICE | **ELEONORA**, | *Per Commando* | DELL'ALTEZZA SERENISS: | DELL'ARCIDUCHESSA | MARIA ANNA. | L'ANNO M. DC. LXX. | Et Alla Medesima Altezza | CONSACRATO. | *Posto in Musica dal S.^r ANTONIO DRAGHI, | Maestro di Capella della sudetta Maestà.* | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C.
- 367 **IL FVOCO** | ETERNO | **CVSTODITO** | Dalle | **VESTALI**. | *Drama Musicale* | Per la Felicissima Nascita | Della | SERENISS: ARCIDUCHESSA | **ANNA MARIA**, | **FIGLIA**. | Delle S. S. C. C. R. R. M. M. | Dell'IMPERATRICE | **LEOPOLDO**, | E della | **IMPERATRICE** | **CLAVIDIA FELICE**. | Et alle Medesime M. M. Consacrato. | *Posto in Musica dal Sr. ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche | Teatrali di S. M. C., & M. di Cap. della M. dell'Imperatrice ELEONORA.* | Con l'Arie per li Balletti del S.^r GIO: ERICO SMELZER, V. M. | di Capella di S. M. C. | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C. Anno 1674.
- 368 **BALDRACCA**. | *Drama per Musica*, | Nel Felicissimo Di Natalizio | Della S. C. R. MAESTA' | Dell'IMPERATRICE | **ELEONORA**, | MADDALENA, | TERESA. | *Per Commando* | Della S. C. R. MAESTA' | Dell'IMPERATORE | **LEOPOLDO**. | Et Alla Med:^{ma} M:^{ta} Consacrato. | L'Anno M. DC. LXXIX. | *Posto in Musica dal S.^r ANTONIO DRAGHI, Inten- | dente delle Musiche Teatrali di S. M. C. & M:^{ro} di Cap: | della M:^{ta} dell'Imp. ELEONORA.* | Con l'Arie delli Balletti del S.^r GIO: HENRICO | SMELZER, V. M:^{ro} di Cap: di S. M. C. | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C.
- 369 **LA** | SVOGLIATA. | *Trattenim:^{ro} Musicale* | ALLE | AUGUSTISSIME | **MAESTA'** | **CESAREE**. | Nel Carnouale. | *Dell'Anno M. DC. LXXIX.* | IN VIENNA D'AUSTRIA. | Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.

ridicolo und *Trisca*, seine *Figlia Sciocca*, in *La regina dei Volsci*.³⁷⁰ Selbst in den göttlichen Sphären kann das belustigte Publikum derartige Einfaltspinsel entdecken, wie z.B. in *La gara de' genii*,³⁷¹ wo ein *Genio ridicolo* mit mehreren allegorischen Figuren zum äußerst doppeldeutigen Wettstreit darüber antritt, wer nun das glänzendste Fest zum Geburtstag der Kaiserin zu gestalten imstande ist.

Minato entwickelt eine besondere Vorliebe für die grotesken sprachlichen Deformationen der lächerlichen Pedanten, womit er etwa die bekannte Figur des *Dotto* *Gratiano* aus der *Commedia dell'arte* in seinen Libretti abwandelt. Neben den Juristen sind vor allem die wegen ihrer hinter einem latinisierenden Kauderwelsch versteckten Ignoranz und wegen ihrer trotz der mäßigen Heilungserfolge unverschämten Honorare in vielen Komödien präsenten Ärzte Ziel seiner Attacken, wie in der Figur *Brizzio Medico sciocco* in *Gundeberga*.³⁷²

In seinen späteren Faschingsopern über große Philosophen vermag Minato seine einfältigen Dienerfiguren für eine tiefgründige Diskussion über die wahre Weisheit einzusetzen, wenn *Limaco*, *Discepolo goffo* in *Il silenzio d'Arpocrate*³⁷³ oder *Limo*, *Discepolo Goffo* in *La lanterna di Diogene*³⁷⁴ zur großen Erheiterung des Publikums die

370 **LA REGINA DE' VOLSCI**. | Drama Per Musica. | NEL FELICISS: DI NATALIZIO | *Della S. C. R. MAESTA'* | DELL'IMPERATRICE | **ELEONORA**, | **MADDALENA**, | **TERESA**. | Per Commando | *Della S. C. R. MAESTA'* | DELL'IMPERATORE | **LEOPOLDO**. | Rappresentato in Augusta | L'ANNO M. DC. XC. | Posto in Musica dal S.^r Antonio Draghi, | Maestro di Capella di S. M. C. | Con l'Arie per li Balletti del S.^r Ant.^o Schmelzer, | Violinista di S. M. C. | E STAMPATO IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Susanna Christina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S. M. C.

371 **LA GARA DE' GENII**. | Inuentione di Festa Teatrale | Per Musica. | NEL GIORNO NATALIZIO | DELLA S. C. R. M.^{ta} | *DELL'IMPERATRICE* | **MARGHERITA**. | Per Commando | DELLA S. C. R. M.^{ta} | *DELL'IMPERATORE* | **LEOPOLDO I.** | ET ALLA MEDESIMA M.^{ta} | CONSACRATA: | Musica del Signor ANTONIO DRAGHI M. di Cap. della S. C. R. M. dell'IMPERATRICE ELEONORA. | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Per Matteo Cosmerouio, Stampatore di Sua Maestà Ces.

372 **GVNDEBERGA**. | DRAMA PER MUSICA | NEL GIORNO NATALITIO | DELLA S. C. R. M.^{ta} | DELL'IMPERATRICE | **MARGHERITA**, | Per Commando | DELLA S. C. R. M.^{ta} | DELL'IMPERATORE | **LEOPOLDO** | L'ANNO M. DC. LXXII. | Et al Medesimo consacrato. | Musica del Sig: ANT: DRAGHI, Ma.^{ro} di Cap: della M.^{ta} dell'IMPERATRICE ELEONORA. | Con l'Arie, per li Balli, del Sig: GIO: ENRICO | SMELZER, Vice Maestro di Cap: di S. M. C. | IN VIENNA D'AVSTRIA | Per Matteo Cosmerouio, Stampatore di Sua Maestà Ces.

373 **IL SILENTIO DI HARPOCRATE**. | Drama per Musica, | Da Rappresentarsi | Alla S. C. R. M.^{ta} | DELL'IMPERATORE | **LEOPOLDO** | Nel Carnouale | Dell'Anno M. DC. LXXVII. | Posto in Musica dal S.^r ANTONIO DRAGHI, | Intendente delle Musiche Teatrali di S. M. C., & M. | di Cap: della M.^{ta} dell'Imperatrice | ELEONORA. | Con l'Arie delli Balletti, del S.^r GIO: HENRICO | SMELZER, Vice M.^o di Capella | di S. M. C. | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Per Gio. Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.

374 **LA LANTERNA DI DIOGENE**. | DRAMA PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | Alle S.S. C.C. R.R. Maestà | DELL'IMPERATORE | **LEOPOLDO** | ET DELL'IMPERATRICE | **CLAVDIA** | Nel Carnouale | DELL'ANNO M. DC. LXXIV. | Musica del S.^r ANT. DRAGHI, M. di Cap. | della M.^{ta} dell'Imperatrice ELEONORA. | Con l'Arie per li Balli del S.^r GIO: HENRICO | SCHMELZER, V. M. di Cap. di S. M. C. | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Matteo Cosmerouio, Stampatore di S. M. C.

subtile Argumentation ihrer Herren durch ihre scheinbar lächerlichen Einwände zu entkräften und den privilegierten Zugang dieser Berufsphilosophen zur Wahrheit in Frage zu stellen drohen.³⁷⁵

Ebensolche philosophische Diskussionen, die scheinbar unfreiwillig in ihre komische Deformation abgleiten, finden sich besonders in Minatos *Le risa di Democrito*,³⁷⁶ worin die verschiedenen Arten der Belustigung – nämlich das ironische Lächeln des Weisen über die Einfalt seiner Mitbürger einerseits sowie das hemmungslose Lachen des Dummen über den Schaden des Nachbarn andererseits – d.h. die beiden unterschiedlichen Reaktionen des höfischen und des volkstümlichen Publikums auf eine Komödie – am Beispiel von Demokrit demonstriert werden, wie eine Einleitung zur Folgeausgabe von 1700 erläutert: „Vi trouerai una moralità la più fina, e benche sempre ridesse, perciò non lasciaua di dimostrare, quanto il riso del Sauio fosse diverso da quello del sciocco.“

In der ersten Szene dieser Faschingsoper beobachten die Zuschauer mit zunehmender Heiterkeit die seltsamen Aktivitäten von Telo,³⁷⁷ dem Diener des Philosophen, der sich in der Einsamkeit des Waldes mit der Gesellschaft eines Bären begnügen muss, der allerdings entschieden kommunikativer ist als Demokrit:

Come si stà? traheste
 Chete l'hore notturne?
 Dite 'l uer: mangiareste?
 In questo Bosco, doue
 Non apparisce mai figura umana,
 S'io non parlo a le Fere,
 In sì remoto loco
 Mi scorderò 'l parlar a poco, a poco.
L'Orso stende una zampa, Telo la piglia.
 Oh Padrone! Egl'è uero
 Ciò, ch'a narrar udij, che gl'Orsi appunto

375 Vgl. Manuela Hager: La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990, S. 17–30.

376 LE | RISA | DI | DEMOCRITO | *Trattenimento per Musica*. | Rappresentato | ALLA | SAC. CES. REAL. M.^{ta} | DELL' | IMPERATORE | NEL CARNOVALE | M. DC. LXX. | ET REPLICATOSI | L'ANNO M. DC. LXXIII. | *Musica del S.^r ANTONIO DRAGHI, | M. di Cap. della M.^{ta} dell'Imperatrice ELEONORA.* | IN VIENNA D'AVSTRIA, | *Appresso Matteo Cosmerouio, Stampatore di S. M. Ces.*

377 Vermutlich stellt schon der Name dieses Dieners eine scherzhafte Anspielung auf das philosophische Prinzip des τέλος dar, d.h. auf das mögliche und erwünschte Resultat unserer Gedanken und unseres Handelns.

Con l'Hum, che non gl'offende,
 Trattan di cortesia.
 Bacio la zampa a uostra Signoria.
 Si sentirebbe di danzar alquanto?
 Stiamcene un poco lieti,
 Hor, che non c'è 'l Padron, ch'a noi lo uieti.
Telo uà saltando con l'Orso; poi dice.
 A fè, uoi sete
 Vna bestia civile,
 Vn'animal cortese:
 Costume, che non s'usa al mio Paese.
 Mài; tronchiamo 'l discorso;
 Vien' il Padrone, ch'è peggior d'un Orso.
Si ritira, e lega l'Orso a un'albero. (S. 1f.)

Nach dem Muster der improvisierten Gespräche der Commedia dell'arte zwischen Herrschaft und Domestiken offenbart sich hier im Dialog zwischen dem großen Philosophen, der sich im Vollbesitz eines künstlichen und abstrakten Gedankengebäudes ausschließlich mit den letzten Fragen der Menschheit beschäftigt, und seinem scheinbar einfältigen Diener, der sich mit seinem gesunden Hausverstand den elementaren Problemen des Überlebens in der Wildnis widmet, vor allem die äußert gefährdete, weil immer isolierte Position des Intellektuellen in der Gesellschaft:

[De:] In somma è ricca l'Alma,
 Ch'è di scienze ripiena.
Te: Mài queste scienze basteran da cena?
De: Che? Forse ti molesta
 Fame noiosa? *Te:* E come!
De: Sai tù che cos'è Fame?
Te: Così non lo sapessi? *De:* È una mancanza
 D'esca, oue possa esercitar sua forza
 L'attiuità del natural calore.
Te: Non più, Signor, di fame io son Dottore,
 E senz'andar narrando
 Circostanze sì rare,
 La fame è non auer di che mangiare. (S. 3f.)

Menschliche Deformationen und den einfachen Geist verstörende Neuheiten sind hingegen die Faktoren, welche die Dienerfiguren der Heiterkeit des Publikums preisgeben, das seine materielle Überlegenheit und seinen weiteren geistigen Horizont angesichts der kindischen Reaktionen von Harlekinen und Landmädchen genießen kann. Telo, die Schäferin Olinda und die alte Macrina geraten in einen für die *Commedia dell'arte* klassischen Disput über das Verschwinden einer Uhr, also eines für sie mysteriösen Objekts mit einem noch dazu unaussprechlichen Namen:

Tè: Che manca? *Ma*: Vn Oriuolo.
Tè: Che? *Oli*: Che? *Ma*: Vn Orologlio,
 Il uolgo dice. *Ol*: Vn Gorgoroglio? *Tè*: Oh stelle!
 Vn Goroglioglio. *Oli*: Oh bene.
Ma: Vn Orologlio. *Tè*: Anch'io
 Son intricato à fè. *Ma*: Vn Orologlio.
Tè: Ah, sì, sì. Vn Orgoglioglio.
Ma: Vn Oro- *Tè*: Oro- *Ma*: Loglio. *Tè*: Loglio.
Tè: Vn Giogliroglio. Addio
 Più che lo dico à fè io più m'imbroboroglio. (S. 29f.)

Die erregten Diskussionen zwischen Telo und dem Koch Pizzardone spiegeln in ihren absurden Spekulationen die akademischen Dispute zwischen verschiedenen Schulen wider und bedienen sich dabei typischer Repliken des *Dottor Gratiano* der *Commedia dell'arte*. Minato imitiert bei dieser Gelegenheit sogar die charakteristische Sprache dieser Figur, nämlich ein völlig deformiertes Latein, das zum großen Amusement des gebildeten Publikums als eine Art Geheimcode zwischen dem Diener und der alten Kupplerin zum Einsatz kommt. Des Diebstahls beschuldigt und gefesselt, wendet sich Macrina in diesem komischen Maccheronilatein des *Dottore* an Telo, damit er sie losbinde, anstatt ihr eines seiner unerträglichen Lieder vorzusingen:

Tè: Sì? Ergo loqueramus.
Ma: Loquereremus. Solve
 Manis meis. *Tè*: Tam prestum?
 Ego nolis: audi mea carmina prius.
 Sed: non recordor adessum.
Ma: Solve manis meis, cantabis postea totum.
Tè: Gratatio capitis faciet venire debotum.

Ma: Vinus bonus tibi dabo,
 Et cantabis qui vel qui.
Te: Corpus meus exultabo:
 Ad me veni caro ti.
 Vinus, et.c. (S. 47)

Diese von Minato geschaffene Form der Faschingsoper verwandelt sich schrittweise in eine musikalische Komödie, die eben jene Standardsituationen in literarischer Weise abwandelt, für welche die Improvisationskomödie seit Jahrzehnten bekannt ist. Mit einer dezidiert didaktischen Absicht, die sich meist nur aus dem konkreten historischen Zusammenhang am Wiener Hof erschließt, greift der Librettist in aktuelle Debatten ein, um auf scherzhafte Weise dazu Stellung zu beziehen. In *I pazzi Abderiti*,³⁷⁸ zu deren Aufführung neben den beiden Hofkomponisten der Kaiser selbst die Musik beisteuert, agieren auf der den Führungspersonen (*Lisimaco, Rè de gli Abderiti; Cassandro, Prencipe di Macedonia; Melitea, Prencipessa di Macedonia, in habito incognito*) untergeordneten Ebene lauter Narren, deren psychische Störung darin besteht, dass jeder sich für die Inkarnation einer mythologischen Gestalt hält: Nicena, die Nichte von Lisimaco, sieht sich als Andromeda, Agide als Atlante, Odriste als Creso, Licoferne als Licurgo, Eurisa als Medusa, Ergindo als Amore und Dorilla als Diana. Der verrückte Abderite Frombo hält sich gar für den Ippogriffo di Perseo, also das geflügelte Pferd des Perseus.

In diesem Narrenhaus, dessen Grundidee Minato vermutlich in Kapitel XXX.4 der medizinischen Schriften von Caelius Aurelianus gefunden hat, fällt das ganze Volk der Abderiter in einen Fieberwahn, beginnt elegische Gesänge anzustimmen, Tragödien zu rezitieren und sich mit den genannten mythologischen Gestalten zu identifizieren, muss aber am Ende sein Land wegen einer sträflich unterschätzten Frösche- und Mäuseplage verlassen. Die unterschiedlichen Formen der geistigen Verwirrung, die in den grotesken Begegnungen dieser Figuren zutage treten, illustrieren in ihrer sprachlichen Ausgestaltung und ihrer musikalischen Untermalung, dass die *lazzi* der Improvisationskomödie durch die komische Oper eine ausdrucksstarke Transformation in einem neuen Medium erfahren haben.³⁷⁹

³⁷⁸ **I PAZZI** | **ABDERITI**. | Drama per Musica. | *Da Rappresentarsi* | Alla | S. C. R. M.: | *Dell'IMPERATORE* | Nel Carnovale | M. DC. LXXV. | *Posto in Musica dal S.^r ANTONIO DRAGHI,* | *Intendente delle Musiche Teatrali di S. M. C. & M.^o di Ca-pella della M. della Imperatrice ELEONORA.* | *Con l'arie per li Balli, del S.^r GIO: HENRICO | SMELZER, V. M. di Capella di S. M. C.* | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C.

³⁷⁹ Vgl. Paolo Fabbri / Sergio Monaldini: Dialogo della commedia. In: Lattanzi / Maione (Hg.): *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica*, S. 69–87.

Die Faschingsoper *I pazzi Abderiti*, von der es auch – wie für beinahe alle am Wiener Kaiserhof aufgeführten Werke – eine deutsche Übersetzung gibt,³⁸⁰ bezieht sich in aktueller politischer Hinsicht auf die laut Verfasser geringe Zurechnungsfähigkeit der Mitglieder der Geheimen Konferenz des Reiches, die mit ihren abgehobenen persönlichen Ambitionen und ihren maßlosen Träumen die eigentlichen Aufgaben dieses Gremiums vernachlässigen, die wahren Bedürfnisse des Volkes missachten und schließlich angesichts nicht mehr zur bewältigender, weil zu lange hinausgeschobener Probleme lieber die Flucht ergreifen.³⁸¹ Jeder dieser verrückten Abderiter stellt eine leicht divergierende Abwandlung der Figur des *Pantalone* aus der *Commedia dell'arte* dar, der wegen seiner blinden Gier und wegen seiner progressiven Senilität nicht mehr angemessen auf die Wechselfälle des Schicksals zu reagieren und die ihn umgebenden Betrügereien der Dienstboten zu erkennen vermag. Diese aktuelle politische Anspielung kann nur mit Einverständnis des Kaisers selbst, der sich seiner bewährten künstlerischen Equipe aus Italien bedient, um in ironischer Verkleidung Kritik an gewissen Vertretern des Hochadels anzubringen, vor dem höfischen Publikum vorgetragen werden.

Minatos musikalische Unterhaltung *Le sciocaggini degli Psilli*,³⁸² die während des Faschings 1686 am Hof aufgeführt wird, basiert ebenso auf einer Reihe von verrückten Figuren, die nicht wissen, was sie fürchten, denken oder tun sollen: *Fanace, teme, che la Luna cada; Mergite, si marita, nè sà perche; Accia, Non intende il sà, e 'l nò; Callicone, Crede far molle vn vase con l'Erba* und *Nigniaca: Crede d'esser morto*. Es handelt sich dabei um eine glänzende literarische Kompilation von Erscheinungsformen der unermesslichen Dummheit und des bei primitiven Menschen weit verbreiteten Aberglaubens, die Minato in Werken der Antike und dem Humanismus findet: das Motiv der Dummheit der Psilloi bei Herodot (Historien IV.173) und Aulus Gellius (Noctes Atticae XVI.11), bei Plutarch die Gestalt des *Fanace*, bei Poggio Bracciolini (Facetiae) jene der *Nigniaca*, bei Erasmus von Rotterdam *Mergite* und bei Cicero (Ad Atticum) schließlich *Accia*. Die abwegige Idee dieser Leute, einen unerbittlichen Feldzug gegen Austro, den feuchten und warmen Südwind, (dessen Bezeichnung

380 Die Närrische! Abderiter! Denen Kayserlichen Maye=|stätten LEOPOLD! Vnd! CLAUDIA! Zur Faßnachts Vnterhal=|tung! Gesungener vorgestellt. | Auß dem Wälschen in das Teu=|tsche übersetzt. | Gedruckt zu Wienn/ bey Johann Christoph! Cosmeruio/ der Röm: Kays. Mayest: | Hoff=Buchdrucker/ 1675.

381 Vgl. Stefan Siennel: Die geheime Konferenz unter Kaiser Leopold I. Personelle Strukturen und Methoden zur politischen Entscheidungsfindung am Wiener Hof. Diss. Wien 1997.

382 LE! SCIOCCAGINI! DE GLI PSILLI! *Trattenimento Musicale*! ALLE AVGVSTISSIME! MAESTA! CESAREE. | Nel Carnouale! Dell'Anno M. DC. LXXXVI. | *Posto in Musica dal S^o: Ant^o: Draghi, Maestro di Cap:* | di S. M. C. | *Con l'Aria del Balletto del Sig. Ant.^o Schmelzer,* | *Violinista di S. M. C.* | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Appresso Susanna Cristina Vedoua di Matteo Cosmeruio, | Stampatore di S. M. C.

gleichzeitig ein Sprachspiel mit Austria erlaubt) zu führen, ermöglicht dem Librettisten die Darstellung einer bunten Folge von wahrhaft absurden Aktionen, welche in ihrem Ablauf die Spieltechniken der *lazzi* der Improvisationskomödie verwenden.

Der von Minato in seinen Faschingsopern als Transformation des *Pantalone* so unterhaltsam karikierte Philosoph bleibt bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts eine beliebte Gestalt des Wiener Musiktheaters, was z.B. *L'Esopo* von Marc'Antonio Ziani beweist. In dieser im Fasching 1703 am Hof aufgeführten *Tragicomedia per Musica* findet sich neben dem im Titel genannten Autor die aussagekräftige Gestalt eines *Filosofo faceto*, *Seruo di Xanto*, *Filosofo Sciocco*, womit der Selbstbetrug der Weisheit auf den beiden Ebenen der Herrschaft und der Diener auf unterschiedliche Weise lächerlich gemacht wird. Ebenso leben die von der Maske des Zanni und seinen Nachfolgern abgeleiteten Dienerfiguren in zahlreichen Varianten weiter: z.B. in *L'Alceste* von Donato Cupeda (1699) ein *Bloco*, *Seruo di Corte*, oder in *Griselda* von Apostolo Zeno (in der ersten Fassung Venedig 1701, 1725 in Wien wieder aufgenommen) ein *Elpino*, *seruo faceto*.

Mit Minatos Nachfolgern als kaiserliche Hofdichter an der Wende zum 18. Jahrhundert beginnt das Modell des venezianischen Librettos, das – wie erwähnt – zwei Handlungsebenen (eine ernste tragische für die Mächtigen und eine komische alltägliche für die Diener) vorsieht, schrittweise in den Hintergrund zu treten. Unter dem Eindruck der klassischen französischen Tragödie, welche das Prinzip der Vernunft in der dargestellten Handlung und jenes der puristischen Dämpfung in sprachlichen Ausdruck verfolgt, vollzieht das italienische Musikdrama in Wien ab Apostolo Zeno eine zunehmende Trennung des seriösen und komischen Genres, wodurch die für barocke Formen so typische Brechung der Dramatik durch die *buffo*-Einlagen bis zur Generation von Lorenzo Da Ponte verschwindet.

Bemerkenswert scheint aber, dass parallel zu dieser Entwicklung die deutschsprachigen Spaßmacher in den volkstümlichen Bearbeitungen der musikdramatischen Libretti, die eine mit großem Erfolg ausgebeutete Quelle für die Wanderbühne darstellen (vgl. das folgende Kapitel), die Funktion der italienischen Harlekine übernehmen. Als Beispiel sei hier nur das 1697 mit der Musik von Antonio Draghi und Leopold I., sowie der Ballettmusik von Johann Joseph Hoffer am Hof aufgeführte Musikdrama *L'Adalberto ovvero La Forza dell'astuzia femminile* von Nicolò Minato oder Donato Cupeda³⁸³ genannt. Der dort auftretende komische Diener namens Bleno, der getreu in die zur Zeit der Uraufführung veröffentlichte deutsche Über-

³⁸³ Die Zuschreibung dieses an sich für Minato typischen historischen Dramas über einen Stoff aus der Langobardenzeit, den der Autor bei Erycius Puteanus (*Historia cisalpina* VI.10) gefunden hat, bleibt nach aktuellem Stand der Forschung offen.

setzung³⁸⁴ übernommen wird, verwandelt sich in der ca. 30 Jahre später erarbeiteten Version einer Wandertruppe³⁸⁵ in die Gestalt des Hanswurst, also des im süddeutschen Volkstheater dieser Zeit weit verbreiteten Spaßmachers: *Der Besiegte Ob Sieger Adalbertus König in Wälschlandt oder Die Würckungen deß Betruchs bey gezwungener Liebe Mit Hanswurst: Den betrogenen Breutigam, verwihrtten Auffstecher, übl belobnten alten Weiber Spotter, gezwungenen Ebman, Allamodischen Ambassadeur, sehenden Blinden und hörenden Tauben ec. ec. Componirt Anno 1724 von einem Comico.*

Solche Travestien bekannter Operntexte in komische Szenarien, in denen die Spaßmacher des italienischen Improvisationstheaters auftreten, beschränken sich nicht auf den deutschen Sprachraum, wie das Beispiel von Jean Palaprats *Arlequin Phaëton* (1692) zeigt, das von Philippe Quinaults *Phaëton* (1683 mit der Musik von Jean Baptiste Lully) abgeleitet ist.

Eine durchaus vergleichbare Umwandlung erfährt das Libretto *Il tempio di Diana in Taurica*, das Minato 1678 für ein musikalisches Fest am Hof aus der stofflichen Tradition von Euripides und einer jüngeren Bearbeitung, *Ifigenia in Tauride* von Ortensio Scamacca (1649), abgeleitet hat, durch die Hineinnahme des populären Spaßmachers, diesmal aus der Feder des zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Wien berühmten Schauspielers und Prinzipals Joseph Anton Stranitzky: *Der Tempel Dianae oder Der Spiegel wahrer und treuer Freundschaft mit Hanswurst: Den sehr übel geplagten Jungengesellen von zwey alten Weiberen Componirt. Von eInen in VIenn AnVVesenDen CoMICO. LAHR [1724]. Monsieur stranützßkü.*

Allerdings ist bei der Einschätzung des Einflusses der italienischen Libretti der Hofoper auf das deutschsprachige Volksstück bzw. das Unterhaltungstheater der Verlauf der Rezeptionslinien in Betracht zu ziehen: einerseits natürlich von den immer wieder in Österreich auftretenden Truppen der *Commedia dell'arte*, andererseits aber mehr oder weniger direkt vom spanischen Theater, dessen Produktionsgebiete ja vom 16. bis zum beginnenden 18. Jahrhundert ähnlich starke dynastische Verbindungen zum Wiener Hof aufweisen.³⁸⁶

384 Adalbert/| Oder| Die Macht der Weiber=List.| Denen| Römisch=Kaysерlichen| Mayestätten| Zur| Faßnachts=Kurtzweill| Wälsch=gesungener vorgestellt| Im Jahr 1697.| Mit der Music| Zu denen Worten/ Herr Antoni Draghy/| der Römischen Kayserlichen Mayest.| Capell=Meistern.| Zu denen Däntzen/ Herr Johann Joseph| Hofer/ der Röm. Kayserl. Mayest.| Cammer=Musici.| Gedruckt zu Wienn/| Bey Susanna Christina Cosmerovin/ Röm. | Kays. Maj. Hof=Buchdruckerin.

385 Die Forschung kann sich nicht darüber einigen, ob die auf der Handschrift zu lesende Abkürzung sich auf Joseph Anton Stranitzky oder Heinrich Rademin bezieht.

386 Nancy L. D'Antuono: *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'Arte*. In: Lattanzi / Maione (Hg.): *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica*, S. 213–235.

Zum Teil überschneiden sich diese Rezeptionslinien, wie das Beispiel von Calderón de la Barca *El alcaide de sí mismo* (1651) zeigt: Das Stück kommt in französischer und italienischer Version³⁸⁷ nach Wien und erobert sich einen fixen Platz in den Repertoires der Wandertruppen.³⁸⁸ Eine französische Bearbeitung von Paul Scarron unter dem Titel *Le gardien de soy-même* (1655) dient Heinrich Hintze als Vorlage für seine 1680 in Hamburg mit der Musik von Johann Wolfgang Franck aufgeführte Komödie *Sein selbst Gefangener*. Deren italienische Fassung von Lodovico Adimari wird 1681 und 1697 in Florenz gedruckt und als musikalische Kompilation im Februar 1702 am Wiener Kaiserhof aufgeführt.³⁸⁹

IL CARCERIERE | DI SE MEDESIMO. | *DRAMA PER MUSICA*. | Del S.^r. Cauallier Addimari | Fiorentino. | **ALL'AVGVSTISSIME** | **MAESTA'** | **CESAREE**, | Nel Carneuale, | L'Anno M. DCC II. | *Posto in Musica da diuersi Signori* | *Virtuosi di S. M. C.* | *Con l'Arie per li Balletti del S.^r Gio:* | Gioseffo Hoffer, *Violinista* | di S. M. C. | **VIENNA d'AVSTRIA**, | Appresso Susanna Cristina Cosmerouin, Ve- | doua di Matteo Cosmerouio, Stampatore | di S. M. C.

Unter den handelnden Personen der musikalischen Komödie von Adimari findet sich auch eine ohne Zweifel von den Masken der *Commedia dell'arte* abgeleitete Figur: *D. Girone, nobile Soldato di Gaeta faceto*,³⁹⁰ der eine aus dem wichtigen Militärhafen des Königreichs Neapel stammende Variante des *Capitano Spaventa* darstellt. Wie dieser ist er in Wahrheit ein prahlsüchtiger Feigling, der sich völlig frei erfundener Taten rühmt, sich die Tugenden von Aeneas zuschreibt und sich zu guter

387 Vgl. Alberto Martino: *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554–1753)*. 2 Bde. Pisa / Rom 1999, Bd. II, S. 341–348; außerdem Andrea Sommer-Mathis: *Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco*. In: José M. Díez Borque / Karl F. Rudolf (Hg.): *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*. Madrid 1994, S. 41–57.

388 Vgl. Johannes Bolte: *Von Wanderkomödianten und Handwerkerspielen des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*. Jg. 1934. Philosophisch-historische Klasse. Berlin 1934, S. 446–487. – Martin Franzbach: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München 1974, S. 172. – Reinhart Meyer: *Bibliographia dramatica et dramaticorum*. 2. Abteilung. Einzeltitel. Band 1 (1700). Tübingen 1993, S. 222–223. – Alberto Martino: *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie*. Amsterdam 1994, S. 24f. – Alfred Noe: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz*. In: *Daphnis* 30 (2001), S. 159–218.

389 Im Druck wird Simone Pietro Levassori als Komponist der Ballettmusik des dritten Aktes genannt. Die von Joseph Triller angefertigte Übersetzung trägt den Titel: *Der sein selbst eigene Kerckermeister*. Zu einer kurzweiligen Faßnachts=Vnterhaltung Denen Röm. Kayserl. Mayestätten/ Welsch gesungener vorgestellt Mit der Music zu denen Worten/ Von vnderschiedlichen Kayserlichen Compositorrn. Zu denen Tántzen/ Herrn Johann Joseph Hoffer/ der Röm. Kays. May. Cammer=Musici.

390 In der deutschen Übersetzung: *Don Girone, ein Adelicher gespässiger Soldat von Gaeta*.

Letzt sogar die blutigen Waffen eines anderen umhängt, um als Held auftreten zu können.

Im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zweigt innerhalb der Entwicklung des Musiktheaters eine eigene Gattung ab, welche für die produktive Rezeption der *Commedia dell'arte* eine große Rolle spielt:

In der weiteren Entwicklung der Oper, in der sich der Typus der venezianischen Prunkoper durchsetzte, wurden die Intermezzi das Terrain, auf dem die Figuren der *Commedia dell'arte* agierten.³⁹¹

Als Intermezzi oder Intermedien werden musiktheatralische Einlagen bezeichnet, die in der Aufführungspraxis zwischen den einzelnen Akten von Komödien oder Opern auf einem vorderen Teil der Bühne die Zeit zwischen den größeren Umbauten des Bühnenbildes überbrücken helfen.³⁹² Sie bestehen in der Regel aus einer, höchstens zwei kurzen Szenen komischen Charakters, welche kaum einen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Hauptstück aufweisen, sondern in relativ freier Gestaltung typische Einlagen von Spaßmacherfiguren der Improvisationskomödie abwandeln. Die oft mythologischen³⁹³ oder allegorischen, ganz selten religiösen Stoffe werden in Form von Monologen, Dialogen, fallweise mit Tanzeinlagen, vorgetragen oder improvisiert, so dass sie eine kurze Handlungseinheit ohne großen bühnentechnischen Aufwand bilden. Die meist nur wenigen Figuren (zwei bis drei) bedienen sich einer dialektgefärbten Sprache und erheitern das Publikum durch ihre Naivität oder Lächerlichkeit. Weder der Librettist noch der Komponist der Intermedien sind in der Regel die selben Personen wie jene des Hauptwerkes der Aufführung.

Diese unterhaltsamen Zwischenstücke erfordern zunehmend wegen der steigenden Erwartungen des Publikums einen höheren Grad an Professionalität seitens der Ausführenden, nicht so sehr Sänger als Schauspieler, Akrobaten und Tänzer. Diesen Bedarf decken unter anderem die Truppen der *Commedia dell'arte*, deren Spieltechniken sich für derartige Szenen bestens eignen.³⁹⁴

Eine besondere Form der Intermezzi in den Hofopern des 17. Jahrhunderts sind philosophische Einakter, welche aktuelle gesellschaftliche Themen in einem kriti-

³⁹¹ Brauneck: Die Welt als Bühne II, S. 356.

³⁹² Vgl. Charles Troy: *The Comic Intermezzo*. Ann Arbor 1979. – Elisabeth Fritz: *Intermedi e Intermezzi (dalle origini fino all'anno 1768, circa)*. In: Alberto Martino / Fausto De Michele (Hg.): *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769*. Storia, testi, iconografia. Pisa / Rom 2010, S. 371–402.

³⁹³ Aurelio Amalteo: *Mercurio esploratore. Intermezzi musicali*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1662.

³⁹⁴ Vgl. Nino Pirrotta: *Commedia dell'Arte and Opera*. In: Nino Pirrotta: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*. Cambridge-London 1984, S. 343–360.

schen Licht darstellen, wie z.B. *La Verità raminga* (1650), *La Moda* (1652), *La Tirannide dell'interesse* (1653) oder *Il Disinganno* (1654) von Francesco Sbarra, die noch während seiner Zeit in Lucca entstehen. Die aus mehreren Teilen bestehenden *Intermezzi Il Ciro crescente* von Aurelio Amalteo erscheinen 1661 als erster Text dieser Gattung, der in einem Wiener Druck überliefert ist, und werden mit der Musik von Antonio Bertali (1605–69) und Wolfgang Ebner im Juni dieses Jahres im Park des Schlosses Laxenburg aufgeführt.

Als Intermedien werden im weiteren Sinne auch komische Szenen innerhalb einer Oper bezeichnet, welche in der venezianischen Tradition auf der Ebene der Dienerfiguren das tragische Geschehen durch ihre Komik brechen. Auch für diesen Bereich kann ein Werk von Francesco Sbarra als Beispiel herangezogen werden, nämlich sein bereits erwähntes Libretto *Il pomo d'oro*, das zum Anlass der 1666 gefeierten Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit der Infantin Margarita Teresa im Sommer 1668 zum ersten Mal in Wien aufgeführt wird.³⁹⁵ Die aus der venezianischen Tradition bekannte Figur des Momo tritt hier als eine Art Hofnarr der Götter auf, der die Haupthandlung und deren Protagonisten kommentiert und parodiert.

So schließt z.B. die fünfte Szene des ersten Aktes mit einer Arie Momos, in welcher er auf äußerst ironische Weise die Schiedsrichterqualitäten von Paris im Wettstreit der drei Göttinnen um den Goldenen Apfel in Zweifel zieht. In der elften Szene dieses Aktes schwebt Momo wie ein Gott vom Himmel herab, um das Urteil von Paris aus nächster Nähe unbemerkt beobachten zu können. Als Begleiter von Paris durch das restliche Stück greift er außerdem an einigen Stellen direkt in die Handlung ein, wenn er z.B. in der fünften Szene des dritten Aktes Aurindo am Selbstmord hindert. Auf diese Weise stellt er – wie die Spaßmacher im Sprechtheater – immer wieder einen heiteren Gegenpol zur tragischen Handlung dar, welche aus seinem von unten nach oben verlaufenden Blickwinkel ihre tragische Wucht einbüßt und zu einer vorübergehenden Laune des Schicksals schrumpft, der im rechten Augenblick ebenso willkürlich wie unerklärlich der *deus ex machina* ein Ende bereitet.

Auch Nicolò Minato betätigt sich in der Gattung des Intermezzo. 1684 schreibt er ein dreiteiliges *Intermedio per la commedia del finto Astrologo*, welches für eine Aufführung dieser nicht näher bestimmbar Komödie in Linz dient. Im ersten Teil begeben sich drei Hirten auf ihrer Pilgerfahrt zu Don Fernando, um von ihm Auskünfte über ihr Liebesschicksal zu erlangen. Im zweiten Teil besingt Mendoza seine Irrfahrten, und Filippino klagt Beatrice seine unglückliche Liebe zu ihr. Im dritten

³⁹⁵ Vgl. Herbert Seifert: Der Sig-prangende Hochzeits-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699. Wien 1988, S. 23–40.

Teil begegnen Fernando und Leonardo den heraufbeschworenen Geistern. In den Abschlussballetten tanzen die vorgeblichen Astrologen und die von ihnen angerufenen Geister.

Ähnlich seine ebenfalls nur handschriftlich überlieferten Einlagen zu der vermutlich von Molière abgeleiteten Komödie *Anfitrione*, die 1685 mit der Musik von Antonio Draghi und Andreas Anton Schmelzer als Prolog, zwei Intermedien zwischen den Akten und Abschluss gegeben werden. Im Prolog bespricht Mercurio – ganz zum Amphitryon-Stoff passend – mit Notte seinen Botengang auf die Erde sowie die Liebesbotschaft Jupiters an Alcmena. Im ersten Intermezzo zürnt Giunone wegen des Verhältnisses von Jupiter zu Alcmena. Im zweiten Intermezzo beklagen sich Urfo und Brillo über das Schicksal von Dienstboten und geraten in einen komischen Streit. In der Schlusszene verspricht Jupiter, Anfitrione glücklich zu machen, wenn dieser seine Eifersucht ablegt.

Unter dem steigenden Druck der Opernreform, welche in den komischen Einlagen eine störende Unterbrechung der ernstesten Handlung sieht und das tragische Musikdrama davon befreien möchte, machen sich die Intermezzi als beliebte Form des Unhaltungstheaters zunehmend selbstständig und werden unabhängig zur Aufführung gebracht.³⁹⁶ Parallel zu einer damit verbundenen Ausdehnung in der Zeit erfährt das Genre auch eine Bereicherung auf der inhaltlichen Ebene, so dass die Anzahl der Figuren ansteigt (bis auf fünf) und die Struktur sowohl der Handlung als der musikalischen Begleitung komplexer wird, aber stets dem ursprünglichen komischen Charakter verpflichtet bleibt.

Die bevorzugten Themenbereiche und Grundsituationen weisen eine so charakteristische Nähe zur Improvisationskomödie auf, dass die handelnden Figuren in ihrem Grundtypus mit dieser übereinstimmen müssen. So kreisen die Intermezzi um die Probleme der an einen alten Mann verheirateten jungen Frau, um die Schwierigkeiten mit einer herrschsüchtigen Ehefrau und um die komische Bekehrung eines eingeschworenen Frauenhassers. Häufig werden diese komischen Konflikte zu einer weiter reichenden Gesellschaftskritik genützt, welche dann auch das leidvolle Schicksal der Dienstboten einschließen kann. Mit einer Ausweitung der Publikumsschichten durch ein reicher werdendes Bürgertum finden die Karikaturen des Adels Eingang in die städtischen Aufführungen, ebenso wie Parodien von eingebildeten Neureichen in die höfischen Unterhaltungen.

³⁹⁶ Vgl. Reinhard Strohm: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Wilhelmshaven 2006, S. 115–121. – Daniel Brandenburg: Das frühe Intermezzo (1700–1740). In: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hg.): Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber 2001, S. 106–109.

Ab 1720 werden regelmäßig derartige Intermezzi in den Städten der österreichischen Länder veröffentlicht und aufgeführt, was zu einer überaus vielfältigen Produktion und einer ebenso reichen Überlieferung an Drucken aus diesem Bereich führt. Als Beispiele seien hier für die ersten Jahre einer bemerkenswerten Blüte des Genres in Wien genannt: *Rosina, e Lesbo. Intermezzi per musica* von Francesco Silvani und Apostolo Zeno (vermutlich 1721, mit der Musik von Antonio Caldara und Giuseppe Porsile), die anonymen *Intermezzi musicali, intitolati La Fuga d'Enea dalla Didone* (1729), *Alessandro nelle Indie. Intermezzo musicale* von Pietro Metastasio (1731) als wohl bemerkenswertester Text hinsichtlich der literarischen Qualität, sowie die beiden anonymen Libretti *Il Nerone. Intermezzo musicale* (1731) und *Il figlio vendicatore del padre* (1733).

In Prag erscheinen und werden gespielt: *Il Satrapone. Intermezzi per musica* von Antonio Salvi (1729, mit der Musik von Tommaso Albinoni), *Il marito giocatore e la moglie bacchettona. Intermezzi per musica* ebenfalls von Salvi (1730, mit der Musik von Giuseppe Maria Orlandini) und das anonyme Libretto *Monsieur de Porcelain e Madame Grilletta. Intermezzi per musica* (1732, ebenso mit der Musik von Giuseppe Maria Orlandini).

Die im Vergleich zur sonstigen Produktion relativ größte Anzahl von Intermezzi-Drucken ist aus Graz überliefert, nämlich z.B. das anonyme *Il vecchio pazzo in amore* (1736), *La contadina. Intermezzi musicali* von Andrea Belmuro (1738, mit der Musik von Johann Adolph Hasse, dem in seiner Zeit vermutlich bedeutendsten Komponisten von Intermezzi), das für die Entwicklung der *Opera buffa* entscheidende Werk *La serva padrona. Intermezzi musicali* von Gennaro Antonio Federico (1739, mit der Musik von Giovanni Battista Pergolesi), sowie die beiden anonymen *Il Don Chisciotto. Intermezzi musicali* und *Drusilla e poi Grillone. Intermezzi musicali* (beide 1739).

In der Überlieferungsgeschichte dieser offenkundig vom Publikum der Zeit sehr geschätzten Gattung tauchen in Zusammenhang mit der Verbreitung von italienischer Literatur in den österreichischen Ländern äußerst seltene Druckorte wie Brünn (*Il matrimonio per forza. Intermezzi per musica*, 1734) oder Laibach (*Pimpinone e Vespetta. Intermezzi musicali* von Pietro Pariati, 1740, mit der Musik von Tommaso Albinoni) auf.

Während die großen Librettisten des ernsten Musikdramas wie Apostolo Zeno und Pietro Metastasio sich nur selten diesem Genre widmen, schreiben andere Hofdichter wie Pietro Pariati regelmäßig für diese Gattung, deren überwiegende Anzahl aufgeführter Stücke aber nach 1730, von Antonio Salvi bis zu Carlo Goldoni, schon vorwiegend aus Italien importiert wird.

Die italienische Komödie mit ihren Improvisationseinlagen und ihrer musikalischen Begleitung bleibt jedenfalls in zeitgemäßen Veränderungen und mit der

jeweiligen Mode entsprechenden Titeln in Wien bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bezüglich Rezeption und auch Produktion nach wie vor präsent, wie das folgende Libretto beweist:

MUSICA| BERNESCA| *Intitolata*| L'AFFETTATIONE| CASTIGATA| DA| GRADELINO| *Finto Mozzo di Stalla.*| –| PERSONAGGI.| PANTALONE, Amante Geloso di| SPINALBA, Academica della moderna galanteria.| FLORIDORO, Cavaliere affettato,| & Amante favorito di Spinalba.| AURETTA, Cameriera di Spinalba.| GRADELINO, detto il Conte| Lasagna.| –| VIENNA D'AUSTRIA.| Appresso Andrea Heydinger Stampatore di questa Università. 1731.³⁹⁷

In dieser ‚Operette‘, die im April 1731 auf dem Theater im Ballhaus bei den Franziskanern (auch: Ballhaus Auf der Dackhen, Nummer 8 der heutigen Ballgasse) in Wien aufgeführt wird, treten typische Figuren der *Commedia dell'arte* auf, allerdings – wie die Einleitung präzisiert – leicht abgewandelt gemäß dem Zeitgeschmack der sich bereits auch in Österreich durchsetzenden französischen Gesellschaftskultur: Pantalone ist nach französischer Mode gekleidet, Spinalba folgt den Regeln der französischen Galanterie. Die Handlung besteht aus den traditionellen Szenen der Improvisationskomödie: Am Beginn des Stückes ist Pantalone der offizielle Galan von Spinalba, weil er für ihre finanziellen Bedürfnisse sorgt, aber Floridoro erfreut sich ihrer wahren Zuneigung. Als der angeblich reiche und adelige Gradelino auftaucht, macht sich Spinalba sofort nach den Regeln ihres Gewerbes auf die Jagd nach diesem noch attraktiveren Kavalier, für den sie sogar Floridoro opfern würde. Zur Heiterkeit ihrer verflochtenen Liebhaber und des Publikums wird sie für ihre Gier vom Schicksal bestraft, denn Gradelino ist ihr männliches Gegenstück, ein Stallbursche auf der Suche nach besseren Verhältnissen.

Bemerkenswert scheint, in welchem Ausmaß das Stück den Aufbau der traditionellen Improvisationskomödien respektiert, denn die erste Szene enthält die üblichen Klagen des reichen Kaufmanns Pantalone, der sich wegen seiner vergeblichen Versuche, in den Adelsstand erhoben zu werden, von seiner Geliebten völlig verachtet sieht. Als Ausdruck tiefster Provinzialität steht seine allzu modische französische

397 Das Eigenschaftswort *bernesco* scheint in dieser Zeit ziemlich beliebt als Bezeichnung für das Genre der musikalischen Unterhaltung, wie man an einem Titel aus Hamburg sehen kann: *Fiametta opera bernese in musica da rappresentarsi. Fiametta ein musikalisch-lustiges Schauspiel.* Hamburg 1745. – *La finta Cameriera, opera bernese per musica da rappresentarsi. Die verstellte Kammer-Magd, ein musikalisch-lustiges Schauspiel.* Hamburg 1745.

Kleidung in eklatantem Widerspruch zu seinem venezianischen Dialekt, der aber offenkundig den Besuchern des Wiener Ballhauses keine Schwierigkeiten bereitet:

Zelosia Zelosia
 Dame un poco de reposso,
 Perche viver pì non posso
 Dal tormento,
 Che me sento
 In tel cuor in tel figao:
 Ghò per prova ch'in le donne
 No ghè fede no ghè amor,
 E per questo ghò dolor
 Che son sempre spasemao. (S. 2)

Ebenso folgen die Dialoge zwischen dem jungen Liebhaber Floridoro und Spinalbas Dienstmädchen Aurette den typischen Repliken der Commedia dell'arte, d.h. jenen der üblichen gierigen und schlauen Diener und der naiven mittellosen Adelligen:

Aur. Son del suo merto treviali acquisti.
Flor. Brava voi dite bene.
Aur. Gettano gl'occhi suoi dardi e Catene.
Flor. Aspettate io voglio regalarvi [Si cerca in saccocia]
 In ricompensa
 Di questa verità ch'avete detto,
 Acìò di me potiate ricordarvi.
Aur. E troppo generoso,
 Non s'incomodi.
Flor. Nò, nò, attendete --- ah!
 Quest atto generoso far non posso;
 Voi siete sfortunata:
 Non hò un quatrino addosso.
Aur. (Io già me lo aspettava
 Che questa gran fortuna mi manchava)
 Lei ad un altra volta la riserba,
 Per or la riverisco, le son serva. (S. 6f.)

Der falsche Graf und wahre Abenteurer Gradelino macht in diesem wohlhabenden Milieu Jagd auf eine entsprechend reiche und naive weibliche Beute, indem er die Qualitäten der Dienerfiguren beiderlei Geschlechts effektiv miteinander kombiniert:

Mò guardè qua, che stanza mobigliada?
 Canape de bon gusto e tavolini,
 A spese de i quatrini
 De quel vecchio mercante,
 Ch'è caschado in pazzia d'esserghè amante.
 Address el mio Cervell
 El zira più d'un frull a ben pensar
 Per renderla confusa. (S. 9)

Aus Langeweile, aus einer Laune heraus und um die neue Mode der französischen Salonkultur auszuprobieren, begnügt sich Spinalba nun nicht mehr mit einer möglichst großen Anzahl männlicher Verehrer (die fragwürdige Figur des Gradelino inklusive), sondern möchte plötzlich als Dichterin anerkannt werden. Sie beschreibt ihre höchst lächerliche Ambition (eine Variante der eingebildeten Alten aus der Improvisationskomödie) und ihre Verachtung für den in ihren Augen völlig ungebildeten Pantalone in äußerst unpoetischen Worten:

Quanta noia mi dà quell vecchio pazzo,
 Che pretende da me sincero amore,
 Mà il mio nobile genio a più maggiore
 Sfera s'inalza, e non si perde otioso
 Ad amar un bavoso,
 Cadavere animato
 Cadente, indutto, e che le puzza el fiato.
 Amo le sue ricchezze, i suoi denari,
 A ciò ch'un giorno impari,
 Che l'or non basta
 Ad obligar di bella donna il core
 Quando l'età contrasta. (S. 13)

Spinalba ist auch – und das stimmt perfekt mit ihren modebewussten und vorgeblich intellektuellen Allüren überein – die einzige Figur in *L'affettatione castigata da Grade-*

lino, die sich nie in venezianischem Dialekt ausdrückt. Um sich auch auf diesem Gebiet ihrer würdig zu erweisen, bemühen sich ihre provinziellen Liebhaber um eine möglichst perfekte Nachahmung dessen, was sie für eine gehobene Ausdrucksweise in Literatursprache halten und zur Erheiterung des Publikums als klägliche Karikatur tragischer Verse ausfällt. Als er Spinalba gegenüber seine ehrlichen Absichten bekräftigen möchte, wählt Floridoro das völlig deplatzierte Vokabular eines tragischen Helden und gibt sich unfreiwillig der Lächerlichkeit preis:

Flor. Oh numi tutelari
 Della nobil mia stirpe! tutti invoco
 Che, se veri non son questi miei detti,
 L'acqua m'aneghi, e mi distrugga il fuoco. (S. 15)

Gradelino hingegen, der sich als fremder Adelige ausgibt und nur in den Monologen den ihm eigenen Dialekt verwendet, spricht die anderen Figuren in einer für die Commedia dell'arte typischen Mischung aus mehr oder weniger deformierten fremdsprachlichen Phrasen an, an welchen hier nur auffällt, dass sie neben den immer für polternde Ausländer üblichen deutschen Ausdrücken an Stelle der im 17. Jahrhundert eher üblichen spanischen nun französische Elemente beinhalten:

Grad. Hier diener mein Frau,
 Vot Serviteur Madam, servo Signora,
 Compatite il disturbo, che u'aporto,
 Spinto dal vostro merto e mio dovere,
 Ed a voi (se non fallo) illustre Cavalliere,
 Vot Serviteur Monsieur,
 Sein Diener mein Herr, ie vou salu. (S. 19)

Er behauptet aus *L'America* zu kommen, was die in Wahrheit völlig ungebildete Spinalba als Stadt namens *Merica* missversteht (S. 20). Das Gleiche passiert dann auch Gradelino, als sich Floridoro nicht ganz eindeutig über die literarischen Qualitäten seiner Angebeteten äußert:

Grad. Come? lei Poetessa? anch'io pur sono
 Nella gran Cademia degl'ineguali.
Flor. Hà tradotto Galleno in madrigali. (S. 21)

Der falsche Graf und sich selbst als Dichter ausgebende Gradelino möchte auf der Stelle eine Probe seines poetischen Talents abliefern, was natürlich entsprechend ausfällt:

Grad. Facin grazia ascoltare e compatire
 Non dirò i tuoi begl'occhi
 Uguali siano al sol,
 Uguagliarsi si puol
 A quei de gatta.
 Oscuro il sol divien
 Di Notte, ma non già
 La gatta oscurerà
 Le sue pupille. (S. 21)

Die schlaue Dienerin Aretta beschreibt für ihre staunende Herrin und für das amüsierte Publikum die neue französische Galanterie, in deren Zentrum die von Spinalba bereits überheblich für sich in Anspruch genommene Gesprächskultur steht. Aretta macht sich aber keine Illusionen über die tatsächlichen intellektuellen Fähigkeiten ihrer Herrin, die sie den Zuschauern mitleidlos als zu beschränkt für derartige Gesellschaftsspiele schildert:

Voler fingere d'amare,
 Per pelare
 Un vecchio Mercante
 Reso amante
 D'una donna scaltra e soda,
 Quest'è cosa che si loda,
 Quand'hà ingegno,
 E contegno
 A saperlo burlar.
 Mà, se sciocha pretendesse,
 Che spendesse
 Per sprezzarlo alla scoperta,
 Stii pur certa,
 Che presto l'affetto
 In odio e dispetto
 Vedrassi cangiar. (S. 23)

Gewisse literarische Qualitäten sind durchaus in dem Text von *L'affettazione castigata da Gradelino* zu finden, wenn z.B. die beiden Rivalen um die Gunst von Spinalba, Floridoro und Gradelino, während ihrer Auseinandersetzung intertextuelle Formeln des Petrarkismus verwenden, um damit in lächerlich überhöhter Weise die eigene Stimmung auszumalen:

Grad. Deh! non fatte schiamazzi,
Che, se il sangue a voi bolle, il mio è gelato. (S. 27)

Im Laufe der verworrenen Handlung heiratet Spinalba heimlich den angeblichen Grafen Lasagna, d.h. Gradelino, welcher sich in dem darauf von Floridoro provozierten Duell als ein feiger Angeber entpuppt und plötzlich in dialektaler Unterwürfigkeit in den Stand des Stallburschen zurückkehrt, aus dem er sich zu erheben hoffte:

Grad. Olà pian pian, bel bello,
Nò strappazzè in sta forma mia muier,
Che come Cavalier
Nò ghò volu de duellar impegno,
Mà come mozz' de stalla torò un legno,
O un buon nervo de Bò,
E come un asenazi v'accoparò. (S. 28)

Auf diese Weise werden auch die unehrenhaften Absichten von Spinalba aufgedeckt und ihre vorgetäuschte Zuneigung sowie ihr manieriertes Gehabe entlarvt. Am Ende treibt sie noch damit alles auf die Spitze, dass sie angesichts der ausweglosen Situation den Freitod einer Tragödienheldin in Betracht zieht, wofür sie – das wissen alle Beteiligten – ohnehin nicht den Mut hat:

Spin. Ahi Spinalba sgraziata! esser dovrai
D'un vilan stalon compagna?
Tu di Conte Lasagna
Il gran nome vantasti per burlarmi?
Più tosto, ch'esser tua,
Io vo con questo ferr' la morte darmi. (S. 28)

Angesichts eines niederschmetternd ernüchternden Kommentars ihres so wenig edlen Ehemannes („Lasela fa Che la se finirà de castigar.“ S. 28) und der ebenso

wenig schmeichelhaften Bemerkungen ihrer früheren Verehrer fügt sie sich in ihr Schicksal und tritt in ihre neue Existenz als Ehefrau eines Dienstboten.

L'affettazione castigata da Gradelino, eine an sich unbedeutende musikalische Unterhaltung, ist eines der sprechendsten Beispiele dafür, dass um 1730 in Österreich die kulturelle Entwicklung eine völlig neue Ausrichtung nach Frankreich erfährt und dabei die traditionell seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert präsenten Formen der italienischen Komödie in diese Veränderung produktiv mit einbezogen werden. In den letzten Jahren der Regierungszeit von Karl VI. und in den ersten beiden Jahrzehnten jener von Maria Theresia wird sich schrittweise dieser Wandel vollziehen, der auch die volkstümliche Komödie in deutsche Sprache berührt sowie seine Spuren auch in anderen literarischen Gattungen hinterlässt. Ein Beispiel für eine solche vielfältige Verknüpfung der Entwicklungslinien von italienischer *Commedia dell'arte*, französischer Pastoralkomödie und musikalischem Schauspiel stellt ein 1747 in Wien gespieltes Zauberstück dar, in welchem typische Verkleidungsszenen der Improvisationskomödie mit den Schauerelementen des französischen Barocktheaters vermischt werden:

ZANNINA, | Eine | Zauberin aus Liebe. | In einem lustigen Musicalischen | Schau=Spiel | Aufgeführt. | Auf dem | Von Jhrer Kaiserl. Königl. | Majestät privilegirten | THEATRO | In Wien 1747. | Übersetzt von J. L. V. G. | Wien, gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen, Jhrer Röm. | Kais. Königl. Majestät Hof=Buchdruckern.

Die Hauptfigur dieser Übersetzung von dem gleichzeitig in Wien im Original mit der Musik des Autors gespielten *La Zannina maga per amore. Dramma giocoso per musica* von Giuseppe Maria Buini (~1680–1739), „eine Welsche Bäurin“, verkleidet sich im Laufe der Handlung in charakteristische Figuren der Improvisationskomödie (Zigeuner, Türke und Arzt), um so ihren verlorenen Geliebten Fidalbo zurück zu gewinnen.

Die aus der *Commedia dell'arte* abgeleiteten Figuren verschwinden im ausgehenden 18. Jahrhundert auf Grund der von Apostolo Zeno eingeleiteten und von Christoph Willibald Gluck weiter verfolgten Opernreform beinahe vollkommen aus den italienischen Libretti in Österreich, welche die venezianische Tradition der zwei Ebenen innerhalb eines Stückes durch die einer einheitlichen und vernunftorientierten Linie folgende tragische Handlung und eine klarere moralische Konzeption ersetzen. In dieser Reformoper haben weder Arlecchino noch sein deutschsprachiger Nachfolger Hanswurst etwas zu suchen.

Eine bemerkenswerte Ausnahme in dieser Entwicklung bildet ein Libretto von Lorenzo Da Ponte, der die 1787 in Paris mit der Musik von Antonio Salieri aufge-

führte Reformoper *Tarare* von Beaumarchais für Wien in eine italienische Version mit dem Titel *Axur, re d'Ormus* (1788)³⁹⁸ umarbeitet: Da Ponte verzichtet auf den bei Beaumarchais in der vierten Szene des dritten Aktes auftretenden Schäferchor, fügt aber in die dritte Szene des vierten Aktes den Auftritt einer *Commedia dell'arte*-Truppe ein, wohl im Bewusstsein der langen Tradition der italienischen Improvisationskomödie in Wien.³⁹⁹

IV.3 Italienische Texte der deutschen Wanderbühne in Österreich

Zur Periodisierung der Zeit der Wanderbühne vom Ende des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts schreibt Carl Heine in seiner Einleitung zu *Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne* vor Gottsched (Halle 1889):

Die Geschichte der deutschen Wanderbühne wird durch drei berühmte Schauspielergesellschaften in vier Abschnitte zerlegt, deren jeder eine etwa 50jährige Dauer besaß. Am Schluß der ersten und gleichzeitig am Anfang der zweiten Periode steht Johannes Velthen mit seiner ‚berühmten Bande‘, die dritte Periode wird durch die Neuber'sche Truppe eingeleitet, und mit der Ackermann'schen Bühne beginnt die letzte Periode.

Diese Einteilung in vier Entwicklungsphasen trifft ohne Zweifel auf Mitteldeutschland zu, sollte aber aus neuerer Sicht im süddeutschen und vor allem österreichischen Raum unter Einbeziehung der vorherrschenden Spaßmachfiguren bzw. der Herkunft der Stücke erweitert werden. Für die gesamte Wanderbühne kann man einen ersten Abschnitt von beinahe ausschließlich englischem Repertoire mit der dominierenden Figur des *Pickelbering* definieren. In der zweiten Periode, welche wohl regional unterschiedlich zwischen 1650 und 1670 einsetzt, machen sich die französischen, niederländischen und spanischen Einflüsse direkt oder indirekt bemerkbar und führen zu einer Abwandlung der Spaßmacherfiguren, die nun deutlich südeuropäischen Ursprungs sind. Der dritte Abschnitt, welcher seine Vorlagen aus den Libretti der Hofoper und deren Bearbeitungen als deutsches Singspiel bezieht,

398 Vgl. Alfred Noe: Opernrevolution oder Revolutionsoper? Beaumarchais – Da Ponte, aber nicht mit Mozart. In: Studien zur Musikwissenschaft 39 (1988), S. 131–140.

399 Vgl. auch Frank Piontek: Arlecchino trifft Hanswurst. Die *commedia dell'arte* im Werk Wolfgang Amadeus Mozarts. In: Danielle Buschinger / Cécile Leblanc (Hg.): Richard Wagner à Venise suivi de Les deux rives de l'Adriatique dans les littératures. Amiens 2007, S. 67–76.

beginnt in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts und wird nun von der Figur des *Hanswurst* beherrscht. Ab den in der Aufklärung entstehenden Diskussionen über eine Theaterreform und der zunehmenden Etablierung des bürgerlichen Theaters ist wohl die vierte und letzte Phase der Wanderbühne regional mit unterschiedlicher Schärfe abzugrenzen.

Ihren Höhepunkt erreicht die deutsche Wanderbühne ohne Zweifel während des Wirkens der Truppen von Johannes Velten und Friederike Caroline Neuber, d.h. ungefähr von 1680 bis 1720. In den ersten Entwicklungsphasen wird – wie bereits erwähnt – das Repertoire der deutschen Wanderbühne eindeutig von Stücken zuerst englischer, später auch spanischer und französischer Herkunft beherrscht, was sich im Laufe der Zeit ändert, wie Brauneck anmerkt:

Einflüsse des italienischen Stegreiftheaters aus Entwicklungen im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts lassen sich dennoch feststellen, auf die deutsche Wanderbühne, auf die literarische Komödie des Barock, auf die Oper und die Opera buffa.⁴⁰⁰

Im süddeutschen Raum setzen sich schon in der zweiten Phase der oben skizzierten Entwicklung italienische Vorlagen für die Texte und vor allem für Spieltechniken sowie Figuren durch, welche sich zu einem großen Teil an den Libretti der venezianischen Oper bzw. der Wiener Hofoper inspirieren. Ausgehend von der im vorhergehenden Abschnitt beschriebenen Einführung der aus der Improvisationskomödie abgeleiteten Spaßmacherfiguren in die Libretti etabliert sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Rezeptionslinie, die über Adaptierung der italienischen Spieltexte zu meist in Hamburg aufgeführten Singspielen schließlich ein reiches Repertoire an Stücken für die Wanderbühne hervorbringt.

Als eines der repräsentativsten Beispiele für die Stationen dieser Rezeptionslinie sei hier Nicolò Minatos Libretto *Creso* ausführlicher dargestellt:⁴⁰¹ Dieses *Drama per Musica*, das laut Titelblatt für eine Geburtstagsfeier von Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia (Neuburg von der Pfalz, 1655–1720, ab 1676 die dritte Gemahlin von Leopold I. und u.a. die Mutter von Kaiser Joseph I.) konzipiert wird, handelt von König Krösus' stummem Sohn Atis (vgl. die Details in V.10 Geburtstagsopern).

Das sehr umfangreiche Stück, dessen Aufführung sich laut Regieanweisungen (vgl. den Einschub auf S. 55–58 des Librettos) über zwei Tage erstrecken soll, bie-

⁴⁰⁰ Brauneck: Die Welt als Bühne II, S. 353.

⁴⁰¹ Textedition in Alfred Noe (Hg.): Spieltexte der Wanderbühne. Band V. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften. Berlin 1999, S. 1–111.

tet zahlreiche Balletteinlagen und den für solche Auftragswerke des Hofes üblichen allegorisch-panegyrischen Schluß. Minatos *Drama per musica* wird in der Vertonung von Kaiser Leopold I. und mit der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer am 9. und 10. Januar 1678 erstmals aufgeführt und am 12. und 13. Januar wiederholt.

Die anlässlich dieser Aufführungen vom Hof in Auftrag gegebene Übersetzung des italienischen Librettos erscheint unter dem Titel:

Cresus| Gesungene Vorstellung| An dem Geburts=Tag| Ihrer Mayestett| Der Regierenden Römischen Kayserin| ELEONORA| MADDALENA| THERESIA| Auff Allernädigsten Befelch| Ihrer Römischen Kayserlichen Mayestett| LEOPOLD| Deß Ersten| In zwey Täge abgetheilte gehalten. | Auß dem Wel-schen übersezet| Von| Johann Albrecht Rudolph. | Gedruckt zu Wienn/ bey Johann Christoph Cosmerovio/ Röm:| Kays. Mayestätt Hoff=Buchdruckern/ 1678.

Rudolph übersetzt unter detailgetreuer Wahrung des Inhalts und des Aufbaus der Szenen die italienischen Verse mit Ausnahme der Arien immer in deutsche Prosa.

Die erste Ausgabe des daraus abgeleiteten Sing-Spiels von Lucas von Bostel (1649–1716)⁴⁰² unter dem Titel *Der Hochmüthige/ Gestürzte/ und Wider=Erhobene Croesus* erfolgt in Hamburg 1684 und wird von Johann Philipp Förtsch (1652–1732) vertont. Eine zweite Ausgabe ohne Jahresangabe, in der die Arie (Elmira/Trigesta: *Obn einziges Beschwerden*) in der zweiten Szene des ersten Aktes nicht mehr vier, sondern nur mehr zwei Strophen aufweist, dürfte auf eine rasch durchgeführte Zensur unmittelbar vor oder nach den ersten Vorstellungen zurückgehen: Die Kürzung dieser Arie geht vermutlich auf den Einspruch der protestantischen Geistlichkeit zurück, da die Strophen 3 und 4 eindeutige erotische Anspielungen (z.T. auf Plattdeutsch) enthalten. Die abgeschwächte Fassung wird auch bei der Wiederaufnahme von 1692 übernommen.⁴⁰³ Diese zweite bzw. die damit vollkommen übereinstimmende dritte Ausgabe Hamburg 1692 ist mit Sicherheit die Vorlage für die Wanderbühnenfassung *Der stumme Prinz Atis*.⁴⁰⁴

Spätere Ausgaben, auf deren Grad von Kürzung bzw. Bearbeitung hier nicht eingegangen werden kann, zeugen jedenfalls von der anhaltenden Beliebtheit des Stoffes:

⁴⁰² Bostel betätigt sich u.a. als Übersetzer der Satiren von Nicolas Boileau ins Plattdeutsche; seinen größten Erfolg erzielt er 1686 mit der Oper *Der glückliche und unglückliche Cara Mustapha*, in der ein in Hamburg geborener Sklave des Großwesirs als komische Figur besonderen Anklang beim Publikum findet.

⁴⁰³ Textedition in Noe: Spieltexte der Wanderbühne. Band V, S. 113–190.

⁴⁰⁴ Textedition in Noe: Spieltexte der Wanderbühne. Band V, S. 191–252.

Der Hochmüthige/| Gestürzte/ und wieder erhabene| CROESUS. | [Illustration] | In einem Singe=Spiele | Vor vielen Jahren auff dem | Grossen Hamburgischen Schau=Platze | vorgestellt/ | Jetzo von neuem wieder auffgeführt. | Im Jahr 1711. | HAMBURG/ gedruckt bey Friderich Conrad Greflinger.

Diese von Reinhard Keiser vertonte Bearbeitung wird 1730 mit weiteren leichten Kürzungen (die Ballette und die Nebenfigur des Olisius werden gestrichen) herausgegeben. Inzwischen wird eine weitere Opern-Version zweimal in Wolfenbüttel gedruckt:

Atis, Oder Der Stumme Verliebte. In einer Opera Auf dem grossen Braunschweigischen Theatro vorgestellt. Wolfenbüttel: Christian Bartsch 1717. (Musik von Georg Caspar Schürmann)

Atis, Oder Der stumme Verliebte/ Jn einer Opera auf dem grossen Braunschweigischen Theatro vorgestellt. Wolfenbüttel/ Druckts Christian Bartsch/ Hertzogly. privil. Hof- und Cantzley Buchdr. o. J. [Februar 1719].

Eine derartige Verbreitung des Stoffes provoziert natürlich auch auf dem großen Bekanntheitsgrad der Figuren basierende Parodien. Mit inhaltlichen Anlehnungen an die französischen Dramatiker Le Sage und d'Orneval verfasst Johann Philipp Praetorius:

Buchhöfer | Der | Stumme Printz ATIS, | In einem | INTERMEZZO | Auf dem | Hamburger | Schau=Platze | Vorgestellt. | Im Jahr 1726. | [Ornament] | Gedruckt mit Stromerschen Schriften.

Darin werden einzelne Text- und Musikpassagen von 1711 durch den Tänzer Buchhöfer dadurch karikiert, dass er sich selbst in der Verkleidung als Atis spielt.

Das in einer Handschrift überlieferte Wanderbühnen Stück *Der stumme Printz Atis* geht mit Sicherheit auf die korrigierte zweite Version des Librettos von Lucas von Bostel zurück, das in seinen verschiedenen Versionen von 1684 bis 1730 sicher beste Voraussetzungen für bühnenwirksame Adaptationen bietet: „Das Libretto trägt mit einer Verknüpfung der Haupt- und Staatsaktion, einer Liebesintrige und komischen Szenen deutliche Merkmale der venezianischen Oper.“⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Klaus Zelm: Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Krösus. Singspiel. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Band III. München 1989, S. 272–274; hier S. 273.

Zu den einzelnen Etappen dieser Rezeptionslinie von Minatos *Creseo* über Rudolphs getreue Wiener Übersetzung und Bostels Adaptierung als Singspiel in Hamburg bis zur Wanderbühne nun einige ausgewählte Textbeispiele im Detail.

Im italienischen Original-Libretto von Minato singt der Page Nerillo stellvertretend für den stummen Atis die folgende Erklärung an Elmira:

I tuoi Crini son le catene,
 Che legaro questo Cor.
 Le Pupille tue serene
 Son le Fonti del mi' ardor.
 [...]
 Vn sol guardo, che da Te viene,
 E più bel d'ogni splendor.
 Dolci, e care son le Pene,
 Che per Te mi rende Amor.

Johann Albrecht Rudolph übersetzt dies 1678 mit folgenden Worten:

Deine Haare sein die Stricke/
 Wo mein Hertz ihr Bandt hernam;
 Vnd der Vrsprung deiner Blicke
 Ist der Vrsprung meiner Flam.
 [...]
 Deiner schönen Augen=scheine
 Gleich kein andrer Strallen=Pracht;
 Süß vnd lieb sein mir die Peine/
 Die mir deine Liebe macht.

In der stark veränderten Hamburger Version von Bostel hingegen singt Nerillus:

Durch der Haare güldne Stricke
 Ist ans Hertz ein Band gelegt/
 Durch der Augen helle Blicke
 Ist die Brust in Feur erregt/
 Dennoch leb' ich höchst vergnügt/
 Und begehre kein erretten/
 Aus den güldnen Band und Ketten/
 Dran mein Hertz in Flammen liegt.

Die überlieferte Wanderbühnen-Version streicht die Rolle des Nerillus (an einzelnen Stellen der Handschrift scheint der Name noch durchgestrichen auf) und überträgt seinen Part an den mit Atis vertrauten General Halimachus, der sich mit den beinahe wörtlich aus dem Hamburger Text übernommenen Versen an Elmira (laut fol. iv der Handschrift: Frau Neuberin) wendet:

Durch der Haare güldne Stricke, ist mein Hertz in Band gelegt,
 Durch der Augen helle Blicke wird die Brust in Freud erregt
 Dennoch leb ich höchst vergnügt und begehre keinen rath
 Auf dem güldnen Band und Rath darin mein Hertz in Flammen liegt.

Diese direkte Filiation wird bekräftigt durch die folgende Arie von Solon, für die es im italienischen Original (und dementsprechend in der Wiener Übersetzung) keine Vorlage gibt:

Solte Schiffern wohl geziemen,
 Ehe dann der Port erreicht
 Ihrer Schiffart Glück zu rühmen!
 Ein Mensch der dem Schiffe gleicht/
 Hat kein wahres Glück erworben/
 Eh' er glücklich ist gestorben.

Die Wanderbühne übernimmt diese Erfindung von Bostel wiederum fast wortgetreu:

Sollte Schiffern wohl geziemen,
 Ehe dann der Port erreicht
 Ihrer Schiffart Glück zu rühmen?
 Ein Mensch der dem Schiffe gleicht,
 Hat kein wahres Glück erworben
 Bis er glücklich ist gestorben.

Ebenso die hinzugefügte Antwort-Arie des hochmütigen Königs Croesus, um dessen Belehrung es ja in all diesen Stücken geht, in der Hamburger Fassung:

Weil die allerschönste Bluhm
 Nicht behält der Schönheit Ruhm/
 Wann die welchen Blätter fließen/
 Solte man die kurtze Zeit

Ihrer schönen Liebligkeit
Darum nicht mit Lust genießen?

Bis auf orthographische Varianten übernimmt der Autor des Wanderbühnen-Textes die Passage wortgetreu:

Weil die allerschönste Blum
Nicht behält der Schönheit Ruhm
Wann die welke Blätter fließen,
Sollte man der kurzen Zeit
Ihrer schönen Lieblichkeit
Darum nicht mit Lust genießen.

Wichtige Vorarbeiten für den Nachweis ungedruckten Materials aus dem österreichischen Raum, für welches vergleichbare Filiationsprozesse gelten, haben sicher Rudolf Payer von Thurn mit seiner zweibändigen Ausgabe der *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* (Wien 1908–10), Leokadia Furlinger mit ihrer Dissertation *14 handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts* (Wien 1948) und Helmut G. Asper mit *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken* (Wien 1975) geleistet. Darüber hinaus listet Martino⁴⁰⁶ unter Verwendung der schon zitierten Arbeiten, aber auch jener von Moritz Fürstenau,⁴⁰⁷ Johannes Meissner,⁴⁰⁸ Johannes Bolte⁴⁰⁹ und Walter Hinck,⁴¹⁰ zahlreiche handschriftliche Quellen auf und erbringt vor allem den Nachweis, dass die Hofoperlibretti von Minato, Cupeda und Zeno tatsächlich sehr häufig als Vorlagen für Stücke der Wanderbühne bzw. für Wiener Volkskomödien dienen. Neben den bei Payer von Thurn abgedruckten wie z.B. *Die Verfolgung auß Liebe oder Die grausame Königin der Tegeanten Atalanta Mit Hanß Wurscht Den lächerlichen Liebs-Ambasadeur, betrogenen Curiositäten-Seher, einfältigen Meichbmörder, Inter-*

406 Alberto Martino: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie. Amsterdam 1994.

407 Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens. Mit einer Ansicht des ersten zu Dresden erbauten Komödienhauses. Dresden 1861.

408 Johannes Meissner: Die Englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich. Wien 1884.

409 Johannes Bolte: Von Wanderkomödianten und Handwerkerspielen des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Jg. 1934. Philosophisch-historische Klasse. Berlin 1934, S. 446–487.

410 Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre Italien. Stuttgart 1965.

essirten Kammerdiener, übl belobnten Beederachsstrager, unschuldigen Arrestanten, Interessirten Auffstecker; wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bey Hoff auf der Stiegen Essende Gallantomo ec. Im Jahr 1724, den 10 July (nach Nicolò Minato: *Atalanta*), *Der Besiegte Obsieger Adalbertus König in Wälschlandt oder Die Würckungen deß Betruchs bey gezwungener Liebe Mit Hanswurst: Den betrogenen Breutigam, verwirrtten Auffstecker; übl belobnten alten Weiber Spotter; gezwungenen Ehman, Allamodischen Ambassadeur; sehenden Blinden und hörenden Tauben ec. ec. Componirt Ao. 1724 von einem Comico* (nach Donato Cupeda: *L'Adalberto; ovvero La forza dell'astuzia femminile*) oder *Die Gestürzte Tyrannay Jn der Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte oder Triumph der Liebe und Rache mit HW: dem getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber und, was für Lustbarkeit fehrner seye, wird die Action selbst vorstehlen. Wien den 29. July Ao. 1724* (nach Apostolo Zeno: *Merope*) wären noch *Das wiederruffene Urtheil Paridis In Überreichung deß goldenen Apffels / Wurde Der Durchläuchtigsten Hertzogin von Crommau und Gefürsteten Fürstin von Eggenberg / Wie auch denen Hoch-Gebornen / Wohl-Gebornen Gräfffinen und Freyin in Grätz In einem Poetischen Prologo Nebst einer galanten Staats-Action, genannt: Die Verfolgung auß Liebe / Oder die streitbare Telesilla Königin von Argo. NB. Eine gantz neue Haupt-Action. In tieffester Submission offerirt / und dedicirt von denen annoch anwesenden Chur-Pfältzischen Hof-Comoedianten* (Graz: Widmanstetter 1728; nach Donato Cupeda: *L'offendere per amare: ovvero La Telesilla. Drama per musica. Vienna: Susanna Cristina, Vedova di Matteo Cosmerovio 1702*)⁴¹¹ oder *Eine Moralische, doch aber mit erlaubter Lustbarkeit durchaus untermengte Historische Haupt-Action, Betitult: Die unschuldig verfolgte, zuletzt aber getreu befundene Kayserin ENGELBERTA, Gemahlin Ludovici des II. römischen Kayzers, oder: Wer eine Grube gräbt, dem andern zum Verderben, der fället selbst hinein und muss mit Schande sterben* (nach Apostolo Zeno / Pietro Pariati: *Engelberta*)⁴¹² zu erwähnen.

Zu diesen in ihrer Filiation nachweisbaren Stücken kommt eine Vielzahl von Texten, die auf Grund verschiedener Indizien (Titelhelden, Szenarium, Angaben auf dem Titelblatt) ebenfalls dem von der Wiener Hofoper ausgehenden italienischen Einfluss zugeordnet werden können. Als repräsentative Beispiele für ein sicher noch nicht systematisch erfasstes Material seien hier genannt:

- *Eine Intrigante und gewiss vollkommene Haupt-Action, betitult: NIEMAND SOLL SICH VOR SEINEM ENDE GLÜCKLICH SCHÄTZEN, oder: Die Wirkung der Kindlichen Liebe. NB. Diese Haupt-Piece ist aus dem Italienischen gezogen, allwo sie betitult wird: La forza della natura.*⁴¹³

⁴¹¹ Martino: Die italienische Literatur, S. 391.

⁴¹² Martino: Die italienische Literatur, S. 304f.

⁴¹³ Martino: Die italienische Literatur, S. 304f.

- *Albonio oder Die kindl. Liebe in der Rache ihrer Eltern, oder Die Verachtung einer verliebten Damen ist geführl. mit Arlequins furchtsabmen Fackel-Träger und Soldatesque.* Weißenfels 1728 (vermutlich nach Giulio Cesare Corradi: *L'Alboino. Drama Per Musica.* Vienna: Heredi Cosmeroviani 1707).⁴¹⁴
- *Die Allgemeine Treu <Cafena> oder Hanswurst: der listige, iedoch betrogene und zum Galgen verdambte Hausdieb, wohlpracticirter BeederachsTräger und Kuppler*⁴¹⁵ (nach Donato Cupeda: *La fede pubblica. Dramma per Musica.* Vienna: Susanna Cristina Vedova di Matteo Cosmerovio 1699).
- *Groszmüthiger Wethstreit der Freundschaftf Liebe und Ehre oder Scipio in Spanien mit Hanswurst den großmütigen Slaven und verschmitzten Hofschrantzen*⁴¹⁶ (nach Apostolo Zeno: *Scipione nelle Spagne. Dramma.* Vienna: Giovanni Pietro van Ghelen 1722).
- *Der Tempel Dianae oder Der Spiegel wahrer und treuer Freundschaft mit Hanswurst: Den sehr übl geplagten Jungengesellen von zwey alten Weiberen Componirt Von Elnen In VIenn AnVvesenDen CoMICO. LAHR*⁴¹⁷ (nach Nicolò Minato: *Il tempio di Diana in Taurica. Festa Musicale.* Vienna: Matteo Cosmerovio 1678).
- *Triumph Römischer Tugendt und Tapferkeit oder Gordianvs der Grosse Mit Hanß Wurst den lächerlichen Liebes-Ambaßadeur, curieusen Befelchshaber, vermeinten Todten, ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion ec. und waß noch mehr die Comoedia selbstn erklbaren wirdt. Componirt In diesen 1724 JAHR, den 23 Jenner*⁴¹⁸ (nach Donato Cupeda: *Il Gordiano Pio. Drama Per Musica.* Vienna D'Avstria, Appresso Susanna Cristina, Vedova di Matteo Cosmerouio, Stampatore di S. M. C. 1700).
- *Die unvergleichlich schöne Printzeßin Andromeda oder Derselben Vermählung mit dem Heldenmüthigen Perseus bzw. Comoedia. Perseus et Andromeda, oder die Weiß geborene Mobrain* (vermutlich nach Aurelio Amalteo: *Il Perseo. Dramma musicale.* In Vienna d'Austria, per Matteo Cosmerovio. 1669).⁴¹⁹
- *Waß sein soll Daß schickt sich wohl oder Die unvergleichliche Beständigkeit zweyer Verliebten <Astromedes> Mit Hanswurst: den seltsamen Großmütigen und übl belobnten*

⁴¹⁴ Martino: Die italienische Literatur, S. 26f.

⁴¹⁵ Textedition in Payer von Thurn: Wiener Haupt- und Staatsaktionen II, S. 379–439; vgl. Martino: Die italienische Literatur, S. 110f.

⁴¹⁶ Textedition in Payer von Thurn: Wiener Haupt- und Staatsaktionen II, S. 121–183; vgl. Martino: Die italienische Literatur, S. 300.

⁴¹⁷ Textedition in Payer von Thurn: Wiener Haupt- und Staatsaktionen II, S. 1–62; vgl. Martino: Die italienische Literatur, S. 184f.

⁴¹⁸ Textedition in Payer von Thurn: Wiener Haupt- und Staatsaktionen I, S. 1–67; vgl. Martino: Die italienische Literatur, S. 111f.

⁴¹⁹ Martino: Die italienische Literatur, S. 31f.

Kupler:⁴²⁰ (nach Pietro Antonio Bernardoni: *Tigrane, Re d'Armenia. Dramma Per Musica*. Vienna d'Austria, Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia di Sua Maestà Cesarea. 1710).

Die Rezeptionswege der italienischen Improvisationskomödie verzweigen sich also innerhalb des süddeutschen Raumes in eine passive Rezeption über die Gastspiele der italienischen Truppen, in eine produktive Rezeption über die Integration der typischen Figuren und Spieltechniken in zahlreiche, in Österreich verfasste italienische Libretti und zuletzt eine Weiterführung dieser Linie über die Umarbeitung genau dieser Libretti zu deutschen Singspielen in Norddeutschland und schließlich wieder zu Wanderbühnenstücken in Österreich.

⁴²⁰ Textedition in Payer von Thurn: Wiener Haupt- und Staatsaktionen II, S. 319–378; vgl. Martino: Die italienische Literatur, S. 64f.

LA
MONARCHIA

LATINA
TRIONFANTE.

Festa Musicale

In Applauso del felicissimo NATALE

DEL

SERENISS: GIOSEFFO
ARCIDUCA D' AUSTRIA,
FIGLIO DELLE AUGUSTISS:

MAESTA'

DI

LEOPOLDO
IMPERATORE,

ET

ELEONORA,
MADDALENA,
TERESA

IMPERATRICE,

NATA PRENCIPESSA DI NEOBURGO.

Alle Medesime M. M. Consacrata.

*Posta in Musica dal S: ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche
Teatrali di S. M. C. & M. di Cap. della M^{te} dell' Imp^{re} ELEONORA.*

*Con l' Arie per lo Combattimento, e per lo Balletto, del S: GIO: ENRICO
SMELZER, F. M. di Cap. di S. M. C.*

IN VIENNA D' AVSTRIA,

Per Gio: Christoforo Cosmervio, Stampatore di S. M. C. Anno 1678.

V. DIE LITERARISCHE SELBSTDARSTELLUNG DES KAISERHOFES IM BAROCK

Ein wesentliches Charakteristikum der höfischen Kultur des 17. Jahrhunderts ist das Streben nach einer politischen Außenwirkung, die vorwiegend durch eine repräsentative Inszenierung mit Hilfe unterschiedlicher künstlerischer Darbietungen vor sich geht.⁴²¹ In Form von halböffentlichen und öffentlichen Auftritten zu ausgewählten Anlässen stellt sich der hierarchisch organisierte Hof als mächtiger und strahlender Kern eines politischen Gebildes dar, dessen Interessen gegenüber rivalisierenden Staaten durch eine solche Repräsentation besser vertreten werden sollen, indem den Konkurrenten selbst sowie beobachtenden Dritten ein möglichst beeindruckendes Bild von den ökonomischen und ideologischen Bedingungen des betreffenden Landes vermittelt wird. Diese Unterstützung der Außenpolitik durch künstlerische Repräsentation geschieht in Nachahmung der italienischen Renaissance-Fürsten wie den Medici (hier besonders Lorenzo il Magnifico) nicht nur im Sinne einer humanistischen Auffassung von dem die Künste protegierenden vorbildlichen Herrscher, sondern auch aus der wirtschaftlichen Überlegung, dass selbst die aufwändigsten außenpolitischen Auseinandersetzungen auf dieser Ebene immer noch billiger kommen als die Austragung militärischer Konflikte. Auf der Basis eines solchen strategischen Kalküls erscheint die höfische Selbstdarstellung des Barock mit Hilfe von ungeheuer prächtigen Festen und deren Dokumentation in angeschlossenen Publikationen keineswegs als purer Luxus oder sinnlose Geldverschwendung, sondern stellt eine Form der politischen Intervention im Kräfte-spiel rivalisierender Staaten dar:

Höfe der frühen Neuzeit hatten ein unstillbares Repräsentationsbedürfnis, und manche Rivalität zwischen den Großmächten Europas wurde nicht bloß auf den Schlachtfeldern, sondern auch auf der symbolischen Ebene der Kunst und der herrscherlichen Grandeur entschieden. Mäzenatentum und Sammlertätigkeit, Bildung und Feste, Architektur und Musik prägten die höfische Gesellschaft, denn sowohl die Dynastie als auch die höfische Gesellschaft

⁴²¹ Vgl. Maria Goloubeva: *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*. Mainz 2000. – Herbert Seifert: *Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper*. In: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk*. St. Ingbert 2004, S. 93–108.

mussten sich stets in diesem kulturellen Feld beweisen, bestätigen und übertrumpfen.⁴²²

Darüber hinaus verfolgt der Hof durch dieses Auftreten seiner führenden Vertreter ebenso das Ziel einer repräsentativen Wirkung nach innen, durch welche das soziale Gefüge mit seiner ausgefeilten Hierarchie den Mitgliedern des Hofes selbst und natürlich den Untertanen als solide und effektiv vermittelt werden soll. Die möglichst prachtvolle Darstellung der Spitze der höfischen Pyramide erstrebt durch eine solche Affirmation der bestehenden Verhältnisse eine Motivation für Untergeordnete, bis zu den Möglichkeiten ihres Standes aufzusteigen, sowie eine bewundernde Resignation der breiten Masse, welche fern jeder Hoffnung auf Teilnahme an diesen Festen oder auf Annäherung an diese Sphären sich im reflektierenden Glanz als dennoch privilegierte Untertanen begreifen sollen.

Neben der den öffentlichen Raum beherrschenden Architektur, den die höfischen Säle schmückenden Bildenden Künste, der die Veranstaltungen umrahmenden Musik und der zur Spiegelung des Protokolls beitragenden Choreographie kommt der Literatur innerhalb dieses repräsentativen Systems eine besondere Rolle zu. Als Wortkunst transportiert sie ja neben dem ästhetischen Eindruck der klangvollen Rede immer auch einen Sinngehalt, der in einer verschlüsselten Erzählung von Inhalten besteht, die im Rahmen einer innerliterarischen Tradition sich auf außerliterarische Verhältnisse übertragen lassen. Im Sinne einer derart deutlichen Funktionalität der höfischen Repräsentationsliteratur erweitert sich ihre poetische Konzeption, in der die Botschaft wesentlich aus der Form besteht, jetzt um die ebenso wichtige Komponente des Kontextes, auf welchen sich literarische Form und Inhalt beziehen.

Die Enkomiaстик, welche je nach Epoche in den entsprechenden literarischen Gattungen die Institutionen und Herrscherpersönlichkeiten eines Gebietes preist, manifestiert sich in Österreich während des 17. Jahrhunderts in Form von panegyrischen Gedichten, die zu feierlichen Anlässen die exemplarischen Eigenschaften der im Mittelpunkt stehenden Person würdigen. Häufig deklariert sich die Funktion

⁴²² Karl Vocelka: Die Stadt und die Herrscher. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert). Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 13–45, hier S. 13. Vgl. auch Theophil Antonicek: Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation. In: Rudolf Flotzinger / Gernot Gruber (Hg.): Musikgeschichte Österreichs. Bd. 2. Graz 1979, S. 17–71. – Theophil Antonicek: Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III. Wien 1990. – Herbert Seifert: La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Florenz 1990, S. 1–15.

dieser Texte schon ausdrücklich im Titel, der in den meisten Fällen ebenso Bezug nimmt auf den spezifischen Zeitpunkt oder Zweck der Widmung. Es liegt in der Natur der Sache, dass viele dieser anlassbezogenen Werke nur als Handschriften überliefert und damit in der Form ihrer ursprünglichen Darbietung verblieben sind, mit welcher in vielen Fällen die Verfasser die eigenen literarischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen und bei Hof bekannt zu machen bestrebt sind.

So z.B. verfasst der aus Pordenone stammende und ab 1659 am Kaiserhof tätige Aurelio Amalteo 1662 eine aus 14 sechszeiligen Strophen bestehende Ode als Neujahrswünsche für Kaiser Leopold I., welche in der Handschrift Cod. 9.959 der ÖNB unter dem Titel *Alla Sacra Cesarea Maestà di Leopoldo Augustissimo Imperatore Auspicio di Nove Glorie nel Ingresso dell'Anno Novo MDCLXII. Applauso* überliefert ist. Darin wird gegen Ende der Kaiser gemäß der Tradition der barocken Panegyrik als von Apollo herangeführter, leuchtender Stern der Herrschertugenden über seinem Land besungen:

Ed ecco il Dio di Delo
 Aprir l'uscio seren con man dorata,
 E far l'Austria beata
 Co 'l quarto giro in Cielo
 Da che dotato del fulgor più uero
 Leopoldo del Mondo hebbe l'Impero.

Splenda eterna la Stella
 Di sua felicità, ch'è nostra gioia:
 Non interrompa noia
 L'Età sua sempre bella;
 E poi ch'è il suo regnar nostra salute
 Mai non tramonti il Sol di sua Virtute. (fol. 4v–5r)

Am Ende seiner regelmäßigen Tätigkeit in Wien verfasst Amalteo um 1666 zur Hochzeit von Leopold I. mit der Infantin Margarita Teresa seine ebenfalls nur handschriftlich überlieferten (ÖNB Cod. 9.924) *Tributi delle quattro parti del mondo à gli Augustissimi Sposi spiegati in quattro Sonetti*, die in einem einleitenden Kommentar die europäische Weltherrschaft folgender Maßen ableitet:

All'Europa, che feconda d'Imperi distese, prima co'l ualore del grand'Alessandro, e poi della Romana Republica il glorioso Scettro sopra l'Asia, e l'Africa; et ultimamente uidde sottoposta alla potenza Ibera l'America; à quella, ch'appresta

la Sede à i Sommi Pontefici, et à gl'Imperatori sì Orientali, come Occidentali, si deue meritamente il titolo di Dominatrice dell'Vniuerso. Ed ella riconoscendo la maggiore sua Gloria ne gli Augustissimi Sposi, ad essi nella seguente maniera s'inchina. (fol. 2^r)

Nach einer kurzen Einführung der einzelnen Kontinente folgt das entsprechende Sonett über ihre spezifischen Vorzüge und ihre Verbindungen zur europäischen Kultur. Im letzten Teil über Amerika, den Weltteil unter iberischer Herrschaft, wird dann die künftige österreichische Kaiserin als Symbol der Wiedervereinigung des unter Karl V. begründeten Weltreiches gefeiert:

Hor che del Ciel Germano al gran Tonante
L'Isipanica Giunone Amor addita
L'affetto uniuersale appar festante.

Ed à la Spagna in noua fede unita
Già l'America porge al Reggio Amante
Vn Mondo compendiato in Margherita. (fol. 9^r)

Nur wenigen Texten bereits anerkannter Autoren wird die Ehre einer Drucklegung zuteil, als offizielle Wertschätzung für die in diesen Gedichten zum Ausdruck gebrachten Gedanken.

Die frühesten als Drucke nachweisbaren panegyrischen Texte in italienischer Sprache für den barocken Kaiserhof stellen oft auch erfolglose Versuche dar, mit Hilfe dieser Werke eine Anstellung als Hofdichter oder andere Formen der Förderung zu erreichen. Vermutlich von dem sonst in Wien nicht dokumentierten sizilianischen Komödiendichter Tommaso Aversa (1623–63) erscheint 1647 *Il portento. Canzon panegirica*, womit wohl Kaiser Ferdinand III. auf den Autor aufmerksam werden soll, oder auch Erzherzog Leopold Wilhelm, denn von Aversa erscheint 1648 in Brüssel *Il Bartolomeo. Tragedia sacra*. Fünf Jahre später widmet Alfonso Gualtieri seinem Protektor Maximilian von Dietrichstein eine lobpreisende Schilderung der Abreise von Ferdinand III. und Eleonora zum Reichstag nach Regensburg, bei welchem im Februar 1653 auch die Komödie *L'inganno d'amore* von Benedetto Ferrar⁴²³ aufgeführt wird, unter dem Titel *Nella Partenza delle Maestà Cesaree dalla Città*

423 In der Übersetzung von Kardinal Ernst Adalbert von Harrach erscheint der Liebes-Betrug zeitgleich mit dem Originaltext in Regensburg bei Christoph Fischer.

di Vienna per la Dieta Imperiale, Poesie (1652). Für die Unterhaltungen während des Reichstages verfasst Gualtieri seine von Mitgliedern des Hofes aufgeführten *Scherzi d'amore. Capriccio poetico per la solita festa del Wirtscioft privatamente rappresentata nel Carnevale* (Regensburg 1653).⁴²⁴ Im darauffolgenden Jahr widmet Gualtieri schließlich dem Thronfolger Ferdinand IV. eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Il dispaccio della fama nella coronatione [...] di Ferdinando IV rè de Hungaria e Boemia [...], rè de' Romani novamente eletto. Applauso devotissimo*.

In die Kategorie der weniger erfolgreichen, weil nicht vom erhofften Mäzenatentum belohnten Werke gehört auch das *Panegirico a Giosepe I. re di Germania e imperatore romano* (1708) von Giovanni Battista Ancioni. Ein gewissermaßen internationales Flair verleiht einem in Österreich entstandenen Stück italienischer Panegyrik die Drucklegung des *Italico-latino-germanico-hispanico-gallicum elogium Francisci et Friderici principum Estensium una cum eorum patre Rainaldo Mutinensi duce* (1707) von Leopoldo Gioseffo Giannini, der in dieser kosmopolitischen mehrsprachigen Sammlung, die eher den Charakter von literarischen Stilübungen hat, den Ruhm der Herzöge von Modena zu verbreiten versucht.

Die ohne Zweifel bemerkenswertesten Beispiele literarischen Fürstenlobes am Wiener Kaiserhof liefert während der Regierungszeit von Leopold I. der italienische Hofdichter Filippo Maria Bonini (1612–80)⁴²⁵ mit einem Geburtstagslob für Kaiserin-Witwe Eleonora (*L'auge de la gloria. Panegirico per il giorno natalitio della Cesarea e Real Maestà di Leonora, Imperatrice de' Romani*, 1670), einem Geburtstagsgedicht für Kaiser Leopold I. (*Gli amplessi della Virtù e della Sorte. Panegirico nel giorno natalitio [...] di Leopoldo I. Imperatore*, 1671) und einem poetischen Porträt der zweiten Gemahlin von Leopold I. kurz nach der Hochzeit (*Il ritratto. Panegirico della S. C. R. M. dell'Imperatrice Claudia Felice*, 1673).

Neben den Berichten von bemerkenswerten Ereignissen am Kaiserhof, als deren frühes und eindrucksvolles Beispiel der im Abschnitt über die Improvisationskomödie zitierte *Ragguaglio* von Sebastiano Forteguerra über die Krönung 1622 in Ödenburg genannt werden kann, verfassen italienische Autoren aus dem Umkreis des Hofes zu offiziellen Anlässen wie Thronbesteigungen oder Vertragsabschlüssen panegyrische Texte, welche die besonderen Qualitäten des österreichischen Kaiserhauses unterstreichen. So veröffentlicht Filippo Maria Bonini in Wien 1670

424 Vgl. zu dieser ‚Wirtschaft‘, d.h. Faschingsunterhaltung, Christina Schmücker: Im Wirtshaus ‚Zum Schwarzen Adler‘. Die Wirtschaften in den Zeremonialprotokollen (1652–1800). In: Irmgard Pangerl / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle* (1652–1800). Eine Annäherung. Innsbruck / Wien / Bozen 2007, S. 435–462; hier S. 442 und 451–454.

425 Bonini veröffentlicht zuvor 1648 in Venedig *Il Ciro politico* und 1666 in Rom *Il Tevere incatenato ovvero L'arte di frenar l'acque correnti*.

L'echo della fama. Panegirico nella coronatione della sacra Maestà di Leonora d'Austria, regina di Polonia für Erzherzogin Eleonore Maria Josefa (1653–97), die Tochter von Ferdinand III. und Eleonora II. Gonzaga, die in diesem Jahr in erster Ehe Michael Wiesniowicz heiratet und damit zur Königin von Polen gekrönt wird. Mit der vergleichbaren Absicht, die künftige Herrscherpersönlichkeit in der Tradition der klassischen Tugenden zu würdigen, unterbreitet Giuseppe Piselli 1711 Erzherzog Karl ein *Poema panegirico per l'esaltazione al Trono Imperiale della Maestà di Carlo 6.*, als er die Nachfolge seines eben verstorbenen Bruders Joseph I. antritt.

Diese Modelle der Enkomiaстик von politischen Funktionsträgern werden selbstverständlich ebenso auf die Führungspersonen der Amtskirche angewendet, so dass poetische Darbietungen auch wichtige Momente der Kirchengeschichte wie die Ernennung eines Kardinals oder die Amtseinführung eines Bischofs feiern. 1667 etwa erscheint in Wien *Il colosso della virtù, panegirico per la esaltazione alla porpora del [...] cardinale Giulio Spinola* von Domenico Federici anlässlich der Erhebung des 1665 als päpstlicher Nuntius an den Kaiserhof gesandten, aus Genua stammenden Giulio Spinola (1639–1709) in den Kardinalsstand. Zum Andenken an den fünften Jahrestag der Wahl von Max Gandolf von Kuenburg zum Fürsterzbischof von Salzburg (1668–87) veröffentlicht Leonardo di Martini 1673 ein Lobgedicht mit dem Titel *L'immortal Fenice dell'Arabia Salisburgese. Panegirica per la [...] Memoria d'un Lustrò all'Elezzone di S. A. Massimiliano Gandolfo Conte di Kuenburg Arcivescovo di Salzburgo*.⁴²⁶ Zur Feier der Wahl von Francesco Alberti zum Bischof von Trient verfasst Carlo Mattia Saracino im Auftrag der Nichte des Prälaten, Marina Alberti Contessa di Colico, *L'amore de la patria in trionfo figurato in idillio nell'esaltazione dell'Eccellenza Reverendissima Monsignore Francesco Alberti al vescovato, e principato di Trento*, das 1677 in Innsbruck gedruckt wird. Zur Wahl des ungarischen Kapuzinerpaters Emmerich Sinelli (auch: Johann Anton Sennel, 1622–85) zum Bischof von Wien veröffentlicht 1680 ein sonst nicht nachweisbarer Francesco de Rossitis *Il clero riconsolato, per la elezione di [...] Emerico Vescovo di Vienna et principe del Sacro Romano Impero*.

Selbst der Eintritt einer bedeutenden Person des Hofes in ein Kloster bietet Anlass zu einer enkomiaistischen Veröffentlichung wie *Nell'Ingresso al Monastero dell'illustrissima Signora Donna Agnese Marchese di Grana, e Caretto* (Wien 1665) von Domenico Federici, der in dem darin enthaltenen Sonnett und der anschließenden Versepistel den Rückzug der Kammerfrau von Kaiserin-Witwe Eleonora in einen Orden glorifiziert.

⁴²⁶ Der aus Cadore im Veneto stammende Autor arbeitet offenkundig als Sprachlehrer an der Universität Salzburg und veröffentlicht in dieser Funktion eine *Nomen-Clatura Italico-Germanica* (Salzburg: Haan 1685).

Neben den enkomiastischen Werken über die Herrscherpersonen bietet die höfische Repräsentationsliteratur des 17. Jahrhunderts auch deskriptive Texte, deren Inhalt allerdings in äußerst parteiischer Form die offiziellen Auftritte der Funktionsträger und die dabei inszenierten Rahmenveranstaltungen schildert. So kündigt der 1661 in Wien gedruckte *Breve e succinto racconto del viaggio, solenne entrate e ossequiosi vasallaggi, esibiti alla Maestà dell'augustissimo imperatore Leopoldo dall'eccelesi stati e [...] vasalli delle [...] provincie di Stiria, Carinthia [...]* von Lorenz Churelitz⁴²⁷ bereits in seinem Titel die wesentlichen Begleiterscheinungen dieser Reise von Leopold I. durch die österreichischen Länder an: Beschreibungen feierlicher Einzüge in die Städte und untertänigster Ehrenbezeugungen der Amtsträger in den Provinzen charakterisieren diesen Bericht, der gerade in diesen Punkten alles andere als kurz und bündig ist.

Solche öffentliche Empfänge bzw. von Städten organisierte Aufzüge bleiben auch in den folgenden Generationen ein typisches Element der Repräsentationsrituale, wie der Empfang von Wilhelmine Amalie von Hannover in Salzburg und in Wien anlässlich ihrer Hochzeit mit Erzherzog Joseph in zwei Drucken illustriert:

Succinta relatione del pomposo, e maestosissimo Ingresso nell'Imperial città di Vienna, & augustissime nozze della Sacra Real Maestà di Giuseppe re de' Romani, e la serenissima Principessa Wilelmina Amelia di Hannover. Vienna – Modona: Demetrio Degni 1699.

Trattenimento musicale nell'ossequio di Salisburgo [...] in applauso del [...] arrivo di [...] Wilhelmina Amalia, Duchessa di Brunswich-Luneburg, sposa di ... Giuseppe I. [Musica di Heinrich Ignaz Franz Biber.] Salisburgo: Giovanni Battista Mayr 1699.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Darbietungen bei höfischen Festen, welche in Wort und Bild dokumentiert und dann sowohl an alliierte als auch an rivalisierende Herrscher gesendet werden, um sie vom Glanz der Veranstaltungen zu überzeugen. Eines der beliebtesten Sujets sind dabei die aufwändigen Feuerwerke, die meist den ebenso spektakulären wie symbolträchtigen Abschluss der Feste bilden. In Verbindung mit der Hochzeit von Leopold I. und Claudia Felicitas von Tirol wird ein mythologisierendes Feuerwerk abgebrannt, das Nikolaus Van Hoy in *Il disfaccimento del labirinto di Creta. Festa di fuochi* in allen Details darlegt. Damit vergleichbar ist das Feuerwerk zum Einzug der dritten Gemahlin von Leopold I. 1677 unter dem

⁴²⁷ Der aus Dalmatien stammende Churelitz ist ab 1655 bis ca. 1681 Hofkammerdiener. Er verfasst u.a. auch einen handschriftlichen Bericht über eine türkische Delegation in Wien: *Breve Raguglio con la relazione sopra l'ottomana Ambasciata come di tutti li successi et attioni di quella dal primo giorno, che giunse nelli stati e prouintie di S. M. Cesarea, cioè li 30. Maggio l'anno 1665 sino li 20. di Marzo 1666* (ÖNB Cod. 8.565).

Motto *La Face di Prometeo. Festa di fuochi nell'occasione dell'ingresso in Vienna delle S. S. C. R. R. Maestà dell'imperatore Leopoldo e della imperatrice Eleonora Maddalena Teresa*. Um die angestrebte Propagandafunktion effektvoller zu erreichen, werden die meisten dieser Drucke mit Kupferstichen ausgestattet, die die entscheidenden Momente des Festes vor Augen führen. Allerdings kommen die Spezialisten in diesem Bereich – im Gegensatz zu Architektur und Malerei – nicht aus Italien:

Leopold I. war sich aber nicht nur der politischen Bedeutung von Architektur, Malerei und Skulptur bewusst, sondern auch der modernen Propagandafunktion der graphischen Künste, da er sie durch die Berufung eigener bzw. zusätzlicher niederländischer Spezialisten zum Einsatz brachte.⁴²⁸

Selbstverständlich bieten auch Todesfälle im Kaiserhaus den würdigen Anlass für panegyrische Werke, ähnlich jenen, die im Kapitel über die Gegenreformation zitiert werden. Als weitere Beispiele seien hier die 1634 in Wien gedruckten *Le lagrime d'Herato, canzone in morte d'Isabella infanta di Spagna* von Urbano Giorgi genannt. Der vermutlich wichtigste Vermittler des italienischen Musiktheaters nach Österreich komponiert das Stück zum Gedenken an die im Jahr zuvor verstorbene Witwe von Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621), Isabella Clara Eugenia (1566–1633). Ebenso der 1657 veröffentlichte *Threnos L'arbore meraviglioso. Tributo funebre nella morte di Ferdinando terzo Imperatore, de' Romani* von Eugenio di San Giuseppe.

Das eindrucksvollste Werk in dieser Kategorie stellt ohne Zweifel ein im Senat von Preßburg (Bratislava) vorgetragenes und in Wien gedrucktes Lobgedicht auf den kurz zuvor verstorbenen Kaiser Leopold I. dar: *Panegirico per la Maestà di Leopoldo il Grande, imperatore de' Romani [...] dopo ch'egli beatamente dormì nel Signore alli 5 maggio dell'anno 1705 [...] tenuto in straordinaria adunanza di tutto il Senato della Imperiale, e Regia Città di Wratislauiia* von Samuel Königsdorf und Georg Adam Schultz.⁴²⁹

Die von Baldassare Castigliones Traktat *Il libro del cortegiano* (1528) abgeleitete Hofkultur der frühen Neuzeit steht unter der in den Kadettenschulen und Militärakademien bis zur Gegenwart propagierten Devise *armis et litteris*, ein Ausdruck des Willens, den im Spätmittelalter zwischen dem Schwertadel und den Humanisten aufgebrochenen Konflikt über die ideale Karriere zu überwinden. In diesem Zusammenhang benötigt die Hofliteratur des Barock auch eine Reihe von fachspezifischen

428 Friedrich Polleroß: Renaissance und Barock. In: Csendes/Oppl (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2, S. 453–500, hier S. 476.

429 In Jena veröffentlicht Königsdorf außerdem 1706 sein *Panegirico funebre in lode della sagra Romana e Cesare Maestà di Leopoldo il Grande di gloriosissima memoria*.

Textsorten, welche sowohl der Heranbildung künftiger Entscheidungsträger als auch dem nach außen wirkenden Prestige dienen, das sich aus einer exemplarischen Beherrschung dieser Disziplinen herleitet.

An diesen Leserkreis wenden sich der aus Moggio Udinese stammende Rodolfo Rodolfi mit seinem *Trattato, regole et ordini della disciplina militare* (Wien 1658), Giuseppe Priami di Rovorat, Oberst im kaiserlichen Heer, der in seinem durch Länderwappen und einem großen Plan von Prag mit deutscher Legende ergänzten *Discorso fatto circa le necessità del fortificar de stati, ò Confini, specialmente del Regno di Bohemia*. [...] *Corretto e ristampato* (Prag 1667) allgemeine strategische Überlegungen anstellt, und auch Leandro Anguissola (1653–1720), der in seinem *Il soldato instruito nelle cose attinenti all'ingegnere, cioè nell'aritmetica, geometria, e trigonometria pratica insieme con l'architettura militare* (Wien 1680) berufsspezifische Fragestellungen behandelt.

Der aus Parma stammende Anguissola tritt 1680 in kaiserliche Dienste und wird 1682 zum Unteringenieur und 1685 zum Hauptmann befördert. Von ihm sind zwei graphische Darstellungen der Türkenbelagerung überliefert: *Vienna da Turchi assediata e da Christiani liberata* (Radierung, 24 x 34 cm) und *Castramentatio Turcarum Exercitus ante Viennam anno Christi 1683* (Kupferstich, 28 x 29 cm). Anguissola reicht 1688 ein Projekt für die Neugestaltung des Nußdorfer Kanals ein, um die ungehinderte Befahrung des Leopoldstädter Donauarmes, der für die Versorgung der Stadt unverzichtbar ist, zu garantieren.⁴³⁰ 1701 zum Oberstleutnant und 1706 zum Oberingenieur ernannt, bereist er die Kronländer, um die Festungsanlagen von Ofen, Brünn, Olmütz und Graz zu überprüfen. Anguissola veröffentlicht u.a. auch 1706 einen Plan für den von Giangiacomo Marinoni (1676–1755) entworfenen Linienwall rund um Wien. Er stirbt 1720 als Direktor der 1717 von Prinz Eugen initiierten Ingenieursakademie in Wien. Sein Nachfolger wird der aus Udine stammende Marinoni.

Für eine wichtige soziale Kommunikationsform innerhalb der mehrsprachigen Adels- und Funktionärsschicht möchte Theodor Albmail mit seinem auch in Florenz veröffentlichten Briefsteller *Ragguaglio d'ogni sorte di lettere. Composte, e messe in luce con purità di lingua Toscana* (1679) praktische Unterstützung bieten.⁴³¹ Der aus Tirol stammende Albmail, ehemaliger Sekretär bei Kaiser Ferdinand III., bietet in seinem dem kaiserlichen Hofrat Johann Ferdinand Albrecht gewidmeten Handbuch Briefe zu den wichtigsten Themenbereichen des sozialen Kontakts (*Avisare ò vero Ragguagliare, Condoglianza, Consolatione, Congratulatione, Complimento, Raccomandare,*

⁴³⁰ Konrad Jekl: Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss. Wien 1953, S. 15.

⁴³¹ 1668 erscheinen auch Albmails *I quattro elementi spiegati in venticinque discorsi, nei quali si ragiona delle cose principali che nascono in essi* in Florenz.

Pregare, Offerire, Promettere, Presentare, Ringratiare, Scusare, Lamentare, Responsiva à chi hà ringratiato), wofür immer 5–10 kurze Briefe als Modell vorgelegt werden.

Im eigentlichen Zentrum der Aufmerksamkeit dieser Schriften stehen jedoch die strengen protokollarischen Verhaltensregeln, welchen sich der Hofmann unterwirft, um das Risiko der allgemeinen Lächerlichkeit und des damit verbundenen Verlustes seiner Ehre zu vermeiden. Neben anderen Formen des öffentlichen Auftrittes wie Konversation oder Tanz ist die Reitkunst ein zentrales Anliegen des perfekten Kavaliere, wie ihn Giovanni Battista Galiberti mit Hilfe seines 1650 in Wien gedruckten *Il cavallo da maneggio. Libro dove si tratta della nobilissima virtù del cavalcare [...] Con tre tavole* ausbilden möchte. Die in Streitschriften dieser Zeit heftig diskutierten Verhaltensregeln stellen offensichtlich ein derartiges Anliegen der höfischen Gesellschaft dar, dass selbst eine vom Erzfeind des österreichischen Kaiserhauses, König Ludwig XIV. von Frankreich, erlassene Verordnung gegen die Praxis des Duellierens in italienischer Übersetzung 1666 in Wien gedruckt wird (*Editto contro gli duelli, e rincontri*).

V.1 Die Bedeutung der Historiographie

Seit dem Entwurf der humanistischen Grundideen durch Francesco Petrarca kommt der Geschichtsschreibung eine zentrale Bedeutung in der neuen Auffassung von Bildung und Herrschaft zu. Wenn man die Geschichte in der Tradition der römischen Historiographie als die wahre *magistra vitae* begreift, dann muss sie eine entscheidende Rolle in der Erziehung der künftigen Führungsschichten spielen und dem Herrscher, der ja keine ihm gleichgestellte Person als Ratgeber zur Verfügung hat, mit ihren Vorbildern als Leitlinie seiner Entscheidungen dienen. Damit wird die Darstellung der geschichtlichen Ereignisse zu einem der wichtigsten Propagandainstrumente sowohl für die Gegenwart, weil die historische Perspektive als monumentale Basis der aktuellen Politik einer Führungspersonlichkeit herangezogen werden kann, als auch für die Zukunft, in welcher heranwachsende Generationen aus den als vorbildlich dargestellten Taten der Vergangenheit ihre Schlüsse ziehen und im Idealfall diese auf ihre Lage anwenden können. Auch auf diesem Gebiet liefern die italienischen Stadtstaaten der frühen Renaissance die literarischen Modelle, wenn man an Leonardo Brunis *Historiarum Florentini populi libri XII* (1415–44) und Niccolò Machiavellis *Istorie fiorentine* (1532) denkt, worin der Ursprung von Florenz von der Antike bis in die Gegenwart analysiert wird. Welche Bedeutung die europäischen Höfe des 17. Jahrhunderts der offiziellen Historiographie beimessen,

illustriert das Beispiel des wichtigsten Rivalen des Wiener Kaiserhofes:⁴³² 1677 beruft König Ludwig XIV. von Frankreich den angesehensten Autor des Landes, Jean Racine (1639–99), in diese prestigereiche und finanziell äußerst attraktive Position. Auch wenn Racine keine bedeutenden Werke auf diesem Gebiet hinterlässt, unterstreicht allein der Glanz seines Namens den höheren Ruhm seines Dienstgebers.

Diese Aufmerksamkeit für die Historiographie ist auch in Österreich deutlich zu registrieren und manifestiert sich in zahlreichen italienischen Texten, deren Aufgabe es ist, spektakuläre Nachrichten zu verbreiten. So berichtet z.B. die *Perfetta e veridica Relazione delli Processi criminali et Essecutioni delli medesimi, fattasi contro li 3 Conti, Francesco Nadasdi, Pietro di Zrin, e Francesco Christofforo Frangepani* (Wien 1671) über die 1666 in Ungarn begonnene so genannte Magnatenverschwörung (Wesselényi-Verschwörung), welche am 30. April 1671 mit der Hinrichtung u.a. von Ferenc Nádasdy, Petar Zrinski und Fran Krsto Frankopan in der Ratsstube des alten Wiener Rathauses zu Ende geht.

Auf dem Gebiet der aktuellen Berichterstattungen sind neben den bereits in Kapitel 2 erwähnten Zeitungen⁴³³ vor allem die Veröffentlichungen in Zusammenhang mit den Türkenkriegen zu erwähnen: Der Hofbuchdrucker und Verleger Johann van Ghelen verbreitet unmittelbar nach der erfolgreichen Abwehr der zweiten Türkenbelagerung Wiens im September 1683 eine *Relazione compendiosa, ma veridica di quanto è passato nel famoso assedio [...] di Vienna*, auf welche noch im selben Jahr weitere einschlägige Berichte folgen: ein *Diario del seguito di giorno in giorno durante l'assedio della città di Vienna tra gli assediati, et il nemico*, eine *Vera relazione del combattimento ottenuto dall'armi cesaree, e polacche contro gli Ottomani, sotto Vienna venuto li 24. settembre 1683* sowie Johann Peter von Vaelckerens *Dell'assedio di Vienna con le vittorie de' Christiani*, das im darauf folgenden Jahr in Neapel nachgedruckt wird.

Das bemerkenswerteste literarische Resultat der Bedrohung Wiens durch die osmanische Armee stellt das etwas anachronistische, zweifellos an Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* (1584) inspirierte Epos von Gabriele Petrina *Le glorie della christianità ovvero Vienna liberata* dar, das in Prag erscheint, wo sich der Hof wegen der kriegerischen Ereignisse zu dieser Zeit aufhält.⁴³⁴

432 Vgl. Friedrich 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. – Jeroen Duindam: Vienna and Versailles. The courts of Europe's major dynastic rivals, ca. 1550–1780. Cambridge 2003. – Jutta Schumann: Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. Berlin 2003.

433 Ab 1671 *Il Corriere ordinario* mit dem um 1700 dazu gekommenen *Foglio aggiunto all'ordinario*; die Jahrgänge 1677–1721 sind im Katalog der ÖNB unter *Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii* zu finden.

434 Auch in Italien erscheint eine ganze Reihe derartiger Werke wie z.B. Giuseppe Guazzugli: *Vienna as-*

Diese Kriegsberichterstattung folgt in den anschließenden Jahren dem Verlauf der Rückeroberungskampagne in Ungarn und auf dem Balkan, z.B. die noch 1683 zugleich in Wien und Brescia veröffentlichte *Verissima e distinta relatione dell'importante acquisto della fortezza di Levenz, con la presa fatta da Croati della nobil città di Pouwanz*. Es folgen 1684 in Wien einige zum Teil von italienischen Verlegern finanzierte Drucke wie das *Giornale dal Campo Cesareo sotto Grana li 19. giugno 1684. Insieme con la relatione dell'acquisto del castello di Vicegrado* und das *Giornale secondo dal Campo Cesareo sotto Waitz in data delli 28. giugno 1684*.

An diese anonymen Zeitungsberichte schließt 1687 Giovanni Paolo Zenarolla mit seinem *Giornale militare, ovvero Buda espugnata* an, das wegen des großen Interesses an der Befreiung von Buda gleichzeitig in Bologna und Wien erscheint, sowie mit seiner *Relatione [...] sopra le operationi fatte dopo l'assedio di Buda dalle vittoriose armi di S. M. C. l'anno 1686. Con l'aggiunta della nuova ribellione d'Ungheria [...] l'anno 1687*. Zenarollas Darstellungen finden offenkundig Anklang, denn in der österreichischen Hauptstadt veröffentlicht er 1688 seine *Effetti di guerra e trattati di Leopoldo I imperatore de' Romani sotto l'anno 1687. a depressione del Barbaro Ottomano*, sowie 1690 schließlich seine *Trionfi di Leopoldo I. imperatore de' Romani nell'anno 1689 sino alli 6. Marzo 1690. ovvero vittorie riportate nella Servia Bulgaria [...] contro gli Ottomani*.

Erwähnenswert scheinen noch in diesen Jahren der 1680er in Wien gedruckte *Racconto dell'operationi dell'armi Cesaree fatte nella Schiavonia e nella Servia sotto l'anno 1688* von Girolamo Felice Bonini, sowie die gleichzeitig in Wien, Venedig und Bologna veröffentlichte, anonyme *Relazione della battaglia seguita alli 29. e 30. di agosto 1689. in Serbia appresso Grabouez, e Pattochin*.

Dass sich die Auseinandersetzung langsam auf einen Waffenstillstand bzw. einen Friedensschluss hin bewegt, illustrieren Texte wie die in Wien und Ferrara gedruckte *Vera e distinta relatione de gl'inuiati mandati dal Gran Turco all'Imperatore. Li 8. Febbraro 1689*. Diese Gesandtschaft ist offensichtlich nicht von Erfolg gekrönt, was in dem deutlich parteiischen *Gli ablegati della Porta ottomanna licenziati, et rispediti da Vienna. Racconto* (1690) mit Selbstbewusstsein dargelegt wird. Das Interesse an ähnlichen

sediata dal grand'essercito del turco e liberata dall'armi chbristiane. Oda. Pesaro 1683. – Domenico David: *La Vienna liberata*. Venedig 1684. – Vincenzo da Filicaia: *Canzoni in occasione dell'assedio e liberazione di Vienna*. Florenz 1684. – Girolamo Filipelli: *Vienna assediata, e liberata*. Viterbo 1684. – Giovanni Matteo Gianini: *Assedio di Vienna. Poesie*. Venedig 1684. – Paolo A. de Francis: *Vienna liberata*. Genua 1684. – Domenico Guglielmi: *Il Sarmata trionfante per la gloriosa vittoria riportata contro l'armi ottomane sotto Vienna liberata. Ode*. Rom 1684. – Antonio Costantini: *Vienna liberata, e l'Ottomana superbia abbattuta*. Neapel 1686. – Giovanni Pierelli: *Vienna difesa. Poema heroico*. Modena 1690. – Domenico Antisari: *Il Leopoldo ovvero Vienna liberata. Poema eroico*. Ronciglione 1693. – *Vienna assalita, soccorsa, e liberata l'anno 1683. Poema heroico*. Genua / Mailand o.J.

Initiativen durch andere europäische Mächte spiegelt sich in der 1691 in Wien und Mailand gedruckten *Vera e distinta relazione del viaggio e ricevimento del Sign. Cavaliere Husei, ambasciatore del re d'Inghilterra alla Porta Ottomana* wider.

Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts geht die Anzahl derartiger Berichterstattungen sehr deutlich zurück, was sicher auf die Vorbereitungen des schließlich im Januar 1699 in Karlowitz geschlossenen Friedens zurückzuführen ist.

Wesentlich wichtiger für die propagandistische Selbstdarstellung des Hofes ist natürlich die offizielle Historiographie, weil sie in monumentaler Form uneingeschränkt am ruhmreichen Gedächtnis ihres Auftraggebers arbeitet. Dementsprechend wirken am österreichischen Kaiserhof unter Leopold I. zwei bedeutende italienische Gelehrte, nämlich Galeazzo Gualdo Priorato und Giovanni Battista Comazzi.

Der aus Vicenza stammende Galeazzo Gualdo Priorato, Conte di Comazzo (1606–78), führt ein selbst für seine Zeit abenteuerliches Leben als Militär, Diplomat und kaiserlicher Historiograph.⁴³⁵ Bereits im Alter von 15 Jahren kämpft er im Dreißigjährigen Krieg unter Moritz von Nassau in den Niederlanden gegen die Spanier,⁴³⁶ dann unter Ernst von Mansfeld und schließlich unter Wallenstein, durch dessen Biographie *Historia della vita d'Alberto Valstain duca di Fritland* (Lyon 1643) er erstmals literarische Berühmtheit erlangt. Ab 1652 ist er in Frankreich wenige Jahre als Historiker für Kardinal Jules Mazarin tätig,⁴³⁷ wird dann vom Papst zum *Nobile romano* erhoben und schließt sich in Rom dem Hofstaat der in spektakulärer Weise zum Katholizismus konvertierten Königin Christine von Schweden an.⁴³⁸ Zwischen 1664 und 1677 bekleidet er in Wien die Funktion des offiziellen Historiographen und publiziert die von ihm erwarteten monumentalen Werke zum Ruhm des Kaisers.

Gualdo Priorato veröffentlicht allerdings schon vor seiner Berufung nach Wien historische Darstellungen, in deren Zentrum Vertreter des österreichischen Kaiserhauses stehen, wie z.B. seine ertsamals 1640 in Bologna und 1651 in erweiterter Ausgabe in Venedig veröffentlichten, vierteiligen *Istorie delle guerre di Ferdinando II e Ferdinando III e del re Filippo IV di Spagna contro Gustavo Adolfo di Svezia e Luigi XIII*

435 Vgl. Giuseppe Gullino: Galeazzo Gualdo Priorato. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 60. Rom 2003, S. 163–167.

436 Auf diesen persönlichen Erfahrungen basiert auch seine Beschreibung dieses Gebietes, die 1673 in Wien unter dem Titel *Teatro del Belgio, o sia descrizione delle diciassette provincie del Medesimo. Con le piante delle città, e fortezze principali* im Original und als *Schau=Platz Desß Niederlandes* in deutscher Übersetzung veröffentlicht wird.

437 Auf die Zeit dieses in Frankreich äußerst umstrittenen Kanzlers blickt er in seinen in Köln gedruckten Werken *Vita e condizioni del cardinal Mazarino* (1662) und *Historia del ministerio del card. Giulio Mazzarino* (1669; daran anschließend zahlreiche Auflagen der französischen Übersetzung) zurück.

438 Ihr widmet er seine *Historia [...] di Christina Alessandra Regina di Svetia* (Venedig 1656).

di Francia⁴³⁹ und behandelt die Taten dieser Kaiser auch in seiner *Historia universale [...] delle guerre successe nell'Europa dall'anno 1630 insino all'anno 1640* (Genf 1642). Weiters publiziert er Porträts berühmter italienischer Persönlichkeiten (*Scena d'Huomeni illustri d'Italia*, Augsburg 1658) und spezialisiert sich dann vorübergehend in geographisch-historischen Beschreibungen von italienischen und deutschen Territorien bzw. Handelsstädten.

Nach fünfjähriger Vorbereitung publiziert Gualdo Priorato in Wien die erste Fassung seiner *Historia di Leopoldo Cesare [...] dall'anno 1665 sino al 1669*, in welcher er die von ihm selbst erlebte Gegenwart nach den Modellen der römischen Historiker analysiert, um die Herrschertugenden seines Auftraggebers umso eindrucksvoller zu unterstreichen. Es folgen in den anschließenden sieben Jahren systematische Erweiterungen dieser ersten Version, nämlich 1670–1674 die umfangreichen und ausführlich illustrierten drei Teile der nun bis kurz vor die Thronfolge zurückreichenden *Historia di Leopoldo Cesare. Continente le cose più memorabili successe in Europa, dal 1656 fino al 1670* und 1676 die *Continuazione dell'istoria di Leopoldo Cesare, nella quale si describe la ribellione d'Ungheria e quanto è successo dal principio della congiura sino all'anno 1676*. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der darin enthaltenen Analysen schreibt Erika Kanduth:

Die große Ausgabe der Leopold-Chronik Prioratos aus den 70-er Jahren des 17. Jahrhunderts vermittelt auch ikonographisch eine düstere Galerie männlicher Barockportraits. Zu dieser Präsentation von Persönlichkeiten, die mit dem Kaiser die weltlichen Geschicke gelenkt haben, reihen sich Schlachtortbilder mit ihren strategischen Aufstellungen, um die Bedeutung des Kriegswesens zu demonstrieren.⁴⁴⁰

Dazwischen widmet Gualdo Priorato noch dem Vater Leopolds ein monumentales und reich illustriertes Porträt in seiner 1672 in Wien veröffentlichten *Historia di Ferdinando terzo Imperatore*, und beschäftigt sich mit dem modernen Kriegswesen in seiner im selben Jahr erschienenen *Arte della guerra o sia maneggio dell'armi moderno*.

Sein Nachfolger in der Position des Hofhistoriographen, Giovanni Battista Comazzi (1654–1711),⁴⁴¹ verleiht schließlich in seiner *Istoria di Leopoldo I. imperadore*

439 Eine schwedische Teilübersetzung davon erscheint 1651 in Haerlem.

440 Erika Kanduth: Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert. In: Alberto Martino (Hg.): Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. Amsterdam 1990, S. 171–207; hier S. 174.

441 Vgl. Fiorenza Vittori: Giovanni Battista Comazzi. In: Dizionario Biografico degli Italiani. Bd. 27. Rom 1982, S. 528–529.

de' Romani CXXII (Wien 1686–88, zweiteilige Folgeausgabe Wien 1697)⁴⁴² der Person des österreichischen Herrschers eine noch monumentālere Dimension, indem er bereits im Titel dessen Platz in der Reihe der römischen Kaiser seit der Antike hervorhebt, deren Wirken Leopold im Sinne Konstantins, des ersten Beschützers des Christentums, weiterführt. Der 1654 vermutlich in Mantua geborene Comazzi kommt im Februar 1683 als Gesandter des Herzogs Ferdinando Carlo Gonzaga an den Kaiserhof und knüpft enge Kontakte zur Kaiserin-Witwe Eleonora II. Gonzaga, der er auch seine 1685 in Wien gedruckte philosophische Abhandlung *La mente del savio* widmet. Wegen seiner eindeutigen Haltung für Österreich und gegen Frankreich, mit dem Mantua geheime Absprachen trifft, verliert er seine diplomatische Funktion und wird um 1686 kaiserlicher Historiograph in Wien, wo er 1711 stirbt. Neben einem Bericht über die Krönung von Erzherzog Joseph zum ungarischen König in Preßburg (*Coronazione del re dell'Ungharia Giuseppe arciduca d'Austria celebrata in Posonia l'anno 1687. li 9. dicembre*. Wien 1687 und 1688) veröffentlicht Comazzi eine Fürst Karl von Salm gewidmete philosophische Abhandlung mit dem Titel *La Morale dei Principi Osservata nell'Istoria di tutti gl'Imperadori, che regnarono in Roma* (Wien 1689, 1697 und 1706), deren französische Übersetzung 1707 in Wien, die deutsche 1719 in Tübingen und Ulm erscheinen. Comazzis bemerkenswerte *Istoria della flotta cesarea sul Danubio*, die strategische Vorteile des Einsatzes einer Donaufflotte gegen die Türken darlegt, ist nur als Handschrift (ÖNB Cod. 8.232 und 12.461) überliefert.

In seinem staatspolitischen Traktat *Politica e religione trovate insieme nella persona, parole e azioni di Gesù Cristo, secondo l'Evangelo di S. Giovanni* (zuerst Nikopolis (?) 1706 und 1707, dann Köln 1709 und Trient 1712) entwickelt Comazzi die Konzeption des katholischen Absolutismus weiter in Richtung einer aufgeklärten Idee von der Funktion eines fürsorglichen Herrschers, der in seinen Ländern Politik und Religion zum Wohle der Untertanen kontrolliert. Ausgesprochen theologische Interessen Comazzis manifestieren sich schließlich in seinem 1710 in Köln publizierten Werk *La coscienza illuminata dalla teologia di S. Tommaso d'Aquino ristretta e volgarizzata* (die erweiterte zweibändige Ausgabe davon erscheint posthum 1711 in Köln und Trient).

Weniger bemerkenswert scheint die 1688–91 in Wien gedruckte *Historia Austriaca* des aus Parma stammenden Girolamo Branchi (1635–1700), der auch eine Reihe von enkomiastischen Texten zu wichtigen Ereignissen in der kaiserlichen Familie

442 Der Titel der 1690 in Augsburg erschienenen deutschen Übersetzung lautet: *Immer grünender Käyserlicher Lorbeer=Krantz/ Oder: Grundrichtige Erzählung Der Fürtrefflichsten Staats=Verrichtungen/ und Glorwürdigsten Heldenthaten Des ietzo Regierenden Unüberwindlichsten Römischen Käysers Leopold des Grossen.*

verfasst. Allerdings reichen die beiden Bände Branchis nur bis zum Ende der Regierungszeit von Friedrich III. im Jahr 1493.⁴⁴³

Mehrere Familien des österreichischen Hochadels imitieren bereitwillig diese panegyrisch-historiographische Selbstdarstellung, deren Charakter zum Teil sehr offen im Titel zum Ausdruck kommt, wie etwa in *Le gloriose memorie de gli più illustri Personaggi della Nobilissima et Antichissima Famiglia di Lamberg. Ridotte in compendiosissimi Elogii* (Wien 1675), im Auftrag von Johann Maximilian Lamberg (1675–82 Obersthofmeister) zusammengestellt durch Domenico Francesco Calin di Marienberg.⁴⁴⁴

Die Familien Harrach und Lamberg gehörten neben der Familie Dietrichstein zu den mächtigsten und einflussreichsten Familien am kaiserlichen Hof, an dem sie wichtige Ämter und Würden bekleideten und als Botschafter für den Kaiser an den führenden Höfen Europas tätig waren.⁴⁴⁵

V.2 Die Funktion der kaiserlichen Hofdichter

Wie bereits im dritten Teil des Kapitels über den Petrarkismus und die Akademiebewegung in Österreich beschrieben, erfüllen die Hofdichter eine wichtige Funktion in der literarischen Selbstdarstellung der politisch-kulturellen Institution des Hofes während der Barockzeit. Diese zahlreichen und äußerst produktiven italienischen Autoren am Wiener Hof, welche häufig auf Grund ihres offiziell so verliehenen oder schlicht aus den realen Verhältnissen abgeleiteten Titels jeweils als *Poeta cesareo* bezeichnet werden, sollen hier in Hinblick auf ihre von der Forschung bisher weitgehend unterschätzte Bedeutung für die italienische und deutsche Literaturgeschichte betrachtet werden.

Die *Poeti cesarei* finden deshalb im Allgemeinen in der nationalen Literaturgeschichtschreibung relativ wenig Beachtung, weil sie als italienischsprachige kaiserliche Hofdichter zumindest vier entscheidende Nachteile im Konkurrenzkampf um prominente Positionen in der literarischen Tradition aufweisen:

443 Vgl. das autographe Fragment über den Zeitraum 1388–1488 mit zahlreichen Korrekturen in ÖNB Cod. Ser. n. 3.589.

444 Der kaiserliche Historiograph Franz Calin von Marienberg stellt 1671 eine Verherrlichung von Leopold I. unter dem Titel *Thesaurus Genealogicus Omnium Totius Europaei Orbis Regum et Principum* (ÖNB Cod. 9.229) zusammen.

445 Susanne C. Pils: Die frühneuzeitliche Sozialstruktur. In: Csendes / Opll (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2, S. 241–255; hier S. 249.

1. Sie gehören größtenteils dem Zeitalter des Barock an, das in einer philologischen Tradition, die weitgehend auf den ästhetischen Prinzipien des 19. Jahrhunderts beruht, von vornherein gering geschätzt wird; die heute noch einflussreichen Urteile von Benedetto Croce⁴⁴⁶ und seinen Schülern (vor allem Francesco Flora) stufen selbst die hervorragendsten barocken Autoren wie etwa Giambattista Marino als formal perfekte Stilisten, aber nicht als Dichter ein.
2. Die kaiserlichen Hofdichter erfüllen eine Funktion, die von der romantisch geprägten, modernen Vorstellung des Künstlertums weit entfernt ist: Sie verfassen Auftragswerke zum Lob von Herrschern. Nur wenigen gelingt es, unter historisch bzw. sozial wesentlich besseren Voraussetzungen, sich über diese untergeordnete Stellung zu erheben: z. B. Luigi Pulci und Agnolo Poliziano im Dienste der Medici, Ludovico Ariosto und Torquato Tasso am Hofe der Familie Este oder Giambattista Marino am französischen Hof.
3. Sie pflegen im 17. und 18. Jahrhundert vorwiegend eine literarische Gattung, der von der Literaturgeschichte eher nur funktionaler Wert beigemessen wird – das Opernlibretto bzw. andere Textvorlagen für Musikstücke oder literarische Beiträge zu höfischen Festen.
4. Die *Poeti cesarei* schreiben im deutschen Sprachraum auf Italienisch und entsprechen dadurch nicht den Vorstellungen von einer Nationalliteratur, so wie sie seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts definiert wird, nämlich als Identifikationspotential einer Kulturgemeinschaft. Erika Kanduth stellt für die Zeit vor Apostolo Zeno und Pietro Metastasio daher mit Recht fest: „Die literarische Aktivität am Wiener Kaiserlichen Hof nimmt eine Sonderstellung ein, die weder in der italienischen noch in der deutschen Literaturgeschichte gebührend berücksichtigt wird.“⁴⁴⁷ Das bedeutet, dass diese Autoren lediglich in der regional orientierten italienischen Literaturgeschichtsschreibung vor der nationalen Einigung und dann meist in spezifisch österreichischen Darstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁴⁴⁸ Erwähnung und Beachtung finden.

446 Benedetto Croce: *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari 1911. – Benedetto Croce: *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari 1929.

447 Erika Kanduth: *Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert*. In: Alberto Martino (Hg.): *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*. Amsterdam 1990, S. 171–207; hier S. 171.

448 Markus Landau: *Die italienische Literatur am österreichischen Hof*. Wien 1879. – Johann Willibald Nagl / Jacob Zeidler (Hg.): *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*. Wien 1899. An diese Zielsetzung knüpft wieder an: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Graz 1979.

Von ihrem Ursprung her beruht die Funktion des *Poeta cesareo* natürlich auf der Konzeption des *Rex litteratus*, wie ihn der italienische Humanismus – auch in diesem Zusammenhang entsteht ein grundlegender Text in direktem Zusammenhang mit Österreich, nämlich Enea Silvio Piccolominis *De liberorum educatione* (1450) – vor allem nach den römischen Modellen der augusteischen Zeit (Vergil bei Augustus, Horaz bei Mäcenat) im Laufe des 15. Jahrhunderts fordert. Ein für die europäischen Fürsten bemerkenswertes Vorbild bietet sich dafür in Lorenzo de' Medici, der als eine Vereinigung von *pontifex*, *vates* und *poeta* in einer Person dem politischen Führungsanspruch eine neue intellektuelle und literarische Qualität zu verleihen vermag. Die ebenfalls von den Medici (Cosimo il Vecchio und Cosimo I.) in Florenz initiierten Sprach-, Philosophie- und Dichter-Akademien stehen als gemeinschaftliche Institutionen im Zeichen dieses Anspruches. Die bekannten Verhaltensmodelle für die Umsetzung dieser literarischen Praktiken finden Fürsten und besonders Hofleute natürlich in Baldassare Castigliones *Il libro del cortegiano* (1528).

Als kaiserliche Hofdichter im weiteren Sinne – fallweise auch ohne den offiziellen Titel bzw. die regelmäßige Entlohnung durch den Hof – arbeiten in Wien etwa ein Jahrhundert lang von den Anfängen unter Ferdinand II. bis zunächst zu den ersten Jahren der Regierungszeit von Karl VI. folgende Autoren in alphabetischer Reihenfolge: Antonio Abati,⁴⁴⁹ Aurelio Amalteo, Pietro Antonio Bernardoni, Filippo Maria Bonini, Cristoforo Certosato, Donato Cupeda, Antonio Draghi, Giovanni Fontana, Galeazzo Gualdo Priorato, Nicolò Minato, Pietro Pariati, Domenico Pellegrini, Filippo Sbarra, Francesco Sbarra, Silvio Stampiglia, Francesco de' Tintori und der schon oben genannte Apostolo Zeno.

Im Gegensatz zu den relativ wenig erforschten Gelegenheits- und Auftragsdichtungen, sowie der im Abschnitt II.3 skizzierten Akademietätigkeit sind die Beiträge der *Poeti cesarei* zu Hoftheater und -oper seit längerer Zeit umfassender dokumentiert, z.B. bei Alexander von Weilen,⁴⁵⁰ Umberto De Bin,⁴⁵¹

449 De Bin: „[...] che è si può dire il primo poeta italiano di corte fatto venire in sostituzione dell'udinese Ciro di Pers il quale aveva rifiutato l'offerta del principe.“ (Leopoldo I imperatore, S. 7)

450 Alexander von Weilen: Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahr 1629 bis zum Jahr 1740 am Wiener Hof zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Wien 1901.

451 Umberto De Bin: Leopoldo I imperatore e la sua Corte nella letteratura italiana. Triest 1910.

Max Fehr,⁴⁵² Franz Hadamowsky,⁴⁵³ Nora Hiltl⁴⁵⁴ und Herbert Seifert.⁴⁵⁵ Aus den dort teilweise kommentierten Verzeichnissen ist zu entnehmen, dass vor allem italienische Stegreifkomödien, musikalische Komödien,⁴⁵⁶ *Tragicomédie in Musica*, öffentliche Staatsaktionen und Kammerfeste zu Geburtstagsfeiern u.ä. zur Aufführung gelangen. Diese Veranstaltungen sind meist in gleicher Weise höfisches Fest, künstlerische Aussage in Text und Musik sowie politische Demonstration eines Staatsgebildes, dessen Grundlagen in der Handlung des Werkes thematisiert und dessen Vertreter zu Beginn und Ende des Textes häufig explizit angesprochen werden. Eine nicht zufällige komplementäre Funktion von Hoftheater und Hofzeremoniell als zwei Säulen eines Darstellungssystems kann bereits in Bezug auf die Regierungszeit von Karl V. von der Forschung ausgemacht werden:

Im Hofzeremoniell drückt sich eine Art historisch verbürgter Gebärdensprache aus. Gebärde und Kostüm sind im Hofzeremoniell in ihrer historischen Wirklichkeit zu fassen – ähnlich wie im Theater. Dieses ‚ähnlich‘ besteht, ganz einfach ausgedrückt, in der Tatsache, daß jedes Zeremoniell, jede Liturgie der Ebene der zufälligen, inartikulierten Realität enthoben ist wie das Theater. Ist diese Überlegung stichhaltig, so sind Hofzeremoniell und Theater nicht nur einander ähnlich, sie sind auch miteinander wesenhaft verwandt. Der Mensch, als König verwandelt sich durch seine Rolle, ähnlich der Verwandlung, der sich der Schauspieler im Theater unterwirft. Und gebunden durch die *Rolle* – Wort und Gebärde –, die ihnen aufgetragen ist, sind sie wohl beide auch.⁴⁵⁷

Die Vereinigung von politisch-philosophischen Themen im Libretto, affektiver Ausdrucksmittel in der Musik, visueller Unterhaltung beim Ballett, dekorativem Glanz in der Bühnenausstattung und devoter Panegyrik in symbolträchtigen Schlusszenen machen die Hofoper natürlich zum überzeugendsten Ausdrucksmittel dieser weit über das eigentliche Fest hinausgehenden Repräsentationsabsicht.

452 Max Fehr: *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Ein Beitrag zur Geschichte des Librettos.* Zürich 1912.

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

454 Nora Hiltl: *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi.* Diss. Wien 1974.

455 Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing 1985.

456 *Deren erste in Wien 1625 belegt ist;* vgl. Herbert Seifert: *Die Comoedie der Hof=Musici 1625: Die erste Oper in Wien?* In: *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (1993), S. 77–88.

457 Michael de Ferdinandy: *Die theatralische Bedeutung des spanischen Hofzeremoniells Kaiser Karls V.* In: *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965), S. 306–320; hier S. 306.

Vor allem die Regierung Kaiser Leopolds I. (1657–1705) zeichnet sich als eine der glänzendsten Epochen in der Geschichte eines derart gestalteten Hoftheaters und einer solchen literarischen Kultur aus; die Librettisten und Komponisten, die Sänger und Tänzer, die Dirigenten, Regisseure und Choreographen sind dabei fast durchwegs Italiener. In dem halben Jahrhundert der Regierungszeit Leopolds I. und seines Nachfolgers Joseph I. kommt es zu mehr als 200 Aufführungen allein im Bereich des Musiktheaters, davon mehr als die Hälfte große dreaktige Festopern.

Es soll hier ausschließlich der literarische Aspekt dieser höfischen Festveranstaltungen untersucht werden, indem die italienischen Textvorlagen bezüglich ihrer Gattungen, Formen, inhaltlichen Strukturen und stilistischen Merkmale kurz charakterisiert werden. Zweifellos ebenso bedeutende Gesichtspunkte der allgemeinen Geschichte, der Kulturgeschichte des Barock im Besonderen, der Musikwissenschaft, der Ballettentwicklung, der Theaterwissenschaft und der Kunstgeschichte, die hier nur in Nebenbemerkungen gestreift werden können, sind in der entsprechenden Fachliteratur bereits ausführlicher dokumentiert.

Die folgende Übersicht führt von den religiös inspirierten Festlichkeiten bis zu den großen Hofveranstaltungen zum Anlass von Hochzeiten, persönlichen Feiertagen und Geburten, bei welchen traditionell große historische Musikdramen im Zentrum stehen. Dabei werden nach einer kurzen Beschreibung der literarischen Merkmale in den einzelnen Gattungen die am häufigsten genutzten Aufführungsorte sowie die Aufführungsbedingungen zusammengefasst, um in der Folge die einzelnen Werke im Hinblick auf ihre bemerkenswertesten Elemente darzustellen.

V.3 Geistliche Musikdramen und Oratorien

Die Wurzel der geistlichen Musikdramen des Barock liegt in der Hauptsache in der Tradition der in Florenz ab dem Ende des 15. Jahrhunderts in den Kirchen aufgeführten szenischen Schauspiele religiösen Inhalts, welche unter der Bezeichnung *sacra rappresentazione* außerhalb der Liturgiefeier mit musikalischer Begleitung veranstaltet werden. In der Anfangsphase bestehen diese Darbietungen aus einer durch einen Sprecher vorgetragenen erzählten Handlung, welche von einstimmigen Kanzonen und Lauden unterbrochen, illustriert und musikalisch ausgestaltet wird. Eine entscheidende Veränderung erfährt diese relativ statische Grundform der Gattung durch die Aufführung der *Rappresentazione di anima e di corpo* von Agostino Manni und Emilio de' Cavalieri 1600 in Rom, welche sich wesentlich dynamischerer Aspekte des Musiktheaters bedient, was die folgende Entwicklung in

Richtung dramatischer Bühnenhandlungen in Gang setzt. Auch wenn das geistliche Musikdrama des Barock erst durch die szenische Realisierung seine ganze dramatische Aussagekraft entfaltet, bleiben doch Rückgriffe auf die ursprünglich statische Form durchaus aktuell, wodurch die Grenzen zum Oratorium während des 17. und 18. Jahrhunderts bei wechselnden Bezeichnungen der Gattungen schwankend bleiben. Wie sich an den einzelnen Werken zeigen wird, muss der Versuch scheitern, zwischen *Sacra rappresentazione*, *Sepolcro*⁴⁵⁸ und *Oratorio* eindeutig unterscheiden zu wollen. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts vollzieht sich eine immer deutlichere Abkehr von der szenischen Aufführung, so dass die geistlichen Musikdramen ab diesem Zeitpunkt gegenüber der vorwiegend konzertanten Form des Oratoriums an Bedeutung verlieren:

Nach dem Tode Josephs I. scheint ein allmählicher Übergang von der szenischen zur konzertanten Aufführungspraxis eingetreten zu sein. Bis zur Uraufführung von Caldaras „Morte e sepultura di Cristo“ im Jahre 1724 finden sich noch Hinweise auf die spezifische Form der *sepolcri*, danach ist meist nur mehr von Oratorien die Rede. Die Tradition verliert sich endlich nach dem Tode Karls VI. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ohne daß ein genaues Datum des Erlöschens anzugeben wäre.⁴⁵⁹

Das Interesse der Fürstenhöfe, allen voran das des Kaiserhofes, an derartigen religiösen Festlichkeiten steht natürlich in unmittelbarem Zusammenhang mit der bereits dargelegten Absicht, die katholische Gegenreformation mit Hilfe von Ordensgemeinschaften und religiösen Praktiken aus Italien in Österreich voranzutreiben. Die erste nachweisbare Aufführung eines geistlichen Musikdramas in Wien bildet in Bezug auf Aufführungsort und Publikum ein hervorragendes Beispiel für die Symbolik der Veranstaltung im Allgemeinen und im Besonderen jener durch die in den Texten behandelten Themen:

⁴⁵⁸ Das *Sepolcro* steht als Kurzform für *Rappresentazione sacra al Santissimo Sepolcro* und stellt die einzige musikalische Gattung dar, die autochthon auf dem Boden der kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien entstanden ist, kann aber als Libretto – abgesehen von den Hinweisen auf die Szene vor dem Grab – nicht schlüssig von den anderen Texten für geistliche Musikdramen unterschieden werden. Vgl. auch Maria Girardi: *Al Sepolcro di Cristo: una poetica consuetudinaria. Religione, prassi, devozione e rappresentazione nei riti oratoriali del Venerdì Santo, a Vienna e a Venezia*. In: *Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*. Mailand 1984, S. 127–196. – Siegrid Wiesmann: *Das Wiener Sepolcro*. In: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg 1986, S. 25–31.

⁴⁵⁹ Richard Bletschacher: *Rappresentazione sacra. Geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof*. Wien 1985, S. 11.

Die erste Aufführung einer *rappresentazione sacra* in Wien lässt sich in das Jahr 1643 datieren, wo in Gegenwart des Kaisers Ferdinand III. und seiner Familie in der eben eingeweihten Jesuitenkirche ein seither verschollenes Werk von Giovanni Valentini unter dem Titel „I santi risorti nel giorno della passione di Christo, et Lazaro fra quelli“ uraufgeführt wurde.⁴⁶⁰

Durch die besonderen dynastischen Verbindungen der Herrscherfamilie sowie einiger regionaler Fürsten erfolgt die erste Rezeption des italienischen Musikdramas in Österreich ohne Zweifel über Einflüsse aus Mantua, wo im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auch für Italien sensationelle Festprogramme geboten werden, deren Inhalte und Formen durch Reisende und Berichte rasch an den europäischen Höfen bekannt werden und Imitation auslösen. Das gilt insbesondere für Salzburg unter Erzbischof Marcus Sitticus von Hohenems (1574–1619), der eine italienische *Rappresentazione sacra* *Santa Christina* mit der Musik eines bislang unbekanntes Komponisten erstmals am Aschermittwoch des Jahres 1615 aufführen und anlässlich von Fürstenbesuchen am 27. August 1615, 29. April und 5. Dezember 1616, 27. August 1617 und im Fasching 1618 wiederholen lässt.⁴⁶¹ Auch Erzbischof Paris von Lodron (1586–1653) versucht seine Gäste mit geistlichen Musikdramen zu unterhalten, was der Bericht über eine am 8. Juni 1628 für Ferdinando II. de' Medici (1610–70), den jungen Großherzog der Toskana, im Steintheater in Hellbrunn inszenierte *Rappresentazione sacra La Maddalena peccatrice* in der Vertonung des Salzburger Hofkapellmeisters Stefano Bernardi (1577–1637) illustriert. Das Werk wird im Rahmen der Einweihung des neuen Domes am 27. September 1628 wiederholt.

Den Ausgangspunkt des aus Italien importierten geistlichen Musikdramas am Kaiserhof bildet ohne Zweifel – und damit bestätigt sich der entscheidende Einfluss aus Mantua – Giovanni Battista Andreinis *La Maddalena*. Während des Gastspiels der *Comici Fedeli* 1628 in Prag verfasst Andreini eine neue Version seiner 1610 in Venedig veröffentlichten Verserzählung in Stanzen, die mit einer Widmung an Kardinal Ernst Adalbert von Harrach bei Sigismund Leva erscheint:

⁴⁶⁰ Bletschacher: *Rappresentazione sacra*, S. 10. Der letzte Hinweis wurde inzwischen korrigiert von Herbert Seifert: *The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro*. In: Paola Besutti (Hg.): *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII–XVIII)*. Florenz 2002, S. 489–511, hier S. 496, wo das Titelblatt von *Santi risorti* abgedruckt ist. Vgl. auch Rudolf Schnitzler: *The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini*. In: Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna*, S. 217–237.

⁴⁶¹ Herbert Seifert: *Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens*. In: *Musica austriaca* 8 (1988), S. 7–26; hier S. 17.

LA| MADDALENA| COMPOSIZIONE| SACRA. Di Gio: Battista Andreini| Fiorentino. | ALL'ILLVS-|TRISSIMO, ECCELEN-|TISSIMO, ET REVEREN|dissimo PRINCIPE il S. Cardi-|nal de Harrach Arci-|uescouo di Praga| dedicata. |PRAGÆ,| *Excudebat* SIGISMVNDVS|LEVA. | Anno M.DC. XXVIII.

Im darauf folgenden Jahr, als Andreini sich mit der Truppe in Wien aufhält, wird hier eine neue, nun als *Composizione Rappresentativa*, also als Bühnenstück, betitelte Version mit einer Widmung an den päpstlichen Nuntius Giovanni Battista Pallotto gedruckt:⁴⁶²

LA| MADDA-|LENA| *Composizione Rappre-|sentatiua.* | Di Giovan: Battista Andreini| Fiorentino, Della Seren: Ca-|sa Gonzaga Diuotissimo| Seruitore. | *All'Illustrissimo, & Reverendissi-|mo Signore Monsig: Gio. Battista Pallotto| Arcivescovo di Tessalonica, Nuntio di| N. S. alla Maesta dell'Im-|peratore.* | VIENNÆ AUSTRLE, | *Typis CASPARIS ab RATH,* | *Bibliopola,* 1629.

Im Gegensatz zu der Prager Version, die Allacci irrtümlich schon für einen dramatischen Text hält,⁴⁶³ stellt diese Wiener Fassung eines der frühesten und eines der bemerkenswertesten Beispiele für italienisches Musiktheater in Österreich dar. Angeregt vermutlich, wie man dem Vorwort von Andreini entnehmen kann, durch die aus Mantua stammende Sängerin Lucia Rubini und unter Mitwirkung der *Comici Fedeli* sowie der Musiker der Wiener Hofkapelle kommt es zu einer bisher nicht näher datierbaren, szenischen Aufführung in der Fastenzeit 1629 am Kaiserhof. Die Zuschreibung der Musik zu *La Maddalena* schwankt zwischen zwei gleich wahrscheinlichen Komponisten: Giovanni Valentini kann aus einer Andeutung im Vorwort ebenso erschlossen werden wie Lodovico Bartolaia aus einem Hinweis in einem Monolog der Hauptfigur Maddalena. Diese Unsicherheiten im Detail ändern aber nichts an der Bedeutung dieses Werkes: „In any case this seems for Vienna the starting point of Italian sacred drama all in music.“⁴⁶⁴

Wie aus der folgenden Übersicht hervorgeht, etabliert sich allerdings erst langsam nach einzelnen Aufführungen in den 40er und 50er Jahren ein jährlicher Rhythmus musikdramatischer Werke geistlicher Natur, welcher ab 1660 vor allem auf Initiative

⁴⁶² Vgl. Anton Mayer: Wiens Buchdrucker-Geschichte. Bd. 1. Wien 1883, S. 224, Anm. 1201. – Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 279f. – Schindler: Mio compadre Imperatore, S. 62f.

⁴⁶³ Lione Allacci: Drammaturgia. Venedig 1755 (Reprint Turin 1961), Sp. 494.

⁴⁶⁴ Seifert: The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works, S. 493.

von Kaiserin-Witwe Eleonora⁴⁶⁵ die wesentlichen Termine der Fastenzeit (vor allem die Woche zwischen Passions- und Palmsonntag) und der Karwoche (Gründonnerstag und Karfreitag) beinhaltet. In manchen Jahren werden über diese regelmäßigen Termine hinaus noch Feste spezieller Heiliger oder der Advent mit zusätzlichen Aufführungen begangen. Am Beginn des 18. Jahrhunderts ist dann eine deutliche Steigerung in der Frequenz zu bemerken, wobei möglichst der von Anfang an vorhandene Anspruch auf Exklusivität, der Originalproduktionen den Vorzug gibt, aufrechterhalten wird:

Waren es zu Lebzeiten Leopolds I. im Durchschnitt zwei Werke, die am Gründonnerstag und Karfreitag eines jeden Jahres herausgebracht wurden, so mehrten sich die Werke unter Joseph I. und Karl VI. auf vier oder fünf während der Karwoche. Selten nur kamen Stücke auf den Spielplan, die zuvor schon in Rom, Bologna, Venedig, Mantua oder Modena uraufgeführt worden waren. Ebenso selten waren Wiederaufnahmen.⁴⁶⁶

Die Orte, an welchen die geistlichen Musikdramen aufgeführt werden, sind ausschließlich religiöse Stätten, d.h. vor allem die Hofburgkapelle in Wien, weiters die Kapelle des Kaisers und jene der Kaiserin-Witwe am jeweiligen Aufenthaltsort des Hofes, eventuell vor temporären bildlichen Darstellungen, die dem liturgischen Kalender entsprechen, wie z.B. das Heilige Grab.

Insgesamt handelt es sich bei den geistlichen Musikdramen in italienischer Sprache, die ab 1640 am Wiener Kaiserhof auf dem Programm stehen, um eine überaus reiche Produktion von mehr als 70 Textdichtern:

Insgesamt muß mit einem Repertoire von zirka 300 in Wien aufgeführten rappresentazioni und Oratorien gerechnet werden. Die überwiegende Zahl dieser Werke, die an künstlerischer Bedeutung der weltlichen Oper der Epoche keinesfalls nachstehen, hat sich in Handschriften in der Musiksammlung des kaiserlichen Hofes bis heute erhalten und wartet auf seine Wiederentdeckung.⁴⁶⁷

Die prominentesten Autoren während der Regierungszeit von Leopold I. und Joseph I. sind: Antonio Draghi, Vito Lepori, Francesco Sbarra, Domenico Federici,

⁴⁶⁵ De Bin: „A celebrare ancora degnamente le solennità sacre annuali l'imperatrice Eleonora aveva introdotto a Vienna gli oratori che si tengono regolarmente per Natale e per Pasqua dai più differenti soggetti.“ (Leopoldo I imperatore, S. 10)

⁴⁶⁶ Bletschacher: Rappresentazione sacra, S. 11.

⁴⁶⁷ Bletschacher: Rappresentazione sacra, S. 13.

Nicolò Minato, Giberto Ferri, Benedetto Pamphili, Giovanni Battista Filippo Luti, Donato Cupeda, Pietro Antonio Bernardoni und Pier Maria Ruggieri. Sogar Kaiser Leopold I. selbst, der mehrfach als Komponist von geistlichen Musikdramen in Erscheinung tritt, verfasst möglicherweise unter dem sprechenden Pseudonym *Un'anima devota* drei nur handschriftlich überlieferte Texte über das Verweilen Christi in der Wüste.⁴⁶⁸

Die Namen der wichtigsten unter den über vierzig Komponisten von *rappresentazioni sacre* lauten: G. Valentini, A. Bertali, G. Tricarico, Leopold I., P. A. Ziani, G. Legrenzi, F. Sances (Sanchez), J. H. Schmelzer, P. Castelli, G. B. Pederzuoli, C. F. Pollarolo, C. A. Badia, F. T. Richter, M. A. Ziani, F. Gasparini, A. Ariosti, F. Conti, A. Scarlatti, M. A. Bononcini, A. Lotti, A. Caldara, J. J. Fux, G. Reinhardt, G. Porsile, J. G. Reutter, Ignazio Conti (der Sohn Francescos) und J. A. Hasse.⁴⁶⁹

In der Fastenzeit des Jahres 1642, vermutlich am 10. April, dem Donnerstag nach dem Passionssonntag, wird am Kaiserhof das *Ragionamento sopra il Santissimo da recitarsi in musica* des Hofkapellmeisters Giovanni Valentini dargeboten, der mit Sicherheit den Text, mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Musik zu diesem Kaiserin Maria Anna gewidmeten Werk geschrieben hat. Es handelt sich dabei um vermutlich mit Rezitativ-Begleitung vorgetragene Monologe, die vorwiegend aus Paraphrasen der liturgischen Texte zum Fronleichnamfest bestehen. Jeder der drei Teile wird durch ein vierstimmiges Madrigal abgeschlossen.

Der 1582–83 in Venedig geborene Valentini ist 1614–19 bei Erzherzog Ferdinand in Graz als Kammerorganist tätig und begleitet ihn dann nach Wien, wo er 1626 dem kaiserlichen Kapellmeister Giovanni Priuli nachfolgt.⁴⁷⁰ In dieser Position entwickelt sich Valentini, der 1649 in Wien stirbt, zum wohl bedeutendsten Komponisten in Österreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Die am Karfreitag, den 18. April 1642, mit Musikbegleitung vorgetragenen, Erzherzog Ferdinand Franz (1633–54) gewidmeten *Rime sopra la Colonna, Flagello, Corona di Spine, Croce, e Lancia di Christo da recitarsi in musica il venerdì santo* von Giovanni Valentini bestätigen schon in ihrem Titel, dass es sich hier noch nicht um musikdramatische Werke im eigentlichen Sinne handelt, sondern um die Darbietung

468 *All'ingresso di Cristo nel deserto*, 1683. – *Entrata di Cristo nel deserto*, 1687. – *L'uscita di Cristo dal deserto*, 1688. ÖNB Mus. Hs. 16.741, 18.883 und 18.858.

469 Bletschacher: *Rappresentazione sacra*, S. 12.

470 Vgl. Hellmut Federhofer: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. Mainz 1967.

eines thematisch geschlossenen Zyklus von geistlichen Madrigalen. Die Gliederung des Textes und der Musik deutet lediglich auf das Bemühen um eine wohl am ehesten dem Oratorium verwandte Struktur hin.

Die erste *Opera Drammatica in musica* wird am 15. Juni 1642 anlässlich des Festes des hl. Antonius von Padua (13. Juni) mit Vorausblick auf den im Juli zu feiernden Geburtstag von Ferdinand III. unter Mitwirkung der Hofmusiker von Erzherzog Leopold Wilhelm zur Aufführung gebracht: *Lo Specchio di Virtù* von Orazio Persiani. Der mit einigen Operntexten für venezianische Komponisten nachweisbare Autor, zu dieser Zeit Hofpoet von Leopold Wilhelm, lässt im Prolog seines vermutlich von Giacinto Cornacchioli vertonten Librettos die Muse Talia in einer Ansprache an den Kaiser die Thematik der folgenden drei Akte darlegen. In den von allegorischen Figuren und Verkörperungen verschiedener Laster (wie einem Trinker, einer Hure usw.) vorgetragenen Debatten befindet sich Mondo, der das Menschengeschlecht verkörpert, am Scheideweg zwischen Ragione und Sensualità. Dem Zauber der sinnlichen Verführungen und der eigenen Eitelkeit nachgebend, verliebt sich Mondo in die schmeichlerische Lusinga, welche in einem Ballett der fünf Sensi die irdische Welt mit sich in den Untergang reißt. Die so der Sünde verfallenen Figuren werden schließlich von Astrea, der Göttin der Gerechtigkeit, bestraft und in einem Ballett der gefolterten Seelen zur Ruhelosigkeit verdammt. Der dritte Akt entspricht in seiner bemerkenswerten Schauigkeit dem blutigen Horror barocker Schauspiele oder Novellen, denn hier verzehren drei Prinzen der Unterwelt bei einem Bankett mit Genuss die erbärmlichen Reste der Sünder. Nachdem den Zusehern solcher Art die Höllenstrafen mit brutaler Grausamkeit vorgeführt wurden, verdammt zum Schluss die Figur des Libero Arbitrio alle Laster. Die darauf folgende Licenza beginnt mit einer Klage über den die Welt schon so lange verwüstenden Krieg und besingt schließlich Ferdinand III. gemäß seiner Devise *Pietate et justitia* als künftigen Friedensstifter unter den europäischen Nationen.

Lo Specchio di Virtù von Orazio Persiani bleibt allerdings bezüglich seines dramatischen Aufbaus, seiner expliziten Schauerszenen und seines Anlasses in dieser Kombination von Heiligenfest und Geburtstagsfeier eine Ausnahmerecheinung im Programm der am Kaiserhof dargebotenen geistlichen Werke.

Am 3. April 1643 wird für die Karwoche Valentinis *Santi risorti nel Giorno della Passione di Christo, et Lazaro tra quelli*, eine wohl mit späteren *Sepolcri* vergleichbare *Opera da rappresentarsi in musica*, in der Vertonung des Autors aufgeführt. Das Ferdinand III. gewidmete Werk besteht aus zwölf Sonetten, die von dem im Titel angekündigten Lazarus und fünf weiteren nicht namentlich genannten Heiligen vorgetragen werden.

Am 18. August 1643 folgt eine sichtlich von Persianis *Lo Specchio di Virtù* inspirierte Darbietung: Valentinis *Dialogo. La vita di Santo Agapito, fanciullo di quindeci*

anni wird als eine Art Oratorium zum Geburtstag der am Fest des hl. Agapito⁴⁷¹ geborenen Kaiserin Maria Anna in der Vertonung des Autors aufgeführt. Der Stoff stammt aus der Heiligenlegende, die von der Figur des Testo vorgetragen wird. Der Chor wendet sich am Ende im Stil der später für den Wiener Kaiserhof so typischen *Licenza* direkt an die Kaiserin, um ihre christlichen Herrschertugenden zu preisen.

In einer bisher nicht näher bestimmbar Karwoche der Jahre 1637–57 wird die ebenfalls nur in einem Manuskript bekannte *L'Ave Maria addolorata col morto Giesu. Rappresentazione sacra* am Kaiserhof aufgeführt. Das deutlich ansteigende Interesse am geistlichen Musikdrama manifestiert sich auch in einer Komposition von Kaiser Ferdinand III.: *Drama musicum compositum ab Augustissimo [...] Romanorum imperatore [...] et ab eodem ad P. Athanasium Kircherum transmissum anno 1649*. Das nur in einer handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 16.014) überlieferte Werk, von dem bisher keine Aufführung nachgewiesen werden kann, beruht trotz des lateinischen Titels auf dem italienischen Libretto eines unbekanntes Verfassers, möglicherweise des Kaisers selbst.⁴⁷² Es handelt von einem jungen Mann am Scheideweg zwischen *Amore divino* und *Amore terreno*, welchen er mit Hilfe von *Giudizio* schließlich ablehnt. Die Entscheidung für die göttliche Liebe, welche die von ihr berührte Seele heilt, und die Zurückweisung von *Cupido* wird im Schlusschor gefeiert:

Imparate mortali,
 Imparate, imparate
 Sprezzar protervo amore,
 Bramar divin ardore.
 Colto il cuor di suoi strali,
 Mentre ferisce allor sana la piaga,
 Cieco fanciul uccide quando impiaga.⁴⁷³

Am 4. April 1654 wird beim Heiligen Grab, vermutlich in der Hofburgkapelle oder aber einer ähnlichen Kultstätte in Regensburg, wo sich der Kaiserhof um diese Zeit wegen des Reichstages aufhält, das nur handschriftlich überlieferte *Oratorio per la settimana santa*⁴⁷⁴ von Erzherzog Leopold Wilhelm dargeboten. Darin denken fünf

471 Das Fest des 267 in Palestrina den wilden Tieren vorgeworfenen und danach enthaupteten Märtyrers wird später vom 18. August auf den 18. April verlegt.

472 René Clemencic: *Gli Imperatori compositori*. In: Carlo de Incontrera / Birgit Schneider (Hg.): *Danubio. Una civiltà musicale*. Vol. 2: Austria. Monfalcone 1992, S. 151–171; hier S. 152–154.

473 Clemencic: *Gli Imperatori compositori*, S. 154.

474 ÖNB Cod. Ser.n. 4.270: Pap. 8 ff. 194 x 134. Wien 1654. Inc: *Suda Sanguis, Giesu mio ...*

Sünder in Monologen über ihre Taten nach und hoffen, dass ihnen durch die Gnade der Osterpassion vergeben werde.

Diese literarisch und musikalisch ausgestaltete Feier vor dem Heiligen Grab am Karfreitag findet am Wiener Kaiserhof derartiges Gefallen, dass sie ab 1660 für Jahrzehnte zu einem fixen Bestandteil des Festkalenders wird. Am Beginn dieser Aufführungsserie am 26. März 1660 in der Hofburgkapelle steht Nicolò Antonio (?) Caldanas Libretto *Il sacrificio d'Abrahamo. Musica al sepolcro*, die in der Vertonung von Kaiser Leopold I. dargeboten wird, welche in einer Handschrift als erste vollständige Partitur eines Wiener *Sepolcro* überliefert ist.⁴⁷⁵ Neben den alttestamentarischen Figuren Abraham, Isaak und Engel treten darin die allegorischen Figuren von Ubidienza, Humanità und Penitenza auf, um die Verhaltensweise von Abraham zu kommentieren. Thematisch bedeutet das zugleich einen in der historischen Perspektive äußerst reizvollen Vorausblick auf eines der beliebtesten Oratorien des 18. Jahrhunderts, *Isacco, figura del Redentore. Azione sacra per musica* von Pietro Metastasio, welche ab 1739 mehrmals in Wien und in Prag in verschiedenen Vertonungen (vgl. Kapitel 6) aufgeführt wird und gemeinsam mit *La Betulia liberata* (1734) des selben Autors die letzte Phase dieser Gattung in Österreich einleitet.

In der Fastenzeit des Jahres 1661 werden in der Kapelle der Kaiserin-Witwe Eleonora das bezüglich Autor und Musik nicht näher bestimmbar Oratorium *La Resurrettione* und Lelio Orsinis *Davide prevaricante e poi pentito. Oratorio* in der Vertonung von Carlo Caprioli (* 1615) aufgeführt. Vermutlich am Gründonnerstag, den 14. April 1661, wird in dieser Kapelle vor dem Heiligen Grab dann *La gara della misericordia e giustizia di Dio* (ÖNB Mus. Hs. 18.716) von Camillo Scarano mit der Musik von Giuseppe Tricarico (1623–97) gespielt. Die Karfreitagsandacht vor dem Heiligen Grab findet in der Hofburgkapelle mit dem anonymen Werk *Il Pentimento, l'Amore verso Dio, con il pianto delle Marie, et de' peccatori. Pia Rappresentatione al Santissimo sepolcro* statt, das von Hofkapellmeister Antonio Bertali musikalisch ausgestaltet wird. Darin spenden die im Titel genannten Figuren den biblischen Gestalten (La Beatissima Vergine und Santa Maria Maddalena) Trost und erklären den spirituellen Sinn der Passion, durch welchen zwei Sünder bekehrt werden. Der unbekannt Librettist vermag den Reiz der irdischen Freuden durch die den Figuren in den Mund gelegten Verse sehr überzeugend zu vermitteln, wenn z.B. Maddalena sagt:

Farfalletta,
Semplicetta,

⁴⁷⁵ ÖNB Mus. Hs. 16.596.

Che volasti
 Di due lumi ai bei splendori,
 D'eternare se pensasti
 La tua vita in vani ardori,
 T'ingannasti.

Der 1605 in Verona geborene Antonio Bertali (Bertalli) ist ab 1624 am Wiener Kaiserhof tätig, schreibt 1631 für die Hochzeit des künftigen Kaisers Ferdinand III. mit der Infantin Maria Anna die Kantate *Donna real*, 1636 für den Reichstag in Regensburg seine *Missa Ratisbonensis* und 1637 sein *Requiem pro Ferdinando II.* Im Oktober 1649 wird er als Nachfolger von Giovanni Valentini Hofkapellmeister. Von seinen ca. 600 Kompositionen ist nur etwa die Hälfte vorwiegend in Handschriften der ÖNB und der Stiftsbibliothek Kremsmünster überliefert.

Im Advent 1661 werden in der Kapelle Eleonoras zwei anonyme Werke, *San Tomaso. Oratorio* und mit größter Wahrscheinlichkeit das in Wien gedruckte *Dio humanato. Oratorio*, welches dem bei Seifert angegebenen *Oratorio per lo Santissimo Natale di Cristo* entsprechen könnte,⁴⁷⁶ dargeboten.

Dieses Programm setzt sich fort in der Fastenzeit 1662 mit den nur als anonyme Libretti überlieferten Oratorien *Adamo et Eva* und *Il Diluvio* in der Kapelle Eleonoras. Vermutlich am Gründonnerstag, den 6. April 1662, wird *La Fede trionfante. Pia rappresentatione* von Antonio Draghi mit der Musik von Giuseppe Tricarico vor dem Hl. Grab in der Kapelle Eleonoras gespielt. Darin überwindet die allegorische Gestalt der Fede trotz der Spottreden des Centurione und des Soldato fariseo die Zweifel von Longino, einem Hebreo pentito und schließlich von Due pellegrini, sozusagen den ersten Pilgern, welche die Passionsstätten aufsuchen. Daran schließt thematisch der Karfreitag in der Hofburgkapelle mit *Le Lacrime della Vergine nel Sepolcro di Christo* von Vito Lepori vermutlich in der Vertonung von Pietro Andrea Ziani an.

Der 1634–35 in Rimini geborene Antonio Draghi wird vermutlich von Kaiserin-Witwe Eleonora 1658 in ihren Hofstaat aufgenommen, wo er bis zum Kapellmeister aufsteigt. 1673 wird er von Leopold I. in eine anscheinend speziell für ihn geschaffene Funktion, nämlich jene des Intendente delle Musiche teatrali, befördert.⁴⁷⁷ Ab diesem Zeitpunkt konzentriert sich Draghi, der bis zur Ankunft von Nicolò Minato 1669 auch einige Libretti verfasst, ausschließlich auf die Kompositionstätigkeit.

⁴⁷⁶ Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 449.

⁴⁷⁷ Vgl. Nora Hiltl: Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi. Diss. Wien 1974. – Emilio Sala / Davide Daolmi (Hg.): „Quel novo Cario, quel divin Orfeo.“ Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Lucca 2000.

Nach dem Tod von Johann Heinrich Schmelzer wird Draghi 1682 Hofkapellmeister und entwickelt sich zur beherrschenden Figur des Musiktheaters am Kaiserhof. Er vertont in den über 40 Jahren seines Wirkens über 200 musikdramatische Werke und zeichnet damit für etwa die Hälfte des Repertoires persönlich verantwortlich.

Nach seinem Tod am 16. Januar 1700 hinterlässt Draghi seinen beiden Söhnen ein ansehnliches Vermögen an Bargeld, Häusern und Weingärten in Wien. 1623 in Gallipoli in Apulien geboren und in Neapel ausgebildet, kommt Giuseppe Tricarico über erste Anstellungen in Rom und Ferrara 1657 nach Wien, wo er fünf Jahre für Kaiserin-Witwe Eleonora tätig ist.⁴⁷⁸

Der biographisch bisher kaum fassbare Minoritenpater Vito Lepori († 1672) scheint ab 1661 vermutlich bis zu seinem Tod als Prediger im Dienst der Kaiserin-Witwe Eleonora zu stehen und auch literarische Gelegenheitsarbeiten zu übernehmen.

Pietro Andrea Ziani, geboren 1616 in Venedig, beginnt seine Komponistenkarriere mit Opern im Schatten von Francesco Cavalli. Über Innsbruck gelangt er 1662 nach Wien, wo er zum Kapellmeister der Kaiserin-Witwe Eleonora ernannt wird. Nach sieben Jahren in dieser Funktion kehrt er nach kurzen Umwegen über Innsbruck und Dresden nach Italien zurück, wo er bis zu seinem Tod 1684 zuerst in Venedig und dann in Neapel wirkt. Sein Neffe Marc'Antonio Ziani wird 1700 Vizekapellmeister und 1712 schließlich Kapellmeister am Wiener Kaiserhof.

Für die Jahre 1663–64 liegen nur spärliche Nachrichten über die geistlichen Musikdramen vor.⁴⁷⁹ Umso spektakulärer dann das Programm in der Fastenzeit 1665, denn in der Kapelle der Kaiserin-Witwe Eleonora werden insgesamt vier Oratorien aufgeführt: das anonyme *Baldassare punito*, das *Oratorio del giudizio* von Ippolito Bentivoglio (1630–83) mit der Musik von Giovanni Legrenzi (1626–90), *L'Incredulità di San Tomaso* von Giovanni Antonio Scacchi und am 31. März *San Pietro piangente* von Pietro Guadagni († 1704), beide in der Vertonung von Pietro Andrea Ziani.⁴⁸⁰

In der Karwoche 1665 tritt schließlich der bedeutendste italienische Librettist im ersten Jahrzehnt der Herrschaft von Leopold I. in Erscheinung: Francesco Sbarra. Der 1611 in Lucca geborene Sbarra kommt nach ersten Erfolgen in seiner Heimatstadt

478 Vgl. Marko Deisinger: Giuseppe Tricarico, Maestro di Capella della Maestà dell'Imperatrice. Diss. Wien 2004. – Marko Deisinger: Giuseppe Tricarico – ein Kapellmeister auf Reisen von Rom über Ferrara nach Wien. Wien 2006.

479 Möglicherweise handelt es sich bei der von Seifert (Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 452) verzeichneten Rappresentazione sacra vom 2. April 1664, vermutlich in der Augustinerkirche, um Draghis verschollenes Werk *L'Invidia conculcata dalla Virtù* mit der Musik von P. A. Ziani; vgl. Anelide Nascimbene: Musicisti e poeti italiani nella Vienna del ‚Secolo d'oro‘. In: Carlo de Incontrera / Birgit Schneider (Hg.): Danubio. Una civiltà musicale. Vol. 2: Austria. Monfalcone 1992, S. 173–189; hier S. 188, Anm. 10.

480 *San Pietro piangente* wird in der Fastenzeit 1682 wiederholt.

(*La verità raminga*, 1650; *La moda*, 1652; *La tirannide dell'interesse*, 1653) über eine Zusammenarbeit mit Antonio Cesti (1623–69) in Venedig (*Alessandro vincitor di se stesso*, 1651) und die Empfehlung von Kardinal Ernst Adalbert von Harrach⁴⁸¹ zunächst 1659 als Hofdichter nach Innsbruck, wo noch im selben Jahr seine komische Oper *Venere cacciatrice* in der Vertonung von Cesti aufgeführt wird.⁴⁸² Nach dem Tod seines ersten Dienstgebers, Erzherzog Ferdinand Karl, 1662 arbeitet Sbarra für dessen Bruder und Nachfolger Sigmund Franz, um dann kurz vor dessen Tod 1665 an den Kaiserhof gerufen zu werden, wo er als Poeta cesareo und kaiserlicher Rat sogar zum Mitglied der Geheimen Ratskammer aufsteigt. Wenige Tage vor der Aufführung seines größten geistlichen Musikdramas, *Il Lutto dell'Universo*, stirbt Sbarra am 20. März 1668.

Vermutlich am Gründonnerstag (2. April) des Jahres 1665 wird Sbarras *Limbo disserrato. Azione sacra* mit der Musik von Pietro Andrea Ziani vor dem Hl. Grab in der Kapelle Eleonoras gegeben, am darauf folgenden Karfreitag schließlich in der Hofburgkapelle sein *L'Inferno deluso nella Morte di Giesu Christo nostro Signore* in der Vertonung von Antonio Bertali.

Das von Bertali vertonte, anonyme Oratorium *La strage degl'innocenti* wird ebenfalls 1665 gespielt, auf Grund des Themas wohl am ehesten im Advent, in der Kapelle Eleonoras, ebenso wie *Il Santissimo Natale* im darauffolgenden Jahr. In den beiden von Testo (dem Erzähler) und Choro umrahmten Teilen von *La strage degl'innocenti* treibt ein vor Wut rasender Erode seine drei Consiglieri dazu, die von ihm erahnte Bedrohung seiner Herrschaft durch eine Ermordung aller Kleinkinder abzuwenden. Den vorsichtigen Einwand des Terzo Consigliere, dass gegen die himmlischen Mächte nicht angekämpft werden könne, wertet er schon als Hochverrat. Im zweiten Teil klagen dann drei Mütter über das ungerechte Schicksal, das ihnen derart grausam ihre Kinder raubt und beschwören den Zorn des Himmels auf das Haupt des verhassten Tyrannen. Der Schlusschor begleitet das Massaker im feierlichen Ton einer Sentenz:

Cadete pur cadete
 pargoletti innocenti
 con sanguigni torrenti
 de l'empio Herode
 ad amorzar la sete.
 Che per renderlo esangue

⁴⁸¹ Vgl. Alessandro Catalano: L'arrivo di Francesco Sbarra in Europa Centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach. In: B. Marschall (Hg.): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. (= Maske und Kothurn 48.1–4) Wien 2002, S. 203–213.

⁴⁸² Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Innsbruck 1954, S. 256–292.

nel mar del vostro duolo
 saran venti le strida
 e flutti il sangue.
 Spesso la sua vendetta
 d'una strage innocente
 il Cielo aspetta.

Für die Passionszeit 1666 sind neben dem anonymen *Santa Cecilia. Oratorio* lediglich die Aufführungen von *Gli affetti pietosi per il sepolcro di Cristo* (Musik von Ziani) des als Sekretär des venezianischen Botschafters Giovanni Sagredo nach Wien gekommenen Domenico Federici am 22. April, sowie Sbarras *Le lacrime di San Pietro. Azzione sacra* in der Vertonung von Giovanni Felice Sances am Karfreitag, den 23. April, vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle bekannt.

Der um 1600 in Rom geborene Giovanni Felice Sances kommt über Anstellungen in Padua und Venedig 1636 als Tenorist an die kaiserliche Hofmusikkapelle, folgt hier Antonio Bertali in den Leitungsfunktionen (Vizekapellmeister 1649 und Kapellmeister 1669) nach und stirbt 1679 in Wien.⁴⁸³

Domenico Federici, 1633 an bisher unbekanntem Ort in Italien geboren, wirkt ab 1666 für zwei Jahre als Hofpoet von Kaiserin-Witwe Eleonora, fungiert 1667–74 als Gesandter des Kaisers bei der Republik Venedig, wofür er 1678 zum Comes Palatinus erhoben wird. Er stirbt 1720 in Fano.

Die Fastenzeit 1667 wird eindeutig von Federicis Werken dominiert: Zunächst *L'Ambizione punita. Oratorio*, dann vermutlich am Gründonnerstag, den 7. April, seine *Rappresentazione sacra Lagrime della pietà nel Sepolcro di Cristo*, jeweils mit der Musik von Ziani in der Kapelle Eleonoras. Im Advent 1667 steht das Oratorium *La beatissima concettione* von Giovanni Antonio Scacchi in der Vertonung von Giovanni Battista Pederzuoli auf dem Programm.

Der ca. 1630 in Chiari bei Brescia geborene Pederzuoli tritt hier erstmals in Wien mit einem Werk für Kaiserin-Witwe Eleonora in Erscheinung, deren Organist er ab 1670 und Kapellmeister ab 1682 bis zu ihrem Tod 1686 ist.

Das Jahr 1668 bringt dann eine monumentale Wende: Nach dem nur handschriftlich überlieferten Oratorium *Giuditta* mit Text und Musik von Draghi⁴⁸⁴ und

⁴⁸³ Vgl. Peter Webhofer: G. F. Sances. Biographisch-bibliographische Untersuchung und Studie über sein Motettenwerk. Diss. Rom 1964 / Innsbruck 1965.

⁴⁸⁴ Vgl. die Transkription des Textes in Elisabeth Birnbaum: „ein starckes undt bestendiges weib mit namen Judith“. Das Judithbuch in Wien im 17. und 18. Jahrhundert in Exegese, Predigt, Musik, Theater und Bildender Kunst. Diss. Wien 2007. Die literarischen Qualitäten von Draghis Librettos manifestieren sich in den äußerst melodiosen Arientexten aus extrem kurzen Versen, z.B. im Liebestaumel von Oloferne,

vermutlich *Sant'Elena. Oratorio* von Pietro Guadagni, beides in der Kapelle Eleonoras, wird am 29. März beim Hl. Grab in der Burgkapelle von Wr. Neustadt Sbarras *Il Lutto dell'Universo. Attione sacra* in der Vertonung von Leopold I. aufgeführt.⁴⁸⁵ Darin treten die vier Elemente mit den allegorischen Figuren der Humana Natura, der Divina Misericordia und der Giustitia sowie den biblischen Personen La Beatissima Vergine, San Pietro und San Giovanni in ein äußerst feierliches Streitgespräch über den spirituellen Sinn der Schöpfung und der Erlösung in einer freien Folge von fünf- und siebensilbigen Versen.

So stellt z.B. die von San Pietro bemitleidete Mutter Gottes die anklagende Frage nach dem Wert des erniedrigenden Erlösertodes ihres Sohnes:

O sommo eterno Padre,
 come soffriste, ohimé,
 d'esperre a morte
 così penosa
 il tuo gran figlio e mio? (S. 122)⁴⁸⁶

Worauf die Göttliche Barmherzigkeit erklärt, dass sie diese Entscheidung zum Wohle der sündigen Menschen herbeigeführt hat:

Quella, o Vergin, son io,
 che de' mortali a stabilir la sorte,
 m'accinsi, allor che fei
 con pietoso desio,
 esporre, in man de' rei
 l'unico figlio a Dio
 sott'uman velo. (S. 122)

Im tragischen Tonfall der spirituellen Madrigale des 16. Jahrhunderts weist daraufhin La Beatissima Vergine auf das Monument ihres Leidens hin, das Heilige Grab, vor welchem die Aufführung stattfindet, angesichts dessen San Giovanni die

der sich an Giuditta wendet: In dolce calma / acqueta L'Alma / amorosa, / riposa con me. / Al tormento, / ch' io sento col sonno, / quest' occhi sol ponno / porger breue conforto / à la mia fé, / riposa con me. (v. 129–138)

⁴⁸⁵ Auf der Rückseite des Titelblattes der Mus. Hs. 16.899 finden sich neben der Besetzungsliste die Vermerke: „Et rapresentata nella Città Di Naistad L'Anno. 1668. Alli 29. di Marzo. 1674 alli 23 di marzo 1682 alli 27 di marzo.“

⁴⁸⁶ Text nach Bletschacher: Rappresentazione sacra, S. 98–125, mit kleinen Korrekturen.

Mitschuld der Jünger durch den Verrat von Judas, die Verleugnung durch Petrus und seine eigene Flucht bekennt:

Ah, figlio, cangia intanto
 se puoi, cangia consiglio:
 Ecco la tomba oscura,
 dove ascose de l'uom
 la colpa ria,
 il mio Cristo, il mio cor,
 l'anima mia! (S. 122)

In einem den Schmerz lösenden Schlusschor besingen alle Figuren gemeinsam die wahre Sonne der Erlösung, welche durch ihren irdischen Untergang den ewigen Tag des spirituellen Lebens bringt:

Omai qui s'accorga
 il Mondo fallace,
 che sol per sua pace
 e sol perché sorga
 eterno il giorno
 a la terren prole
 ha occaso ne l'orto
 il vero Sole. (S. 124)

Die Komposition von Leopold I., welche die in diesen Versen ausgedrückten schmerzlichen Gefühle sowie den abschließenden Trost eindrucksvoll ausmalt und mit dieser Vertonung eines seiner bemerkenswertesten Werke darstellt, trägt ohne Zweifel zu den zwei Wiederholungen von *Il Lutto dell'Universo* an den Karfreitagen der Jahre 1674 und 1682 bei. Nach dem heutigen Stand der Forschung ist Leopold I. unter den zahlreichen musikschoffenden Habsburgern sowohl in der Quantität als auch in der Qualität seiner Werke der bedeutendste Komponist:

Als gesichert gelten elf Oratorien, zwei Messen (u.a. jene „Missa Angeli custodi“, die „Schutzengelmesse“, die anlässlich der Hochzeit des Kaiserenkels Karl in Mariazell zur Aufführung kam), zwei Litaneien, die erwähnten drei Trauerlektionen auf den Tod der Kaiserin Claudia Felicitas, über 20 Motetten und Hymnen, kompositorische Beiträge zu mehr als 20 musikdramatischen Werken von un-

terschiedlichem Ausmaß, zahlreiche Einlage-Arien und Ballettmusiken zu Oratorien, Opern, Sepolcri und Balletten des Kaiserhofes, Canzonetten, Kantaten, Madrigale, Suiten und vieles andere.⁴⁸⁷

Während in der Karwoche 1669 das bereits gewohnte Programm vom Gründonnerstag, den 18. April, in der Kapelle Eleonoras mit *L'Humanità redenta. Azzione sacra* mit Text und Musik von Draghi, und Karfreitag in der Hofburgkapelle mit Draghis *La Morte debellata. Azzione sacra* in der Vertonung von Sances geboten wird, ändern sich die Verhältnisse nachhaltig 1670, durch die Ankunft von Nicolò Minato.

Der um 1620–25 vermutlich in Bergamo geborene Minato studiert angeblich Jurisprudenz, ist ab 1649 Mitglied der venezianischen *Accademia degli Imperfetti*, pflegt Kontakte zu Aurelio Aureli und Francesco Cavalli und leitet ab 1661 für die Familie Vendramin die Geschäfte des Teatro di San Salvatore in Venedig. Hoch verschuldet verlässt er 1669 Venedig, um in Wien als *Poeta cesareo* zu arbeiten, wo sein 1698 endendes Leben kaum Spuren hinterlässt.⁴⁸⁸ Nach erfolgreichen Musikdramen in Venedig, von welchen das bekannteste wohl das später in der Bearbeitung von Silvio Stampiglia noch von Händel vertonte *Xerse* bleibt, schreibt Minato in Wien für Hofeste, Fasching und Karwoche ca. 200 Texte, die vorwiegend von Kaiser Leopold I., Antonio Draghi und Johann Heinrich Schmelzer (Balletteinlagen) vertont werden.

Nach der Aufführung von Giberto Ferris († 1700) *Li sette dolori di Maria Vergine. Azzione sepolcrale* mit der Musik von Draghi am 3. April 1670 vor dem Hl. Grab in der Kapelle Eleonoras wird am Karfreitag, dem 4. April, vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle Minatos erstes geistliches Musikdrama in Wien, *Sette consolationi à Maria Vergine, per la morte di Christo. Rappresentatione sacra* in der gemeinsamen Vertonung von Sances und Leopold I. gespielt. Darin erfährt in einer den Sieben Schmerzen entsprechenden Szenenfolge La Beatissima Vergine, aus welchen spirituellen Gründen sie Trost schöpfen kann. Die symbolische Figur des Eterno Padre

⁴⁸⁷ Elisabeth Th. Hilscher: Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik. Graz /Wien 2000, S. 124. Vgl. Th. Antonicek / G. Brosche (Hg.): *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, 1498–1998*. Tutzing 1998. – Günter Brosche: Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I. Ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen. In: G. Brosche (Hg.): *Beiträge zur Musikdokumentation*. Tutzing 1975, S. 27–82. – Guido Adler (Hg.): *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*. Bd. 1: Kirchenwerke. Wien 1893. – Joseph Goldscheider: *Kaiser Leopold I. als Musiker*. Graz 1880.

⁴⁸⁸ Vgl. Alfred Noe: Nicolò Minato. Werkregister. Wien 2004. – A. N.: Biographische Notizen zum Hofdichter Nicolò Minato. In: *Biblos* 49.2 (2000), S. 317–325. – A. N.: Das Testament des Hofdichters Nicolò Minato. In: *Biblos* 50.2 (2001), S. 315–317. – A. N.: Geschichte und Fiktion in Nicolò Minatos Libretti. In: C. Herr / H. Seifert / A. Sommer-Mathis / R. Strohm (Hg.): *Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Volume 2: Italianità: Image and Practice*. Berlin 2008, S. 69–84.

placato stellt ihr der Reihe nach die Allegorien der Rechtfertigung für die Passion Christi vor: La Divina Giustitia sodisfatta – L'Anime de' SS. PP. liberate – L'Homme redento – Santa Veronica, che presenta l'Effigie della Faccia di CHRISTO nel Sudario – S. Pietro e S. Giouanni, che palesano l'Institutione del Corpo di CHRISTO sacramentato, Reliquia di Salute a' Christiani – 2. Angeli, che scoprono la Croce, fatta segno di salute – 2. Guardie al Sepolcro di CHRISTO. Minato gelingt damit eine glücklich Symbiose von Exegese, Predigt, Dramatisierung der Passionsstationen und Andacht vor dem Grab, wodurch das anwesende Publikum direkt von den handelnden Personen angesprochen werden kann, welche aber letzten Endes nur Sprachrohr des sie lenkenden Eterno Padre sind. Nicht umsonst wird diese poetische Konstruktion von Leopold I. durch seine Mitwirkung an der Vertonung geehrt.

Am 26. März 1671 liefert Minato auch den Text für die Grabesandacht in der Kapelle Eleonoras:

EPITAFFII| SOPRA IL SEPOLCRO| DI| **CHRISTO.**| RAPPRESEN-
TATIONE SACRA| NELLA CES. CAPELLA| DELL'AUGUSTISS:| IM-
PERATRICE| **ELEONORA,**| NELLA SERA DEL| **GIOVEDÌ SANTO**|
DELL'ANNO M. DC. LXXI.| *Musica del Sig. Antonio Draghi, Maestro di Ca-
pella della medesima Maestà.*| IN VIENNA d'AUSTRIA,| Appresso GIO:
BATT: HACQUE.

Angesichts der am Grab Christi weinenden Beatissima Vergine unterbreiten die auftretenden Figuren in einer Szenenfolge jeweils einen spirituell begründeten Vorschlag für die Inschrift auf dem Grabstein: Gioseffo ab Arimathia, havendo sepolto il Corpo di CHRISTO, vuol su 'l Sepolcro far' un'Inscrittione – Il Dolore porta un' Epitafio – La Fede un altro – L'Humanità Innocente di CHRISTO un altro – La Gratia fa l'istesso – L'Amor Divino il medesimo. Die Entscheidung bleibt angesichts der Gleichwertigkeit der Vorschläge offen.

Am Karfreitag, den 27. März 1671, wird in der Hofburgkapelle Minatos *Il trionfo della croce. Rappresentatione sacra*, wieder in einer gemeinsamen Vertonung von Sances und Leopold I., vor dem Hl. Grab gespielt. Darin werden die unterschiedlichen Haltungen biblischer Figuren vor der Realität des Kreuzes und seiner symbolischen Bedeutung thematisiert: von der einfachen Anbetung über die daraus geschöpfte Seelenstärke und die Erfüllung von Prophezeiungen reicht der Kreis bis zu den Märtyreropfern und den Reliquien, welche letzten Endes alle zum Triumph des Kreuzes über Tod und Satan beitragen. Am Ende bewirkt „L'Eterno Padre in Cielo, che publica, la Croce dover essere il Segno Trionfale nel Giorno dell'Universal Giu-

dicio“ die Bekehrung des Wache stehenden Centurios sowie die Flucht von Tod und Satan.

Nach Ferris *Il Limbo aperto. Azione sacra* mit der Musik von Draghi am 14. April 1672 in der Kapelle Eleonoras wird am Karfreitag, den 15. April 1672, vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle Minatos *Il paradiso aperto per la morte di Christo. Rappresentazione sacra*, wieder in der Vertonung von Sances und Leopold I. aufgeführt. In den Gesprächen der handelnden Figuren wird die Erlösung durch den Kreuzestod erläutert. Neben den bereits bekannten Personen aus vorangegangenen Libretti Minatos, die programmatisch im Verzeichnis angekündigt werden (La B. Vergine, che piange Christo morto – L’Huomo, che si duole d’esserne causa – Il Padre Eterno, che fa aprire il Paradiso – Angeli, che per ciò festeggiano), finden sich nicht nur aufmüpfige Engel (Angeli Rubelli, che s’arrabbiano di veder il Paradiso aperto per l’Huomo), sondern vor allem allegorische Figuren wie die Selbstaufopferung Christi (Il Merito di Christo, che presenta al Padre Eterno gl’Instrumenti della sua Passione, per ottener la Redentione del Mondo), die Demut Mariens (L’Humiltà della B. Vergine, che si presenta à Piedi del P. Eterno, per intercedere il medesimo), die Göttliche Barmherzigkeit (La Misericordia Divina, che conduce in Paradiso l’Anima del Buon Ladrone) und die Seele des guten Schächers (L’Anima del Buon Ladrone, che si preggia d’esser il primo à godere il frutto della Passione di Christo). Den abschließenden Höhepunkt bildet ohne Zweifel die Intervention der drei theologischen Tugenden zu Gunsten der Menschheit (Le Trè Virtù Teologali, che assistono all’Huomo, per incaminarsi al Paradiso), welche dieser den Weg zum nun für sie offen stehenden Paradies weisen.

Für die Fastenzeit des Jahres 1673 sind keine Aufführungen geistlicher Musikdramen am Kaiserhof dokumentiert. Der Grund dafür könnte im überraschenden Tod von Kaiserin Margarita Teresa am 12. März 1673 liegen. Dafür bietet 1674 zunächst ein Oratorium von Federici, *La caduta di Salomone*, und zwei Oratorien des aus Rom stammenden Ignazio Savini, Franziskaner und Prediger von Kaiserin-Witwe Eleonora: am 6. März, Fest der hl. Felicitas, offenkundig zu Ehren der nunmehrigen Kaiserin Claudia Felicitas, *La potenza della croce* und am 19. März, Montag der Karwoche und Fest des hl. Joseph, *Il cuore appassionato. Oratorio per li dolori di Maria Vergine*; alle mit der Musik von Draghi in der Kapelle Eleonoras. Die Grabandachten der Karwoche werden mit Ferris *La pietà contrastata. Sepolcro* in der Vertonung von Draghi am Gründonnerstag und der bereits erwähnten Wiederholung von Sbarra *Il Lutto dell’Universo* am Karfreitag, den 23. März 1674, bestritten.

In den Jahren 1674–85 werden in der Kapelle Eleonoras laut Seifert (S. 584) zwei Oratorien gespielt, die von Bletschacher ganz anderen Daten zugeordnet werden.

Es handelt sich um *Il figliuol prodigo* von Pietro Monesio in der Vertonung von Leopold I. und *Assalone punito* von Vito Lepori mit der Musik von Ziani. Beinahe ebenso ungeklärt wie der Zeitpunkt der Aufführung bleibt im Moment noch die Frage, wie weit Monesio tatsächlich in Wien tätig ist oder nur von seinem Posten als Sekretär von Kardinal Maidalchini in Rom aus versucht, durch die Präsentation eines Huldigungsgedichtes auf Kaiserin Margarita Teresa 1667 eine Verpflichtung an den Kaiserhof zu erreichen.

Der Stoff von *Il figliuol prodigo*⁴⁸⁹ stammt aus der schon im Theater der frühen Neuzeit sehr beliebten biblischen Parabel vom verlorenen Sohn (Lukas XV, 11–32), deren Tradition auf deutschen Bühnen bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts (Burkard Waldis: *De parabell vam vorlorrn Szohn*, 1527. – *Wilhelm Gnaphaeus: Acolastus De filio Prodigio Comoedia*, 1529) einsetzt.⁴⁹⁰ Der Vater, zwei Freunde und drei Geschwister warnen den mit seinem Stand unzufriedenen Sohn eindringlich vor den Versuchungen der großen Welt, in der der Sohn Karriere machen möchte. Der Vater beschwört dabei ausdrücklich die Gefahren des Hoflebens herauf, indem er einen noch heute in Italien weit verbreiteten Ausspruch (*più fumo che arrosto* – mehr Rauch als Braten) hier abwandelt:

Figlio, la corte è un foco,
 ch'il suo caldo efficace
 a pochi solo compartir gli piace,
 ma poi con copia immensa
 a molti il suo gran fumo ogn'hor dispensa.
 Cangia, cangia parer, muta consiglio,
 tu precipiti, o figlio! (S. 50)

Diese Warnung, die einen oben zitierten Vers aus Sbarra's *Il Lutto dell'Universo* variiert, knüpft inhaltlich an die von Antonio de Guevara 1539 erstmals in *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* ausgesprochene Kritik am neuzeitlichen Hof an, der eine dermassen Verderben bringende Stätte für das christliche Leben darstelle, dass der Autor resigniert die Abkehr vom humanistischen Ideal des Cortegiano fordert

489 Bletschacher (Rappresentazione sacra, S. 14) gibt 1663 als das in der Literatur verbreitete Jahr der Aufführung an, ohne allerdings einen Beleg dafür zu liefern; Textedition S. 41–69. Das Werk ist in der prachtvoll gebundenen Mus. Hs. 16.866 überliefert; vgl. Josef Gmeiner: Die ‚Schlafkammerbibliothek‘ Kaiser Leopolds I. In: *Biblos* 43.3–4 (1994), S. 199–212, Tafel 14–20; hier S. 202.

490 Vgl. Franz Spengler: *Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts*. Innsbruck 1888. – Adolf Schweckendiek: *Bühnengeschichte des Verlorenen Sohnes in Deutschland*. I. Teil (1527–1627). Leipzig 1930.

und den Rückzug vom Hof oder zumindest eine warnende Vorbereitung des jungen Hofmannes auf die Wechselfälle des Glücks empfiehlt. Wie richtig diese Warnung ist, muss der bekehrte Sohn bei seiner Rückkehr eingestehen, als ihn der Vater angesichts seiner Reue voll Freude wieder aufnimmt. Der Schlusschor unterstreicht die göttliche Clemenza (im Übrigen auch eine Herrschertugend), die gütig von der Strafe absieht, wenn man den warnenden Donner hört und sich rechtzeitig wandelt:

Mortali, sperate
dal cielo pietate.
Non sempre punisce
di Dio la clemenza
quel cor, che fallisce.
Con più sofferenza
Iddio sovente
il pentimento aspetta.
Manda il ciel mille tuoni
e una saetta. (S. 68)

Assalonne punito des bereits oben erwähnten Padre Lepori⁴⁹¹ behandelt die im Alten Testament (2 Samuel 13.1–19.14) geschilderte Revolte von Absalom gegen seinen Vater, König David. Ein Erzähler stellt die Verbindung zwischen den Gesprächen der beiden Protagonisten sowie der Heerführer Achitophel und Joab her, um schließlich gemeinsam mit dem Soldatenchor das trügerische Schicksal der Herrschenden zu beklagen.

Die Fastenzeit 1675 bringt nach *Sant'Agata. Oratorio* von Luigi Ficieni mit der Musik von Draghi die Uraufführung eines der am meisten gespielten geistlichen Musikdramen des Wiener Kaiserhofes. Höchstwahrscheinlich am 19. März, dem Fest des hl. Joseph, wird Minatos *Il transito di San Giuseppe* in der Vertonung von Leopold I. in der Kapelle Eleonoras gespielt. Dieses außergewöhnliche Werk Minatos, in dem eine biblische Gestalt und nicht ein spirituelles Thema der Passion Christi im Zentrum der Handlung steht, wird bis 1706, immer zum Fest des Heiligen,⁴⁹² insgesamt 17 Mal⁴⁹³ wiederholt. In dem zweiteiligen Oratorium begleiten die auf-

491 Laut Bletschacher (Rappresentazione sacra, S. 16) 1667 gespielt.

492 Vgl. Johannes Hattler / Germán Rovira (Hg.): Die Bedeutung des hl. Joseph in der Heilsgeschichte. Kisslegg 2006. – Barbara Mikuda-Hüttel: Vom ‚Hausmann‘ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert. Marburg 1997.

493 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1692, 1694, 1695, 1699, 1700, 1702 und 1706.

tretenden Personen (Il Padre Eterno – Christo, Verbo Incarnato – Lo Spirito Santo – La B. Vergine – Angeli) die Verklärung des im Zentrum stehenden Joseph im Moment seines Todes sowie seine anschließende Aufnahme in den Himmel, welche vom Erzähler (Testo) angekündigt und erläutert wird.

Wie beinahe alle Libretti von Minato wird auch dieses regelmäßig für die jeweilige Aufführung ins Deutsche übertragen, z.B. 1695, als nach dem Tod von Kaiserin-Witwe Eleonora sich der Ort der Darbietung geändert hat:

Der Hintritt| Deß| Heil. Josephs.| ORATORIO.| In| Der Röm: Kayserl:|
Mayest.| LEOPOLD| Deß Ersten| Hoff=Cappellen| Mehrmahlen gesungen/|
vnd widerholt;| Im Jahr 1695.| Gedruckt zu Wienn/| Bey Susanna Christina
Cosmerovin/ Röm. Kayserl. | Mayest. Hoff=Buchdruckerin.

1675 wird am Montag der Karwoche *Il cuore appassionato. Oratorio per li dolori di Maria Vergine* von Ignazio Savini mit der Musik von Draghi in der Kapelle Eleonoras gegeben. Am Gründonnerstag, den 11. April 1675, am selben Ort vor dem Hl. Grab Minatos *La corona di spine cangiata in corona di trionfo. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von Draghi. Es handelt sich dabei um eine symbolträchtige Verknüpfung von Inhalten des Weihnachtsfestes mit der Passion Christi. Die aus diesen beiden Evangelien stammenden Personen (La Beatissima Vergine – Maria Maddalena – Longino – Li Trè Rè: Gaspare. Melchiore. Baldasare – L'Angelo Gabriele) wohnen der Verwandlung der Dornenkrone am offenen Grab bei und erfahren deren Bedeutung durch den Erzengel Gabriel. Der Librettist überträgt dabei die verbreitete Exegese von Stationen des Neuen Testaments durch Ankündigungen im Alten Testament auf den Beginn und das Ende der Evangelien, in welchen sich somit rund um das Objekt der Dornenkrone der Zyklus des versprochenen Heils vollendet. Minato erweist sich gerade in solchen Handlungsbögen als der vermutlich gedanklich subtilste und in seiner Metaphorik originellste Textdichter am Wiener Hof des ausgehenden 17. Jahrhunderts.

Das bestätigt sich am darauffolgenden Karfreitag, dem 12. April 1675, in dem von Leopold I. vertonten Libretto *L'ingratitude rimproverata. Rappresentatione sacra*, worin die Undankbarkeit des Menschen angesichts der göttlichen Fürsorge thematisiert wird. Dem menschlichen Sünder (L'Uomo Peccatore rimproverato) werden von den allegorischen Figuren der Allmacht, der Liebe und der Gnade die Schöpfung, die Menschwerdung Christi und die Erlösung ebenso vor Augen geführt wie verschiedenen biblischen Personen die Passion, die Taufe und die Auferstehung der Toten (letztere als Rolle von L'Anima di Job). Nach diesen Vorhaltungen darüber,

was alles vergeblich für den Menschen getan wurde, ruft ihn *Misericordia* ein letztes Mal zur Bekehrung auf und verheißt ihm das ewige Leben, worauf sich der seltsame Titel der deutschen Übersetzung (*Die Verwiesene vnd überwiesene Undanckbarkeit*) dieses 1679 und 1700 wiederholten Werkes bezieht.

In der Fastenzeit 1676 wird in der Kapelle Eleonoras *Debora e Jaele. Oratorio* von Giovanni Battista De Santis mit der Musik von Draghi gespielt. Am 2. April wird vor dem Hl. Grab am selben Ort *Minatos Il sole eclissato* in der Vertonung von Draghi aufgeführt. Der Librettist wählt geschickt eine Verbindung der biblischen Erzählung von der Sonnenfinsternis im Moment des Todes Christi (z.B. Mt. 27,45: *A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam*) mit einem wissenschaftlichen Thema von höchster Aktualität. Astronomische Fragen bewegen die gebildete Öffentlichkeit der Zeit: 1652 und 1654 waren beeindruckende Himmelsereignisse über Europa beobachtet worden,⁴⁹⁴ kurz darauf veröffentlicht Athanasius Kircher seine astronomischen Schriften⁴⁹⁵ und 1675 wird das Observatorium von Greenwich eröffnet. Giovanni Domenico Cassini (1625–1712), Direktor der Pariser Sternwarte, entdeckt in diesen Jahren die Saturn-Ringe und der dänische Gelehrte Olaf Christensen Römer (1644–1710) führt als Assistent Cassinis erste Messungen zur Lichtgeschwindigkeit durch. Das Interesse an der Astronomie und den mit ihr verbundenen Fragen wie der Bestimmung der Meridiane⁴⁹⁶ und der Zeitzonen erfasst offenkundig ein immer breiteres Publikum, was auch die Veröffentlichungen in den Volkssprachen bezeugen.⁴⁹⁷

In *Minatos Il sole eclissato* werden die von *Un Fariseo*, *La Scienza fallace* und *La Superstitione vana* angestellten Überlegungen zur Sonnenfinsternis von *La Fede infallibile* als unzutreffend entlarvt. Die hinzukommenden Figuren (*Il Cieco illuminato da Christo* – *Il Leproso risanato* – *Il Figlio della Vedoua risuscitato*) erklären die Wunder durch das Wirken Christi und bekräftigen damit, dass der wahre Glaube den Aberglauben und die durch ihre Beschränktheit irrende und die Menschen täuschende Wissenschaft überwindet.

Am Karfreitag, dem 3. April 1676, wird vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle *Minatos L'ingiustizia della sentenza di Pilato. Rappresentazione sacra* in der Vertonung

494 Vgl. Johannes Hevel: *Epistolae* IV. I. De observatione deliquii solis anno 1649. II. De eclipse solis anno 1652. III. De motu lunae libratorio. IV. De utriusque luminaris defectu anno 1654. Danzig 1654.

495 Athanasius Kircher: *Itinerarium extaticum quo mundi opificium id est Coelestis expansi, siderumque tam errantium quam fixorum natura*. Rom 1656–57.

496 Vgl. Giovanni Domenico Cassini: *Ephemerides Bononienses medicorum siderum*. Bologna 1668.

497 Vgl. Abdias Treu: *Compendium compendiorum Astronomiae et Astrologiae*. Das ist kurtze und doch klare verfassung der gantzen Sternkunst So wol was den Lauff als wirkung sonderlich in den Menschen betrifft. Altdorf 1660.

von Sances aufgeführt. Die aus politischer Analyse und theologischen Debatten abgeleiteten allegorischen Figuren diskutieren darin das in den Evangelien überlieferte ungerechte Urteil von Pilatus. Schließlich triumphieren La Verità Evangelica und La Pietà Catolica über die negativen Ansichten von Il Malvagio Interesse Politico, Il cieco Furor Plebeo und L'Ostinatione Giudaica, beseitigen die Zweifel von Il Pentimento inutile, sodass La Verità Istorica und Il Pentimento fruttuoso begleitet von 2. Angeli di Pace letztlich die Richtigkeit der Inhalte des katholischen Glaubens bestätigen.

Am 8. April 1676 stirbt Kaiserin Claudia Felicitas. Am 9. April 1677 wird das am Wiener Kaiserhof am häufigsten gespielte Oratorium, Minatos *L'amor della redentione*, in der Vertonung von Leopold I. erstmals in der Kapelle der Kaiserin-Witwe dargeboten. In diesem Jahr fällt beinahe auf den Jahrestag des Todes von Claudia Felicitas das Fest der sieben Schmerzen Mariä (Freitag nach dem Passionssonntag), was der im Untertitel angekündigten inhaltlichen Ausrichtung entspricht: *Oratorio Sopra li sette maggiori Dolori della Beatissima Vergine*. In einem von Testo umrahmten Gespräch erläutern in sehr statischer Weise Giesù und La B. Vergine mit den ihnen assistierenden Figuren L'Amor Materno und Il Dolore den Sinn der Passion, welcher schließlich in der Verkörperung von L'Amor della Redentione den tröstenden Schluss und die Überwindung der Schmerzen bringt. Dieses Werk wird in den folgenden 55 Jahren insgesamt 26 Mal immer (mit Ausnahme von 1680) am Fest der sieben Schmerzen Mariä wiederholt.⁴⁹⁸

Am Gründonnerstag, den 15. April 1677, wird vor dem Hl. Grab in der Kapelle Eleonoras Minatos *Le cinque piaghe di Cristo. Rappresentatione sacra* mit der Musik von Draghi gespielt. Die darin auftretenden biblischen Gestalten (La Beatissima Vergine – Maria Maddalena – S. Pietro – S. Giovanni – Gioseffo d'Armatia – Nicodemo) salben der Reihe nach die Wunden des Leichnams Christi und erläutern die symbolische Kraft, welche von ihnen ausgehen wird. Am Karfreitag folgt in der Hofburgkapelle Minatos *L'infinità impicciolita. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von Johann Heinrich Schmelzer. In diesem wieder außerordentlich philosophischen Libretto verbleibt die Unendlichkeit in den Erläuterungen der allegorischen Figuren (L'Infinità – La Resipiscenza – Il Rimorso) in einer in Raum und Zeit beschränkten Dimension im Verhältnis zum Wunsch nach ewigem Leben (Il Desiderio della Vita Eterna), welches der durch Glaube (Il Dono della Fede) und Buße (Il Dono della Penitenza) bekehrten Menschheit (L'Humanità, Peccatrice pentita) von den Engeln verkündet wird.

⁴⁹⁸ 1678, 1679, 1680, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1693, 1694, 1695, 1696, 1698, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1719 UND 1733.

Im Advent 1677 wird außerdem das *Oratorio per lo Santissimo Natale di Christo Redentore* eines unbekanntenen Autors in der Kapelle Eleonoras gespielt.

In der Fastenzeit 1678 wird in der Kapelle Eleonoras neben einer Wiederholung von Ficienis *Sant'Agata*⁴⁹⁹ eine ganze Serie von neuen Oratorien gespielt: *Il figlio prodigo* von Giovanni Benedetto Rocca mit der Musik von Draghi,⁵⁰⁰ *Sant'Agnese* von Benedetto Pamphili in der Vertonung von Bernardo Pasquini und vermutlich auch Pamphilis *Il Fratricidio di Caino* mit der Musik von Alessandro Melani. Es sind das Librettisten und Komponisten, die nur punktuell am Kaiserhof in Erscheinung treten: Giovanni Benedetto Rocca († 1712) lediglich mit einem weiteren Oratorium 1689, Benedetto Pamphili (1653–1730) mit einigen geistlichen Werken bis 1707. Die beiden Komponisten, Bernardo Pasquini (1637–1710) und Alessandro Melani (1639–1703), halten sich nur kurz vermutlich während einer Reise am Kaiserhof auf. Am Gründonnerstag, den 7. April 1678, kommt wieder eine Zusammenarbeit des Teams Minato-Draghi, *Li tre chiodi di Christo. Rappresentatione sacra*, vor dem Hl. Grab in der Kapelle Eleonoras zur Aufführung. Darin besprechen einige allegorische Figuren (L'Humanità Redenta – La Pietà Catolica – Il Dolore – Il Pentimento) den symbolischen Wert der drei Kreuzesnägel, die daraufhin L'Ebraismo Perfido zu rauben versucht. Der Schlusschor besingt die von Lo Spirito Profetico versprochene Erlösung.

Am Karfreitag wird in der Hofburgkapelle Minatos *Le memorie dolorose. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von J. H. Schmelzer und Leopold I. aufgeführt. Die darin auftretenden biblischen Gestalten (La Beatissima Vergine – Pietro, Giouanni e Giacomo, Apostoli – Maria Maddalena – Maria Cleofe – Maria Salome – Nicodemo – Gioseffo d'Arimitia) beklagen ihr jeweiliges schmerzhaftes Andenken an Christus und betuern, ihn ewig zu beweinen. Das kurioseste Detail in diesem Werk ist wohl das Auftreten eines Choro d'Angeli Muti, wohl eine besondere Herausforderung für Schmelzer, den Spezialisten für Ballett- und Kampfszenen.

In der Fastenzeit 1679 wird 11 Jahre nach dem Tod von Francesco Sbarra sein Oratorium *Il Serafino della Terra, San Filippo Neri* mit der Musik von Carlo Cappelini in der Kapelle Eleonoras gespielt. Am Gründonnerstag folgt Minatos *Il titolo posto sù la croce di Christo. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von Draghi vor dem Hl. Grab am selben Ort. Die biblischen Gestalten La B.^{ma} Vergine, Maria Maddalena und Il Centurione erhalten darin Erläuterungen zu der dreisprachigen Inschrift auf dem Kreuz durch jeweils einen Vertreter dieser Sprachen (Un Greco – Un Gi-

⁴⁹⁹ Eine weitere Wiederholung findet 1688 statt.

⁵⁰⁰ Wiederholung 1689.

udeo – Un Latino). Am Karfreitag, den 31. März 1679 wird Minatos *L'ingratitude rimproverata* mit der Musik von Leopold I. in der Hofburgkapelle wiederholt.

Als die aus Ungarn vordringende Pest 1679 Wien erreicht, gelobt Leopold I. die Errichtung der Pestsäule am Graben, welche in einer ersten Version in Holz, dann ab 1682 als steinerne Säule heute noch das größte öffentliche Monument der Stadt darstellt. Der Hof verlässt ebenso wie viele andere vermögende Bewohner die Stadt, deren verzweifelte Lage sich in der Legende vom ‚Lieben Augustin‘ widerspiegelt.

In der Fastenzeit 1680 werden in der Kapelle Eleonoras in Prag, wo sich der Hof zu dieser Zeit aufhält, das anonyme Oratorium *Santa Cecilia* und Giuseppe Apollonis *Jephthe*, beide mit der Musik von Draghi, gespielt. Minato nimmt den Ort zum Anlass, ein geistliches Musikdrama über den lokalen Schutzheiligen unter dem Titel *L'Abele di Boemia, ovvero S. Wenceslao* zu schreiben. Auf der Basis der Chronik von Václav Hájek z Libočan behandelt der Autor, der sich in seinen geistlichen Musikdramen bis auf ein weiteres Beispiel (*Il crocifisso per gratia, ovvero San Gaetano*, 1691) ausschließlich auf die Passion Christi konzentriert, mit dem Leben und Tod des hl. Wenzel von Böhmen einen Stoff aus dem 10. Jahrhundert. Der fromme Wenzel muss sich gegen seine Mutter Drahomira, die das Heidentum wieder einführen möchte, und gegen den aufständischen Drzslao, Principe di Kaurzim zur Wehr setzen. Schließlich fällt er einem von der Mutter angestifteten Mordanschlag seines Bruders Boleslao zum Opfer, woraus sich der auf die biblische Geschichte von Kain und Abel hinweisende Titel erklärt. In diese von einem Erzähler (Testo) begleitete Handlung sind untergeordnete dramatische Figuren wie Due Sicarii Pagani und zwei rivalisierende Chöre (Cho. di Christiani – Cho. di Pagani) eingebaut. Das Werk wird 1688 wiederholt.

Am 18. April 1680 beweist Minato erneut, wie sehr seine geistlichen Musikdramen auf die Aktualität Bezug nehmen:

LA| **SACRA LANCIA.**| Rappresentatione Sacra| **AL SS:^{mo} SEPOLCRO**|
 DI| **CHRISTO,**| Nella Cesarea Capella| *Della S. C. R. Maestà'*| **DELL'**|
 IMPERA-TRICE| **ELEONORA.**| La Sera del Giovedì Santo| *Dell'Anno M. DC.*
LXXX.| *Posta in Musica dal Sr. ANTONIO DRAGHI, Intendente delle*| *Musiche*
Teatrali di S. M. C. & Mo. di Cap. della Sudetta MAESTA'.| **IN PRAGA,**| Stam-
 pata per Giouann' Arnolto di Dobroslawina.

In diesem vermutlich von Paulus Aemilius *De rebus gestis Francorum* inspirierten Libretto werden die im Jahr davor über die österreichischen Länder hereingebrochene Pest als Strafe Gottes und die Heilige Lanze als ihr Heilmittel thematisiert. Der

Autor gibt in seinem Personenverzeichnis gleichzeitig eine Zusammenfassung des Inhalts:

La Chiesa Cattolica Militante, rinnova l'annuale memoria della Passione di Christo. L'Austria e La Boemia vengono à venerare le memorie della Morte del Redentore, e porgono preghiere all'Eterno Padre, che per li meriti del Sangue di Christo, voglia placar l'ira sua, e ritenere il Flagello della Peste. Il Voto, & Il Pentimento le persuadono à far Voti, Astinenze, Digiuni: elle promettono. La Devotione raccorda loro, che si diano alla devotione di qualche nova veneratione d'alcuna delle Reliquie della Passione di Christo. Elle promettono; e discorrono à quale applicarsi. Tolosate, e Pietro Massiliense loro insinuano la Veneratione della Sacra Lancia: narrandone l'inventione, & i Miracoli. Elle si danno à venerare la Sacra Lancia. La Voce del P. Eterno, che dice haversi mosso à misericordia, e voler essaudirle; astenendo il Flagello della Pestilenza. L'Austria, e la Boemia si consolano della Divina Gratia.

Angesichts der um sich greifenden Pest wird Austria und Boemia die Verehrung der Reliquien in der Schatzkammer des Kaisers (Pio Leopoldo) empfohlen, wobei vor allem die Hl. Lanze als wirkungsvollstes Instrument der Heilung von dieser Plage bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um eine weit in die Tradition zurück reichende, absichtliche Vermengung zweier symbolischer Objekte: In der weltlichen Schatzkammer des Kaiserhauses (Inv. Nr. XIII 19) befindet sich eine aus ottonischer Zeit stammende und an die Schlacht auf dem Lechfeld 955 erinnernde Lanze. Diese Lanze wird von den deutschen Kaisern in ihrem symbolischen Anspruch seit dem Hochmittelalter mit der in Byzanz befindlichen Lanze von Longinus gleichgestellt, mit welcher der römische Dekurion die Flanke Christi geöffnet hatte und der durch ihre direkte Berührung mit dessen Blut (vgl. Johannes-Evangelium 19.34) absolute Heilkraft zugeschrieben wurde.

Am Karfreitag wird durch Minatos *Il vero sole fermato in croce. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von Leopold I. vor dem Hl. Grab in der kaiserlichen Kapelle in Prag wieder ein ‚astronomisches‘ Thema aufgegriffen. Die auftretenden biblischen Gestalten (La B. Vergine – Maria Maddalena – Maria Salome – S. Matteo, S. Marco, S. Luca e S. Giouanni, Evangelisti – Longino – Gioseffo d'Arimathia) erklären darin, dass die wahre Sonne, Christus am Kreuz, das Universum mit der Kraft neuer Gnade erleuchten wird. Der Autor spielt damit ohne Zweifel auch an die Beschreibung des Lichts als Symbol der göttlichen Gnade an, wie sie am Beginn von Dantes *Paradiso* (I.1–6) zu lesen ist. Das Werk wird 1690 wiederholt.

Bevor der kaiserliche Hof zu Ostern 1681 wieder nach Wien zurück kehrt, wird in Linz am Gründonnerstag, den 3. April, vor dem Hl. Grab in der Kapelle Eleonoras Minatos *Le cinque piaghe di Cristo* wiederholt.

Neben Wiederholungen einiger Werke in der Fastenzeit 1682 und dem anonymen Oratorium *L'Uomo infermo moribondo* wird am Gründonnerstag, den 26. März 1682, in der Kapelle Eleonoras *Il terremoto. Rappresentazione sacra* von Minato mit der Musik von Draghi gespielt.⁵⁰¹ Neben den üblichen biblischen Gestalten sind darin vor allem die allegorischen Figuren von Il Lume della Scienza und Il Lume della Fede bemerkenswert, welche am Schluss der Gespräche darauf hinweisen, dass der Mensch ebenso vor dem Zorn Gottes zittern sollte, wie die Erde nach der Kreuzigung Christi gezittert hat, weil auch er aus Erde ist.

Während sich das osmanische Heer bereits auf dem Balkan sammelt, werden während der Fastenzeit 1683 in Wien in der Kapelle Eleonoras die Oratorien *Il Trionfo di Davide* des als Sänger am Kaiserhof beschäftigten Paolo Castelli (1633–85) in der Vertonung des Librettisten selbst⁵⁰² und vermutlich das anonyme *Sant'Elena* mit der Musik von Pederzuoli aufgeführt, sowie *Davide prevaricante e poi pentito* von Orsini wiederholt. Weiters wird das von Draghi vertonte, nur handschriftlich überlieferte Oratorium *All'ingresso di Cristo nel deserto* dargeboten, dessen Autor sich als *Un'anima devota* bezeichnet, womit vielleicht Leopold I. gemeint ist.⁵⁰³

Am Gründonnerstag wird vor dem Hl. Grab in der Kapelle Eleonoras Minatos *La sete di Christo in croce. Rappresentazione sacra* mit der Musik von Pederzuoli gespielt. Darin vernehmen die um das Kreuz versammelten biblischen Gestalten (La B.^{ma} Vergine – S. Gio. Battista – Maria Maddalena – Nicodemo – Gioseffo d'Arimathia) die Klage des dürstenden Gekreuzigten, der trotz der Schöpfung und der vollbrachten Wunder nun durch Menschenhand leidet. Es stellt sich im Laufe der Gespräche heraus, dass er eigentlich nach den Tränen der Menschen dürstet, die nach ihm trauern.

Am Karfreitag, den 16. April 1683, setzt Minato in der Hofburgkapelle mit *L'eternità soggetta al tempo. Rappresentazione sacra* in der Vertonung von Draghi die Reihe seiner philosophischen Libretti fort: Es handelt sich wieder um eine theologische Debatte, in welcher neben *L'Uomo Penitente* vor allem einige, unterschiedliche Phänomene der Zeit vertretende allegorische Figuren (Il Tempo – L'Etternità – L'Inverno – La Primavera – L'Estate – L'Autunno – Il Giorno – La Notte – Trè hore

⁵⁰¹ Beide Werke werden 1687 wiederholt.

⁵⁰² Das Werk wird 1714 in einer Vertonung von Carlo Agostino Badia wieder aufgeführt.

⁵⁰³ Vgl. auch die auf 1654 datierte Handschrift ÖNB Cod. Ser. n. 4.270 Oratorio per la Settimana Santa, welche ebenso Leopold I. zugeschrieben wird (K. K. Hofbibliothek: Ausstellung von Habsburger-Cime-lien. Wien 1908, S. 39, Nr.256).

di *Giorno oscura*) das Thema erörtern, dass die angekündigte Ewigkeit der Erlösung nur in der Zeit durch aufrichtige Buße des menschlichen Sünders erworben werden kann. Zu Beginn verwendet Minato in den folgenden Versen eine der beliebtesten rhetorischen Figuren der geistlichen Literatur der Gegenreformation, wenn sich der Sündler über die verfluchte Welt äußert:

Io peccai, mio Crocifisso,
per un'ombra lasciai te.
Mondo
immondo
m'allettò,
e m'acciecò.⁵⁰⁴

Tag und Nacht bereuen, dass sie Christus während der Passion verlassen und somit die drei finstersten Stunden der Leidensgeschichte möglich gemacht haben:

Noi siamo quell'hore
meste, e dolenti,
cangiate in ombre,
colme, ed ingombre
di fier dolore,
d'aspri tormenti. (S. 144)

In der Analyse des Sünders stellt sich heraus, dass das die irdische Zeit einteilende Licht den Kontakt zu Gott symbolisiert und damit dessen Abwesenheit auch die Hoffnung auf das ewige Leben schwinden lässt. In diesem Sinne ist die ersehnte Ewigkeit insofern der Zeit unterworfen, als sie nur durch eine Überwindung der irdischen Aufteilung des Lichts in Tag und Nacht oder Jahreszeiten erreicht werden kann:

Hore pietose, o Dio!
Nel rimirar l'Eternità, soggetta
a gl'estremi momenti,
per me, vil ombra, i lagrimosi lumi
perchè nel pianto non consumo ormai?
E perchè, come voi, non perdo i rai? (S. 146)

⁵⁰⁴ Bletschacher: *Rappresentazione sacra*, S. 130.

Am 14. März 1684 wird in der Kapelle Eleonoras in Linz neben dem nur als Text überlieferten, anonymen *Davide peccatore, e contrito. Oratorio* erstmals das Oratorium *Sant'Antonio di Padoa* eines unbekanntenen Autors in der Vertonung von Leopold I. aufgeführt. Das während der Regierungszeit des Kaisers insgesamt noch 11 Mal wiederholte Werk⁵⁰⁵ beweist die steigende Popularität des aus Portugal stammenden Franziskaners, der mit seinen Missionspredigten zu Beginn des 13. Jahrhunderts in die politischen Geschicke Norditaliens eingegriffen hat. Vor allem sein Einsatz für Schwache und Unterdrückte macht ihn zu einem in zahlreichen Kirchen präsenten ‚Volksheiligen‘.⁵⁰⁶ Die in dem äußerst statischen Oratorium auftretenden Gestalten (Plutone – S. Antonio – Genio) erläutern, begleitet von den verbindenden Worten des Testo und den Kommentaren des Choro, den Kampf des Heiligen gegen die Mächte der Unterwelt. Der Schlusschor richtet sich an das Publikum, welches eingeladen wird, über die Notwendigkeit des himmlischen Beistands im Kampf gegen die Attacken des Schicksals nachzudenken:

Quindi, ò Alme Redente,
 Meditando, apprendete,
 Che nel mortal arringo
 S'ammorza ogni livor d'auuerso telo,
 Se, fedele, per Voi combatte il Cielo.

Am Gründonnerstag, den 30. März 1684, wird Minatos *Le lagrime più giuste di tutte. Sacra rappresentatione* mit der Musik von Pederzuoli gespielt. Darin beklagen die biblischen Gestalten (La Beatissima Vergine – Il Figlio della Vedoua risuscitato – Lazaro risuscitato), welche die Überwindung des Todes durch das Wirken Christi bezeugen, nun seinen Tod. Bemerkenswert scheint dabei die Einführung der Figur von Jairo Prencipe della Sinagoga: una di cui Figlia fù risuscitata da Christo, für die es m.W. in der Bibel keinen Beleg gibt.

Am Karfreitag wird Minatos *Il segno dell'humana salute. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von Draghi vor dem Hl. Grab in der kaiserlichen Kapelle in Linz aufgeführt, worin ebenso wieder das Thema der Heilung im Zentrum steht. Die teilweise auf den Vortag verweisenden und andere durch Wunder geheilte Gestalten (Maria Maddalena – Il Paralitico, sanato – La Samaritana – Il Cieco nato, illuminato – La Vedoua, Madre del Figlio risuscitato – Il Leproso, guarito) bezeugen in ihren

⁵⁰⁵ 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1691, 1693, 1695, 1696, 1700 und 1701.

⁵⁰⁶ Vgl. Franz Meissel: Der große Volksheilige Antonius von Padua. Volkskundliche Studien über seinen Kult. Diss. Graz 1994.

Gesprächen, dass das Kreuz Christi zur Erlangung des menschlichen Heils wesentlich wirksamer ist als die bronzene Schlange des Volkes Israel.

In der Fastenzeit des Jahres 1685 werden in der Kapelle Eleonoras die Oratorien *La Rosinda* eines ungenannten Autors mit der Musik von Carlo Francesco Pollarolo (1653–1723) und *La vita humana* des völlig unbekanntenen Giovanni Filippo Bernini in der Vertonung von Giovanni Bicilli (1623–1705) gespielt. Am Gründonnerstag steht Minatos *La bevanda di fiele. Rappresentatione sacra* mit der Musik von Pederzuoli auf dem Programm. Die biblischen Gestalten (La B. Vergine – L'Evangelista Giouanni – La Samaritana – Longino – Il Soldato, che diede à Christo la Bevanda di Fiele; vgl. Johannes-Evangelium 19.29) erläutern darin, dass die Bitterkeit des Trunkes am Kreuz der menschlichen Buße gleichkomme und damit zur Quelle ewigen Lebens werde. In Minatos am Karfreitag, den 20. April 1685, in der Vertonung von Draghi vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle gespieltem Werk *Il prezzo dell'humana redentione* befreien in einem Streitgespräch mit Lucifero und Il Cherubino, che scacciò Adamo dal Paradiso Terrestre die allegorischen Figuren der göttlichen Liebe, des Erbarmens und der Reue das vom Schutzengel geleitete Menschengeschlecht (L'Humanità Redenta) aus den Ketten der Sünde.

Nach dem in Text und Musik anonymen Oratorium *Li Machabei* und einigen Wiederholungen bietet die Karwoche 1686 am Gründonnerstag Minatos *La sorte sopra la veste di Christo. Rappresentatione sacra* mit der Musik von Pederzuoli. Nachdem die Soldaten die Kleider Christi unter sich verlost haben, erklären die drei biblischen Gestalten (B:^{ma} Vergine – S. Giouanni – Maria Maddalena), dass der Mensch nackt geboren wurde und daher auch nackt erlöst werde. Am Karfreitag, den 12. April 1686, wird Minatos *Il dono della vita eterna. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von Draghi vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle gespielt. In diesem ausschließlich von abstrakten Figuren (neben Dio Padre und Il Genere Humano: L'Amor Divino – La Gratia – Il Merito di Christo – La Vita Eterna – La Morte Eterna – Il Peccato d'Adamo – L'Odio Infernale) besetzten Libretto wird das Menschengeschlecht vom ewigen Tod, von der Erbsünde und vom Hass befreit und bezeugt am Ende seine Dankbarkeit gegenüber Gott und den allegorischen Figuren.

Nach dem Tod von Kaiserin-Witwe Eleonora am 6. Dezember 1686 tritt eine deutliche Reduktion der Neuproduktionen von geistlichen Musikdramen ein, so dass die folgenden 20 Jahre eher von Wiederholungen bereits bekannter Werke als von Uraufführungen geprägt werden. Es gehen damit 25 Jahre einer auf diesem Gebiet äußerst produktiven Zeit zu Ende, die beinahe in jedem Jahr neben 3–5 Oratorien in der Fastenzeit immer ein Sepolcro am Gründonnerstag in der Kapelle von Eleonora und ein Sepolcro am Karfreitag in der Hofburgkapelle aufweisen kann.

Quantitativ spielen daher die neuen Werke ab diesem Zeitpunkt eine deutlich untergeordnete Rolle, was schon eine statistische Untersuchung der Aufführungen von Minatos Werken am Hof zeigt: während in dem Zeitraum 1670–1686 den 27 uraufgeführten Stücken nur 16 Wiederholungen gegenüber stehen, kehrt sich dieses Verhältnis in den Jahren 1687–1698 (dem Todesjahr Minatos) auf 11 zu 19 um.

So zeichnet sich bereits die Fastenzeit 1687 durch systematische Wiederholungen aus, unter welchen lediglich am 15. Februar das Oratorium *Entrata di Cristo nel deserto*, als Fortsetzung des Zyklus der „Anima devota“ (vermutlich Leopold I.) von 1683, in der Vertonung von Draghi heraussticht. Die Fastenzeit 1688 bringt dann den dritten Teil dieser Reihe mit dem Titel *L'uscita di Cristo dal deserto*, sowie als einzige Uraufführung am Karfreitag, den 16. April, Minatos *La vita nella morte. Rappresentazione sacra* mit der Musik von Draghi und Leopold I. vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle. In einer ungewöhnlich reichhaltigen Besetzung mit allegorischen Figuren wird darin das zu Mühsal (*La Fatica*) und Tod (*La Morte*) verdammte und von der Sünde (*Il Peccato*) versklavte Menschengeschlecht (*L'Humanità schiava del Peccato*) durch die Hoffnung (*La Speranza in Dio*) und die göttliche Liebe (*L'Amor Divino*) befreit und zum ewigen Leben geführt. Diese Befreiung vollzieht sich am Beispiel der Seele des guten Schächers am Kreuz (*L'Anima del Buon Ladrone*) und der Ureltern (*Adamo e Eva, liberati dal Limbo*), die nun vom Wächterengel (*L'Angelo, che con Spada di Fuoco custodiva il Paradiso Terrestre*) ins Paradies geleitet werden.

In der Fastenzeit 1689 werden zwei neue Werke gespielt: Erstens in der Hofburgkapelle das Oratorium *Le glorie del nome di Giesu* von Giovanni Battista Filippo Luti mit der Musik von Giuseppe Fabrini († 1708); der biographisch kaum dokumentierte Autor stammt laut Angaben auf einem späteren Titelblatt (Mus. Hs. 17.660) aus Siena und bezeichnet sich als „Predicatore di Sua Maestà Cesarea“. Weiters Minatos *Le cinque vergini prudenti. Oratorio* in der Vertonung von Draghi an einem außergewöhnlichen Aufführungsort, nämlich in der Kammer von Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia, was bemerkenswert scheint, weil sie offenkundig an die Tradition der verstorbenen Eleonora anzuschließen versucht. Auch das Thema scheint attraktiv: Minato setzt hier szenisch das Gleichnis der zehn Jungfrauen, die in Erwartung des Brautpaares Wache halten (Mt 25.1–13), szenisch um, wobei er es auf die fünf klugen Jungfrauen (*Le Cinque Vergini Prudenti*. Pa. 2^a. 3^a. 4^a. 5^a) und den Bräutigam in Begleitung seiner stummen Braut (*Lo Sposo, con la Sposa, laquale non s'introduce à parlare*) beschränkt. Minatos Version dieser biblischen Parabel findet auch außerhalb des Hofes Anklang, wie eine Aufführung in der Kirche St. Josef des Ordens Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel in Wien während der

Fastenzeit 1694 und eine weitere in der Karmelitinnenkirche von Wiener Neustadt, vermutlich am 22. Mai 1694, beweisen.

Am Karfreitag, den 7. April 1689, steht vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle ein neues Werk von Minato auf dem Programm, das 1698 wiederholt wird:

L'ESCLAMARE | A' GRAN VOCE, | **E** | L'INCHINAR IL CAPO | **DI** | **CHRISTO** | SPIRANDO. | RAPPRESENTATIONE SACRA | AL SS^{MO} SEPOLCRO | NELLA CESAREA CAPPELLA | DELLA S. C. R. M. | DELL'IMPERATORE | **LEOPOLDO**. | LA SERA DEL VENERDI' | SANTO | DELL'ANNO M. DC. LXXXIX. | *POSTA IN MUSICA DAL* S^R Antonio Draghi, | *Maestro di Capella di S. M. C.* | IN VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, Stam- | patore di S. M. C.

Die biblischen Gestalten (La B. Vergine – Maria Maddalena – L'Evangelista Giouanni – Il Centurione – Gioseffo d'Arimathia) besprechen darin den Aufschrei Christi und sein Neigen des Kopfes im Moment des Todes. Veronica zeigt darüber hinaus das Schweißstuch als künftige Reliquie.

In der Fastenzeit 1690 wird neben Wiederholungen nur das Oratorium *Il finto Smeraldo overo S. Eufrosina* des sonst völlig unbekanntes Girolamo di San Carlo in der Vertonung von Gaetano Rubini gespielt. Ähnlich 1691, wo in der Hofburgkapelle als neue Werke die Oratorien *L'Abigaille* eines gewissen Francesco Bambini mit der Musik von Bernardo Caffi und Minatos *Il crocifisso per gratia, overo San Gaetano* in der Vertonung von Draghi aufgeführt werden. Dieses zweiteilige Werk Minatos ist dem Wirken des Hl. Kajetan von Thiene (1480–1547), dem Gründer des Theatinerordens gewidmet und stellt damit neben dem 1680 in Prag gespielten *L'Abele di Boemia, ovvero S. Wenceslao* das zweite Libretto Minatos dar, in welchem die Gestalt eines Heiligen thematisiert wird. Im ersten Teil werden zunächst das Engagement Gaetanos für die katholische Lehre vor allem durch seinen Widerstand gegen Luther und sein Eintreten für das Ordensleben dargestellt. Der zweite Teil beinhaltet seinen Tod im Kampf mit Il Demonio und seine Erlösung durch Christus. Umrahmt von den Erläuterungen des Testo kommen neben biblischen (La B. Vergine) und historischen Gestalten (S. Gaetano – Contessa Maria sua Madre – Lutero) zahlreiche allegorische Figuren (La Voce dello Spirito Santo – La Divina Provvidenza – La Speranza in Dio) auch ein Engelschor (Cho. di Serafini) und ein Chor von Kranken (Cho. d'Infermi in un Hospitale) zum Einsatz.

Minatos am Karfreitag, den 13. April 1691, gespieltes Sepolcro *I frutti dell'albero della croce* ist in seiner Thematik ungewöhnlich: Angeleitet von einem um das Kreuz

versammelten Engelschor und durch die allegorischen Figuren von *La Pia Meditazione* und *Il Dolore della Passione di Christo* wird die gerechte Seele durch den Genuss der Früchte des Kreuzes in Ekstase versetzt. Sie berichtet schließlich von ihrem Zustand, in welchem sie Visionen der Profeten des Alten Testaments (Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele) hat.

In der Fastenzeit 1692 werden in der Hofburgkapelle zwei neue Oratorien gespielt: *Il Prezzo del cuore humano* eines unbekanntes Autors mit der Musik des zwei Jahre zuvor in Venedig verstorbenen Legrenzi und das sehr statische *L'anima in transito* eines weiter nicht dokumentierten Dottor Pezuoli in der Vertonung von Pederzuoli, in dem der Erzähler die Seele mit Hilfe von einem Engel, dem Teufel und einigen allegorischen Figuren (Ragione, Senso, Sinderesi und Consuetudine) auf das Leben nach dem Tod vorbereitet. Am Karfreitag, den 4. April 1692, wird Minatos *Il sacrificio non impedito. Rappresentazione sacra* mit der Musik von Draghi und Leopold I. vor dem Hl. Grab aufgeführt. Darin zeigt sich vor allem, dass der Abstraktionsgrad der allegorischen Figuren bei Minato eine deutliche Steigerung erfährt: Neben zwei reuigen Sündern (*Due Peccatori Pentiti*) und der Verkörperung ihrer Emotionen (*Il Desiderio della Vita Eterna* und *Il Timor dell'Inferno*) sowie der gewohnten Gestalt des Glaubens (*La Fede*) treten vor allem Personifikationen der katholischen Religionspraxis (*Il Rito della Chiesa Cattolica* und *La Commemorazione della Morte di Christo*) und der theologischen Beschäftigung mit den Schriften (*La Verità Evangelica* und *L'Interpretazione della Sacra Scrittura*) auf. In den äußerst subtilen Debatten wird erklärt, dass im Gegensatz zum Opfertod Isaaks, der durch die göttliche Intervention im letzten Moment durch ein Tieropfer ersetzt wurde, jener von Christus eben deshalb nicht verhindert wurde, weil er den Weg zum ewigen Leben darstellt.

1692 werden außerdem in dem 1582 durch Elisabeth von Österreich (1554–92), Tochter von Kaiser Maximilian II. und Witwe des französischen Königs Karl IX., gestifteten Königinkloster der Klarissen in der Dorotheergasse in Wien, wo sich heute die Lutherische Stadtkirche befindet, die anonymen Oratorien *San Francesco Saverio Apostolo dell'Indie* und *Il Tobia* in der Vertonung von Pietro Romolo Pignatta (~1660–~1700) an einem bisher nicht ermittelten Datum aufgeführt. Das zweite dieser Werke ist Karl Ernst von Waldstein (1661–1713), dem österreichischen Botschafter in Spanien und Savoyen, gewidmet.

Die Fastenzeit 1693 bietet in diesem Rahmen eine ungewöhnliche Steigerung an Uraufführungen: Neben Lutis *Il sacrificio d'Abramo. Oratorio* mit der Musik des in Bologna wirkenden Francesco Passerini (1636–94) und *La Fenice. Oratorio sopra la vita di S. Filippo Neri d'autore incerto* in der Vertonung von C. F. Pollarolo wird auch

La Maddalena pentita. Oratorio von Benedetto Pamphili mit der Musik von Alessandro Scarlatti (1660–1725) in der Hofburgkapelle gespielt. In dem 1703 unter diesem Titel wiederholten und 1707 vermutlich als *Il Trionfo della grazia, ovvero La conversione di Maddalena* mit der Musik von Antonio Maria Bononcini (1677–1726) wieder aufgenommenen Werk bespricht die im Titel genannte Hauptfigur mit den allegorischen Gestalten La Penitenza und La Gioventù die Freuden der Jugend und die damit verbundenen Verführungen. La Penitenza ruft zum Schluss Maddalena und das Publikum zur Besinnung und zur Reue auf:

Bell'honor di Primauera,
 Vago Fiore,
 Che ne l'Alba il sen piegò;
 Poi ritorna ne la Sera
 A cadere oue spuntò.
 Erra l'human desio:
 Mâ, doppio mille inganni,
 Pace non hà, se non ritorna in DIO.

Am Karfreitag, den 20. März 1693, wird Minatos *Il sangue, e l'acqua, usciti dalla ferita del costato del Salvatore. Rappresentatione sacra* in der Vertonung von Draghi vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle dargeboten. Darin setzt sich die bereits erwähnte Steigerung der Inhalte Minatos in Richtung einer äußerst hermetischen Abstraktion fort, denn es treten hier nur mehr allegorische Figuren auf. Die Emotionen der biblischen Gestalten (L'Afflittione della Beatissima Vergine – La Penitenza della Maddalena – Il Dolore del Discepolo, Diletto – Il Pianto di Longino, Illuminato), die überirdischen Gaben (Il Dono della Profetia – L'Amor Divino) und die Haltungen der Menschen (La Speranza de' Giusti – Il Timore de' Rei) werden vollkommen auf deren Personifikationen projiziert, welche die Erlösung durch die Wunden am Kreuz erläutern, deren heraustretendes Blut und Wasser als Symbole dafür stehen, dass die Hoffnungen der Gerechten sich erfüllen mögen.

In der Fastenzeit 1694 werden in der Hofburgkapelle zwei neue Oratorien gespielt: neben *L'innocenza, illesa dal tradimento, descritta in San Carlo* eines gewissen Michel Angelo Angelico in der Vertonung von Carlo Agostino Badia (1672–1738) das erste geistliche Musikdrama von Donato Cupeda: *Sant'Ermenegildo* mit der Musik von Ferdinand Tobias Richter (1651–1711). Der um 1661 in Neapel geborene Minoriten-Konventuale Cupeda wirkt ab 1694 am Kaiserhof als Substitut von Minato und wird nach dessen Tod 1698 *Poeta cesareo*. Cupeda stirbt am 27. Dezember

1704 in Wien.⁵⁰⁷ Badia wird von Leopold I. so hoch geschätzt, dass 1694 eigens für ihn das Amt des ‚Hofcompositeurs‘ geschaffen wird.

Am Karfreitag, den 9. April 1694, wird vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle Minatos *Il libro con sette sigilli, scritto dentro, e fuori. Rappresentazione sacra* in der Vertonung von Draghi und Leopold I. aufgeführt. Auch dieses, der Symbolik der Apokalypse gewidmete Werk Minatos setzt den beschriebenen Weg zu einer vollkommenen Abstraktion in den Personifikationen fort. Die auftretenden Figuren verkörpern ausschließlich Seelenzustände (La Visione di S. Giouanni in Patmo – L'Amor di Christo Redentore – Il Dolor del Cuore, più addolarato d'ogni Cuore – La Pietà di chi diede il Velo, per coprire la Nudità di Christo in Croce – Lo Sguardo di Christo à Pietro – L'Ajuto del Cireneo à portar la Croce sù'l Calvario – L'Odio ingrato di Malco) und Symbole der Bedeutung der sieben Siegel der Offenbarung des Johannes.

Am 4. November 1694 wird an einem nicht dokumentierten Ort vor dem Kaiserhof *L'Humiltà de' Grandi nella solenne Festa di San Carlo Borromeo. Oratorio* eines sonst unbekanntenen Francesco Bellaviti zum Fest des am 3. November 1584 verstorbenen und 1610 heilig gesprochenen Erzbischofs von Mailand, einer der Schlüsselfiguren der katholischen Gegenreformation, dargeboten.

Die bei Hof bestehende Tradition der Inszenierung geistlicher Musikdramen zu den wichtigsten Feiertagen des liturgischen Kalenders erregt natürlich das Interesse und den Eifer zur Nachahmung in den Klöstern, Kirchen und Privatkapellen des Adels. Diese Darbietungen außerhalb des Kaiserhofs sind bisher sicher nur unzureichend erforscht. Allerdings kann man davon ausgehen, dass Aufführungen von Werken in italienischer Sprache dabei die große Ausnahme bilden, welche nur unter besonderen Bedingungen (spezifische Mäzene, Widmungsträger oder Besucher) zum Einsatz kommen. In der Regel handelt es sich wohl um Libretti in lateinischer bzw. örtlicher Volkssprache. Umso bemerkenswerter scheinen daher die wenigen dokumentierten Fälle:

1694 erscheint in Wien bei Johann van Ghelen das Libretto *Gli infermi risanati dal Redentore. Sacro componimento* von Marco Antonio Signorini, dem Leibarzt von Leopold I. Dieses Werk wird in der Vertonung der Augustiner-Chorfrau Maria Anna von Raschenau sehr wahrscheinlich in der Fastenzeit 1694 im Jakoberkloster in Wien aufgeführt, d.h. dem im Bereich der heutigen Jakobergasse im ersten Bezirk seit dem Mittelalter bestehenden, 1783 aufgehobenen und 1909 komplett abgebrochenen Augustiner-Chorfrauenkloster St. Jakob auf der Hülben, dessen Kir-

⁵⁰⁷ Stadtarchiv Wien, Totenprotokolle 1704; vgl. Jekl: Die Italiener in Wien, S. 11.

chenbänke sich heute in der Augustinerkirche befinden. Der Grund für diese Annahme findet sich in einem 1703 gedruckten Libretto Signorinis, das eine Widmung der Äbtissin und der Chorfrauen dieses Klosters an den Kaiser enthält. Es liegt also nahe, die neun Jahre davor stattgefundenene Zusammenarbeit der selben Personen (Autor und Komponistin) dem selben Ort zuzuordnen.

In der Fastenzeit 1695 werden an Dienstagen regelmäßig in der Hofburgkapelle die Oratorien *La Caduta di Gerico* von Anacleto Catelani († 1715) mit der Musik von Richter und *Giuditta* vermutlich von Pietro Ottoboni in der Vertonung von Scarlatti gegeben.⁵⁰⁸ Am Karfreitag, den 1. April 1695, wird vor dem Hl. Grab Minatos *La trasfigurazione sul Calvario. Rappresentazione sacra* mit der Musik von Draghi aufgeführt. Hier verbindet der Autor die biblischen Gestalten (La B. Vergine – Maria Maddalena – Maria Cleofe – Pietro, Giacomo e Giouanni, Discepoli di Christo), welche klagend unter dem Kreuz stehen, mit den ihnen erscheinenden Bildern von Propheten. Gemäß ihrer Funktion im Alten Testament verkünden Lo Spirito di Mosè und Lo Spirito d’Elia die Verklärung und die Auferstehung Christi, worauf die getrösteten Trauernden aus Dankbarkeit einen Altar errichten.

In Prag wird 1695 ein zweiteiliges Oratorium des völlig unbekanntenen Christoforo Angelo Rotondo mit dem Titel *Il neo-martire di Boemia overo La conversione e martirio di Simone Abbeles* aufgeführt.

In der Fastenzeit 1696 werden in der Hofburgkapelle zwei neue Oratorien von ansonsten kaum nachweisbaren Autoren aufgeführt: *L’Incoronazione di Salomone* von Stanislao Amerighi († 1731) mit der Musik von Richter und *La beata Margherita da Cortona* von dem kaum bekannten Giovanni Battista Giardini⁵⁰⁹ in der Vertonung von Antonio Gianettini (1648–1721). Am Karfreitag, den 20. April 1696, wird vor dem Hl. Grab Minatos *La passione di Christo, oggetto di maraviglia. Rappresentazione sacra* mit der Musik von Draghi gespielt. In diesem Werk lässt der Autor wieder ausschließlich personifizierte Abstraktionen (La Contemplatione – La Memoria – L’Intelletto – La Volontà – Il Giubilo degl’Angeli – Lo Stupore degl’Huomini – Il Terror dell’Inferno) auftreten, welche in ihren sehr statischen Interaktionen erläutern, dass das Leiden Christi Schmerz in der Erinnerung, Erleuchtung im Geist, Reinheit im Willen, Jubel bei den Engeln, Staunen bei den Menschen und Schrecken in der Unterwelt hervorruft.

⁵⁰⁸ Vgl. Silke Leopold: Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper. In: Die Musikforschung 31 (1978), S. 245–257.

⁵⁰⁹ Eine frühere Version des Werkes ist Francesco II d’Este gewidmet: *Conversione della Beata Margherita da Cortona. Oratorio*. Modena: Soliani 1689.

Am Karsamstag, den 21. April 1696, wird im Kloster der Ursulinen⁵¹⁰ vor dem Hl. Grab *La morte del Redentore. Oratorio* von Petronilla Paolini Massimi (1663–1726) in der Vertonung von Badia gespielt. In der Fastenzeit 1696 wird außerdem in Wien, vermutlich wieder im Jakoberkloster, Signorinis *I tributì del tempo* in der Vertonung von Raschenau dargeboten.

In der Fastenzeit 1697 stehen neben den Wiederholungen wieder zwei Uraufführungen von Oratorien auf dem Programm: *La caduta d'Aman* des ansonsten nur als Komponist in Erscheinung tretenden Giovanni Battista Lampugnani, vielleicht mit der Musik des Bassisten Raniero Borrini (~1658–1724), und *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, möglicherweise von Pamphili. Am Karfreitag, den 5. April 1697, wird Minatos letztes geistliches Musikdrama, *La virtù della croce. Rappresentazione sacra*, in der Vertonung von Draghi und Leopold I. vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle gespielt. Darin besprechen die auftretenden Figuren, neben einem Engelschor wieder ausschließlich Inkarnationen von abstrakten Ideen (L'Amor à Dio – La Fiducia in Christo – La Speranza della Divina Misericordia – Il Timore della Divina Giustizia – L'Horror del Peccato – La Conversione – La Consolazione Angelica), die Symbolkraft des Kreuzes, die sich in der Inschrift *In hoc signo vinces* manifestiert. Natürlich ist mit diesem Motto, von dem Eusebios von Kaisereia in seiner *Vita Constantini* berichtet, eine Parallele zwischen der erfolgreichen Abwehr der Türken durch Leopold I. und dem 312 unter christlichem Banner erfochtenen Sieg Konstantins über Maxentius an der Milvischen Brücke beabsichtigt.

Damit geht eine in ihrer Quantität und in ihrer Qualität außergewöhnliche Produktion von beinahe drei Jahrzehnten zu Ende, in welchen Nicolò Minato für den Wiener Hof insgesamt 5 Oratorien und 33 *Rappresentazioni sacre* geschrieben hat. Unter diesen zahlreichen Werken, die von Antonio Draghi und Kaiser Leopold I. vertont worden sind, ragen natürlich die beiden über lange Zeit regelmäßig gespielten Oratorien *L'amor della redentione* und *Il transito di San Giuseppe* heraus. Inhaltlich ist vor allem bemerkenswert, dass Minato in der Wahl seiner Stoffe sich nur äußerst selten mit Heiligenfiguren beschäftigt (lediglich *L'Abele di Boemia, ovvero S. Wenceslao*, 1680, und *Il crocifisso per gratia, ovvero San Gaetano*, 1691), sondern neben einer einzigen biblischen Gestalt (*Il transito di San Giuseppe*, 1675) die literarische Interpretation von gegenständlichen oder abstrakten Bedeutungsträgern der Passion Christi vorzieht. In

⁵¹⁰ 1660 von Kaiserin-Witwe Eleonora nach Wien berufen, gründet der Orden der Ursulinen der Römischen Union um 1700 auch eine Schule und ein Pensionat. Die zwischen Seilerstätte, Johannesgasse und Annagasse gelegene, mehrhöfige Klosteranlage wird 1666–1745 an Stelle von acht Häusern schrittweise ausgebaut und weist noch in den Gängen Reste eines vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert stammenden *Theatrum Sacrum* auf.

einer immer konsequenteren Weise versucht der Autor, über die Personifikationen von theologischen Ideen, symbolischen Handlungen oder religiösen Institutionen die Stationen des Kreuzweges zur Sprache zu bringen. Minato gehört durch die von ihm gewählten theologischen Konzepte und philosophischen Gedanken ohne Zweifel zu den profundesten Librettisten seiner Zeit. Der Kaiserhof und vor allem Leopold I., der regelmäßig mit seiner Musik zum Prestige der Texte beiträgt, wissen das offenkundig zu schätzen und zeichnen den Autor über seinen Tod am 28. Februar oder 1. März 1698 hinaus durch die kontinuierliche Aufführung seiner Werke aus.

Am Karsamstag, den 6. April 1697, werden bei den Ursulinen vor dem Hl. Grab *L'invenzione della croce. Oratorio* von P. Paolini Massimi und *Il Pianto di Maria Vergine e di Santa Maria Maddalena al S. Sepolcro raddolcito dalla consolazione. Oratorio*, beide mit der Musik von Badia, in Gegenwart des Kaisers gespielt.

In der Fastenzeit 1698 werden in der Hofburgkapelle zwei neue Oratorien unbekannter Autoren aufgeführt: *Ismaele esiliato* mit der Musik von Bicilli und *Le Vicende di Giosafatte, re di Giuda ovvero l'Effetto de' buoni, e de' cattivi Consigli* in der Vertonung von Badia. Am Karsamstag, den 29. März 1698, werden bei den Ursulinen die Oratorien *La sepoltura di Christo* des völlig unbekanntenen Renato Batticassa Navagini und *Il ritorno di Tobia* des biographisch kaum fassbaren Paolo Antonio Del Negro, beide in der Vertonung von Badia, dargeboten.

In der Fastenzeit 1699 schließlich werden neben dem in Text und Musik anonymen *L'Adamo* zwei Oratorien über Heiligenfiguren gespielt: das bereits 1693 in Rom aufgeführte *San Nicola da Bari* von Silvio Stampiglia in der Vertonung von Giovanni Bononcini und *San Sigismondo* von Domenico Bernardoni mit der Musik von Domenico Gabrielli (~1640–90, genannt Menghino dal Violoncello). Mit diesen Werken kündigt sich ein Generationenwechsel bei den Autoren und Komponisten an: Der 1664 in Lanuvio geborene und 1725 in Neapel verstorbene Stampiglia ist Gründungsmitglied der *Accademia dell'Arcadia* in Rom und erregt in Neapel ab 1696 mit seinen eigenen Libretti und Bearbeitungen von Texten Minatos Aufmerksamkeit.⁵¹¹ 1706 von Joseph I. an den Kaiserhof berufen, verfasst Stampiglia in Wien bis 1718 sowohl historische Musikdramen als auch Oratorien. Nach seiner Rückkehr nach Italien (1718–22 in Rom, ab 1722 in Neapel) wird er weiterhin regelmäßig vom Kaiserhof mit Huldigungswerken für Kaiserin Elisabeth Christine sowie einem Oratorium beauftragt. Stampiglias größte Erfolge sind *Camilla* in ihren verschiedenen

⁵¹¹ Vgl. Raffaele Mellace: Teoria e prassi del melodramma. In: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hg.): Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento. I. Neapel 2009, S. 413–454; bzw. Theorie und Praxis des melodramma. In: Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert. Kassel 2010, S. 443–489; hier S. 445–456.

Versionen, weitere Bearbeitungen von Texten Minatos (z.B. *Serse*, 1738 vertont von G. F. Händel) und *La Partenope* (erstmalig 1699 in Neapel in der Vertonung des unbekanntenen Luigi Mancina, dann u.a. 1711 in Mexiko, Musik von Manuel Zumaya; 1730 in London, Musik von G. F. Händel).⁵¹²

Der 1670 in Modena geborene und 1747 in Wien verstorbene Giovanni Bononcini ist von 1699 bis 1711 als Hofkomponist angestellt, wirkt nach seiner Entlassung durch Karl VI. in verschiedenen europäischen Städten und kehrt 1736 nach Wien zurück, wo er wieder finanzielle Unterstützung durch den Hof genießt. Im Gegensatz zu dem ab 1701 am Hof angestellten Pietro Antonio Bernardoni ist der ebenfalls aus Vignola stammende Domenico Bernardoni († 1692) nur mit *San Sigismondo* in Wien vertreten.

Am Karfreitag, den 17. April 1699, wird vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle die Rappresentazione sacra *Il secondo Adamo disformato nel riformare il primo* eines unbekanntenen Autors in der Vertonung von Draghi gespielt. Darin wird gemäß den biblischen Lehren der Tod Christi als Sühne für den Sündenfall Adams dargestellt.

In der Fastenzeit 1699 werden neben den Wiederholungen bekannter Werke am Hof bei den Ursulinen zwei neue Oratorien dargeboten: *Il Trionfo della bellezza, della grazia, e della virtù espresso nelle felicissime nozze di Ester la più degna Vergine del Popolo eletto con Assuero il maggior monarca del Mondo* von Girolamo Frigimelica Roberti (1653–1732)⁵¹³ und *La deposizione dalla croce e sepoltura di Giesu* eines unbekanntenen Autors, beide mit der Musik von Badia. Die Zusammenarbeit von Frigimelica Roberti und Badia ist auch 1700 in zwei bei Heyinger gedruckten Oratorien nachweisbar, welche zur Osterzeit bei den Ursulinen gespielt werden: *La corte. Noviziato del chiostro per la beata Catterina da Bologna* und *Giesu nel pretorio o sia L'innocenza giudicata dalla Malizia*.⁵¹⁴ In diese Serie gehört auch das 1701 veröffentlichte anonyme *L'empietà trionfante nella morte di Giesu Cristo. Oratorio*, auf dessen Titelblatt Badia als Komponist und eine Aufführung am Karsamstag bei den Ursulinen genannt werden.

In der Fastenzeit 1700 stehen in der Hofburgkapelle das anonyme Oratorium *Santa Cecilia* mit der Musik von Bicilli und *L'Adamo scacciato dal Paradiso terrestre*.

⁵¹² Vgl. Erika Kanduth: Silvio Stampiglia, poeta cesareo. In: Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna*, S. 43–64. – G. Audenio: Silvio Stampiglia, arcade e poeta bernesco. Diss. Univ. Rom 1992.

⁵¹³ Vgl. Karl Leich: Girolamo Frigimelica Roberti's Libretti. München 1972.

⁵¹⁴ Das sagt neben dem Titelblatt des Originals auch jenes der Übersetzung: *Jesus im Richtigthaus oder Die Unschuld von der Bosheit verurtheilet. Oratorium bey denen Hochwürdigden Closter-Jungfrauen der Ursulinerinnen in Wien, am heiligen Oster-Abend bey dem heiligen Grabe zu singen [...] und dem Italiänischen ins Teutsche übersetzt von dem Kayserl. gekrönten Poeten, Christoph Adam Negelein*. Wien: A. Heyinger 1700. Eine spätere Ausgabe des italienischen Textes bekräftigt diese Ortsangabe: *Gesù nel pretorio, o sia L'innocenza giudicata dalla Malizia. Oratorio cantato dalle Dev. Madri Orsoline di Vienna nel giorno del Sabato Santo al Santo Sepolcro*. Venezia: Marino Rossetti 1720.

Oratorio sacro des sonst nicht nachweisbaren Tomaso Astolfi in der Vertonung von Giuseppe Torelli (1658–1709), der sich für wenige Monate in Wien aufhält, auf dem Programm. In der Fastenzeit 1701 schließlich gibt es drei neue Oratorien: das im Katalog der ÖNB Riccardo Rodiano zugeschriebene Werk⁵¹⁵ *La conversione di Maddalena* mit der Musik von Giovanni Bononcini, *Il giudizio di Salomone* des völlig unbekanntenen Rinaldo Ciallis⁵¹⁶ in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani (1653–1715), der ab 1700 Vizekapellmeister am Kaiserhof ist, und das vermutlich von Vincenzo Parisi (1661–1720) verfasste *Il Martirio di Santa Caterina* mit der Musik des Kastraten Pier Francesco Tosi (1654–1732), der ab 1701 als Musikagent für den Hof tätig und 1705–11 als Hofkomponist angestellt ist. 1701 bringt weiters am Karfreitag, den 25. März, eine Uraufführung, nämlich *Il Fascietto di Mirra, in petto alla sposa de' Sacri Cantici. Rappresentazione Sacra* vermutlich von Cupeda in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle.

Die Fastenzeit 1702 hingegen bietet neben dem nur handschriftlich überlieferten Oratorium *Il convito di Baldassarre* eines unbekanntenen Autors mit der Musik von Pirro Capacelli Albergati (1663–1735) das ebenso anonyme *L'amante Innocenza, Trionfatrice della Perfidia, ovvero Santa Cecilia, Vergine e Martire. Oratorio* mit der Musik von Badia, worin ein Erzähler die Figuren dieser Märtyrerlegende (S. Cecilia – Valeriano Sposo – Tiburzio Fratello di Valeriano – Almachio Prefetto) auf den Stationen der Bekehrung und des Martyriums begleitet. Besonders bemerkenswert scheint in diesem Jahr die Aufführung des vermutlich von dem weitgehend unbekanntem Giovanni Andrea Lorenzani verfassten *Santa Dimpna, infanta d'Irlanda. Oratorio* in der nicht erhaltenen Vertonung von Johann Joseph Fux (1660–1741), der auf dem Titelblatt des Druckes als *Gioan Antonio Fux* bezeichnet wird.⁵¹⁷ In dem im frühmittelalterlichen Irland angesiedelten, zweiteiligen *Santa Dimpna* verweigert sich die von S. Gerberno, Eremita bekehrte Prinzessin der barbarischen dynastischen Tradition, gemäß derer ihr Vater sie nach dem Tod ihrer Mutter heiraten möchte. Die der Legende nach in eine Höhle bei Geel in Belgien fliehende Dymphna bekräftigt am

515 Der er aus Bianzè im Piemont stammende Augustiner-Eremit Riccardo Rodiano veröffentlicht seine *Conversione di S. Maria Maddalena. Rappresentazione sacra* bereits 1612 in Neapel; die handschriftliche Notiz auf den Titelblättern des italienischen Originals und der deutschen Übersetzung des Wiener Librettos von 1701 stammt vermutlich aus dem beginnenden 20. Jahrhundert und ist bisher nicht nachvollziehbar.

516 Das Werk stammt vermutlich, wie spätere Libretti von Ciallis, aus Venedig: *Il giudizio di Salomone. Oratorio sacro, recitato dalli RR. Preti della Congregazione dell'Oratorio alla Madonna della Fava in Venezia*. Venezia: Domenico Lovisa 1698.

517 Zwei Drucke von Lorenzani's *Santa Dimpna figlia del re d'Irlanda* erscheinen 1687 in Rom und in Modena. Es gibt auch *Santa Dimpna principessa d'Irlanda. Tragedia sacra* von Giuseppe Berneri (Rom 1667 und 1675).

Höhepunkt ihrer Auseinandersetzung mit dem Vater ihren Verzicht auf gesellschaftlichen Status und Familie mit den Worten:

Disprezzo tue grandezze,
 Schernisco tue ricchezze,
 Abominio il tuo amor.
 Corone tue non voglio,
 E fuggo dal tuo Soglio,
 Per tè mai avrò Cor.

Am Karfreitag, den 14. April 1702, wird vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle *Le profezie adempiute, e le figure illustrate. Rappresentazione sacra* vermutlich von Cupeda in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani gespielt. Darin erweist sich der Autor ohne Zweifel als Schüler von Minato, denn die auftretenden Figuren sind ausschließlich Personifikationen von abstrakten Konzepten: La Giustizia Divina – L'Amor Divino – La Sinagoga incatenata – Il Gentilesimo cieco – Lo Spirito de' Profeti – La Verità Evangelica – Lo Stupore dell'Universo. Der bei Cosmerovius erschienene Druck weicht allerdings von der bisherigen Tradition insofern ab, als hier ausdrücklich ein äußerst aufwändiger *Apparato* für die Inszenierung beschrieben wird:

Si vedranno di lontano in aria alquanto oscura diverse Figure, nelle quali fù adombrata la Passione del Redentore, cioè il *Sacrificio* d'Abramo; Il *Serpente* di bronzo essaltato da Moisè nel deserto; E Giona, che dalla balena vien gittato nelle spiagge di Ninive. Nel piano apparirà trà sette candelieri d'oro un Trono, sopra del quale sarà l'*Agnello*, veduto da S. Giovanni nell'Apocalissi, con sette corna, formate in sembianza di raggi, e con altrettanti occhi ardenti, che col loro riflesso daranno luce alle sopradette Figure. [...]

Ohne Zweifel bedienen sich auch die Aufführungen der geistlichen Musikdramen am Kaiserhof vor diesem Datum eines Bühnenbildes, das den Erfordernissen der jeweiligen Szenen und dem Aufführungsort, z.B. dem Heiligen Grab, gerecht wird. Bemerkenswert scheint nur, dass nach der Jahrhundertwende die Details der Inszenierung offenbar für den Autor und für eine die Aufführung dokumentierende Drucklegung eine gesteigerte Bedeutung bekommen:

Negli ultimi anni del regno di Leopoldo si cominciò a circondare la Rappresentazione di sempre maggior fasto, sicchè presto si rivaleggiò in tal

campo con l'Opera: sola distinzione rimase che l'Opera cambiava scena ad ogni atto, mentre la Rappresentazione si limitava alla stessa scena fissa per tutti. Con ciò il teatro sacro a Vienna aveva rinunciato alla sua caratteristica, di sottolineare sempre valori ideali e religiosi, cominciando ad accostarsi agli splendidi apprestamenti del « Teatro Sacro » italiano.⁵¹⁸

Dieses Streben nach einer beeindruckenden Inszenierung weicht deutlich von der dem Sujet angemesseneren Spiritualisierung bei Minato ab, in dessen 1700 bei Johann Peter van Ghelen erschienener Sammlung *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo* wie schon in den Einzeldrucken davor immer nur die Intervenienti erwähnt werden, im Gegensatz zu seinen weltlichen Libretti, wo der Autor neben dem erforderlichen Apparato auch die Scene und Balli eingehend beschreibt.

Am Karsamstag, den 15. April 1702, wird vor dem Hl. Grab in der Kirche der Ursulinen in Wien *La Resurrezione di Giesu Cristo. Oratorio* eines unbekanntens Autors mit der Musik von Badia aufgeführt. In dem von dem Hofdichter Joseph Triller in das Deutsche übersetzten Libretto (*Die Aufferstehung Jesu Christi*) werden in Gesprächen der biblischen Gestalten (Angelo – Maria Maddalena – Maria Cleofè – Maria Salomè – Gioseffo di Arimatia – Un Decurione – Un Soldato) die bekannten Geschehnisse paraphrasiert. Der Schlusschor der Soldaten leitet zu den liturgischen Zeremonien über:

Or si volga il culto pio
A quel misto d'Uomo, e Dio;
Dio incarnato, ed Uomo nato,
Uomo sepolto, e Dio rissuscitato.

Ebenso wird in der Kirche der Ursulinen 1702 zum Fest der Heiligen am 21. Oktober laut Libretto vor der kaiserlichen Familie *Le Promesse nuzziali di Sant'Orsola. Oratorio* in der Vertonung von Badia gespielt. Das dem Text vorangestellte Argomento storico nennt *De Vita et martirio S. Ursulae* (Köln 1647) des Jesuiten Hermann Crombach als Quelle der auf wenige Personen (Angelo Dioneto Mauo, Rè d'Irlanda – Daria Marcella, Regina d'Irlanda – Orsola Cinosura, loro Figlia – Trè Ambasciatori del Rè d'Inghilterra) reduzierten Zusammenfassung der Geschichte

⁵¹⁸ Elisabetta Carlotta Salzer: Il teatro allegorico italiano a Vienna. In: *Rivista italiana del dramma* III. 1 (1939), S. 65–84; hier S. 76.

des Martyriums der im 5. Jahrhundert mit ihren Begleiterinnen (laut mittelalterlichen Legenden 11.000) ermordeten Adelligen.

1703 werden bei den Ursulinen zum Fest der Heiligen *La fuga in Egitto del patriarca San Giuseppe con Giesù e Maria. Oratorio* und an einem unbestimmten Datum *Trattenimento divoto*, beide von unbekanntem Autoren in der Vertonung von Badia, gespielt. In der Hofburgkapelle werden neben Wiederholungen zwei neue Oratorien geboten: *La clemenza di Davide* des ansonsten völlig unbekanntem Pier Maria Ruggieri mit der Musik von Badia und das anonyme *Moisè liberato dal Nilo* in der Vertonung von Francesco Gasparini (1661–1727). Am Karfreitag, den 6. April 1703, schließlich wird *La Tempesta de' dolorii. Rappresentatione sacra* vermutlich von Cupeda mit der Musik von Marc'Antonio Ziani aufgeführt. Das Werk schließt in mehrfacher Hinsicht an *Le profezie adempiute* aus dem Vorjahr an: Die Personifikationen ausschließlich abstrakter Konzepte (*La Meditazione – La Compassione de' Giusti – Il Furore di Lucifero – L'Orrore del peccato – L'Afflizione della B. V. – L'Ingratitudine Umana – Il Pentimento de' Peccatori*) agieren vor einem im Libretto beschriebenen Bühnenbild, das einen Meeressturm darstellt und das spirituelle Thema in natürlichen Ereignissen versinnbildlichen soll.

Vermutlich im Jakoberkloster wird zum Fest des Namenspatrons des Klosters, Jakobus d. Ä., am 25. Juli Signorinis *Le sacre visioni di S. Teresia. Oratorio* mit der Musik von Maria Anna von Raschenau gespielt. Das von „La Madre Badessa con la Decana, e Canonichesse di S. Giacomo in Vienna“ Kaiser Leopold I. gewidmete Werk beschäftigt sich mit der Bedeutung der ekstatischen Visionen der Gründerin des Ordens der Karmeliter.⁵¹⁹

Die Fastenzeit 1704 bietet eine Reihe von neuen Oratorien in der Hofburgkapelle: *La Madre de' Maccabei* des in Siena lehrenden Girolamo Gigli (1660–1722) mit der Musik des 1703–11 am Kaiserhof angestellten Attilio Ariosti (1666–1729),⁵²⁰ *Il martirio di Susanna* von Del Negro in der Vertonung von Badia und die Musik des selben Komponisten auf das Libretto eines unbekanntem Autors, *San Romoaldo*, in dem der Heilige und Azone, suo Discepolo im Kampf mit den Mächten der Unterwelt (*Plutone – Astarotte, Spirito infernale – Choro di spiriti infernali*) gezeigt werden. Am Karfreitag, den 21. März 1704, wird beim Hl. Grab in der Hofburgkapelle Cupedas *Il mistico Giobbe. Rappresentazione Sacra* in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani aufgeführt. In den Gesprächen der allegorischen Figuren (*Il Giusto tribolato – La Consolazione spirituale degl'innocenti – L'Amor*

519 Das im zweiten Bezirk (Leopoldstadt) gelegene, 1623–39 errichtete Karmeliterkloster wird 1683 schwer beschädigt und vermutlich unmittelbar danach wieder aufgebaut.

520 Eine frühere Version des Werkes in der Vertonung von Giuseppe Fabbrini erscheint 1688 in Siena.

Divino – La Pazienza – L’empio prosperato – L’Ostinazione – La Penitenza) werden Leid und Ungerechtigkeit als göttliche Prüfungen der Standhaftigkeit des gläubigen Menschen interpretiert.

Bei den Ursulinen wird am 21. Oktober 1704 *La Giuditta. Oratorio* von Pietro Ottoboni (1611–91) mit der Musik von Badia gespielt.

In der Fastenzeit 1705 werden in der Hofburgkapelle drei neue Oratorien aufgeführt: *La Morte del cor penitente* eines ungenannten Autors mit der Musik des bereits lange verstorbenen Legrenzi, in dem mit einer kleinen Besetzung (Peccatore – Penitenza – Speranza – Coro di Pene) der Wert von Reue und Hoffnung besprochen wird; *La profezia d’Eliseo nell’assedio di Samaria* von Giovanni Battista Neri († 1726) in der Vertonung von Ariosti, worin eine schaurige Begebenheit des Alten Testaments (zwei Frauen beschließen während Belagerung von Samaria die eigenen Kinder zu essen, worauf der Prophet die daraus entstehenden Konflikte schlichten muss) erzählt wird; *La regina di Saba* von Pier Maria Ruggieri mit der Musik von Fux, das die bekannte Begegnung der Titelfigur mit Salomone Rè d’Israele in Begleitung von Nathan Profeta illustriert.

Am Karfreitag, den 10. April 1705, wird vor dem Hl. Grab in der Hofburgkapelle *Le due passioni, una di Christo nel Corpo, l’altra della Vergine Madre nell’Anima. Rappresentazione sacra* von Pietro Antonio Bernardoni mit der Musik von Marc’Antonio Ziani gespielt. Darin besprechen die aus den Evangelien bekannten Gestalten (Maria Vergine – Giovanni Evangelista – Maria Maddalena – Simone Cireneo – Giuseppe d’Arimathia – Nicodemo) die Passion Christi. Der 1672 in Vignola geborene Pietro Antonio Bernardoni ist ab 1691 Mitglied der frühaufklärerischen Accademia dell’Arcadia, wirkt in Bologna und Paris, arbeitet ab 1701 zunächst als Assistent von Cupeda, ab 1705 als dessen Nachfolger als Hofdichter in Wien. Nach dem Tod von Joseph I. hält sich Bernardoni trotz seines weiter laufenden Vertrages in Mailand und Paris auf. 1714 stirbt er in Bologna.

In der ersten Saison nach dem Tod von Leopold I., in der Fastenzeit 1706, wird das traditionelle Programm mit drei neuen Oratorien in der Hofburgkapelle von zumindest teilweise bekannten Personen weitergeführt: *Nabuccodonosor* von Rocco Maria Rossi (Accademico Gelato, ed Operoso) mit der Musik von Ariosti, *Santa Teresa* von vermutlich Bernardoni oder aber dem biographisch kaum fassbaren Giovanni Domenico Filippeschi, das 1707 und 1708 wiederholt wird, und das anonyme *Il Giosèffo* in der Vertonung von Francesco Bartolomeo Conti (1681/82–1732), der seit 1701 als Theorbist am Hof tätig ist und später unter Karl VI. Hofkomponist wird.⁵²¹ Am Karfreitag vor dem Hl. Grab wird Bernardonis *La morte vinta sul Calvario. Oratorio* mit der Musik von Marc’Antonio Ziani aufgeführt, worin die Verkörper-

⁵²¹ Hermine Weigel Williams: Francesco Bartolomeo Conti. His Life and Works. Ann Arbor 1967.

rungen gegensätzlicher Mächte (Il Demonio – La Morte – La Natura Umana – La Fede – L'Anima d'Adamo) um die menschliche Seele kämpfen.

Am 21. Oktober 1706 wird zum Fest der Hl. Ursula bei den Ursulinen das anonyme Oratorium *L'innocenza calpestata dal mondo e protetta da Dio* in der Vertonung von Badia aufgeführt.

Die Fortsetzung des traditionellen Programms geht 1707 in der Burgkapelle mit einer geringfügigen Erweiterung der Anzahl von Uraufführungen weiter: Während der Fastenzeit werden die Oratorien *Il Trionfo della grazia, ovvero La conversione di Maddalena* von Pamphili – ein Werk, das bereits 1693 und 1703 in der Vertonung durch Alessandro Scarlatti dargeboten wurde – mit der Musik von Antonio Maria Bononcini (1677–1726), *Il ritorno di Tobia* von Del Negro in der Vertonung von Badia und das anonyme *Santa Beatrice d'Este* mit der Musik von Camilla de' Rossi, am Karfreitag schließlich vor dem Hl. Grab Bernardonis *Il sacrificio d'Isacco. Oratorio* in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani dargeboten.

Am 25. Juli 1707 wird zum Fest des Hl. Jakobus d.Ä. im Jakoberkloster das anonyme *La confessione gloriosa di S. Agostino. Oratorio* in der Vertonung von Giovanni Antonio Costa gespielt, und am 21. Oktober bei den Ursulinen Del Negros *Il martirio di Susanna. Oratorio* mit der Musik von Badia.

Die Fastenzeit 1708 bietet an neuen Oratorien in der Hofburgkapelle *Il sacrificio di Abramo* von dem sonst völlig unbekanntem Francesco Maria Dario mit der Musik von Camilla de' Rossi, *La costanza trionfante nel martirio di S. Canuto re di Danimarca* des ebenso wenig bekannten Carlo Melchiorre Uslenghi mit der Musik des Hofviolinisten Domenico Nannini und Stampiglias *Il pentimento di David* in der Vertonung von Badia. Als Sepolcro wird 1708 Bernardonis *La passione nell'orto. Oratorio* in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani aufgeführt.

Am Gründonnerstag des Jahres 1708 wird in Innsbruck in der Hofkirche das anonyme Oratorium *La morte di Cristo* mit der Musik von Johann Jakob Greber (1673–1731), das 1713 an diesem Ort wiederholt wird, gespielt.

In der Fastenzeit 1709 werden bei drei Oratorien in Wien wieder die selben Personen tätig: Bernardoni für *Giesù flagellato* mit der Musik von Marc'Antonio Ziani, Filippeschi für *La decollazione di S. Giovanni Battista* in der Vertonung von A. M. Bononcini und Stampiglia für *Il martirio de' Machabei* mit der Musik von Badia. Aus Venedig wird das schon 1704 bei den Oratorianern der Madonna della Fava aufgeführte *Il figliuol prodigo. Oratorio* von Rinaldo Ciallis in der Vertonung von Camilla de' Rossi übernommen.

Für die Fastenzeit 1710 sind drei neue Oratorien in der Hofburgkapelle zu verzeichnen: Stampiglias *La Giuditta* in der Vertonung von Badia, das anonyme

Sant'Alessio mit der Musik von Camilla de' Rossi, sowie Filippeschis *Il martirio di S. Lorenzo* in der Vertonung von F. B. Conti, das 1724 in Wien und 1734 in Prag mit leicht erweitertem Titel (*La costanza del cristiano paziente per il suo Redentore paragonata nel martirio di S. Lorenzo*) wiederholt wird. Am Karfreitag vor dem Hl. Grab schließlich wird *La sapienza umana illuminata dalla religione nella Passione del figliuolo di Dio* des beinahe unbekanntenen Giovanni Battista Ancioni mit der Musik von Marc'Antonio Ziani gespielt.

Am 25. Juli 1710 bringt das Jakoberkloster das Oratorium *Casilda* des völlig unbekanntenen Rocco Maria Rossi zur Aufführung. In Salzburg wird vermutlich im Herbst 1709 oder im Frühjahr 1710 anlässlich der Wahl von Franz Anton von Harrach (1665–1727) zum Erzbischof *La verità trionfante* von Francesco Maria Raffaellini mit der Musik von Matthias Sigismund Biechteler (~1668–1743) dargeboten, zur Amtseinführung dann *Il tempo glorioso* ebenfalls von Raffaellini und Biechteler.

Für 1711 sind schließlich in der Wiener Hofburgkapelle die Aufführungen zweier Oratorien von Stampiglia, *Il Sepolcro nell'orto* in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani und *L'interciso* mit der Musik von A. M. Bononcini, nachweisbar.

Mit dem Tod von Joseph I. und der Nachfolge seines Bruders Karl VI. vollzieht sich im Musik- und Theaterleben des Wiener Hofes eine Reihe von deutlichen Veränderungen vor allem wegen der neu berufenen Personen, welche die in der italienischen Literatur bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts rund um die *Accademia dell'Arcadia* aufkeimende Frühaufklärung nach Wien bringen. Dies umso mehr als drei Gründungsmitglieder der 1690 in Rom ins Leben gerufenen Institution intensive Kontakte zum Wiener Hof unterhalten: Giovan Mario Crescimbeni (mit Akademienamen Alfesibeo Cario), der sich als „Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina“ bezeichnet, Silvio Stampiglia (Palemone Licurio) und Paolo Antonio Del Negro (Siringeo Reteo).

V.4 Die Rezeption des italienischen Musiktheaters zu Beginn des 17. Jahrhunderts

Im Oktober 1612 unternimmt Vincenzo Gonzaga (1594–1627), der Bruder des nur für wenige Monate regierenden Herzogs Francesco IV. (1586–1612), eine Reise nach Prag, um dem eben gekrönten Kaiser Matthias (1557–1619) seine Aufwartung zu machen und damit die Rechte der Dynastie auf das Lehen Mantua zu sichern. In seinem Gefolge befindet sich u.a. der Sänger Francesco Rasi (1574–1621), der berühmteste Tenor seiner Zeit, welcher seit 1598 im Dienst der Familie Gonzaga

steht.⁵²² Aus den Berichten Rasis an den Herzog und an seinen Freund Galileo Galilei geht hervor, dass er vor dem Kaiser mit einem allerdings nicht spezifizierten Repertoire aufgetreten ist. Man kann jedoch davon ausgehen, dass der Interpret der Titefigur in der Uraufführung von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* auf ein Libretto von Alessandro Striggio (1573–1630) am 24. Februar 1607 in Mantua vor dem Hof in Prag einige Arien aus diesem Werk dargeboten hat. Beim Abschied bekommt jedenfalls Rasi vom Kaiser die damals übliche Anerkennung für geschätzte Künstler, eine Goldkette mit einer das Porträt des Herrschers tragenden Medaille, als Geschenk.⁵²³ Auf der Heimreise nach Mantua vermag Rasi außerdem Marcus Sitticus von Hohenems (1574–1619), den kunstliebenden und repräsentationsfreudigen Erzbischof von Salzburg, von den Reizen des eben in Italien aufkeimenden Musiktheaters derart zu überzeugen, dass dieser aus Mantua Bühnentechniker anfordert, um einen eigenen Theaterbetrieb ins Leben zu rufen. In welchem Ausmaß dieser Einfluss aus Mantua für die Rezeption des italienischen Musiktheaters im süddeutschen Raum bedeutend ist, beweist allein Tatsache, dass in Salzburg am 10. Februar 1614 Monteverdis *L'Orfeo* als erste Oper nördlich der Alpen aufgeführt und in der Folge zwei Mal im Februar 1616, je ein Mal im Januar 1617 und Februar 1618, sowie schließlich am 16. Juli 1619 wieder aufgenommen wird, wodurch sie der zu seiner Wahl nach Deutschland reisende Ferdinand II. sieht.

Am 1. Dezember 1616 wird eine *Azione in Musica* mit dem Titel *Andromeda* aufgeführt, bei der es sich nach neueren Einschätzungen vermutlich um die 1610 in Bologna erstmals gespielte Oper von Girolamo Giacobbi (1567–1629) auf ein Libretto von Ridolfo Campeggi (1565–1624) handelt. Auch dieses Werk wird wieder aufgenommen, und zwar am 5. Februar, 29. August und 9. Oktober 1617, sowie 15. und 16. Februar 1618 und schließlich – wenn man der Argumentation von Seifert⁵²⁴ folgt, dass vermutlich nur der Titel auf *Il Perseo* geändert wurde – am 15. November 1618.

Der Hof des Erzbischofs von Salzburg spielt in bestimmten Abschnitten des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder eine wichtige Rolle für die Entwicklung des österreichischen Musiktheaters und damit auch für die Produktion italienischer Libretti, wie zwei Texte von Francesco Raffaellini im Auftrag von Johann Ernst von Thun illustrieren: 1687 *Alessandro in pietra. Dramma per musica* mit der Musik von

522 Warren Kirkendale: *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*. Florenz 1993.
– Claudia Burattelli: *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*. Florenz 1999.

523 Vgl. Warren Kirkendale: Zur Biographie des ersten Orfeo Francesco Rasi. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*. Laaber 1986, S. 288–335.
– Herbert Seifert: Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 39 (1980), S. 7–33.

524 Seifert: Beiträge zur Frage nach den Komponisten, S. 15.

Heinrich Ignaz Franz Biber und 1688 *Le fatali felicità di Plutone. Dramma per Musica* in der Vertonung von Georg Muffat. Ebenso die 1710 gespielten *Tributi festivi d'ossequio a [...] Francesco Antonio principe d'Harrach, Arcivescovo e principe di Salisburgo* von Rocco Maria Rossi in der Vertonung von Biber.

Neben Salzburg spielt auch Innsbruck⁵²⁵ eine bedeutende Rolle bei der Vermittlung des italienischen Musiktheaters, wobei hier allerdings die dynastischen Kontakte eher nach Florenz führen: 1618 sieht Erzherzog Leopold V. (1586–1632) ein nicht näher bezeichnetes Pastoraldrama mit Domenico Bellis Intermedien unter dem Titel *L'Andromeda*, einige Monate danach die oben erwähnte Aufführung von *Il Perseo* in Salzburg und schließlich im Fasching 1626 in Mantua die Oper *L'Europa* eines ungenannten Librettisten in der Vertonung von Baldovino di Monte Simoncelli (*Il Securo nell'Accademia degli Invaghiti*). Leopold V. nützt daher den nächsten sich bietenden Anlass, um diese Eindrücke in die eigene Repräsentationstätigkeit einfließen zu lassen:

Kurz darauf, bei den Festen zu seiner Hochzeit mit Claudia de' Medici im April 1626, gab es auch eine Ballettvorführung im Stil der Intermedien Italiens, wobei Schautänze von Geistern, Bergknappen, Fischern oder Araberinnen mit italienischen Einzelgesängen antiker Gottheiten abwechselten, die auf dem Berg saßen, aus dem die Tänzer hervorkamen. Die Geburt des Erbprinzen Ferdinand Karl zwei Jahre danach feierte man mit einer ganz ähnlichen Darbietung auf Schloß Ambras, nur war die Dekoration mit Meer, Erde und Himmel aufwendiger.⁵²⁶

1629–30 wird in Innsbruck an Stelle des ehemaligen großen und kleinen Ballhauses von Christoph Gumppe ein erstes Hoftheater nach italienischem Vorbild errichtet.

Begünstigt durch seine Ehe mit Anna de' Medici (1616–76) und den damit vertieften Beziehungen zur Toskana⁵²⁷ führt Erzherzog Ferdinand Karl (1628–1662) das künstlerische Leben am Innsbrucker Hof schließlich zu seinem Höhepunkt um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Nach einer Reise in Begleitung seiner Frau und seines Bruders, Erzherzog Sigmund Franz (1630–65), 1652 nach Mantua, Modena, Parma, Florenz und Ferrara und den damit verbundenen Eindrücken von den neu-

525 Vgl. Heinz Noflatscher / Jan Paul Niederkorn (Hg.): *Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert*. Wien 2004.

526 Herbert Seifert: Antonio Cesti in Innsbruck und Wien. In: A. Colzani / N. Dubowy / A. Luppi / M. Padoan (Hg.): *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*. Como 1999, S. 107–119; hier S. 107f.

527 Vgl. Oreste Ferdinando Tencajoli: *Principesse italiane nella storia d'altri paesi*. Roma 1933, S. 269–279 und 307–314.

ersten Entwicklungen auf dem Gebiet der Oper, lässt er am 18. Juni 1652 eine *Introduzione drammatica* auf einen Text von Didaco Tafuri da Lequile in der Vertonung von Antonio Maria Viviani (1630–83) zu Beginn eines Festturniers aufführen. Im Dezember 1652 engagiert Ferdinand Karl dann Antonio Cesti (1623–69), seit seinen Erfolgen 1651 in Venedig einer der berühmtesten Komponisten der Zeit, an seinen Hof und macht damit Innsbruck zu einem der wichtigsten Punkte in den Rezeptionslinien der barocken Musik- und Theaterkultur, an dem Theaterarchitektur, Kulissenbau und Bühnentechnik durch die neue Kunstgattung der Oper entscheidende Impulse aus den norditalienischen Zentren erfahren.

1653–55 lässt Ferdinand Karl in Innsbruck an der Stelle des 1636 abgebrannten Lustschlosses Ruhelust von Christoph Gumppe ein „Comedihaus“ errichten, das erste Opernhaus außerhalb Italiens mit einer modernen Bühnenmaschinerie und angeblich über 1.000 Sitzplätzen.⁵²⁸ Am 4. Januar 1654 wird dort *Cesare amante di Cleopatra* von Dario Varotari (auch: Ardio Rivarota und Orazio Varardi) mit der Musik von Cesti geboten,⁵²⁹ worin im Prolog Il Tempo angesichts der Ruinen an den Ufern des Inn triumphierend seine Macht verkündet.

Den künstlerischen Höhepunkt bilden die Feierlichkeiten für die abgedankte schwedische Königin Christine, die auf ihrer Reise nach Rom in Innsbruck für zehn Tage Station macht und dort am 3. November 1655 in der Hofkirche zum katholischen Glauben übertritt. Dem Ehrengast werden je zwei Mal eine kleine und eine große italienische Oper mit Libretti von Giovanni Filippo Apolloni⁵³⁰ und Musik von Viviani geboten, über die sie sich sehr zufrieden äußert:

Sie repräsentieren die beiden Typen, die damals noch nebeneinander bestanden: den höfischen mythologischen und den venezianischen pseudo-historischen, bei dem die beiden Paare erst nach Verwechslungen und Mißverständnissen zueinander finden und der hier durch ein komisches Trio von Hofnarr, Eunuch und Amme weiter zur Erheiterung des Publikums beitrug.⁵³¹

⁵²⁸ Vgl. Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Innsbruck 1954. – Jutta Höpfel: Innsbruck – Residenz der alten Musik. Innsbruck / Wien 1989.

⁵²⁹ Das Werk wird in seiner ersten Fassung 1652 in Venedig als *Il Cesare amante* gespielt; für Innsbruck wird u.a. der Flussgott Inn (L'Eno Fiume del Tirolo) eingearbeitet. Im Sommer 1654 wird das Werk zum Besuch des Herzogs von Mantua wiederholt.

⁵³⁰ Der 1635 in Arezzo geborene Franziskaner kehrt nach seiner Verpflichtung 1653–59 am Hof von Innsbruck in seine Heimat zurück, wo er 1688 stirbt.

⁵³¹ Seifert: Antonio Cesti, S. 110; vgl. zu den erwähnten Figuren das Kapitel über die Commedia dell'arte im österreichischen Musiktheater.

Die kleine Oper, das nur in einer Handschrift überlieferte *Marte placato. Componimento scenico per musica*, behandelt den in der antiken Literatur oft thematisierten Wettstreit zwischen Mars und Adonis um die Gunst von Venus. Die große, *L'Argia. Dramma musicale*, erzählt in einer Spieldauer von 6–7 Stunden nach einem Prolog mit Teti und Amore vor allem die Liebesabenteuer der Kinder von Atamante re di Cipro, den in dieser Aufführung Cesti selbst singt. Der schon als Kind entführte und in Thrakien aufgewachsene Sohn Atamantes, Lucimoro, verlässt fluchtartig die mit ihm verlobte Argia Prencipessa di Negroponte und verliebt sich in Zypern in die Königstochter Dorisbe, ohne zu ahnen, dass diese seine Schwester ist. Ihm folgt Argia⁵³² als Mann namens Laurindo verkleidet, in welchen sich Dorisbe ihrerseits verliebt. Auf der Suche nach seiner Schwester verliebt sich Feraspe Prencipe di Negroponte in Dorisbe, womit sich die Liebeskette schließt. Nach zahllosen Verwicklungen, welche durch einen Orakelspruch von Venus noch mysteriöser erscheinen, und zusätzlichen Komplikationen durch die Kurtisane Filaura, die alte Amme Dema und den Hofnarren finden die beiden Paare schließlich glücklich zueinander. Die für die Prachtausgabe des Librettos von Valerio Spada angefertigten neun Kupferstiche der Bühnenbilder sowie des Vorhangs zeigen die Handlungsschauplätze: Meer und Hafen von Salamis auf Zypern, königlicher Audienzsaal, Venus-Tempel, Gemächer im Palast, Garten mit königlichem Palast, Loggia mit Kerkern, Stadt Salamis und Kampf-Arena. *L'Argia* wird in den folgenden Jahrzehnten auf zahlreichen Bühnen z.B. in Neapel 1667, Siena 1669, Venedig 1669, Verona 1671, Mailand 1673, Udine 1673, Livorno 1674 und Viterbo 1680 wieder aufgenommen.

Am Hof von Ferdinand Karl werden weiters 1656 *L'Oronthea. Dramma musicale* von Giacinto Andrea Cicognini⁵³³ und 1657 Apollonis *La Dori*, jeweils mit der Musik von Cesti, gespielt. Beide Werke werden 1661 in Florenz im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten für Cosimo III. de' Medici und Marguerite d'Orléans neuerlich dargeboten. 1665 sieht Leopold I. in Innsbruck *La Dori*, das danach vermutlich am Faschingsdienstag 1673 in den Räumen der Kaiserin-Witwe Eleonora in Wien und sicher 1680 in Innsbruck in einer Aufführung durch Mitglieder des Hofes von Statthalter Karl V. von Lothringen wieder dargeboten wird.

Ab 1659 wirkt Francesco Sbarra – wie bereits erwähnt – als Nachfolger Apollonis in Innsbruck und schreibt hier für Cesti, den er seit der Zusammenarbeit in Venedig für das Erzherzog Leopold Wilhelm gewidmete *Dramma musicale Alessandro vincitor di se stesso* (1651) kennt, *Venere cacciatrice. Dramma musicale*, das zu Ehren des Salzburger Erzbischofs Guidobald von Thun (1616–68) aufgeführt wird. Die

532 Gesungen von dem damals 20 Jahre alten Antonio Pancotti, der in seinen späten Lebensjahren zuerst 1697–1700 als Vizehofkapellmeister und dann bis 1709 als Hofkapellmeister in Wien tätig sein wird.

533 Uraufführung Venedig 1649.

letzte Szene dieser burlesken Oper über die Jägerin Venus spielt in einem Weinkeller, wo in einem Trinklied die Tiroler Weine aus Trient, Tramin, Gries, Bozen und Brixen besungen werden. Vor dem Tanz der Betrunkenen verfallen die Figuren in einen bacchantischen Taumel:

Come giran queste grotte?
 È di notte
 Che fà sonno?
 Gl'occhi regger non si ponno,
 Cadon giù;
 Ne men io mi reggo più;
 E chi può tenersi in piè;
 Evohè, evohè.

Im Juni 1662 werden anlässlich des zweiten Besuchs von Christine von Schweden *La magnanimità d'Alessandro*,⁵³⁴ 1663 schließlich zum Regierungsantritt von Sigmund Franz *Il Tributo de gl'Elementi. Idillio musicale*, jeweils von Sbarra und Cesti, aufgeführt. Die für die Hochzeit des Erzherzogs im Juni 1665 von Leopoldo de' Medici in Auftrag gegebene Oper *La Semirami* kommt wegen dessen plötzlichen Todes nicht zur Ausführung, doch Cesti wird von Leopold I. als Operintendant (Intendente delle musiche teatrali) an den Hof nach Wien berufen, wo die Oper 1667 zum Geburtstag des Kaisers gespielt wird.

Am Kaiserhof in Prag wird im Fasching 1617 ein Ballett inszeniert, dessen Vorbild ohne Zweifel in Monteverdis *Il ballo delle ingrate* (1608, Libretto von Ottavio Rinuccini) zu suchen ist, womit sich erneut die entscheidende Rolle der von Mantua ausgehenden Rezeptionslinie zeigt. Dieses von Giovanni Vincenzo d'Arco († 1621) konzipierte *Phasma Dionysiacum Pragense* besteht aus figurativen Tänzen vor einem Bühnenbild, dessen allegorische Szenen durch einen rezitierten lateinischen Text erläutert werden. Am Schluss erscheint nach den göttlichen Figuren auch die Personifikation des Ruhmes des unüberwindlichen Hauses Österreich und die Namen von Matthias und seiner Frau Anna (1585–1618) werden als leuchtendes Gestirn in den Himmel geschrieben. Finanziert wird das *Phasma Dionysiacum* von Wilhelm Slavata von Chlum und Koschumberg (Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka, 1572–1652), einem der drei 1618 aus dem Fenster der Prager Burg gestürzten kaiserlichen Beamten, der 1617 an dem tänzerischen

⁵³⁴ 1681 zum Namenstag von Leopold I. in Innsbruck wieder gespielt.

Aufzug von berühmten historischen Persönlichkeiten als assyrischer König Nino teilnimmt.⁵³⁵

Die zur Aufführung in öffentlichen Räumen oder auf Bühnen geeigneten literarischen Gattungen spielen bei der Selbstdarstellung des Kaiserhofes vor einem internationalen Publikum von Diplomaten und Reisenden sowie vor den geladenen einheimischen Zuschauern, bestehend aus den Mitgliedern des Hofes selbst sowie wenigen auserwählten Bürgern der Residenzstadt, eine vorrangige Rolle, wie das schon bei den Vorbildern in Italien der Fall ist:

Italienische Einflüsse spielten von Anfang an eine bedeutende Rolle in der theatralischen Entwicklung Wiens, in ganz besonderem Maße natürlich im Bereich des habsburgischen Kaiserhofes, der mit zahlreichen italienischen Fürstenhäusern verschwägert war. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde es auch in Wien Usus, bedeutende dynastische Ereignisse des Hofes mit Festen und theatralischen Veranstaltungen zu feiern.⁵³⁶

Dies gilt umso mehr für die mit Musik, Tanz und anderen Darbietungen kombinierbaren literarischen Werke, welche in einer sensationellen Prachtentfaltung und einer beeindruckenden Kreativität die Botschaft des Textes auf der sinnlichen Ebene vertiefen und variieren. Die aus der italienischen Hofkultur des ausgehenden 16. Jahrhunderts entstandenen Festveranstaltungen bieten eine Reihe von Ansätzen für die Entwicklung einer medialen Kommunikation auf politischer Ebene:

Von 1631–1702 wurden an die 120 Bühnenwerke von Mitgliedern des Hofes für den Hof aufgeführt. Noch Karl VI. leitete 1724 die Aufführung einer Oper von Antonio Caldara, die ausschließlich von Mitgliedern des Erzhauses und des

⁵³⁵ Franz Christoph Khevenhüller: *Annales Ferdinandeï oder Warhaffte Beschreibung Kaysers Ferdinandi deß Andern [...] Geburt [...] und Thaten [...]*. 9 Bände. Regensburg: Fischer 1640–46, Bd. 8, Sp. 1083. – Herbert Seifert: Das erste Musikdrama des Kaiserhofes. In: Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Tutzing 1998, S. 99–111. – Herbert Seifert: Das erste Libretto des Kaiserhofes. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 46 (1998), S. 35–75. – Otto G. Schindler: „Sonst ist es lustig alhie“. Italienisches Theater am Habsburgerhof zwischen Weißem Berg und Sacco di Mantova. In: Andreas Weigl (Hg.): *Wien im Dreißigjährigen Krieg: Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession*. Wien 2001, S. 565–654; hier S. 578f. – Petr Mat'a: Das ‚Phasma Dionysiacum Pragense‘ und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof. In: Brigitte Marschall (Hg.): *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte*. Festschrift für Otto G. Schindler. Wien / Köln / Weimar 2002, S. 67–80.

⁵³⁶ Andrea Sommer-Mathis: Theater in Wien vom 16. zum 18. Jahrhundert. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 507–524, hier S. 513.

hohen Adels gestaltet wurde. Im Hause Habsburg sind zudem einige Mitglieder mit beachtlichen kompositorischen Fähigkeiten hervorgetreten, wie Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.⁵³⁷

Die produktive Rezeption aller Ausformungen des italienischen Musiktheaters in den österreichischen Ländern ist daher vorwiegend an die vom Kaiserhof und einigen lokalen Fürstenhöfen (Salzburg, Innsbruck und Graz) gesetzten Initiativen gebunden, welche in der Anfangszeit von direkten Einflüssen vorwiegend aus Norditalien (Mantua und Venedig) ausgehen.⁵³⁸ Bei den bereits im Kapitel über die *Commedia dell'arte* beschriebenen Krönungsfeierlichkeiten in Ödenburg 1622 treten zwar auch Sänger (darunter der berühmte Francesco Campagnolo, der schon in Salzburg an den oben erwähnten Opernaufführungen mitwirkt)⁵³⁹ auf, das Sprechtheater aber steht neben Tafelmusik und Ballett⁵⁴⁰ in den Unterhaltungsprogrammen des Hofes noch im Vordergrund. Nicht abgeschlossen ist in der Forschung die Diskussion darüber, welcher Natur die am 22. August 1622 aufgeführte *Invenzione in musica* über einen Text von Giovanni Sforza Porcia und das am 9. Juli 1625 dargebotene italienische Versdrama mit Musik tatsächlich sind. Sowohl die Beschreibungen in den Quellen als auch die daraus gezogenen Schlüsse weichen in etlichen Punkten sehr deutlich voneinander ab.⁵⁴¹ Sicher ist die am 27. November 1627 in Prag zu den Krönungsfeier-

⁵³⁷ Anita Mayer-Hirtzberger: Musikstadt Wien. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert). Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 525–547, hier S. 526; vgl. auch René Clemencic: *Gli Imperatori compositori*. In: Carlo de Incontrera / Birgit Schneider (Hg.): *Danubio. Una civiltà musicale*. Vol. 2: Austria. Monfalcone 1992, S. 151–171.

⁵³⁸ Vgl. Walter Senn: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748*. Innsbruck 1954. – Renate Brockpähler: *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*. Emsdetten 1964. – Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing 1985. – Herbert Seifert: *Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens*. In: *Musicologica austriaca* 8 (1988), S. 7–26. – Maria Teresa Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990. – Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. 7 Bände. Cuneo 1990–94. – Alberto Martino: *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie*. Amsterdam 1994. – Andrea Sommer-Mathis: *Ein pícaro und spanisches Theater am Wiener Hof zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Anhang: Spielplan des Wiener Hofes (1631–1646)*. In: Andreas Weigl (Hg.): *Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession*. Wien / Köln / Weimar 2001, S. 686–694.

⁵³⁹ Vgl. Herbert Seifert: *Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich*. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 31 (1980), S. 7–33. – Susan Helen Parisi: *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587–1627*. An Archival Study. (Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1989) Ann Arbor 1996.

⁵⁴⁰ Vgl. Sibylle Dahms: *Die Rezeption italienischer Tanzkunst an den Höfen Europas mit besonderer Berücksichtigung Österreichs*. In: Brigitte Winklehner (Hg.): *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*. Tübingen 1991, S. 37–43.

⁵⁴¹ Die Argumente dafür, eine dieser Darbietungen als die erste Oper am Kaiserhof einzustufen, und jene dagegen fasst Seifert (*Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 26–28) sehr übersichtlich zusammen.

lichkeiten im großen Festsaal der Burg gespielte *Pastorale in musica* als Musiktheater zu werten. Auf Grund der Beschreibung dieser Aufführung in einem Brief von Kaiserin Eleonora wird dieses Werk als *La transformatione di Calisto* (auch: *Calisto e Arcade*) von Cesare Gonzaga († 1632) vermutlich in der Vertonung des Hofkapellmeisters Giovanni Valentini (1582–1649) identifiziert. Der Librettist schmückt die aus den Metamorphosen von Ovid (II., v. 401–507) bezogene Handlung um Jupiters Liebesverhältnis zu Callisto und den daraus entsprungenen Sohn Arcas, der mit seiner in eine Bärin verwandelten Mutter in den Sternenhimmel erhoben wird, mit zwei Intermedien aus, in welchen die vier Elemente sowie die Tageszeiten dem Göttervater ihre Aufwartung machen.

Gemeinsam mit einer nicht näher identifizierbaren *Operetta in musica* von Cesare Gonzaga am 18. Februar 1629 stellt wohl Giovanni Battista Andreinis 1629 in Wien gedruckte Version seiner fünftaktigen *Composizione rappresentativa (sacra, laut Druck in Prag 1628) La Maddalena*, deren Aufführung in der Vertonung von Giovanni Valentini oder Ludovico Bartolaia⁵⁴² vor dem Hof als sehr wahrscheinlich gelten kann, einen weitere Etappe in Richtung eines strukturierten Spielplanes dar. Mit dem Ziel, in der Burg einen geeigneten Ort für künftige im Rahmen von Festveranstaltungen stattfindende Aufführungen des Musiktheaters zu schaffen, beauftragt 1629 Kaiserin Eleonora den Architekten Giovanni Battista Carlone (1580/90–1645) mit der Errichtung des Neuen Saales, der an der Stelle der heutigen Redoutensäle errichtet wird und 27 x 10 Klafter (= 51 x 19 m) misst. Zu den ungewöhnlich prächtigen Hochzeitsfeierlichkeiten des späteren Ferdinand III. mit der Infantin Maria Anna 1631 ist dieser neue Fest- und Tanzsaal fertig gestellt.

Am 27. Februar 1631 wird hier ein Ballett mit Chören und Sologesängen aufgeführt, zu welchen Cesare Gonzaga die Texte mythologischen Inhalts verfasst und das mit einer choreographischen Huldigung des Brautpaares endet. Am 4. März 1631 findet auf dem Burgplatz das thematisch ähnlich ausgerichtete, vermutlich erste Rossballet in Wien statt: Umrahmt von den dem Titel *Il Sole, e dodici Segni del Zodiaco* entsprechenden, vermutlich von Claudia Panta stammenden Einleitungs- und Zwischentexten bilden die Reiter Formationen zu Ehren von Ferdinand und Maria. Am 6. März trägt der Tenor Bernardino Pasquino Grassi eine aus 26 Strophen bestehende Canzone mit dem Titel *Orfeo* vor, die mit Glückwünschen an das Brautpaar und einem Tanz der Gestirne endet. Am 9. März wird im Großen Saal des Niederösterreichischen Landhauses

⁵⁴² Der Komponist und Sänger Bartolaia wird vor 1600 in Mirandola geboren und stirbt an einem unbekanntem Ort 1641. Von ihm dürften auch literarische Werke stammen wie *Le false imputationi. Comedia* (Venedig 1612), *Le combattute promesse. Favola boscareccia* (Venedig 1614), *La ninfa cacciatrice. Favola boscareccia* (Venedig 1620) und *La Circe maga. Favola tragicomica* (Venedig 1640).

das Pastoraldrama *La Caccia felice* von Cesare Gonzaga gespielt, das in seiner Handlung stark an Torquato Tassos Pastoralkomödie *Aminta* (1573), welche am 27. April 1636 mit vier Intermedien in der Amalienburg dargeboten werden wird, und Battista Guarinis *Pastor fido* (1590) angelehnt scheint. Der bei einem Jagdunfall verwundete Fiorillo fleht um Erlösung von seinen Qualen und zitiert in seiner Arie offenkundig die erste Zeile des *Lamento d'Arianna* von Claudio Monteverdi (1608): „Lasciatemi morire.“

Anlässlich der Krönung von Ferdinand III. wird vermutlich im Dezember 1636 *Il Vaticinio di Silvano* gespielt, eine nur handschriftlich überlieferte *Festa teatrale* (ÖNB Cod. 9.931), deren Text und Musik von Valeriano Bonvicino, dem Kapellmeister der Kaiserin, stammen. Es handelt sich um ein Pastoraldrama, in welches die Erbhuldigungen der katholischen Länder des Römischen Reiches eingeflochten sind.

Das sich bereits unter Ferdinand II. und Ferdinand III. deutlich verdichtende und unter Leopold I. sprunghaft ansteigende Aufführungsprogramm des Hofes macht natürlich architektonische Entwicklungen an den Orten dieser Darbietungen nötig. So lässt Ferdinand III. 1652 den als Sommerhaus bezeichneten, 1629–31 errichteten Bau auf dem Tummelplatz in der Hofburg zum ersten Mal adaptieren, und Leopold I. 1660 weitere Veränderungen durchführen. Auf Grund der gestiegenen Anforderungen an die Ausstattung des Saales und speziell des Bühnenbereiches wird 1666 auf der Wallmauer bzw. Cortina, oder Kurtine, im Bereich des heutigen Burggartens (Bibliothekshof hinter dem Prunksaal der ÖNB) ein deutlich größer dimensioniertes Opern- und Komödienhaus errichtet. Der 34 Klafter (= 64,5 m) lange und 14 Klafter (= 26,5 m) breite Bau besteht aus einer Holzkonstruktion mit drei Zuschauerrängen auf einem steinernen Unterbau. Das angeblich bis zu 5.000 Personen fassende Opernhaus wird 1668 mit der Aufführung von *Il pomo d'oro* eröffnet und bleibt auf Grund seiner Größe den aufwändigsten Produktionen vorbehalten. 1683 wird der Saal aus militärtechnischen Gründen im Rahmen der Türkenbelagerung abgetragen.

1697 begann man mit dem Bau eines dritten Hoftheaters, das knapp vor Vollendung einem Brand zum Opfer fiel, aber wiederhergestellt wurde, ein viertes Hoftheater ließ Joseph I. an Stelle der heutigen Redoutensäle erbauen. An diesen Schauplätzen fanden die festlichen Theateraufführungen statt, bei denen alle Musiker, Kapellmeister, Komponisten, Dichter, Bühnenarchitekten und Dekorateure Mitglieder des Hofstaates waren, sie gehörten zum Stab des Obersthofmeisters. Am Beginn des 18. Jahrhunderts waren das immerhin über 100 Personen, darunter 27 Sänger und 58 Orchestermitglieder.⁵⁴³

⁵⁴³ Karl Vocelka: Die Stadt und die Herrscher. In: Peter Csentes / Ferdinand Opll (Hg.): Wien. Geschichte

In den ersten Jahrzehnten, hauptsächlich während der Regierungszeiten von Ferdinand II. und Ferdinand III. befindet sich der Spielplan des Sprech- und Musiktheaters am Kaiserhof noch in Entwicklung, so dass nicht immer klare Strukturen in den einzelnen Abläufen bzw. bezüglich der Anlässe für Aufführungen erkennbar sind. Eines der letzten Beispiele für nicht von einem fixen Festkalender oder von einem konkreten Anlass bestimmte Darbietungen ist die am 20. April 1665 im Hoftheater gespielte Pastoralkomödie *L'Alcindo per musica* von Antonio Draghi in der Vertonung von Bertali und Schmelzer, die wegen der Erkrankung des Interpreten der Titelpartie vom Fasching auf nach Ostern verlegt worden ist. Die im Schäfermilieu angesiedelte Handlung erzählt die üblichen Liebesverwirrungen rund um vier Paare, deren Verstrickungen durch die grotesken Konflikte zwischen Erabena Nutrice und Cimerone Bifolco auf der lächerlichen Ebene unterbrochen und mit drei Tanzszenen (Di Villani. Di Mostri. Di Silvani) ausgeschmückt werden. Draghi erläutert in seinem *Argomento*, dass die wunderschöne Schäferin Rosilva heimlich zwei Männer liebt: „Mà perchè Amore non può mantenersi lungamente Celato, Nerillo viene scoperto da Alcino per rivale, il qual accidente porge campo all'intreccio della Favola.“ Der vorangestellte Prologo spielt zusätzlich mit den Schauerelementen der Pastorale, denn: „La Scena Rappresenta Grotte Orride.“

Spätestens nach der ersten Heirat von Leopold I. im Dezember 1666 etabliert sich ein Festkalender von Aufführungen, in der Regel im Fasching, zu liturgischen Anlässen, sowie Geburts- und Namenstagen des Kaisers, der Kaiserin und der Kaiserin-Witwe und darüber hinaus zu entsprechenden Gelegenheiten wie Hochzeiten, Geburten oder hohen Besuchen. Weil die dargebotenen Werke mit eher diffusen Gattungsbezeichnungen versehen werden, die noch dazu im Laufe der Zeit sehr phantasievoll abgewandelt werden, soll hier eine Einteilung nach drei Gesichtspunkten erfolgen. Zunächst werden die eher kammermusikalisch und konzertant gestalteten Darbietungen sowie die für Aufzüge und Ballette verfassten Libretti behandelt. Darauf folgen die komplexeren musikalischen Werke, deren Aufbau aber unter der dramatischen Struktur von drei Akten bleibt, so dass nicht von Oper gesprochen werden kann, und schließlich die Opern für den Fasching, die persönlichen Feiertage, die Geburten und die Hochzeiten im Kaiserhaus.⁵⁴⁴

einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert). Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 13–45; hier S. 28.

⁵⁴⁴ Vgl. Siro Ferrone / Annamaria Testaverde: Vitalità del teatro italiano. In: Luciano Formisano (Hg.): *La letteratura italiana fuori d'Italia*. = Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. XII. Rom 2002, S. 483–528.

V.5 Serenaden, Kammerfeste und andere Kleinformen

In diesem Abschnitt sollen die nicht auf einer Bühne inszenierten, sondern hauptsächlich konzertant oder halbszenisch dargebotenen Formen von italienischen Texten zu Musikbegleitung während der Regierungszeit von Leopold I. besprochen werden. Neben Oden, Applausi,⁵⁴⁵ Composizioni, Trattenimenti und Favole handelt es sich vorwiegend um Serenaden,⁵⁴⁶ also dramatische Kantaten mit wenigen Rollen in einer reduzierten Form von Bühnengestaltung, Kammerfeste bzw. musikalische Feste in einer ‚natürlichen‘ Szenerie wie Park, Teich, Hof oder Platz.

Als Ergänzung zu dem von Seifert erstellten Spielplan seien hier die 1650 in Wien gedruckten und wohl an dem im Titel genannten Datum auch gesungenen *Odi cantate in musica da quattro personaggi, che rappresentano i 4 cantori piu famosi dell'antichità nel giorno natale di Ferdinando IV re d'Vngheria e Boemia, 8 settembre 1650* zu Ehren des vier Jahre danach verstorbenen Thronfolgers genannt.

Zu ihrer wahren Entfaltung kommt diese Form des kleinen musikalischen Festes mit mehr oder weniger umfangreichem Libretto schließlich ab der Schaffenszeit von Nicolò Minato.

Am 20. Juli 1669 wird zum Namenstag von Kaiserin Margarita Teresa abends auf dem Burgplatz als erstes Werk des eben verpflichteten *Poeta cesareo* und als erste bekannte Aufführung zum Namenstag eines Mitglieds der kaiserlichen Familie eine *Serenata alla Sac. Ces. Real Maestà dell'Imperatrice Margherita* dargeboten, in der eine als *Compagnia d'Amanti* bezeichnete Gruppe von Musikern eine lose Folge von Sinfonie und Ritornelli mit Liebesthemen von Giovanni Felice Sances und Johann Heinrich Schmelzer spielt.

Minato schreibt während seiner langen Tätigkeit eine abwechslungsreiche Serie von Libretti zu recht unterschiedlich bezeichneten Kammerfesten. So z.B. für den 5. Februar 1671, dem letzten Donnerstag des Faschings:

LE| DISFIDE| PACIFICHE.| Inventione Muta| PER VNA FESTA
DI CAMERA,| Con vn Balletto| DELLE S.S. C.C. R.R. M.M.| DEL-
L'IMPERATORE,| CON CAVALLIERI;| E DELL'IMPERATRICE,|
CON DAME.| *La sera del Giouedì Grasso.*| Dell'Anno M. DC. LXXI.| IN
VIENNA D'AVSTRIA,| Appresso Mattheo Cosmerovio, Stampatore di
S.M.C.

⁵⁴⁵ Repräsentativ für diese Gattung sind die in Graz gespielten, anonymen *Ossequioso applauso* und *Secondo Applauso*, jeweils mit der Musik von Marco Antonio Rossini, Kanonikus in Weinburg und Brünn.

⁵⁴⁶ Vgl. Ulrike Hofmann: Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. 1658–1705. Diss. Wien 1975.

In diesem Druck werden zusätzlich zur üblichen Anrede an den Lettore und zu den Darstellerlisten ausdrücklich eine Beschreibung des Ablaufes (Relatione della Festa) sowie ein Katalog der einzelnen Cartelli geboten. Jede Person der Hofgesellschaft tritt in pastoraler Verkleidung mit einem persönlichen Emblem (Impresa) auf und führt mit den anderen Figuren allegorische Streitgespräche über das Thema der Liebe. So trägt der Kaiser als Splendorfonte eine Tafel mit dem Symbol einer ausgeglichenen Waage und dem Sinnspruch: *Stà ne la Parità la mia Vittoria*; die Kaiserin als Fidarosa geht unter dem selben Symbol mit der Devise: *Non a la Forza, a la Virtù si cede*.

Einem ziemlich ungewöhnlichen Anlass ist das am 28. Januar 1672 mit der Musik von Schmelzer gespielte Werk von Minato gewidmet:

INTRODVTTTIONE | DELLA SERENISSIMA | ARCIDVCHESSA | MARIA ANNA | AD | VNA FESTA DI CAMERA | FATTA DALLE S.S. M.M. CES. | *Per Trattenimento* | NELLA FELICISSIMA GRAVIDANZA | DELLA MAESTA' | DELL' | IMPERATRICE | **MARGHERITA.** | *Per commando* | DELL'AVGVSTISSIMA | IMPERATRICE | **ELEONORA.** | Il Giorno di 28. Gen. 1672. | IN VIENNA d'AUSTRIA, | Appresso MATTEO COSMEROVIO, Stampatore di S. M. C.

Die in den Räumen des Kaiserpaars zur Unterhaltung von Margarita Teresa während ihrer Schwangerschaft⁵⁴⁷ dargebotene Szenenfolge besteht aus einer Reihe von geistreichen Rätseln mit Musikbegleitung. Auf Grund der dynastischen Verbindungen und damit der geteilten Sorge um das Wohl der Kaiserin wird neben der üblichen deutschen auch eine spanische Übersetzung dieses Werkes (*Introducción de la Serenísima Archiduquesa Mariana con sus damas de traje*) veröffentlicht und sicher – wie in diesen Jahren üblich⁵⁴⁸ – nach Madrid geschickt.

547 Die 1672 geborene Maria Anna stirbt ebenso wie ihr zwei Jahre zuvor geborener Bruder Johann Leopold in zartestem Alter.

548 Vgl. Leopold I.: Privatbriefe [...] an den Grafen Franz Eusebius Pötting 1662–73. Hg. von Alfred Francis Pribram und Moriz Landwehr von Pragenau. 2 Teile. Wien 1903–04. – Wencelao R. de Villa-Urrutia: Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la emperatriz Doña Margarita Infanta de España, esposa del emperador Leopoldo I. Madrid 1905. – Andrea Sommer-Mathis: Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco. In: José M. Díez Borque / Karl F. Rudolf (Hg.): Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias. Madrid 1994, S. 41–57. – Alberto Martino: Von den Wegen und Umwegen der Verbreitung spanischer Literatur im deutschen Sprachraum (1550–1750). In: Hans Feger (Hg.): Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996). Amsterdam 1997, S. 285–344. – Alfred Noe: Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz. In: Daphnis 30 (2001), S. 159–218.

Am 20. Juli 1672 wird abends im Burggarten zum Namenstag der Kaiserin Minatos *Il nuovo giardino delle Hesperidi. Serenata* in der Vertonung von Draghi gespielt. Darin teilt unter deutlicher Anspielung auf die Hochzeitsoper *Il pomo d'oro* Fama den Hesperiden mit, dass der kaiserliche Garten wegen der Präsenz der Kaiserin den ihren an Glanz übertreffe. Die Hesperiden (Egle, Arethusa und Esperethusa) kommen daraufhin zu Besuch nach Wien, bringen Geschenke und huldigen dem Kaiserpaar. Nach dem Tod von Kaiserin Margarita Teresa am 12. März 1673 wird das Geburtstagfest für Leopold I. am 9. Juni 1673 in bescheideneren Dimensionen gehalten. Minatos *Batto convertito in sasso. Musica di Camera* mit der Musik von Draghi wird im großen Saal der Favorita dargeboten und auch nicht – wie sonst üblich – im Druck veröffentlicht, so dass davon nur die in der Partitурhandschrift (ÖNB Mus. Hs. 16.893 Leop.) enthaltenen Textfragmente bekannt sind. In einer losen Szenenfolge mit allegorischen und mythologischen Figuren (Poesia – Musica – Apollo – Cirene – Mercurio – Batto – Penneo Fiume) wird das Thema des Treubruchs auf der Basis von Ovids *Metamorphosen* (II, v. 687–703) behandelt. Während der als Hirte verkleidete Apollo der Nymphe Cirene nachstellt, versteckt Mercurio die Rinderherde des Gottes. Dem alten Hirten Batto, der als einziger den Diebstahl bemerkt hat, schenkt Mercurio eine Kuh und nimmt ihm dafür das Versprechen ab, über das Gesehene so zu schweigen, wie ein Stein am Wegrand. Als Batto schließlich belustigt dem in einer anderen Gestalt auftretenden Mercurio das Vorgefallene erzählt, wird er zur Strafe in einen Stein mit der Bezeichnung Index verwandelt.

Bemerkenswert ist auch der Anlass für ein am 15. Oktober 1673 im großen Saal der Favorita aufgeführtes Werk Minatos, das Kaiserin-Witwe Eleonora in Auftrag gibt:

PROVARE | PER NON RECITARE. | *Compositione Per Musica* | In Occasione d'vna Merenda data alle Dame | Alla Faurita | Il Giorno, nel quale si celebrarono | *A Graz* | LE FELICISS. NOZZE | Delle S.S. C.C. R.R. M.M. | **DELL'IMPERATORE** | **LEOPOLDO.** | **E DELL'IMPERATRICE** | **CLAVDIA.** | Per comando | Della Sac: C. R. M. | **DELL'IMPERATRICE** | **ELEONORA.** | *Posta in Musica dal S.^r Ant.^o Draghi, | M. di Cap: della Med.^{ma} M.^{ia} |* Apresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C. Anno 1673.

Am Tag der in Graz zelebrierten Vermählung diskutieren die aus dem siebenten Buch von Ovids *Metamorphosen* abgeleiteten Figuren (Cefalo – Procri – L'Aurora – Elisio – Fusio – Titone) mit allegorischen Gestalten (L'Inventione – Il Tempo) die Frage einer angemessenen Hochzeitsfeier. Inventione befindet sich dabei während

der ganzen Vorstellung auf der Bühne, und zwar in der Rolle des Regisseurs für eine geplante Aufführung der Geschichte von Cephalus und Procris. Am Ende der Probe verkündet Aurora die Hochzeit von Leopold und Claudia Felicitas, und Inventionen verneigt sich vor der Kaiserin-Witwe.

Am 30. Oktober 1675 wird zum Namenstag von Kaiserin Claudia Felicitas Minatos *I sogni regii. Serenata* mit der Musik von Draghi aufgeführt. In diesen Traumvisionen erläutern die allegorischen und mythologischen Figuren, dass der Geburt großer Helden immer prophetische Träume vorausgegangen seien, weshalb sie der Kaiserin zu ihrem Festtag solche Träume als Vorzeichen auf den mittlerweile dringend ersehnten Thronfolger wünschen.

Am 12. Januar 1677, als nicht nur dieser Traum nicht in Erfüllung gegangen, sondern in der Zwischenzeit sogar die Hoffnungsträgerin am 8. April 1676 verstorben ist, so dass der Kaiser am Ende dieses Jahres in Passau seine dritte Ehe (mit Eleonore Magdalena Theresia Pfalz-Neuburg) eingeht, bietet das Stift Göttweig dem durchreisenden Kaiserpaar *Endimione festeggiante. Favola pastorale* von Johann Dizent⁵⁴⁹ mit der nicht erhaltenen Musik des Hoforganisten Alessandro Poglietti († 1683). In dem zweiteiligen Schäferspiel rund um Endimione Pastore del monte Latmio verliebt sich der als Istro (= Flussgott Donau) allegorisierte Leopold in Egle, die Tochter des Flussgottes Rheno, d.h. die 1655 in Düsseldorf geborene Eleonore Magdalena Theresia.

Zum Geburtstag von Leopold am 9. Juni wird auch 1677 wieder nur eine Aufführung in kleinerem Umfang, nämlich Minatos *L'urna della sorte. Ossequio musicale* mit der Musik von Schmelzer, organisiert, worin die allegorischen Figuren der Tugenden sich mit Fortuna zusammenschließen, um dem Kaiser einmal mehr einen Thronfolger zu versprechen. Ebenfalls im Sommer 1677 erfindet Minato gemeinsam mit Draghi eine musikalische Abendunterhaltung, welche die natürlichen Gegebenheiten des Veranstaltungsortes nützt:

I DESIDERII | D'ECHO, | E DI NARCISSO. | Serenata | *Alle AVGVSTISS: MAESTA'* | Per | Commando della S. C. R.M. | *Dell'IMPERATRICE* | **ELEONORA.** | Nel suo Giardino alla Faurita, | Doue risuona naturalmente vn Echo. | *Posta in Musica dal S.r ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musi- | che Teatrali di S. M. C., e M. di Cap: della M. dell'Imperatrice* | **ELEONORA.** | IN VIENNA D'AUSTRIA, | Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampat: di S. M. C.

⁵⁴⁹ 1642–89, ab 1672 Abt von Stift Göttweig; vgl. Friedrich W. Riedel: Eine Operaufführung im Stift Göttweig 1677. In: Mitteilungen des Kremser Archivs 5 (1965), S. 130–142.

Zu den in den drei Teilen dieses mythologischen Spiels auftretenden Figuren sagt der Librettist ausdrücklich: „Si figura, che cantino: Echo. Narcisso. Licori e Nerrilla, Ninfe. Filindo e Clemiro, Pastori. Nemesi. Giove. Lisardo e Negisto, Giardinieri. Filarda e Clori, Giardinieri. L'Echo Naturale del Giardino, che repplica alcuni Voci.“ Wie im dritten Buch von Ovids Metamorphosen wird die Nymphe Echo wegen ihrer vergeblichen Liebe zu Narcisso in einen Felsen verwandelt, dem nur mehr die Stimme bleibt. Narcisso wird von Nemesis nach dem tödlichen Ende seiner Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild im Wasser in eine Blume verwandelt. Als den beiden vor ihrer endgültigen Verwandlung von Giove ein letzter Wunsch gewährt wird, wählen sie den Besuch im Garten der Kaiserin, um diesen durch ihre neuen Eigenschaften, d.h. Echo und Blumen, zu schmücken, was durch die Musik entsprechend ausgemalt wird.

Zur Hochzeit von Erzherzogin Eleonore Maria Josefa (1653–1697), der Schwester des Kaisers und Witwe des 1673 verstorbenen polnischen Königs Michael Wieszniowicz, mit Herzog Karl V. von Lothringen (1643–90) werden am 6. und 7. Februar 1678 in der Ritterstube der Burg von Wiener Neustadt zwei *Applausi per musica* dargeboten: Draghis *Le Pompe dell'Istro* und Minatos *Amor vittorioso* mit der Musik von Draghi. In letzterem besingen die thematisch erwartbaren allegorischen Figuren (Amore – Himeneo – Destino – Vittoria – Pace) die nun zweite glückliche Eheschließung von Eleonore Maria unter den mächtigen Auspizien von Leopold I. In Draghis *Pompe* hingegen steht der lokale Flussgott Istro (= Donau) wieder im Zentrum, welcher durch Gloria, Saturno und Fama allen berühmten Flüssen der Weltgeschichte gleich gesetzt wird. Amore und Himeneo geleiten Juno Lucina, die Göttin der Geburt, zur eben stattfindenden Hochzeitsfeier von Eleonore Maria und Karl:

Volgi, ò Lucina, i lumi,
 E mira in vago aspetto
 GI'AUSTRIACI Eroi in questa Regia uniti,
 A celebrar di CARLO, e LEONORA
 I felici SPONSALI.

Bei dieser Gelegenheit wendet sich Juno Lucina auch an Leopold I., der ihre Gunst ja seit Jahren herbeisehnt, und prophezeit die glückliche Geburt des am 9. August zur Welt kommenden Thronfolgers:

Tù pur Leopoldo, ò del Germano Impero
 AUGUSTO, inclito Giove

Propagato vedrai
 Del CESAREO tuo Ceppo i rami eccelsi.
 Già delle tue fiorite, alte speranze
 Nel sen d'AUGUSTA Sposa
 Il frutto è concepito [...]

Etwas mehr als acht Monate später wird am gleichen Ort anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna (1654–89) mit Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716), dem Schwager des Kaisers, Minatos *La forza dell'allegrezza. Applauso per musica* aufgeführt, worin dem Brautpaar die Kraft der Heiterkeit und ihre Bedeutung für ein glückliches Leben erläutert wird. Der Librettist bedient sich darin einiger Figuren der antiken Philosophie (Heraclito Efesio – Harpocrate Dio del Silentio – Orfeo Trace – Anfione Tebano – Fama), wie sie schon in seinen Faszingsopern *La lanterna di Diogene* (1674) und *Il silentio di Harpocrate* (1677) zu finden sind.

Zum Geburtstag des Kaisers am 9. Juni 1679 gelingt Minato wieder eine glückliche Verbindung seines Librettos mit den örtlichen Bedingungen der Aufführung:

LE VEGLIE| Ossequiose| Serenata| La Sera del Felicissimo| DI NATALIZIO| Dell'Augustissimo| IMPERATORE| **LEOPOLDO I.^{mo}**| Fatta sù l'Acqua della fossa| del Castello dell'Imperial| Parco di Laxenburg.| L'Anno| MDCLXXIX| Poes: di Nic. Minati.| Mus. di Gio: Henr. Smelzer.

In den nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 16.913 Leop.) erhaltenen Textfragmenten fühlt sich *Il Silentio Notturmo* von Giubilo wegen dessen Gesängen über die von Fortuna geschenkten Gaben und die mit *Virtù* vollbrachten Taten zunächst gestört, stimmt jedoch dann angesichts des Geburtstages von Leopold ebenfalls in die Heiterkeit und die allgemeinen Wünsche ein.

Zum Geburtstag von Kaiserin-Witwe Eleonora wird am 18. November 1679 in der Prager Burg Minatos ebenfalls nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 16.283 Leop.) von Carlo Cappellinis Musik erhaltenes Kammerstück *La fama illustrata* geboten. In diesem Götterstreit über den wahren Ruhm des Menschen, in welchem Mars natürlich auf dem Vorzug der militärischen Fähigkeiten besteht, stellt Fama am Ende fest, dass man ebensolchen Ruhm auch durch die Freien Künste, die moralischen Tugenden und die Wissenschaften erringen kann. Am Ende verneigen sich alle Figuren vor Eleonora als Beispiel eines solchen durch kulturelle Aktivitäten erworbenen Ruhmes. Dieser Text liefert neben Minatos *La nascita di Minerva* (1674)

ein weiteres literarisches Beispiel für den von Norbert Elias 1939 beschriebenen Prozess der Zivilisation in der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts.⁵⁵⁰

Auch zum Namenstag von Eleonore Magdalena Theresia am 22. Juli 1680 schließt Minato geschickt die Umgebung der Aufführung in die Thematik seines Werkes ein:

L'INGEGNO | A SORTE. | Si figura, che Cantino | Tre Ninfe, e Tre Pastori | D'Arcadia. | Poes: di Nicol. Minati | Musica di Ant. Draghi. | Nel Giardino di Linz | Serenata per il Dì di S. Madalena | 1680.

Der nur in der handschriftlichen Partitur (Mus. Hs. 16.032 Leop.) überlieferte Liebesstreit zwischen Schäfern und Nymphen endet in einem gemeinsamen Ständchen für den glorreichen Namen Magdalenas.

Minatos *Espero festeggiante. Introduttione per una serenata* mit der Musik von Draghi und Heinrich Gottfried von Kielmannsegg im Garten der Wiener Favorita am 9. Juni 1681 fällt dagegen relativ banal aus, denn Espero ist darin – wie zu erwarten – vom Himmel herabgestiegen, um gemeinsam mit den Gärtnern und Musikern den Geburtstag des Kaisers zu feiern. An dem am 22. Juli 1681 zum Namenstag der Kaiserin mit der Musik von Draghi und Andreas Anton Schmelzer, dem Sohn von Johann Heinrich Schmelzer, aufgeführten *La rivalità nell'ossequio. Trattenimento musicale* von Minato ist vor allem der Ort außergewöhnlich, nämlich der Garten des Schlosses Frohsdorf, der im Libretto Erwähnung findet (*Descrittione del Loco, e dell'Apparato*). In lockerer Folge führen drei allegorische Figuren und vier Musen jeweils eine kleine Szene zu Ehren des Namenstages der Kaiserin auf.

Am 26. Juli 1681 wird zum Geburtstag von Erzherzog Joseph an einem ähnlich außergewöhnlichen Ort, dem Schloss Mannersdorf, Minatos *Achille in Tessaglia. Trattenimento Musicale* mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer gespielt. In dieser Pastorale aus 16 Szenen treffen einander der junge Achilles, der noch von seinem Erzieher Chirone begleitet wird, und die Thessalien besuchende, junge Briseida. Inmitten einer Schäfergesellschaft verlieben sie sich ineinander und bereiten so den literarischen Stoff der späteren Begegnung nach der Eroberung von Lirnesso vor. Der Thronfolger wird hier in der Gestalt des künftigen griechischen Helden dargestellt, denn es heißt ausdrücklich in der *Scena ultima*: „Achille, hor

⁵⁵⁰ Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt a.M. 1939. Vgl. auch die Kritik daran und die differenziertere Sichtweise auf deutsche Höfe in Volker Bauer: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. Tübingen 1993.

sei figura di GIUSEPPE BAMBIN, AUSTRIACO PRENCE [...] Goda intanto l'AUGUSTO PARGOLETTO quest'Idee di sue Glorie.“

Bemerkenswert scheint auch die am 18. November 1681 gespielte, wieder nur in der Partitur (ÖNB Mus. Hs. 16.880 Leop.) erhaltene Kammermusik:

GLI ABORTI! Della Fretta. | Musica di Camera Fatta a Oedenburg per | la Nascita della Maestà dell'Imperatrice | Eleonora Vedova. | 1681 | Poes. di Nicola Minati | Mus. di Ant: Draghi.

In einer Reihe von heiteren Liedern besingt die übergroße Eile (Fretta) ihre vergangenen schlechten Erfahrungen im Leben mit vielen misslungenen Vorhaben (gli aborti), die eben auf unbedachte Hast zurückzuführen sind, und beschließt nun, im Wein Ruhe und Trost zu suchen.

Vermutlich am 9. Juni 1682 wird zum Geburtstag des Kaisers die nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 18.892 Leop.) erhaltene Szenenfolge *Gli Argonauti in viaggio. Musica di Cammera* in der Vertonung von Draghi gespielt. Die Argonauten wollen die in den Argonautika des Apollonios von Rhodos geschilderten Gefahren der Seefahrt dadurch überwinden, dass sie die Meeresgeister mit Gesang und Musik zu beschwichtigen versuchen. Am Ende verkündet der besänftigte Nettuno den Geburtstag des Kaisers, der dann von allen gefeiert wird.

Am 15. November 1682 wird zum Namenstag von Leopold I. Minatos einteiliges Kammermusiklibretto *Gli emblemì* in der Vertonung von Draghi aufgeführt. Darin preisen zunächst allegorische Figuren (La Festiuità – L'Applauso – L'Allegrezza – L'Amore – L'Obligo – L'Inuentione) die Person des Kaisers und präsentieren schließlich die im Titel angekündigten fünf Embleme, in welchen hervorragende Tugenden Leopolds wie Costanza oder Sapienza dargestellt werden.

Am 7. Januar 1683 wird in den Räumen des Kaisers in der Hofburg zum Geburtstag von Eleonore Magdalena Theresia Minatos *Il giardino della virtù* mit der Musik von Draghi und Schmelzer gespielt. In den nur in der handschriftlichen Partitur (Mus. Hs. 18.862 Leop.) erhaltenen Texten von 12 Szenen werden von allegorischen und mythologischen Gestalten zunächst die verschiedenen Aktivitäten der männlichen und weiblichen Hofgesellschaft (Fechtkunst, Gesang usw.) besprochen und über die untätige Muße gestellt. Die Götterfiguren (Amore – Bacco – Marte) bringen mit den von ihnen verkörperten Werten vorübergehend Unruhe in den höfischen Garten der Tugenden, werden aber jeweils von den sie begleitenden mildernden Prinzipien in die Schranken gewiesen. Am Ende finden sich die Personifikationen der moralischen Werte und die nun hinzukommenden Rispetto,

Diligenza, Riuerenza zu einer Glorifizierung der Eigenschaften der Kaiserin zusammen.

Am 9. Juni 1683 wird im Park des Schlosses Laxenburg zum Geburtstag des Kaisers Minatos *La lira d'Orfeo. Trattenimento Musicale* mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer zu drei Balletteinlagen von Domenico Ventura aufgeführt. In den 20 vermutlich auf dem zehnten Buch von Ovids Metamorphosen basierenden Szenen werden die Gestalt von Orpheus und die Kraft seines Gesangs dargestellt. Orpheus vermag mit der von Apollo empfangenen Leier alle ihm feindlich gesinnten Menschen und Tiere umzustimmen, so dass es ihm letzten Endes sogar gelingt, die ursprünglich Aristeo liebende Euridice zu bezaubern und für sich zu gewinnen.

Nach den Wirren der Pestepidemie und der Türkenbelagerung findet erst am 16. Juli 1685 wieder eine Serenade statt, nämlich Minatos *Il sacrificio d'amore* mit der Musik von Draghi und Leopold I., abends im Garten der Hofburg anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Antonia (1669–92), des Kaisers Tochter aus erster Ehe, mit Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern (1662–1726). Ebenso wie in den geistlichen Musikdramen kann auch an dieser einaktigen Szenenfolge über die Empfindungen der Liebe eine zunehmende Abstraktion in Minatos Werken beobachtet werden. *L'Anima Innamorata* möchte gemeinsam mit den sie begleitenden allegorischen Figuren (*La Notte – Le tre Potenze dell'Anima – Li Cinque Sentimenti – La Fedeltà – La Costanza*) Amore ein würdiges Opfer darbringen, wofür schließlich die Gefühle als Gaben ausgewählt werden. Amore nimmt mit seinen *Due Ministri* das Opfer entgegen und verspricht dafür dem Brautpaar seinen Schutz.

Am 22. Juli 1685 wird zum Namenstag der Kaiserin Minatos *Le recreationi di Tempe. Trattenimento musicale* in der Vertonung von Draghi aufgeführt. Dieses einteilige Stück über Apollo und Daphnis bietet auf der Grundlage von Ovids Metamorphosen (I, v. 452–567) nicht nur die bekannte Belehrung, wie durch ungezügelte Liebe (auch der eines Gottes) unermessliches Leid verursacht wird, sondern auch den charmanten Zusatz, dass die bösen Folgen daraus eine edle Bestimmung finden können. Apollo verliebt sich während seines Aufenthaltes bei den Hirten in Thessalien in die Nymphe Dafne, welche sich ihm verweigert. Am Ende der Szene überreicht die aus Verzweiflung über die Nachstellungen von Apollo auf eigenen Wunsch in einen Lorbeerbaum verwandelte Dafne der Kaiserin einen Kranz aus ihren Blättern, um damit deren Ruhm zu krönen.

Am darauf folgenden Nachmittag wird auf der Bellaria als Abschluss der Hochzeitsfeierlichkeiten für Erzherzogin Maria Antonia und Maximilian II. Emanuel von Bayern Minatos *Musica, pittura, e poesia. Trattenimento musicale* in der Vertonung von Pederzuoli gespielt. Darin feiern die auftretenden allegorischen Figuren mit ihren

Begleitpersonen (Chor und jeweils der Vertreter einer der Künste) unter Bezugnahme auf Umgebung und Geschichte das Hochzeitspaar.

Am 22. Juli 1688 wird zum Namenstag von Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia im Garten der Hofburg Minatos Serenade *Psiche cercando Amore* in der Vertonung von Draghi und Leopold I. dargeboten. Die bis Mitternacht dauernde Aufführung bietet in drei jeweils aus einer Szene bestehenden Teilen eine Ausarbeitung des Märchens von Amor und Psyche aus den Metamorphosen von Apuleius. Im ersten Teil der nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 18.902 Leop.) überlieferten Textfragmente erwartet Psyche sehnsüchtig die Ankunft ihres Geliebten, dessen Identität sie nicht kennt, die sie aber – aufgestachelt von ihren beiden eifersüchtigen und neugierigen Schwestern – aufdecken möchte. Im zweiten Teil treffen die Liebenden zusammen, und Psyche betrachtet trotz ihres gegenteiligen Versprechens das Gesicht ihres schlafenden Geliebten Amore. Sie wird daraufhin verstoßen und von den allegorischen Figuren Lo Sdegno und Il Rigore sowie Venere belehrt, dass sie zur Strafe unter ihrer Liebe leiden müssen. Der verzweifelt ihren Geliebten suchenden Psyche erscheinen im dritten Teil drei Musen und drei Dichter, die ihr freilich nur Trost durch Gesang und Dichtung bieten können. Als Vorbild solle sie sich die Beständigkeit und Charakterstärke des Kaiserpaares wählen, welches die wahren Formen der Liebe kennt und genießt, nämlich: Amor dei sposi, dei figli, dei popoli, della patria e del vero Dio.

Thematisch völlig anders ausgerichtet ist Minatos Kammermusikstück *Specchio historico*, das am 26. Juli 1688 in der Antekammer Josephs I. zu seinem Geburtstag mit der Musik von Draghi gespielt wird. Das ebenfalls nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 17.918 Leop.) erhaltene Libretto besteht aus einer losen Szenenfolge mit Göttergestalten und allegorischen Figuren, welche den Geburtstag des Thronfolgers besingen, der als Alcide und Atlante di Pannonia bezeichnet wird. Volupia, Göttin der Freude, und Hebe, Göttin der Jugend, zählen seine Tugenden auf und illustrieren sie mit Ausschnitten aus der römischen Geschichte, die als historischer Spiegel der künftigen Taten Josephs dienen.

Das Jahr 1689 bietet eine Fortsetzung dieses Festkalenders mit Minatos Serenade *Il riposo nelli disturbi* für den Namenstag der Kaiserin am 24. Juli abends im Garten der Hofburg. Allerdings konzentriert sich die in einem Manuskript (ÖNB 792.410–B.Th.7) überlieferte Szenenfolge vorwiegend auf die politischen Tugenden des Kaisers, der von seiner Gemahlin in seiner beschwerlichen Funktion tatkräftig unterstützt wird. Denn die auftretenden allegorischen Figuren (Il Riposo – La Notte – Il Silenzio Noturno – La Vittoria – Il Trionfo – L'Invidia – Il Furore) besingen jeweils Ruhe und Frieden, Sieg und Triumph Leopolds über die Türken, sowie durch die von Neid und Wut ausgehenden Gefahren.

Vermutlich zwei Tage danach, am 26. Juli 1689, wird ein musikalischer Abend in der Hofburg veranstaltet:

I DONI| HEROICI| Ossequio Poetico Musicale| Al Seruitio di Camera| Nel Felicissimo di Natalitio| Della S. R. M:a| Di| Giosefo| Ré d'Vngheria| Arciduca d'Austria| L'Anno M. D. C [L] XXXIX. | Posto in Musica dal Sig.r Antonio Draghi| Maestro di Capella di S. M. C.

Die in einer Handschrift (ÖNB 792.410–B.Th.1) erhaltene Szenenfolge illustriert die Heldentugenden des Thronfolgers an Hand der ihm zu seinem zwölften Geburtstag von mythologischen und historischen Figuren überreichten Geschenke. Zu den verbindenden Worten von L'Eclitica erhält er die wundersame Lanze des Achilles (Achille dona la sua hasta, che con una parte ferisce, l'altra risana), die Ketten von Zenobia, der legendären Herrscherin von Palmyra (Zenobia dona le catene d'oro, con le quali fù tenuta prigionera da Aureliano), das Löwenfell des Herkules (Ercole dona la pelle del Leone), die autobiographischen Kommentare von Cäsar (Cesare dona i commentarij), das Tuch der auf Odysseus wartenden Penelope (Penelope dona la tela, che tessera di giorno e distesseua la notte) und die weiße Hirschkuh von Sertorius, die als Symbol seiner göttlichen Sendung galt (Sertorio dona la cerua bianca).

Am 26. Juli 1690 wird zum Geburtstag von Erzherzog Joseph in dessen Appartements Minatos *L'ossequio delli sette rè di Roma. Composizione per musica* in der Vertonung von Draghi gespielt. In einer lockeren Szenenfolge auf der Basis von zahlreichen, in Randglossen nachgewiesenen Quellen erweisen, angeführt von Congratulazione und Allegrezza, die sieben alten Könige Roms im Sinne der translatio imperii dem neuen römischen König anlässlich seines Feiertages die Ehre.

Am 15. November 1690 wird zum Namenstag des Kaisers in dessen Kammer Minatos *Il teatro delle passioni humane. Composizione* mit der Musik von Draghi aufgeführt. Es handelt sich dabei um ein von Mitgliedern des Hofes, die im Druck genannt werden, gesungenes allegorisches Spiel über die menschlichen Leidenschaften. Am Beispiel von mythologischen und historischen Persönlichkeiten, deren exemplarisches Verhalten aus zahlreichen in Randglossen nachgewiesenen Quellen zitiert wird, führt der Librettist nach einer philosophischen Einleitung (Passioni humane Secondo Aristotele: L'Amore. L'Odio. Il Desiderio. La Fuga, ò sia Contimento. Il Diletto. Il Dolore. La Speranza. La Desperatione. L'Audacia. Il Timore. L'Ira. La Lenità, ò sia Sofferenza) Schlüsselszenen im Leben dieser Personen vor, in welchen sie ihre Leidenschaften auf die Spitze treiben (z.B. Medea den Hass, Dido die Verzweiflung usw.). Schließlich wird der Kaiser als die Verkörperung all jener

Tugenden besungen, die diese menschlichen Leidenschaften zu beherrschen und zum Guten zu führen wissen.⁵⁵¹

Zum Geburtstag der Kaiserin wird am 6. Januar 1691 Minatos *Amore accademico. Trattenimento di musica, e di accademia* in der Vertonung von Draghi als eine gelungene Kombination der höfischen Traditionen der musikalischen Unterhaltung und der akademischen Sitzung inszeniert. Amor versammelt auf Zypern, einer der wichtigsten Kultstätten von Venus, die Mitglieder der *Accademia degli Accesi*, deren Symbol ein in der Flamme verbrennender Schmetterling ist, zur alljährlichen Sitzung, bei der sich die anwesenden Mitglieder unter Leitung von Harpocrate, Secretario dell'Accademia die Aufgabe stellen, vor Himeneo, nouo Accademico das größte Leid des Liebenden aus einer Reihe von Empfindungen zu definieren (Giunone, dice La Gelosia – Apollo. La crudeltà dell'Amata – Cintia. La Lontananza – Marte. L'Incostanza). Amor fasst schließlich zusammen, dass das größte Leid jenes sei, sich nie mit etwas zu begnügen (Il non contentarsi mai). Danach wird der Geburtstag der Kaiserin von der Versammlung mit der üblichen Verneigung vor der Hofgesellschaft gefeiert.

Nach der Feier des Geburtstags des Kaisers am 9. Juni 1691 mit Draghis *Gli auguri veracemente interpretati* abends im Garten der so genannten Insel bei Nikolsburg (Mikulov) wird am 23. Juli 1691 zum Namenstag der Kaiserin abends im Garten der Favorita Minatos *Il pellegrinaggio delle Grazie all'oracolo Dodoneo. Inventione per una Serenata* mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer dargeboten. In dieser Serenade mit anschließendem nächtlichen Ballett⁵⁵² pilgern die drei Grazien (Eufrosina, Aglaia und Thalia) in Begleitung von Merkur und vier allegorischen Gestalten (Il Beneficio – L'Obbligo – La Memoria – La Gratitudine) zum Zeustempel von Dodona, um zu fragen, ob sie ihre Namen ändern sollen. Unter Hinweise auf Homer (Odyssee XIV, 327 und XIX, 296) und Pomponius Mela (II,43) antwortet das Orakel, dass sie es tun sollen und schlägt ihnen die Vornamen der Kaiserin vor: Eleonora, Maddalena, Teresa.

Die nächste kammermusikalische Darbietung von Minato und Draghi folgt am 26. Juli im Garten der Favorita zum Geburtstag von Erzherzog Joseph. In der Szenenfolge von *La galeria della fortuna. Compositione per musica di camera* wird mit Episoden aus Suetonius und Plutarchos die Frage einer angemessenen Feier debattiert. Die auftretenden allegorischen Figuren (L'Allegrezza – Il Tempo – L'Opportunità

551 Vgl. Luca Zoppelli: Il pensiero conservato dagli affetti. Psicologia retorica e linguaggi interni della rappresentazione leopoldina (Vienna 1690). In: Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento. Mailand 1984, S. 9–39.

552 Im Libretto werden neben den tanzenden Faunen auch genannt: „2. Fauni, che cantano, e uegono, con un ordine di Fauni Giouinetti con faci accese in mano, illuminando le strade.“

– Il Desiderio – Il Pensiero – La Riuerenza) beschließen, Joseph die private und politische Fortuna in Form einer Gallerie antiker Statuen und Bilder vorzuführen, bei deren Besichtigung die jeweiligen Tugenden der dargestellten historischen Personen besprochen werden.

Für den Geburtstag Josephs im Juli 1692 bereiten Minato und Draghi *Il tributo de' savii alla Maestà di Gioseffo I., Compositione per musica di camera* vor, die Aufführung wird aber vermutlich auf den Herbst des Jahres verschoben. Wie im Titel angekündigt erweisen darin die aus dem *Liber de septem sapientibus* inspirierten Figuren (Talete Milesio – Solone – Chilone – Pittaco – Biante Prieneo – Cleobolo – Perianthro) unter der Führung von La Virtù und La Prosperità Vera dem Thronfolger und römischen König die Ehre, indem sie ihm instruktive Erzählungen vortragen.

Die zum Geburtstag des Kaisers am 9. Juni 1693 abends auf dem Schlossgraben in Laxenburg gespielte *La Rivalità della prudenza, e della fortuna. Serenata* eines unbekanntenen Librettisten mit der Musik von Antonio Pancotti behandelt in den Diskussionen der allegorischen Figuren die bekannte Frage der Bedeutung von staatsmännischen Fähigkeiten und Glück für einen Herrscher.

Am 26. Juli 1693 wird abends im Garten der Favorita zum Geburtstag Josephs ein außergewöhnliches Werk, dessen Zuschreibung an Minato nicht gesichert ist, in der Vertonung von Draghi aufgeführt, das inhaltlich an das Thema von Tugend und Glück anknüpft: *Le piante della virtu, e della fortuna. Rappresentatione non rappresentata. Capriccio per musica*. Darin sitzt unter einem kahlen Baum zufrieden und unerschütterlich in Gesellschaft von Fedeltà, Genio Nobile und Consiglio intrepido die Tugend; unter einem zweiten, sehr prächtigen das Glück und fordert Forza, Inganno und Interesse ständig dazu auf, ihr bei der Pflege dieses Baumes beizustehen. Trotz aller Bemühungen wird der Baum des Glücks dürrer, jener der Tugend aber grünt von selbst. Die Verwandlung der beiden Bäume wird aber auf der Bühne nur besprochen, aber nicht dargestellt, daher der seltsame Untertitel: *Rappresentatione non rappresentata*.

Am 31. Mai 1694 wird in Laxenburg zum Geburtstag von Eleonore Maria, der Schwester des Kaisers und seit 1678 Herzogin von Lothringen, *L'Istro ossequioso* eines unbekanntenen Librettisten in der Vertonung von Ferdinand Tobias Richter (ÖNB Mus. Hs. 16.905) dargeboten.

Den Geburtstag des Kaisers (9. Juni 1694) und den Namenstag der Kaiserin (22. Juli) verbindet Minato in diesem Jahr mit zwei Abenden unter dem Titel *Le sere dell'Aventino. Musica di camera*, beide Male in der Vertonung von Draghi abends in der Favorita aufgeführt. Thematisch und technisch inszeniert sich der Hof in diesen beiden Stücken selbst, denn die Rollen dieses Musenhofes werden von Mitgliedern des Hofes übernommen. Im ersten Teil debattiert eine Gruppe junger Römer und

Römerinnen über Themen des menschlichen Zusammenlebens. Am Ende erinnern sie sich daran, dass an diesem Tag der Geburtstag des Kaisers gefeiert wird und drücken ihre Glückwünsche aus. Im zweiten Teil besprechen die Personen literarische Aspekte des Namenstages der Kaiserin und verknüpfen dabei Personen und Symbole mit den entsprechend ausgearbeiteten rhetorischen Figuren.

Am 26. Juli 1694 wird zum Geburtstag Josephs *L'ossequio della poesia e dell'istoria. Componimento per Musica di Camera* mit der Musik von Draghi gespielt. Es dürfte sich dabei um das erste weltliche Libretto (nach dem Oratorium *Sant'Ermenegildo* in der Fastenzeit dieses Jahres) des eben als Substitut von Minato verpflichteten Donato Cupeda handeln. Im Jahr darauf gibt zu dem selben Anlass der inzwischen mindestens 70 Jahre alte Minato wieder eine Probe seines Könnens:

LE VIRTV' | REGIE. | Trattenimento Poetico, | *Per Musica*, | IN APPLAVSO | DEL FELICISSIMO | DI' NATALIZIO | *Della Sac: Real MAESTA'* | DI | **GIOSEFFO I.** | **RE' DE ROMANI,** | E D'VNGHERIA, | ARCIDVCA D'AVSTRIA, et.c. | L'Anno M. DC. XCV. | *Posto in Musica dal Sig:^r Antonio Draghi,* | *Maestro di Cap: di S. M. C.* | VIENNA D'AVSTRIA, | Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, | Stampatore di S. M. C.

Aus zahlreichen Stoffquellen, die in Randglossen nachgewiesen werden, entwickelt Minato ein allegorisches Spiel über die idealen Eigenschaften eines Herrschers. Weil die gegenwärtige Epoche (Il Secolo corrente) an die falschen Herrschertugenden glaubt, führt die wahre Erkenntnis (Il Disinganno) mit Hilfe der voranschreitenden Zeit (Il Tempo) dem Publikum die wahren Tugenden (La Religione – La Giustitia – La Fortezza – La Clemenza – La Fede Publica) vor. Diese aber wurden ohnehin immer vom Haus Habsburg vertreten und werden nun von dem gefeierten Nachkommen weitergetragen.

Am 15. November 1696 bietet Minato mit *L'ossequio nel fuggir l'otio. Compositione per musica* in der Vertonung von Draghi zum Namenstag des Kaisers wieder eine aus Homers *Odyssee* abgeleitete mythologische Szenenfolge. Odysseus, der mit seinen Gefährten (Ecrisito e Aristèo, Compagni d'Vlisse) bei den Phäaken (Alcinoo, Rè di Feacia – Arète Regina, sua Moglie – Nausicaa, loro Figlia) gestrandet und am dortigen Hof aufgenommen wurde, unterhält sich mit der königlichen Familie und deren Gefolge über die moralischen Tugenden (mansuetudine, fortaleza usw.). Zu diesen gesellt sich sodann die erythräische Sibylle (La Sibilla Eritrèa), die eben diesen Tag als den künftigen Namenstag des glorreichen Leopold voraussagt und damit eine zweifache Spiegelerung der literarischen Situation erreicht.

Zum Geburtstagfest der Kaiserin am 6. Januar 1697 in ihrer Kammer greift Minato in *Le piramidi d'Egitto. Trattenimento musicale* mit der Musik von Draghi das seit dem Späthumanismus die europäischen Intellektuellen faszinierende Thema der alten ägyptischen Kultur auf. In einer trotz des intimen Rahmens aufwändig inszenierten Folge von Bildern werden die ungelösten Rätsel, welche das alte Ägypten und seine nachfolgenden Dynastien dem Barockzeitalter aufgeben, ausgehend von Motiven der griechischen Mythologie und in den Randglossen mit zahlreichen, hauptsächlich aus den Werken von Athanasius Kircher stammenden Nachweisen zu erklären versucht. *Rasemitico, Rè dell'Egitto* hat von einer Reise in die Unterwelt einen goldenen Schleier aus dem Besitz Proserpinas mitgebracht, mit dessen Hilfe die alten Hieroglyphen durch Priester (*Rasemitico Vecoride, Miri e Sesostre: Tutti grandi nell'Egitto – Tolomita, Beronica e Cirene: Tutte famose nell'Egitto*) entziffert werden können. Zahlreiche kleine, in den Druck des Librettos eingefügte Kupferstiche geben diese mysteriösen Zeichen wieder, von welchen im Text gesprochen wird. Die letzte Darstellung, die Mutter des Horus, leitet dann über zu Ovationen an die Kaiserin.

Auf Homers *Ilias* beruht die vermutlich am 21. Mai 1697 zum Geburtstag von Eleonore Maria von Lothringen in der Vertonung von Badia gespielte Serenade *La pace tra i numi discordi nella rovina di Troia. Serenata* von Minato. Der bekannte Götterstreit während des trojanischen Krieges, in welchem Giunone, Pallade und Nettuno auf seiten der Griechen, Venere, Marte und Apolline auf seiten der Trojaner stehen, endet mit der Prophezeiung des neutralen Giove, dass der bevorstehende Untergang Trojas zur Gründung des Römischen Reiches führen werde. Der Friede unter den Göttern wird schließlich auch im Vorausblick auf die Casa d'Austria herbeigeführt, die damit ihre Genealogie aus den selben Wurzeln wie das julisch-claudische Kaiserhaus herleitet, wie bei Vergil in Vers 286 des ersten Buches der *Aeneis* zu lesen ist: „nascetur pulchra Troianus origine Caesar“.

Am 9. Juni 1697 wird abends im Garten der Favorita Minatos *Le promesse degli dei. Trattenimento per musica* mit der Musik von Richter aufgeführt. Anlässlich einer Götterversammlung zum Geburtstag des Kaisers fordert das Streben nach Ausgewogenheit (*Il Zelo dell'Equità*) die Bewohner des Olymp auf, diesen verdienstvollsten aller Monarchen mit ihrer jeweils wertvollsten Gabe zu ehren. In einer lockeren Szenenfolge erscheinen nun Jupiter als Garant der Gastfreundschaft und der Nächstenliebe (*Giove, Dio dell'Hospitalità, e del Giouare*), Juno als Beschützerin der Ehen, der Herrscher und der Geburten (*Giunone, Dea de' Matrimonij, de' Regni, e de' Parti*), Mars als Herr des Krieges und der Tapferkeit (*Marte, Dio della Guerra, e del Valore*), Concordia als Garant der Einheit und des allgemeinen

Wohlergehens (La Concordia, Dea dell'Vnione, e del Bene di tutte le cose), Vittoria, die Göttin des Sieges und des Ruhmes (La Vittoria, Dea della Gloria, e del Vincere), der Friede als Hüter der Ruhe und des Wohlstands (La Pace, Dea della Quietè, e dell'Abbondanza), Conso, ein göttlicher Ratgeber (Conso, Dio del Consiglio), Fidio, ein Gott der Treue und des Vertrauens (Fidio, Dio della Fede, della Fedeltà, e dell'osseruatione de' Patti) sowie schließlich Nemesis, die strafende und belohnende Gerechtigkeit (Nemesi, Dea del Castigo à i Rei, e del Premio à i Buoni), um durch die Verleihung ihrer Fähigkeiten an den Herrscher eine gerechte Weltordnung zu garantieren.

Mit der legendären Kraft der Edelsteine hingegen beschäftigt sich das zum Geburtstag von Joseph vermutlich am 26. Juli 1697 in der Favorita dargebotene *Le più ricche gemme, e le più belle pietre delle corone. Ossequio per musica di Camera* von Minato in der Vertonung Draghis. Auf Einladung von Giove, dem Thronfolger ein wertvolles Geschenk zu machen, treten sechs Herrschergestalten der Antike (Artaserse – Filippo Macedone – Ottauiano – Semiramide – Nitòcre – Irène) auf, die auf Grund von zahlreichen, in Randglossen nachgewiesenen Quellen die spezielle Kraft eines Steines ihrer Krone rühmen und diesen Joseph darbringen möchten. Giove weist ihre Absicht zurück und stellt fest, dass die moralischen und politischen Tugenden die wertvollsten Steine in der Krone eines Herrschers sein sollen.

Es handelt sich bei diesem Werk um das letzte kammermusikalische Libretto von Minato, der in den drei Jahrzehnten seines Wirkens auch auf diesem Gebiet, ebenso wie bei den geistlichen Musikdramen, eine erstaunliche Fülle an Themen in äußerst origineller Weise bearbeitet. Seine bemerkenswert kreative Art, die Anlässe für die jeweilige Aufführung in die dargestellte Handlung einzubinden, so dass die Hofgesellschaft zugleich als Publikum vor der Bühne und als allegorische Besetzung auf der Bühne steht, ist nur eine seiner ungewöhnlichen Qualitäten. Es gelingt Minato auch, durch eine zunehmende Abstraktion seiner Figurenkonstellationen und durch eine erfindungsreiche Aktualisierung historischer Stoffe moralische Belehrungen mit ansprechenden Inhalten zu verbinden und damit ohne Zweifel das vom Hof für die repräsentativen Feste angestrebte Programm von Nutzen und Unterhaltung („aut prodesse aut delectare“, laut *Ars poetica* von Horaz) beeindruckend zu realisieren.

Nach dem Tod von Minato am 28. Februar – 1. März 1698 übernimmt Donato Cupeda seine Funktion und schreibt für den Geburtstag des Kaisers *L'idea del felice governo. Serenata*, die mit der Musik von Carlo Agostino Badia am 9. Juni 1698 abends im Park von Laxenburg aufgeführt wird. Am 26. Juli 1698 wird abends im Garten der Favorita zum Geburtstag von Joseph das anonyme *Lo Squittinio dell'eroe. Componimento per Musica da Camera* ebenfalls mit der Musik von Badia gespielt.

Am 28. Februar 1699 abends wird auf dem Burgplatz die ungewöhnlich lange (etwa drei Stunden) zweiteilige Serenade *Imeneo trionfante* eines unbekanntes Librettisten in der Vertonung von Badia geboten. Es handelt sich dem Titel entsprechend um Szenen mit mythologisch inspirierten Hochzeitsgesängen, in welchen Giove, Giunone, Venere, deren Tochter Suadela (die Beredsamkeit) und Diana in Triumphzügen zum Lob des Brautpaares Joseph I. und Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg auftreten.

Am 21. April 1699 abends wird zum Geburtstag von Amalie Wilhelmine die nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 16.024) erhaltene Serenade *La gara delle quattro staggioni* von Cupeda mit der Musik von Giovanni Bononcini (1670–1747) gespielt. Zum Geburtstag Josephs folgt zunächst am 26. Juli abends in der Favorita *Il comun giubilo del mondo. Musica di camera* von Cupeda mit der Musik von Badia. Die Festlichkeiten werden dann am 9. August abends auf dem Teich der Favorita mit der langen, zweiteiligen *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie. Serenata* eines unbekanntes Autors mit der Musik von Giovanni Bononcini und der Ballettmusik von Johann Josef Hoffer abgeschlossen.

Zum Namenstag des Kaisers singen Mitglieder der kaiserlichen Familie (Joseph I., Erzherzog Karl und vier Erzherzoginnen) und des Hofes am 15. November 1699 drei Kantaten von Cupeda (*Il sole, La Fenice* und *Il tempo*) in der Vertonung von Badia. Joseph I. tritt auch als Tänzer im Ballett von *Diana rappacificata con Venere e con l'Aurora. Trattenimento per musica* (ÖNB Cod. Ser. n. 4.709) auf, das mit der Musik von Badia zum Geburtstag seiner Frau am 28. April 1700 in einem Saal des Schlosses Schönbrunn aufgeführt wird.

Zum Namenstag der Kaiserin wird am 25. Juli 1700 abends im Garten der Favorita der nur handschriftlich (ÖNB Ser.n. 4.026) überlieferte, anonyme *Le gare dei beni. Applauso poetico per musica* mit der Musik von Badia gespielt. Zum Namenstag des Kaisers am 15. November wird der aufwändigere *La congiura del Vizio contro la Virtù. Scherzo musicale* mit der Musik von Marc'Antonio Ziani und den Ballettstücken von Hoffer geboten.

Am 31. August 1700 wird abends in der Au bei Wiener Neustadt eine Balletteinleitung von Minato aus dem Jahr 1685 in neuer Vertonung von G. Bononcini und Hoffer aufgeführt: *I varii effetti d'amore. Scherzo musicale*. Die deutsche Übersetzung erinnert ausdrücklich an diese erste Aufführung, die im folgenden Abschnitt besprochen wird:

Die! Vnterschiedliche Würckungen! Der Liebe! Musicalischer Schertz! Vorgestellet in Wienn! Anno 1685. Auff Allernädigsten Befelch! Der Röm.

Kays. Mayestät | LEOPOLD | Deß Ersten | Vnd wiederhohlet in Neustatt | Anno 1700. | In die Music gesetzt von Herrn Gio: Bononcini | der Röm. Kays. Maj. Virtuosen. | Mit den Arien zu einem Tantz deß H. Joh. Joseph | Hoffers / Ihro Kays. Majest. Violinisten. | Wienn in Oesterreich. | Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hof- | Buchdruckerin [1700].

Die folgenden Jahre führen dieses kammermusikalische Programm in Inhalt und Form weiter: Am 14. April 1701 wird anlässlich des Namenstags von Joseph *La Pace e Marte supplicanti avanti al trono della Gloria. Cantata* von Giovanni Domenico Filippeschi mit der Musik von Badia gesungen. Am 25. Juli abends wird dann auf dem Teich der Favorita zum Namenstag der Kaiserin Cupedas *Gli ossequi della notte. Serenata* in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani dargeboten. Zum Namenstag des Kaisers wird am 15. November 1701 abends im Hoftheater Pietro Antonio Bernardonis *La Fuga dell'invidia. Poemetto drammatico* mit der Musik von Ziani gespielt.

Am 21. April 1702 wird abends in Privaträumen zum Geburtstag von Amalie Wilhelmine Bernardonis *La concordia della Virtù, e della Fortuna. Poemetto drammatico* mit der Musik von Badia und Fux, unter Mitwirkung von Joseph I. und Mitgliedern des Hofstaates dargeboten. Am 15. November 1702 wird zum Namenstag des Kaisers im Hoftheater Bernardonis *La clemenza d'Augusto. Poemetto drammatico per musica* mit der Musik von J. J. Fux gespielt, und am 29. oder 30. des selben Monats wiederholt. Dazwischen wird anlässlich der siegreichen Heimkehr des römischen Königspaares von der Befreiung der Stadt Landau in der Pfalz am 27. November 1702 vor dem Abendessen *L'Italia afflitta dalle sue disgrazie, consolata dal valore dell'invittissimo re dei romani l'invita a soccorrerla. Cantata per musica* gesungen.

Am 19. März 1703 wird abends in der Antekammer von Amalie Wilhelmine Bernardonis *Proteo sul Reno. Poemetto drammatico* in der Vertonung von G. Bononcini und Fux dargeboten. Am 9. Juni wird zum Geburtstag des Kaisers abends im Theatersaal der Favorita Bernardonis *Numa Pompilio. Poemetto drammatico* aufgeführt, worin die von der Nymphe Egeria angeregten Initiativen des ersten, Romulus nachfolgenden römischen Königs sowie seine außergewöhnlichen staatsmännischen Fähigkeiten geschildert und schließlich mit jenen Leopolds gleich gesetzt werden.

Am 22. Juli wird zum Namenstag der Kaiserin abends in der Favorita Bernardonis *La Psiche. Poemetto drammatico* mit der Musik von Badia gespielt; am 15. November zum Namenstag des Kaisers Bernardonis *La più gloriosa fatica d'Ercole. Poemetto drammatico* in der Vertonung von Attilio Ariosti.

Unter den späteren kammermusikalischen Libretti von Bernardoni, die zum Großteil im dritten Band seiner *Poemi drammatici*⁵⁵³ enthalten sind, verdienen noch erwähnt zu werden: *L'enigma del Fato, sciolto da Giove, L'oracolo di Velleda, Enea ne gli Elisi*,⁵⁵⁴ *L'Arianna*,⁵⁵⁵ *Il Danubio consolato, Andromeda* und *La nuova gara di Giunone e di Pallade terminata da Giove*.⁵⁵⁶

Nach der Trauer um Leopold I. wird das Festprogramm am 6. Juli 1706 zum Namenstag der Kaiserin Amalie Wilhelmine mit *Endimione. Favola per musica* von Francesco de Lemene (1634–1704) in der Bearbeitung durch Pietro Antonio Bernardoni und der Vertonung von Giovanni Bononcini und J. J. Hoffer wieder aufgenommen.⁵⁵⁷ Am 4. November 1707 wird zum Namenstag von Karl III. von Spanien, dem Bruder des Kaisers, das nur handschriftlich überlieferte (ÖNB Cod. 10.305) *La Conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane. Componimento drammatico* von Paolo Antonio Del Negro mit der Musik von G. Bononcini gespielt. Zum selben Anlass folgt am 1. Oktober 1709 *Il nome più glorioso. Componimento da camera per musica* (ÖNB Mus. Hs. 18.238) von Pietro Pariati (1665–1733) mit der Musik von Antonio Caldara (1671–1736). Zum Namenstag des Kaisers wird im März 1709 Stampiglias nur handschriftlich überliefertes *Il mese di Marzo consacrato a Marte. Componimento per musica* (ÖNB Mus. Hs. 18.038) in der Vertonung von Johann Joseph Fux geboten.

Auch die Tradition der Gartenfeste wird weiter getragen, wie die Aufführungen von Bernardonis *Pulcheria. Poemetto drammatico* (ÖNB Mus. Hs. 17.272) am 21. Juni 1708 oder von Cupedas *Gli ossequi della notte. Componimento per musica* (ÖNB Mus. Hs. 17.998) am 15. Juli 1709, beide mit der Musik von Fux zum Namenstag der Kaiserin vor der Grotte bzw. am Fischteich der Favorita, illustrieren.

553 *Poemi drammatici* di Pietro Antonio Bernardoni Poeta cesareo, et Accademico, Arcade, Gelato, Scomposto, Animoso, & Acceso. Parte terza consagrata à Sua Eccellenza il Signor Giuseppe Ignazio del Sac. Rom. Imp. Conte di Paar, Barone in Hardtberg, e Krottenstein, Signore di Serlouiz, Cameriere di S. Maestà Cesarea, Consigliere dell'Eccelsa Camera Aulica, e Supremo Intendente della Cucina, &c. &c. Vienna, Appresso Gio. van Ghelen, Stampatore Ital. di Corte di Sua Maestà Cesarea 1707.

554 Am 9. Juni 1702 zum Geburtstag des Kaisers vermutlich mit der Musik von Badia auf dem Teich im Schloss Laxenburg aufgeführt.

555 Am 22. Juli 1702 zum Namenstag der Kaiserin in der Vertonung von Badia und Hoffer im Garten der Favorita gespielt.

556 1705 am Kaiserhof in der Vertonung von Giovanni Bononcini aufgeführt.

557 Clemencic (Gli Imperatori compositori, S. 170) erwähnt außerdem das zum Geburtstag von Amalie Wilhelmine aufgeführte Pastoraldrama *La Flora* mit der Musik von Marc'Antonio Ziani. Zu beiden Werken schreibt Kaiser Joseph I. jeweils eine Einlagearie.

V.6 Ballette und Einleitungen zu Balletten

Innerhalb der Festprogramme spielt das Ballett von Beginn an eine entscheidende Rolle, sei es als Bestandteil der musiktheatralischen Aufführungen in Form von thematischen Einlagen, die häufig von spezialisierten Komponisten (in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien zunächst ausschließlich Johann Heinrich Schmelzer, ab 1680 sein Sohn Andreas Anton Schmelzer und ab 1693 Johann Joseph Hoffer) geschaffen werden, sei es als eigenständige Produktionen, die mit anderen unterhaltsamen Komponenten (einleitende Texte, Rezitative, Feuerwerke u.ä.) kombiniert zur Aufführung gelangen. Die in den Ballettprogrammen des Kaiserhofes dominierende Persönlichkeit ist ohne Zweifel der ab 1626 in Wien tätige Ballettmeister Santo Ventura, dem nach seinem Tod 1677 für beinahe 20 Jahre sein Sohn Domenico Ventura in dieser Position nachfolgt.⁵⁵⁸ Die Darbietung eines Balletts erfordert naturgemäß eine musikalische Grundlage der Tanzvorführung und eine szenische Umrahmung der Choreographie. Literarische Texte sind nicht wirklich konstitutiv für die Konzeption eines Balletts, können aber zusätzliche Aspekte der inhaltlichen Vertiefung bzw. der festlichen Unterhaltung bieten. In der Folge wird nur von jenen Ballettaufführungen die Rede sein, für welche literarische Beiträge nachgewiesen werden können.

Die für Ballettaufführungen verfassten Libretti haben daher einen noch funktionaleren Charakter als jene für das Musiktheater, da in den seltensten Fällen die Texte zeitgleich mit den Tänzen vorgetragen werden. Meist sind die literarischen Anteile an den Ballettaufführungen eher begleitender Natur, d.h. sie bieten eine thematische Einführung bzw. eine inhaltliche Struktur für die choreographischen Darbietungen, indem sie Motive und Personen ankündigen, ihr Handeln erläutern und die getanzten Konstellationen kommentieren. Die Drucke dieser Libretti erfüllen häufig auch eine dokumentarische Aufgabe, indem sie neben den vorgetragenen Texten auch die Choreographie und die Bühnenbilder beschreiben.⁵⁵⁹

Nach der zur Hochzeit des Thronfolgers Ferdinand am 27. Februar 1631 von Cesare Gonzaga verfassten *Invenzione del balletto nelle reali nozze*, die in der vermutlich von Kaiserin Eleonora I. selbst gestalteten Choreographie im großen Saal der Hofburg aufgeführt wird, ist im Spielplan des Kaiserhofes erst wieder am 12. Februar 1652 eine ähnliche Darbietung zu finden: In Benedetto Ferraris (1597–1681)

⁵⁵⁸ Vgl. Andrea Sommer-Mathis: Die Tänzer am Wiener Hof im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteiensprotokolle bis 1740. Wien 1992.

⁵⁵⁹ Vgl. Relazione delli balletti, et Inventioni fatte l'ultimo giorno di Carnevale nell'augustissima corte di S. M. C. Vienna: G. Gelbhaar 1636.

Dafne in alloro. Introduttione d'un balletto wird von 12 Hofdamen der Kaiserin Eleonora II. der aus Ovids *Metamorphosen* (I, v. 452–567) bekannte Stoff der Verwandlung Daphnes in einen Lorbeerstrauch dargestellt.

1660 werden die spezifischen Formen der Ballettaufführung mit begleitendem Libretto durch zwei Darbietungen anlässlich des Geburtstages von Leopold I. gefestigt: Am 30. Mai wird im Garten der Favorita *Il maggio festivo. Operetta in musica* von Giovanni Perellio, dem Gesandten des Herzogtums Modena in Wien, als Ballettvorspiel geboten, und am 4. Juni nachmittags im Theater der Favorita Aurelio Amalteos *La magia delusa. Introduzione drammatica musicale* mit der Musik von Antonio Bertali, welche ausdrücklich das Vorprogramm zu einem von dem damals noch sehr jungen Halbbruder des Kaisers, Erzherzog Karl Joseph (1649–64), und 12 jungen Kavalieren getanzten Ballett darstellt. *La magia delusa* ist darüber hinaus ein bemerkenswertes Zeugnis der Rezeption von Ludovico Ariostos *Orlando furioso*, denn die Hauptfiguren Ruggiero, Orlando und Rinaldo werden darin von magischen Kräften im Palast von Atlante gefangen gehalten. Der von Karl Joseph dargestellte Astolfo entzaubert sie schließlich mit Hilfe der Weisheit: „La Sapienza comanda al Valore, che dia ad Astolfo il Caduceo, acciò egli toccando i Quadri incantati liberi gli Eroi, e sollennizzino con vn Balletto la Nascita della S. C. M. dell'Imperatore. Così finisce l'Azzione.“

Schon bei diesen ersten Werken kann man eine thematische Vorliebe für mythologische Stoffe und allegorische Figuren feststellen, welche sich besonders für choreographische Umsetzungen von leidenschaftlichen Szenen und ästhetisch reizvollen Verwandlungen eignen.

Das bestätigt sich in Amalteos *Gli amori d'Apollo con Clizia. Introduzione drammatica musicale per i balletti*, der tragischen Liebesgeschichte um die in eine Sonnenblume verwandelte Nymphe, die am 1. März 1661 in der Vertonung von Bertali im Saal von Kaiserin-Witwe Eleonora unter Mitwirkung des Kaisers und von Kammerherren seines Onkels Leopold Wilhelm aufgeführt wird. In diesen Tagen wird auch Amalteos *Gli amori piacevoli d'Ergasto. Favoletta per musica* in einem Akt und Prolog mit der Musik von Bertali gespielt, in welcher Gestalten aus der Pastoraltradition (vor allem Guarinis *Il Pastor fido*) mit jenen der Mythologie vermenget werden.

Diese der griechischen Mythologie verpflichtete Tradition bleibt aufrecht in *L'Elice per musica. Introduzione ad un Regio Balletto* von Domenico Federici (1633–1720), die mit der Musik von Pietro Andrea Ziani (~1617–84) am 18. November 1666 abends in der Amalienburg zum Geburtstag von Eleonora aufgeführt wird. Die aus Ovids *Metamorphosen* (II, v. 401–507) übernommene Geschichte von der Liebe

Jupiters zu der hier Elice genannten Kallisto, die schließlich in eine Bärin verwandelt und in den Sternenhimmel erhoben wird, greift das Thema einer 1627 in Prag gespielten *Pastorale in musica* auf. Das gilt auch für *Achille riconosciuto. Introduzione di un balletto* von Francesco Ximenes Arragona, die vermutlich am 12. Juli 1668 mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer in der Choreographie von Santo Ventura zum Geburtstag von Erzherzogin Eleonore Maria in der Favorita dargeboten wird. Diese thematische Ausrichtung der Ballette und ihrer Vorspiele an den mythologischen Gestalten der Antike besteht weiterhin in der Schaffensperiode von Nicolò Minato, wenn auch neue Akzente in die Richtung einer stärkeren Allegorisierung gesetzt werden. Für ein am 9. Februar 1673 in den Räumen des Kaisers veranstaltetes Fest schreibt Minato:

IL GIOIR| DELLA SPERANZA| INTRODVTTIONE| Ad vn| BAL-
LETTO| In vna Festa, fatta dalle S.S. M.M. CESA.| Nella felicissima| GRAVI-
DANZA| Dell'AVGVSTISS. IMPERATRICE| MARGHERITA.| Per Tratte-
nimento, la Sera di 9. Febraro| 1673.| Posta in Musica dal S^r Anto. Draghi M. di
Capella della M^{ta}| dell'IMPERATRICE ELEONORA,| IN VIENNA D'AU-
STRIA,| Appresso MATTEO COSMEROVIO, Stampatore di S. M. C.

Die darin auftretenden Figuren (Le 3 Gratie – Marte – La Vittoria – Apollo – Dafne, dentro vna Pianta d'Alloro – Il Giubilo del Mondo)⁵⁶⁰ besingen jeweils auf ihre Art und in Bezug auf ihren Wirkungsbereich das erwartete freudige Ereignis der Geburt eines Thronfolgers. Da diese Schwangerschaft für die Kaiserin fatal endet und Leopold I. im Herbst des gleichen Jahres Claudia Felicitas von Tirol heiratet, ändert Minato die thematische Ausrichtung seiner nächsten Textvorlage: Am 17. Oktober 1673 wird in Graz-Karlau *Gl'incantesimi disciolti. Introduttione d'un balletto* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer inszeniert. Der Titel der deutschen Übersetzung nennt den Anlass und den Rahmen:

Aufgelöste Zaubereyen| Einführung deß Tantzes| Zu Grätz/| Zur
Frewden=reichisten Befrolockung| Deß| Hochzeitlichen Beylagers| Deren|
Kayserlichen Majestäten| LEOPOLD| Vnd| CLAUDIA| Gesungener vorge-
stellt.| Auß dem Wellschen in das Teutsche übersetzt.| Wienn in Osterreich/|
Gedruckt bey Matthaeo Cosmerovio/ R. K. M. Hoff=Buch=| druckern/ 1673.

⁵⁶⁰ Minato verweist ohne Zweifel mit Apollo und der verwandelten Daphne auf die früher in Wien aufgeführten Ballette.

Darin streiten zahlreiche allegorische Figuren, die einander widerstrebende menschliche Eigenschaften darstellen (Il Genio Buono – Il Genio Cattivo – Il Buon Consiglio – L'Ippocrisia – L'Invidia – La Falsità – L'Interesse – Il Merito – La Virtù) um die Gunst von Fortuna, die – da ihre Augen verbunden sind – nicht sofort den wahren Charakter der jeweiligen Person erkennen kann. Am Ende löst die mit einem Corteggio numeroso auftretende Pallade diesen Streit zugunsten des Buon Genio und spricht zusammen mit den positiven allegorischen Figuren dem Hochzeitspaar ihre Glückwünsche aus. Die Verbindung von Buon Genio mit Fortuna steht wohl für das Brautpaar Leopold und Claudia Felicitas, während die vom Genio cattivo herbeigeführten Verwirrungen auf Hofintrigen gegen diese Heirat hinzudeuten scheinen.

Am 12. April 1674 wird in einem der acht Säle der Gemäldegalerie in der Hofburg – laut Titelblatt vor einem Zyklus der zwölf Monate – Minatos *Le stagioni ossequiose. Introduttione d'un Balletto* mit der Musik von Draghi aufgeführt. Darin treten die allegorischen Figuren der Zeit und der vier Jahreszeiten ins Gespräch mit dem ihnen zuhörenden Kaiserpaar, von dem angenommen wird, dass es gleichzeitig die Bilder der zwölf Monate betrachtet. Es werden besonders die Geburtsmonate der einzelnen Mitglieder der Kaiserfamilie gewürdigt und die Taten Leopolds in speziellen Monaten aufgezählt, worauf die entsprechenden Huldigungen folgen. Im Druck werden ausdrücklich die Gestalten des anschließenden Balletts genannt, welche wieder aus den Allegorien der Jahreszeiten stammen: Zeffiro – Flora – Vertunno – Cerere – Bacco – Pomona – Borrea – Orithia.

Genau am selben Ort, nämlich in einem Saal der Gemäldegalerie, wird zu einem unbestimmten Datum 1677 Minatos *La Fortuna delle corti. Introduttione d'un Balletto* mit der Musik von Draghi gespielt. In der Bildergalerie wird von allegorischen Figuren (La Speranza – L'Ambitione – Il Genio – Il Desiderio) nach einem passenden Abbild der höfischen Fortuna gesucht, das als Leitbild für den idealen Hofmann dienen könnte. Am Ende fertigt die Malkunst (La Pittura), assistiert von tanzenden Malern (Pittori, che Ballano), eine Darstellung der Fedeltà an, die dieser Aufgabe gerecht zu werden vermag.

Über die im Original und in deutschen Übersetzungen weit verbreiteten Werke der italienischen Erziehungsliteratur des 16. Jahrhunderts greift Minato hier sicher auf die Inhalte seines ersten Werkes zurück, das 1645 in Venedig erschienen ist: *Eruditioni per li cortigiani. Opera latina d'autor' incerto fiammengo. Data in luce in volgar' Idioma*. Diese Marc'Antonio Vasari aus Arezzo gewidmete Übersetzung eines lateinischen Traktats aus den Niederlanden⁵⁶¹ behandelt in 40 von einem inhaltlichen

⁵⁶¹ Falls die Angaben auf dem Titelblatt richtig sind, was im Fall des so jungen (er dürfte ungefähr 20 sein –

Überblick eingeleiteten Abschnitten systematisch die Situationen bei Hof, von der Ankunft des Hofmannes, seiner ersten Bekanntschaft mit dem Fürsten und dessen Verhalten seinen Wünschen gegenüber bis zu den Gefahren, die von Lastern aber auch von anderen Hofleuten ausgehen. Bemerkenswert scheint an *La Fortuna delle corti*, dass ausdrücklich nicht die im Zentrum des Stücks stehenden Hofleute das Ballett tanzen, obwohl Entsprechendes durchaus üblich ist, sondern die Gehilfen der Malkunst dem Publikum die fundamentale Tugend der Loyalität vor Augen führen. Damit vermeidet der Librettist natürlich das Problem einer Rollenzuteilung für das Idealbild: ein Mitglied der kaiserlichen Familie kann diese Figur nicht interpretieren, und die realen Hofleute sollen nicht gegeneinander ausgespielt, sondern miteinander eingeladen werden, dieser Idee der Fedeltà nachzustreben.

Am 30. August 1678 wird nachmittags im Augarten (laut Titelblatt: Cesareo Giardino del Thabor) Minatos *La vita ne' morsi de' serpenti. Introduzzione ad un Balletto* gespielt. Dieses Libretto über tyrannische Regeln und die Folgen ihrer allzu strikten Einhaltung beruht auf einem Bericht aus dem Kapitel 7 des zweiten Buches der *Historia naturalis* von Plinius d.Ä., der berichtet, dass die gegen Schlangenbisse immunen Psiller häufig die Abstammung ihrer Nachkommen überprüfen, indem sie diese Schlangenbissen aussetzen. In Minatos 22 Szenen, die von exotischen Balletteinlagen unterbrochen werden, droht der nordafrikanische König Psillo seiner Frau Cleopa, sie zu verstoßen, falls sie keinen Thronfolger zur Welt bringe. Um dies abzuwenden, vertauscht die Königin ihre Tochter gegen den gleichzeitig geborenen Sohn ihrer fremdländischen Freundin Micenia (Vedoua, Regina d'Oran, scacciata dal Regno). Psillo beginnt jedoch Jahre später auf Grund eines Traumes an der Abstammung seines vorgeblichen Sohnes zu zweifeln und möchte ihn nun der Schlangenbissprobe aussetzen. Daraufhin wird der Kindertausch aufgeklärt und versöhnlich rückgängig gemacht. Diese Verwirrungen auf der Ebene der tragenden Figuren werden nach den Prinzipien der venezianischen Oper auf der Dienerebene durch die Konflikte zwischen der verrückten Amme des Sohnes (Sadir, Nodrice di Almassur, Impazzita) und einem närrischen Diener (Algor, seruo di Corte) variiert und karikiert.

Für den Fasching 1679 wählt Minato mit *L'ossequio di Flora. Introduzzione ad un balletto* wieder ein allegorisches Thema. Zur Musik von Draghi überwindet Flora mit Hilfe von Zefiro die Macht von Inverno und lädt zu einem Tanz der Gärtner (Sei Giardinieri), um den Frühling zu begrüßen.

das Geburtsjahr ist ja bisher nicht ermittelt) und völlig unbekanntes Minato und auf Grund der Praktiken der venezianischen Verlagsindustrie nicht garantiert ist.

Am 6. Januar 1681 wird in der Kammer der Kaiserin im Schloss von Linz zu ihrem Geburtstag *Li tributi. Introduzione ad un balletto* vermutlich von Cristoforo Caresana (1640–1709) von Antonio Pancotti, dem Sopran der Hofkapelle, gesungen. Nach dieser kantatenhaften, nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 18.895) überlieferten Einleitung tanzen zur Musik von Andreas Anton Schmelzer Erzherzogin Maria Antonia, die zwölfjährige Tochter des Kaisers, und sechs Hofdamen.

Eine ähnliche Besetzung führt am 15. November 1681 in Ödenburg ein nur in der handschriftlichen Partitur (ÖNB Mus. Hs. 16.864 Leop.) erhaltenes Werk Minatos auf:

L'ALBERO| DAL RAMO D'ORO.| Introduttione d'un Balletto| Di| FATE|
Precede sinfonia come di strepito | di Vento in vn Bosco.| Poes: di Nicolo Mi-
nato| Music: d'Ant. Draghi.| Per il Glorios. Nome| di S. M. C. dell'Impera-
tore| Leopoldo| 1681.

Darin wird im Gespräch von Staunen (Lo Stupore) und Neugierde (La Curiosità) erzählt, dass Medea Teseo und Peritoo zu Plutone in die Unterwelt geschickt hat. Die beiden stoßen unterwegs auf einen Baum mit einem goldenen Zweig, der jede Berührung und damit jede Verunreinigung vermeidet, d.h. in seiner Reinheit der Casa d'Austria entspricht.

Auch zum Geburtstag des Kaisers treten am 9. Juni 1682 in Laxenburg wieder seine älteste Tochter und Hofdamen auf. Zu diesem Anlass wird *Il sogno delle Grazie. Introduzione d'un Balletto* von Minato (nur in den Textfragmenten der Partitur ÖNB Mus. Hs. 17.921 Leop. erhalten) in der Vertonung von Draghi aufgeführt. Darin besingen die drei Grazien die Schönheit des hereinbrechenden Abends und die bevorstehende Feier für den Kaiser. Die vier Erdteile und Amore werden von ihnen eingeladen, mit ihren Tänzen zur Musik von A. A. Schmelzer dieses Fest mitzugestalten.

Am 14. Juli 1682 wird in Laxenburg zum Vorgang (d.h. dem ersten öffentlichen Auftreten) der Kaiserin nach der Geburt von Erzherzog Leopold Joseph Philipp († 1682) ein besonders faszinierendes Libretto von Minato mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer aufgeführt: *Il tempio d'Apollon in Delfo. Introduzione d'un balletto delle Statue di 12. Hore*. Im Personenverzeichnis wird ausdrücklich unterschieden zwischen den als Statuen (In Forma di Statue) auftretenden mythologischen Gestalten und den als Menschen (In forma umana) agierenden Priestern. Die bronzenen Statuen von Apollo und seinen Begleitern erwachen angesichts des Freudentages der Geburt eines Nachkommen im Hause Österreich vor den staunenden Priestern zum Leben und besprechen das Ereignis. Zum Schluss wird der öffentliche Auftritt der

nun erweiterten kaiserlichen Familie in die Handlung integriert: „Il MONARCA LEOPOLDO hoggi quì giunge: Egli è più luminoso di Virtute, e di gloria, che di splendori il Sole. [...] Ei uien con la sua SPOSA, dal PARTO uscita d'un nouel BAMBINO. [...] Così ciascun discerne, che de l'AUSTRIACA STIRPE saran le Glorie Eterne.“

Am 16. Januar 1685 wird zum Geburtstag der Kaiserin Minatos bereits oben erwähnte *I varii effetti d'amore. Introduttione ad un Balletto* mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer aufgeführt. Darin werden auf äußerst witzige Weise die grotesken Auswirkungen der Liebe auf vier Männer vorgeführt, welche durch ehrgeizige, aber lächerliche Initiativen (Cimone [...] che, di rude, & incolto, si fa erudito, & attilato – Clitero [...] che si dà allo Studio della Negromantia – Alfridio [...] che s'applica, goffamente, alla Poesia – Aliaste [...] che si mette pazzamente alla Brauura) jeweils die Zuneigung der Angebeteten erringen möchten. Sie erzielen freilich durch ihre Versuche in Bildung, Magie, Dichtung und Kühnheit nur komische Effekte, die aber noch von der Liebestollheit eines Dieners (Filonio, Seruo, innamorato, che totalmente impazzisce) übertroffen werden. Himeneo besingt in der Licenza die vornehmste Auswirkung der Liebe, die Heirat, am Beispiel von Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia.

Zum Geburtstag des Kaisers wird vermutlich am 10. Juni 1685 *La più generosa Spartana. Introduttione ad un Balletto* von Minato mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer dargeboten. In diesem ungewöhnlich aufwändigen, aus 18 Szenen und Balletteinlagen bestehenden Werk wird am Beispiel einiger Angehöriger der spartanischen Oberschicht das Thema der patriotischen Pflichten dargestellt. Da der aus Sparta geflüchtete Verräter Cleonimo König Pyrrhus zum Krieg gegen seine Stadt aufgehetzt hat, wird er von Chelidonida verstoßen. Die vorbildlichen spartanischen Frauen, besonders Archidamia, muntern ihre Geliebten zum Kampf auf und versprechen ihnen Belohnung für die Erfüllung ihrer patriotischen Pflicht im Kriege. Die Frauen sind ihrerseits bereit, sich für die Verteidigung der Heimat aufzuopfern (einige spenden z.B. ihre Haare für Bogensehnen), und verweigern z.T. mit der Waffe in der Hand die vom Senat vorgeschlagene Rettung in das sichere Kreta. Acrotato kommt schließlich siegreich aus dem Krieg gegen Pyrrhus nach Sparta zurück und bekommt die von ihm geliebte Chelidonida zur Frau. Zum Abschluss verkündet die Kriegsgöttin Bellona die Fortsetzung dieser spartanischen Tugenden durch Kaiser Leopold I. und preist ihn als würdigen Nachfolger der spartanischen und römischen Kriegshelden: „Cinto di Sacro Allor l'Augusta Chioma, le Glorie auuanzerà di Sparta, e Roma.“

Zum Namenstag des Kaisers 1685 wird Minatos *Il rissarcimento della ruota della Fortuna. Introduttione ad un Balletto* in der Vertonung von Draghi und A. A. Schmel-

zer gespielt. In diesem allegorischen Spiel über die Wechselfälle des Glücks zerbrechen Kühnheit (*L'Ardimento*) und Zorn (*Il Furore*) das Rad der Fortuna, worauf es die anderen allegorischen Figuren (*Il Merito* – *La Virtù Armata* – *La Prudenza Militare* – *Il Valore*) mühsam wieder zusammensetzen. In der Schlusszene wird es Leopold als Pfand seiner Herrschaft überreicht.

Vermutlich kurz danach, am 18. November 1685, wird zum Geburtstag von Kaiserin-Witwe Eleonora Minatos *Le ricchezze della madre de' Gracchi. Introduttione ad un Balletto* in der Vertonung von Pederzuoli und A. A. Schmelzer aufgeführt. In den aus Plutarchs *Gracchi* und teilweise aus Boccaccios *De claris mulieribus* (LXXVI) inspirierten Szenen über die wahren Tugenden einer Nation verweist die bescheidene Cornelia im Gespräch mit der auf ihren materiellen Reichtum stolzen Emilia auf ihre beiden tugendhaften Söhne als ihren größten Reichtum und zeigt damit die größten Schätze des römischen Volkes auf. Im Schlussballett werden von *Il Tempo* dann *La Gloria austriaca* und Helden der Gegenwart gefeiert. Auch wenn Eleonora selbst keine männlichen Nachkommen hat, wird sie als gleichwertige Hüterin der Tradition der legendären Mutter der Gracchen gleichgestellt.

Am Abend des 13. Januar 1686 wird zum Geburtstag der Kaiserin in ihrer ersten Antekammer Minatos *Lo studio d'amore. Introduttione ad un Balletto* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer dargeboten. In diesen zwölf Szenen wird in Amors Schule den einzelnen Menschentypen (*Vn Principe* – *Vn Cortigiano* – *Vn Soldato* – *Vn Filosofo*) das richtige Verhalten gegenüber dem anderen Geschlecht vorgeführt. Am Ende rufen aber Marte und Bellona zum notwendigen Krieg⁵⁶² auf, um Österreich und die Vereinigung der drei Kronen des *Impero latino*, des *Regno ungarico* und des *Regno boemo* auf dem Haupt der Kaiserin zu verteidigen.

Am 22. Juli 1686 wird zum Namenstag der Kaiserin im Garten der Hofburg Minatos *Le ninfe ritose. Introduttione d'un Balletto* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer gespielt. In den zwölf Szenen dieses Satyrspiels, das vermutlich auf Ovids *Metamorphosen* (I, v. 689–712) basiert, rufen die von Pan und den Satyrn verfolgten Nymphen schließlich Diana zu Hilfe, die Siringa rettet, indem sie sie in Schilfrohr verwandelt, woraus Pan dann seine Flöte baut. Am Schluss wird die Kaiserin als universelle Beschützerin der weiblichen Tugenden (*Cintia nel Cielo*, *Diana nelle selve*, *Hecate negli abissi*) besungen.

Im Oktober 1686 feiert der Wiener Kaiserhof die am 2. September erfolgte Befreiung von Ofen, das seit 1541 von den Türken besetzt war, und begrüßt den sieg-

⁵⁶² Was sich wohl auf die weitere Eroberung von Mittelungarn und die bevorstehende deutsche Allianz gegen Frankreich bezieht.

reichen Feldherrn mit einem nur handschriftlich überlieferten (ÖNB 792.410-B. Th.5) Werk von Minato und Draghi:

IL RITORNO| DI TESEO| Dal Labirinto di Creta.| PER VN BALLETTO|
Della Seren: Elett: Altezza| DI MARIA ANTONIA| ARCIDVCHESSA
D'AVSTRIA| DVCHESSA DI BORGOGNA,| ELETTRICE DI BAVIERA|
etc.| In Ocasione| Del felice ritorno della S. E. A.| DI| MASSIMILIANO|
EMANVELE| DVCA DELL'VNA, e L'ALTRA| BAVIERA, etc.| ELET-
TORE DEL S. R. I. | Dalla Gloriosiss.a espugnatione| di BVDA.

Die fünf Szenen beinhalten die triumphale Rückkehr von Teseo, der mit Hilfe von Arianna den Minotaurus bezwungen hat, in Begleitung von Fedra nach Athen, wo er mit einem Festballett empfangen wird. In Anlehnung an Plutarchs *Theseus*, der natürlich hier für Maximilian II. Emanuel von Bayern steht, geleitet ihn Ercole zu den Gesängen und Tänzen der Athenerinnen (Matrone Ateniesi) in die Heimat.

Zum Namenstag des Kaisers wird diese thematische Linie von Minato weiter verfolgt, denn auch *La grotta di Vulcano. Introduzzione d'un balletto* in der Vertonung von Draghi und A. A. Schmelzer greift in zehn Szenen auf die griechische Mythologie zurück. Vermutlich auf der Basis von Homers *Ilias* (XVIII, v. 369 ff.) wird Leopold I. Achilles gleich gesetzt, für die beide Vulcanus die Waffen geschmiedet hat. Die allegorischen Figuren von Krieg, Ruhm und Frieden mit ihren jeweiligen Früchten besingen die Unbesiegbarkeit des österreichischen Adlers und heben die Notwendigkeit dieser göttlichen Waffen für den Kaiser hervor.

Am 22. Juli 1687 wird zum Namenstag der Kaiserin auf der Bellaria Minatos *La vittoria della fortezza. Introduzzione d'un Balletto* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer aufgeführt. Inspiriert von antiker Historiographie (Pompeius Trogus: *Historiae Philippicae* 15; Strabon: *Geographia* 8) schildern die 16 Szenen, wie Lisimaco, Sohn des Agathokles, seinen Lehrer Callistene befreit, der von Alessandro wegen seiner philosophischen Unbeugsamkeit in Ketten geworfen wurde, wofür er jedoch zum Tod in der Arena verurteilt wird. Lisimacos Tugend und seine Standhaftigkeit beeindrucken Alessandro aber derart, dass er ihn begnadigt. Von reich ausgestatteten Einlagen (Diana con Driadi, e Napee, Ninfe de' Boschi – Corteggio d'Alessandro – Serui di Lisimaco – Damigelle di Metella – Custodi delle Fiere, con Leoni, per il Balletto – Ninfe di Diana) umrahmt, werden Mut und Standhaftigkeit gegen Tyrannei als Tugenden des Kaiserpaares gepriesen.

Vermutlich am 19. November 1687 wird in Preßburg zum Namenstag des Kaisers Minatos *La Fama addormentata, e risvegliata. Introduzzione per un Balletto* mit der

Musik von Draghi und A. A. Schmelzer gespielt. Mit seinen 10 Szenen und zwei Bühnenbildern stellt dieses allegorische Spiel über den Ruhm eines Herrschers einen Übergang zu der in einem späteren Abschnitt beschriebenen Gattung der *Festa musicale* dar. In aufwändiger Weise wird vorgeführt, wie der Ruhm der antiken Helden durch die Laster des Wohlstands (*L'Otio*, *Il Lusso* e *La Gola*) eingeschläfert wurde und von den selbstsüchtigen Trieben (*Il Fasto*, *sotto figura di Decoro*, *La Vanità*, *sotto figura di Gloria*, e *L'Invidia*, *sotto figura di Munificenza*) nicht mehr aufgeweckt werden konnte. Mut und Wahrheit (*Il Valore* e *La Verità*) lassen schließlich den Ruhm strahlender denn je erstehen in der Gestalt von Leopold I., dem der abschließende Triumphzug (*Il Trionfo* – *La Vittoria* – *L'Honore* – *L'Applauso* – *Il Giubilo* – *L'Ossequio* – *L'Allegrezza* – *La Fedeltà* – *Donzelle nobili* – *Cauallieri*) gilt.

Inhaltlich bemerkenswert scheint die zum Geburtstag des Kaisers am 12. Juni 1690 in der Vertonung von Draghi und A. A. Schmelzer aufgeführte Szenenfolge von Minato: *Non si può. Capriccio poetico da cantarsi per Introduttione d'un Real Balletto, mentre non si può recitare*. Als *La Convenienza* darüber nachdenkt, wie der Geburtstag des Kaisers gefeiert werden könnte, tritt das *Capriccio Poetico* auf und führt verschiedene Ideen zu einem Spiel vor, die aber alle mit dem Hinweis „Non si può“ von der *Convenienza* abgelehnt werden. Akzeptiert wird schließlich die vorgeschlagene *Licenza* in Form eines Balletts, in welchem alle fünf Kinder des Kaisers aus seiner dritten Ehe tanzen: Joseph, Maria Elisabeth, Maria Anna, Karl und Maria Magdalena.

Am 22. Juli 1692 wird zum Namenstag der Kaiserin im Garten der Favorita Minatos *Il merito uniforma i genii. Introduttione d'un Balletto* mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer gespielt. In zehn Szenen zeigen allegorische Figuren, welche die Beschäftigungen von Privatpersonen darstellen (*Il Genio della Solitudine* – *Il Genio dell'Armi* – *Il Genio della Poesia* – *Il Genio della Musica* – *Il Genio della Caccia* – *Il Genio del Ballo*) ihr Können im Einzelnen, bis ihnen *Il Merito* ihre spezifischen Aufgaben in den Huldigungsszenen für die Kaiserin zuteilt.

V.7 Aufzüge und Rossballette

Eine bemerkenswerte Ausformung der Libretti für Ballettdarbietungen stellen die literarischen Texte zu festlichen Aufzügen und zu Pferdeballetten dar, weil sie motivische Inhalte und formale Strukturen von besonders prächtigen Inszenierungen widerspiegeln, deren Außenwirkung wegen der Darbietungen vor einem zahlreichen Publikum unter halböffentlichen Bedingungen und wegen der an andere Höfe ver-

schickten Dokumentation (vgl. die oben genannten Titel zu Feuerwerken z.B.) als besonders groß einzustufen ist. Die dazu geladene Öffentlichkeit hat ebenso funktionalen Charakter wie die mitwirkenden Künstler:

Die Beteiligung der Bürger der Stadt Wien an den Feierlichkeiten des kaiserlichen Hofes bestand aus Ehrenbezeugungen gegenüber den Herrschern. Besonders bei den Einzügen der Herrscher nach Krönungen, bei Erbhuldigungen und zu Hochzeiten hatten die Bürger den Glanz dieser Solennitäten durch ihr zahlreiches Auftreten zu steigern.⁵⁶³

Diese Festlichkeiten greifen besonders in diesem Bereich der halböffentlichen Darstellung auf Modelle des Spätmittelalters und der Renaissance zurück, welche die längst aus der Realität verschwundenen Tugenden der Ritterlichkeit feiern.⁵⁶⁴ So wird zum Geburtstag von Kaiser Ferdinand II. vermutlich am 9. Juli 1635 *L'antro dell'eternità. Invenzione di un torneo a piedi* zu einem Text von Prospero Bonarelli und der Musik von Lodovico Bartolaia vor geladenem Publikum auf einem der Plätze der Hofburg dargeboten.

Die erste Aufführung eines Rossballetts am Wiener Hof findet am 4. März 1631 anlässlich der Hochzeit des späteren Ferdinand III. mit der Infantin Maria Anna statt: *Il sole, e i dodici segni del Zodiaco. Balletto epithalamico reale a cavallo* von Claudio Panta⁵⁶⁵ kündigt schon im Untertitel der Druckausgabe Anlass und Bestimmung des Werkes an, welches zu der Ballettmusik von Jacob Paradis († ~1638) auf dem Burgplatz dargeboten wird.

Nach einem wenig dokumentierten Rossballett am 27. Januar 1636, bei welchem Ferdinand III. und Mitglieder des Hofes mitwirken, findet die Gattung ihren absoluten Höhepunkt am 24. Januar 1667 um 11 Uhr vormittags mit *La Contesa dell'Aria, e dell'Acqua. Festa a cavallo*. Zu einem Libretto von Francesco Sbarra, das in einer Prunkausgabe mit 17 Kupferstichen verbreitet wird, der Musik von An-

563 Andreas Gugler: Fest und Alltag. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert). Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 501–505; hier S. 502.

564 In der Einleitung zu *La Contesa dell'Aria, e dell'Acqua* (vgl. unten) beruft sich Sbarra ausdrücklich auf diese Tradition der festlichen Turniere: „Trà le più Nobili dimostrazioni delle pubbliche allegrezze, con le quali è solito il Mondo solennizzare gl'auventurosi successi, tennero sempre il primo luogo le Giostre, i Tornei; & altri simili armeggiamenti, ne i quali, imitandosi con lo scherzo delle finte contese la ferocia delle vere battaglie, si vede l'istessa Guerra deporre nel giubilo universale le sue spoglie funeste, & addobbata di festeggianti divise concorrer tutta placida, e lieta ad esultare con Armi innocenti in grembo alla Pace.“

565 Der biographisch bisher nicht fassbare Panta verfasst gemeinsam mit Gasparo Aliprandi im Juni 1628 in Innsbruck ein Lobgedicht auf die Geburt von Erzherzog Ferdinand Karl († 1662).

tonio Bertali und der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer arrangiert der eigens aus Florenz herbeigerufene Spezialist Alessandro Carducci, Kammerherr des Großherzogs Leopoldo, in einer Ausstattung des Architekten Carlo Pasetti aus Ferrara einen überwältigenden Schaukampf der Elemente, an welchem der Kaiser selbst mit Vertretern des Hofes⁵⁶⁶ zu Pferd teilnimmt. Als Glanzpunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten des Kaisers mit der Infantin Margarita Teresa wird diese Darbietung auf dem Burgplatz⁵⁶⁷ am selben Tag zwischen 15 und 17 Uhr sowie am 31. Januar wiederholt.

Im Zentrum der Schaukämpfe steht ein prunkvolles Argonautenschiff (*Naua degli Argonauti, con la Fama, et accompagnatura di quaranta Tritoni*), das bedrängt von Wolken und Winden auf der Suche nach dem Goldenen Vlies in einer zauberhaften Meeresbucht landet. Nach vielen aktionsreichen Stationen erscheint schließlich der Triumphwagen des kaiserlichen Gefolges (*Carro della Gloria per il seguito di Sua Maestà Cesarea*) zum Lobgesang der Ruhmesgöttin, welche Leopold, dem neuen Argonautenführer und Inhaber des Goldenen Vlieses, die schönste Perle, nämlich Margarita, zuführt. Brauneck schreibt zu Aufwand und Symbolik von *La Contesa dell’Aria, e dell’Acqua*:

Nach der gelungenen Aufführung erhielt Carducci ein Honorar von 200 000 Gulden. An dem Spektakel [...] nahmen 1300 Akteure teil. Es war eine monumentale choreographische Allegorie – kombiniert mit Arien und gesprochenen Partien –, die Motive der antiken Mythologie (Argonautensage), der römischen Geschichte (Triumph Caesars) und zahllose andere Bilder und Symbole zu einem von kostümierten Reitern vorgetragenen Huldigungsszenarium auf das Kaiserpaar verband.⁵⁶⁸

Der Geburtstag von Margarita Teresa wird am 13. Juli 1667 im Garten der Favorita mit einer ähnlichen, wenn auch bescheideneren Darbietung gefeiert: zu Sbarra *La Germania esultante. Festa a cavallo* mit der Musik von Antonio Cesti und J. H.

⁵⁶⁶ Philipp Florinus von Pfalz-Sulzbach (1630–1703), Gundaker von Dietrichstein (1623–90), Karl IV. von Lothringen (1604–75), Enea Silvio Caprara (1631–1701) und 45 Kammerherrn.

⁵⁶⁷ Sbarra Libretto enthält die exakten Dimensionen des Platzes, die Disposition der einzelnen Elemente, detailreiche Beschreibungen der Aufmachung der einzelnen Kampfverbände und zahlreiche Skizzen des choreographischen Ablaufes.

⁵⁶⁸ Brauneck: *Die Welt als Bühne*, 2. Band, S. 449; die angeführte Summe für das Honorar scheint höchst unglaublich, denn es handelt sich dabei um 200 (!) Mal das Jahresgehalt (!) eines Hofdichters; es dürften eher die (immer noch beträchtlichen) Gesamtkosten für die Veranstaltung sein, wenn man bedenkt, dass die zeitgenössischen Quellen von bis zu 300.000 Gulden für die Aufführung von *Il pomo d’oro* 18 Monate später sprechen.

Schmelzer reiten in der Choreographie von Carducci wieder Leopold I., Karl IV. von Lothringen und 22 kaiserliche Kammerherrn.

V.8 Musikalische Feste

Die Gattung der *Feste musicali* liegt in ihrer formalen Struktur zwischen den bereits behandelten kammermusikalischen *Trattenimenti* und den eigentlichen Musikdramen, weil einerseits der bühnentechnische Aufwand bereits so wichtig scheint, dass im gedruckten Libretto der *Apparato* bzw. die *Scene* (d.h. die Inszenierung bzw. die Bühnenbilder) beschrieben werden, die Stücke aber noch nicht die Dimension von 3–5 Akten erreichen und auch nicht auf einer großen Bühne aufgeführt werden. Meist wird die *Festa musicale*, deren Einführung in Wien wohl auf Minato zurückzuführen sein dürfte,⁵⁶⁹ zu einem persönlichen Festtag eines Mitglieds der kaiserlichen Familie in einem natürlichen Rahmen (z.B. einem Garten) dargeboten.

Am 13. August 1674 wird als erstes Beispiel für diese Gattung Minatos *Il trionfatore de' centauri. Festa musicale* mit der Musik von Draghi abends vor dem Essen im Tiergarten von Schönbrunn als Sommerfest für das Kaiserpaar und Erzherzogin Maria Anna (1654–89) aufgeführt. In den 20 von antiker Mythologie und Pastoraltradition inspirierten Szenen möchte der brutale Tiseo (Huomo feroce) nach einer Reihe vergeblicher Versuche, Cirene zu gewinnen, die ihn aus Liebe zu Niso zurückweist, seine Angebetete schließlich von Zentauren entführen lassen. Ercole verhindert dies und ermöglicht damit ein glückliches Ende der Liebesverwicklungen, die von Scherzen eines affenartigen Dieners (Simo Seluaggio Seruo) und Tänzen (Centauri, Seluaggi, e Ninfe, che fanno il Ballo) unterbrochen werden. In der Licenza kündigt Ercole, der ja schon in seiner Wiege die ersten Heldentaten begangen hat, einen ihn noch übertreffenden Thronfolger an: „Vn Ercole maggiore Da Leopoldo, e Claudia, Figlia de la Grand'Anna,⁵⁷⁰ Ben sì nascer vedrassi in altra etade; Ch'in fascie, qual fec'Io, Strozzera, Bambin, serpenti, Poi Centauri vincerà.“⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Zu einer Verlobung vermutlich in der Familie des päpstlichen Nuntius in Wien, Kardinal Giulio Spinola, erscheint ohne Jahreszahl (vor 1700) bei Giovanni Battista Hacque *Il Vaticinio. Festa Musicale nella pubblicazione de i sponsali delli [...] Francesco Maria Spinola, e d'Isabella Spinola* von Giovanni Battista De Santis. Dieses wenig umfangreiche Werk für einen privaten Rahmen ist wohl eher eine Nachahmung als ein erstes Zeugnis der neuen Gattung am Kaiserhof.

⁵⁷⁰ Diese Bezeichnung scheint äußerst unklar, denn Claudia Felicitas von Tirol ist die Tochter von Isabella Klara von Tirol (1629–85) und Carlo III. Gonzaga.

⁵⁷¹ Worauf sich der Titel des Werkes bezieht, das in der deutschen Übersetzung schlicht *Hercules* heißt.

Am 18. November 1674 kommt es zum Geburtstag von Kaiserin-Witwe Eleonora auf einer nicht öffentlichen Schaubühne zur Aufführung eines der signifikantesten Werke für die Zivilisationstheorie von Norbert Elias, der die Verhofung des Kriegers als wichtigste soziale Veränderung im französischen Adel des 17. Jahrhunderts beschreibt, im österreichischen Umfeld:⁵⁷² Minatos *La nascita di Minerva. Festa musicale* in der Vertonung von Draghi und J. H. Schmelzer. In den auf vier Schauplätze (Luoco solitario di Delitie, con Grotte di Fontane – Ritirata di Giove – Strada di Fabriche diroccate – Reggia di Giove) verteilten 20 Szenen dieses Librettos wird die Göttin Minerva von Zeus ausdrücklich gegen den Kriegsgott Marte, der vier allegorische Figuren bedroht, in die Welt gesetzt, um die Werte der Schönheit, des Vergnügens, des Verstandes und der Tugend zu beschützen. Im Schlussapplaus, der zu den Tänzen von Erzherzogin Maria Anna und Hofdamen überleitet, lädt Minerva zur Feier von Eleonora ein, die „De l’Vnuerso è la Real Minerua“:

Cessate, Amici Numi,
 Cessate d’essaltar i miei Natali,
 E à le Fascie immortali
 De la gran LEONORA
 Riuolgete gl’applausi.

Für das am 6. Januar 1677 zum Geburtstag der Kaiserin mit der Musik von Giovanni Battista Pederzuoli aufgeführte Werk bleibt die Autorschaft umstritten: *I presagii della sorte. Festa musicale* wird häufig dem wenig bekannten Historiographen Girolamo Branchi zugeordnet, könnte aber auch von Minato stammen. In der banalen Szenenfolge besingen allegorische Figuren (Allegrìa – Inuentione – Musica – Ballo – Giuoco – Fortuna) und die Muse Thalia die kaiserliche Familie.

Am 22. Juli 1677 wird nachmittags im Garten von Schönbrunn Minatos *Le magbe di Tessaglia. Festa musicale* in der Vertonung von Draghi und J. H. Schmelzer zum Namenstag von Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia aufgeführt. In den 25 Szenen mit sechs Bühneneffekten (Attioni) werden pastorale Liebeskonflikte und, mit Motiven aus der antiken Mythologie, der Verzicht auf Zauberkraft vorgeführt. Aristoclide verliebt sich in die alle Gefühle verachtende Stinfalide. Als er sie im Zorn bedrängt, erheben sich die Einwohner Arkadiens gegen ihn. Im Auftrag von Aristoclide beschwört nun die Hexe Aganice die Göttin Cintia, Stinfalide die so ersehnten

⁵⁷² Vgl. Hubert Christian Ehalt: Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft, dargestellt vor allem am Beispiel des Wiener Hofes unter Leopold I., Josef I. und Karl VI. Diss. Wien 1978.

Gefühle einzufloßen. Cintia verweist aber darauf, dass Stinfalide schon mit Ariadeno verheiratet ist. Angesichts des persönlichen Glücks einer solchen Heldin zerbrechen die Hexen resigniert ihre Zauberstäbe. Linco, Seruo d'Aristoclide und Aganice Maga, Figlia d'Egetote, Rè di Tessaglia sorgen mit zahlreichen Cacciatori, Cacciatrici, Musici, Lottatori und Jaculatori für spektakuläre Auftritte, deren Schaurigkeit sich in Heiterkeit auflöst. Wie Linco in der Scena XX singt:

Allegrezza, Allegrezza!
 Non son più Lupo: fù contro l'vsanza
 Quel Volto à fè. Son Pecora, & haueuo
 Faccia di Lupo: & vso
 È per coteste Rupì
 Ir con Faccia d'Agnelle, & esser Lupi.

Am 1. September 1678 wird am selben Ort wieder zum Namenstag der Kaiserin Minatos *Il Tempio di Diana in Taurica. Festa musicale* mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer gespielt. In den 20 Szenen wird in drei Bühnendekorationen der Stoff von Iphigenia auf Tauris auf der Basis von Euripides und vermutlich auch von Ortensio Scamacca (*Ifigenia in Tauride*, 1649) behandelt. Die als Priesterin auf Tauris weilende Ifigenia soll auf Befehl von Toante ihren unerkannten Bruder Oreste bzw. den sich für den Freund hingebenden Pilade der Göttin Diana opfern. An Stelle dieses Menschenopfers soll jedoch schließlich ein neuer Tempel gebaut werden, dessen Name allerdings nicht gefunden werden kann, weil an dem Festtag für Eleonore Magdalena Theresia deren glanzvoller Name alles überstrahlt. Diese vertraute Handlung wird von zahlreichen tragikomischen Motiven wie Furien, Einsiedlern (*Tre Romiti Siluestri*), einer Sibylle und einem Orakel effektiv ausgeschmückt.

Minatos *La Monarchia latina trionfante. Festa Musicale* trägt zwar diese Gattungsbezeichnung, wird aber wegen des ungewöhnlich feierlichen Anlasses, nämlich der Geburt von Erzherzog Joseph, am 8. Oktober 1678 im Hoftheater auf der Cortina aufgeführt und daher im Abschnitt über die Opern zu Geburten im Kaiserhaus behandelt.

Minatos vermutlich am 22. November 1678 zum Geburtstag von Kaiserin-Witwe Eleonora mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer aufgeführte *Li Favoriti dalla Fortuna. Festa musicale* muss wegen ihrer Struktur wohl als ein *Trattenimento* oder eine *Introduzione ad un Balletto* gelten. In den zwölf Szenen und vier Tänzen werden drei typische Charaktere (Vn Pazzo – Vn Audace – Vn Goffo) reich von Fortuna beschenkt, verlieren aber letzten Endes alles an Vn Prudente.

Trotz der leicht modifizierten Genrebezeichnung gehört wohl auch Minatos *I vaticinii di Tiresia Tebano. Festa teatrale* in dieser Kategorie. Mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer werden die 16 Szenen mit Ballett im Ballhaus von Prag zum Geburtstag der Kaiserin am 11. Januar 1680 aufgeführt. In Anlehnung an Homers *Odyssee* (Buch XI) wird Tiresia, Cieco Indouino Tebano in einem Streitgespräch am thebanischen Hof mit verschiedenen philosophischen und politischen Fragen konfrontiert, die er alle zu beantworten weiß. Am Ende sagt der blinde Seher die glorreiche Herrschaft von Leopold voraus, die sich durch die im Stück als Allegorien auftretenden Tugenden (La Virtù – La Modestia – L’Ardire – La Vigilanza – La Giustitia – La Fedeltà – Il Valore) auszeichnen wird.

In Minatos für den Namenstag der Kaiserin am 22. Juli 1682 geplanten, aber wegen eines Unfalls auf den 30. Juli verschobenen *Le Fonti della Beotia. Festa Musicale* wird zur Musik von Pederzuoli und A. A. Schmelzer das Thema der durch Zauberquellen gesteuerten Liebe behandelt. In 22 von Plinius (*Naturalis Historia* 31,1) inspirierten Szenen erfindet der Librettist Liebesketten mit den entsprechenden Verwirrungen, die durch zwei Quellen ausgelöst werden, von denen eine (Fonte dell’Oblivione) die Erinnerung an geliebte Personen löscht, die andere (Fonte della Reminiscenza) sie wieder erweckt. Die Seherin Amfesibena klärt schließlich die ebenfalls durch die Wirkung der Quelle der Vergessenheit unklare Abkunft von Cretimero und sagt voraus, dass diese Quelle aber sicher keine Wirkung auf den Namen der Kaiserin haben wird.

Am 9. Juni 1684 wird in Linz zum Geburtstag des Kaisers Minatos *Tullio Hostilio aprendo il tempio di Giano. Festa musicale* in der Vertonung von Draghi und A. A. Schmelzer gespielt. In den 18 Szenen wird auf der Grundlage von Titus Livius (*Historiarum liber I*) die äußerst aktuelle Notwendigkeit des Krieges dargestellt. Trotz seiner Liebe zu der aus Alba stammenden Erminia ist Tullio (Tullio Hostilio III. Rè de Romani) aus patriotischer Pflicht entschlossen, Krieg gegen ihre Heimatstadt zu führen. In der Gestalt des Tullio ist natürlich Leopold I. zu erkennen, der nun gegen die Thraker (= Türken) Krieg führen muss, wie es am Ende heißt: „Vedi là un LEO-POLDO, che, qual tù ad Alba, al Trace, Provocator, mouerà Guerra.“

Am 11. Juni 1686 wird der Geburtstag des Kaisers mit der für diese Gattung ungewöhnlich aufwändigen Aufführung von Minatos *Il nodo Gordiano. Festa teatrale* in 20 Szenen mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer in vier Bühnenbildern von Burnacini und mit 2 Balletteinlagen von D. Ventura gefeiert. Nach der Eroberung von Sardi (früher Gordio), die in dramatischen Auftritten zu Beginn des Stückes nachvollzogen wird, zerschlägt Alessandro Macedone den im dortigen Tempel aufbewahrten Knoten, um so seinen auf einem Orakelspruch

gründenden Anspruch auf die Herrschaft zu unterstreichen. In Übertragung der aus Plutarch (*Alexandros* 18) und Curtius (*Historia Alexandri Magni* 3,1,15) übernommenen Geschichte auf Kaiser Leopold I. wird in der *Licenza* von Gioue, *La Fedeltà* und *L'Ossequio* herausgestrichen, dass dieser den Knoten seiner Feinde (d.h. der Türken und der mit ihnen strategisch verbündeten Franzosen) noch unbeugsamer zerschlagen wird als Alexander der Große.

Minatos *La vendetta dell'onestà. Rappresentazione musicale* wird mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer zum Geburtstag des Kaisers am 9. Juni 1687 gespielt. Trotz der Bezeichnung auf dem Titelblatt gehört das Werk wohl eher in die Gattung der *Festa musicale*, weil es mit seinen 25 Szenen in vier Bühnendekorationen über die für kammermusikalische Darbietungen üblichen Dimensionen hinaus geht. Bei der Eroberung Thebens durch die Truppen Alexanders wird Timoclea von Gelone (Capitano de' Traci nelle Militie d'Alessandro) Gewalt angetan. Sie führt ihn danach, auf seiner Suche nach verborgenen Schätzen im Haus, zu einem Brunnen im Garten und stößt ihn hinunter. Daraufhin des Mordes angeklagt, rechtfertigt sie vor Alexander ihre reine Racheabsicht und wird von ihm auch freigesprochen. Dazwischen liegt noch das heldenhafte Auftreten von Harpalio in Verkleidung eines feindlichen Soldaten, dem es auf diese Weise gelingt, seine von ihm scheinbar als Gefangene weggeführte Frau vor den wahren Feinden zu retten. In der *Licenza* feiern *Il Capriccio Nobile*, *La Viuacità Puerile* und *Li 4. Parti del Mondo* in einem Ballett diese außergewöhnlichen Tugenden.

Für 1688 lässt sich Minato ein zwei *Feste musicali* umspannendes Thema einfalten: Zunächst wird am 17. Januar in Preßburg, im Palais der Grafen Pálffy, zum Geburtstag der Kaiserin *Il marito ama più* in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer gespielt. In den auf drei Schauplätze verteilten 24 Szenen wird die Gattenliebe nach einer Episode aus Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* IV,6,1) behandelt: Im Haus des glücklichen Paares Cornelia und Tiberio Graco wird ein Schlangenpaar entdeckt. Die daraufhin befragten Aruspici deuten das Zeichen derart, dass eine der beiden Schlangen zwar getötet werde, die andere aber fliehen könne, und dass deshalb der jeweils dem Geschlecht der getöteten Schlange entsprechende Ehepartner vor dem anderen sterben werde. Aus dem daraufhin ausbrechenden Wettstreit der Liebenden gelingt es schließlich Tiberio mit einer List, als Sieger hervorzugehen, indem er die männliche Schlange tötet. Symbolisch sind unter den Schlangen die Türken zu verstehen, welche Leopold unter Einsatz seines Lebens aus dem Haus vertreiben konnte. Allegorische Figuren (*Il Capriccio Poetico*, *L'Antonomasia* e *L'Iperbole*, *Figure Poetiche*) und Herkules mit den Argonauten leiten am Schluss zum Ballett über.

Darauf antwortet am 10. Juni, zum Geburtstag des Kaisers, *La moglie ama meglio* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer. In die 30 Szenen dieses Werkes werden auf vier Schauplätzen nicht nur Tänze eingestreut, sondern auch von Giulio Gualtieri koordinierte Kampfszenen (*Essercitii militari*). Wegen interner politischer Unruhen wird zuerst Leonida vom spartanischen König Cleombroto verbannt, auf Bitte von Königin Cleonima, seiner Tochter, aber begnadigt. Aus den nach seiner Rückkehr erfolgten Auseinandersetzungen geht Leonida als Sieger hervor und verbannt nun seinerseits den Schwiegersohn. Der Vater gibt den Fürbitten der Tochter aber nicht so nach wie der Ehemann jenen der Gattin: Cleonima flieht zu Cleombroto ins Exil. Leonida lenkt schließlich ein und erstattet Tochter und Schwiegersohn die Herrschaft zurück.

Die Schlussfolgerung aus dem festlichen Dialog der Geschlechter: Eleonore liebt zwar besser, aber Leopold siegt besser, wie in der *Licenza La Gloria Austriaca* verkündet: “Se, de le Muse nel Teatro, apparue, che LA MOGLIE AMA MEGLIO, In questo, de la Gloria, Comparando LEOPOLDO à ogn’altro Eroo, Chiaro ben si comprende, Ch’Egli MEGLIO TRIONFA, e MEGLIO SPLENDE.”

Am 13. Januar 1689 wird zum Geburtstag der Kaiserin in einem großen Saal der Hofburg Minatos *Pigmalione in Cipro. Festa musicale* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer gespielt. Die 30 Szenen bieten auf vier Schauplätzen die bekannte Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* (X, 243–297): Der Elfenbeinschnitzer Pigmalione erringt in Zypern die Gunst der Kunstkenner und gewinnt die Zuneigung von Clotilde und Orilla. Er lehnt die Liebe der beiden aber wegen deren körperlicher oder geistiger Unvollkommenheiten ab, bis er sich schließlich in eine von ihm selbst geschaffene Statue verliebt, die Venus auf seine Bitte hin zum Leben erweckt (*Statua d’Aurio, resa humana da Venere, & à cui si Sposa Pigmalione*). In der *Licenza* wird festgestellt, dass eine Statue der Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia die von Pygmalion geschaffene an Schönheit noch übertreffen müsste.

Am 18. Juni 1691 wird in der *Favorita* zum Geburtstag des Kaisers Minatos *Il ringiovenito. Festa musicale con un real balletto* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer aufgeführt. Auf der Basis von Diodoros Siculus (*Bibliotheka* IV,10) und Ovid (*Metamorphosen* VII) werden in 24 wahrlich zauberhaften Szenen die magischen Kräfte Medeas vorgeführt. Medea kann mit ihrer Zauberkraft Ercole vom Wahnsinn befreien, ihr eigenes Alter verändern und auch Jasons Liebe für Creusa zu ihren Gunsten verwandeln. Schließlich verjüngt sie noch Esone, den alten Vater Jasons, der symbolisch für die Casa d’Austria stehen dürfte. Im Schlussballett fordert die müde Fortuna nach Zuspruch von Virtù und Prudenza Kaiser Leopold auf, ihr nicht durch Zauber, sondern durch seine Taten neue Kraft zu verleihen.

Der Geburtstag der Kaiserin wird am 12. Januar 1692 mit der ungewöhnlich aufwändigen Aufführung von Minatos *Fedeltà e generosità. Festa teatrale* in 22 Szenen mit Licenza in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer in vier Bühnenbildern von Burnacini mit einer Balletteinlage von D. Ventura begangen. Als ein aus Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* III,2, ext. 9) entnommenes Beispiel für die Macht der Tugenden weigert sich Harmonia Principessa di Siracusa, das Opfer ihrer Hofdame Rosilla anzunehmen, die die Kleidung ihrer Herrin anziehen will, um so die Verfolgung durch Aufständische auf sich zu lenken. Sowohl Rosilla als auch Harmonia, die sich zu erkennen gibt, erwecken die Liebe der sie bewachenden Verschwörer und entgehen damit dem Tod. Treue und Großmut werden durch die vorbildlichen Handlungen der weiblichen Hauptpersonen dargestellt, welche schließlich die Aufständischen umstimmen. Volupia, Göttin der Freude, und die fünf Sinne erläutern in der Licenza, dass mit Harmonia Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia gemeint sei, und mit Rosilla die sie vor Nachstellungen schützenden, treuen Untertanen.

Am 22. Juli 1693 abends wird zum Namenstag der Kaiserin in einer Grotte im Garten der Favorita Minatos *La madre degli dei. Festa musicale* in der Vertonung von Draghi und A. A. Schmelzer dargeboten. Inspiriert von Martianus Capellas *De nuptiis Mercurii et Philologiae* thematisieren die 15 pastoralen Szenen die Liebe einer Göttin für einen Hirten. Die im Titel genannte, äußerst wandelbare Göttermutter (La Madre degli Dei: Hora detta Ope: Hora Cibebe: Hora Berecinthia: Hora Cerere) verliebt sich in den jungen Hirten Ati und begünstigt ihn unter der Bedingung, dass er keusch bleibe. Er bricht dieses Gebot aus Liebe zu der Nymphe Cipsela und wird von der Göttermutter daraufhin verstoßen. Verzweifelt durchstreift er die Wälder, wird von einem Wildschwein getötet und daraufhin zum Gedenken in eine Zypresse verwandelt. Die Göttermutter flicht sich einen Kranz aus seinen Zweigen und von ihr eingesetzte Priester feiern alljährlich diese Verwandlung, ebenso wie der Namenstag der Kaiserin alljährlich gefeiert wird.

Am 25. November 1694 wird anlässlich des Namenstages des Kaisers auf geheimer Bühne im Leopoldinischen Trakt der Hofburg Minatos *Pelopida Tebano, in Tessaglia. Festa teatrale* in 28 Szenen mit der Musik von Draghi und J. J. Hoffer aufgeführt. In fünf Bühnenbildern von Burnacini und mit Balletteinlagen von D. Ventura wird das Verhältnis von Klugheit und Freundschaft am Beispiel des thebanischen Feldherrn Pelopida abgehandelt, dem mit Hilfe einer List die gleichzeitige Eroberung zweier Festungen der Magneter gelingt. Er und sein treuer Freund Epaminonda verlieben sich beide in je eine der dabei gefangenen Prinzessinnen, ohne jedoch zunächst zu entdecken, wer welche liebt. Um einen Bruch der Freundschaft zu vermeiden,

wendet Pelopida schließlich die selbe List an wie bei der Eroberung, so dass am Ende jeder zu seiner Geliebten findet. Am Ende wird Leopold I. als ein moderner Pelopida gefeiert, welcher ebenso tüchtig im Krieg und ebenso treu in der Freundschaft ist.

Am 4. August 1695 gelangt schließlich zum Namenstag der Kaiserin im Garten der Favorita ein ursprünglich für den 28. August 1690 im eigens errichteten Theater auf der Bellaria geplantes Werk zur Aufführung, das damals wegen Krankheit und Tod ihres Vaters abgesagt worden ist: Minatos *La chioma di Berenice. Festa Musicale* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer. In 22 Szenen⁵⁷³ wird ein bei Kallimachos bzw. Catull (*Carmina* 66) geschildertes persönliches Opfer für den Partner paraphrasiert. Als Tolomeo, Rè d'Egitto mit seinem Heer nach Asien zieht, gelobt die Königin Berenice ihr Haar zu opfern, wenn er unversehrt wiederkehrt. Nach dem Sieg Tolomeos und der Erfüllung des Gelöbnisses verschwinden aber kurze Zeit darauf die im Venustempel aufgehängten Zöpfe Berenices. Conone erklärt, daß sie nun als neues Sternbild am Himmel strahlen. Wie Berenice opfert auch die Kaiserin jede persönliche Pracht für den Sieg und die Unversehrtheit ihres Gemahls.

Am 11. August 1697 wird im Garten der Favorita zum Namenstag der Kaiserin Minatos *La tirannide, abbattuta dalla virtù. Festa musicale* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und Hoffer gespielt. In diese 30 vermutlich auf Plutarch (*De virtutibus mulierum*) basierenden Szenen über weibliche Tugenden und deren Einsatz für das Vaterland flicht der Autor neben Tänzen auch Kampf- und Sportszenen (Combattimento, Esercizio di lotta, Giuochi Olimpici) ein. Aristòtìmo herrscht als Tyrann in Elis (Prouincia situata nella Parte Occidentale del Peloponneso) und erlaubt seinen Günstlingen jeden Übergriff auf seine Untertanen. Als Höhepunkt seiner Willkür gestattet er scheinbar allen Unzufriedenen die Auswanderung, lässt aber dann trotz einer Fürbitte der Bacchus-Priesterinnen die zur Abreise Versammelten entweder gefangennehmen oder niedermetzeln. Eine List, die aus dem Exil einen Aufstand vorbereitenden Männer mit Hilfe von Nachrichten ihrer Frauen in einen Hinterhalt zu locken, wird von Megistèa mutig vereitelt. Ebenso entschlossen weist ihre Tochter Micèa die Nachstellungen von Lucio, dem Kommandanten der Miliz, zurück. Von solch tugendhaftem Verhalten angespornt, stürzen die Bewohner den Tyrannen, der seinen Untergang außerdem in einem Vorzeichen (ein Adler läßt einen Stein auf das Dach seines Palasts fallen) angekündigt sieht.

Am 7. August 1698 wird unter den gleichen Umständen Minato letztes musikalisches Fest in der Vertonung von Draghi und Hoffer aufgeführt: *Il delizioso ritiro di*

⁵⁷³ In der Version von 1690 20 Szenen; dort fehlen auch die Gestalten des gefangenen Aristodemo und der zur Einsamkeit neigenden Ferneida, die für zusätzliche dramatische Effekte sorgen.

Lucullo. Festa musicale. Auf der Grundlage von Plutarch (*Lucullus*) feiern die 31 aufwändigen Szenen die außergewöhnlichen Tugenden des römischen Kommandanten und kunstsinnigen Privatmannes. Hortensia hat sich, als Soldat verkleidet, auf die Suche nach dem an der Ostgrenze des Imperiums gegen die Parther und Armenier kämpfenden Vater begeben, wobei sie zuerst in die Gefangenschaft von Farnace geraten ist und sich in diesen dann verliebt hat, wonach sie zusammen mit ihm unter dem Namen Oronte in römische Gefangenschaft gerät. Es ist ihr aber vorher in einem nächtlichen Kampf gelungen, den Vater zu beschützen, wofür sie von diesem einen goldenen Gürtel zum Zeichen des Dankes bekommen hat. Hortensia gibt Farnace als den Retter aus, welcher daraufhin von Lucullus zum Freund erwählt und aus der Gefangenschaft befreit wird. Nach seinen militärischen Erfolgen in den orientalischen Provinzen und seiner durch politische Intrigen herbeigeführten Ablösung als Kommandant durch Pompeo Magno zieht sich Lucullo in eine Landvilla zurück, um sich im Freundeskreis den schönen Künsten zu widmen. Die von ihm gewünschte Heirat von Farnace mit seiner Tochter Hortensia wird jedoch erst nach Aufklärung von deren Verbleib und nach Auflösung der Verlobung Farnaces mit Ismenia möglich.

Minatos Expressivität ist trotz seines hohen Alters und seiner langen Tätigkeit ungebrochen, wie sich an einer Arie der *Scena XXV* zeigt, die in ihrer lexikalischen Präzision und poetischen Melodie auf die Libretti von Pietro Metastasio und Lorenzo Da Ponte vorausweist:

Amor Tiranno
 Leggi non hà.
 Virtù, douer
 Forza non hanno
 Contro il poter
 De la Beltà.

Am 18. Januar 1699 wird zum Geburtstag der Kaiserin Donato Cupedas *La fede pubblica. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Giovanni Bononcini, Leopold I. und J. J. Hoffer in sieben Bühnenbildern Burnacinis mit drei Balletten von Torti aufgeführt. Anlässlich ihres Namenstages wird am 1. August 1699 abends im großen Saal der Favorita Cupedas *Le Finezze dell'amicizia e dell'amore. Festa Musicale* in der Vertonung von Draghi und Hoffer in der Inszenierung von Burnacini und mit Balletteinlagen von Claudio Appelschoffer und Pietro Levassori della Motta (vor 1700 – nach 1723) dargeboten.

Die Gattung der *Festa musicale* wird in Wien noch einige Jahre weiter gepflegt, wie die anonymen *Il convito di Giove* (1699),⁵⁷⁴ *Circe fatta saggia* (1713) und *Ercole in cielo* (1713) illustrieren, wird aber dann zunehmend als *Festa teatrale (per musica)* bezeichnet.

V.9 Faschingsopern

Die Anfänge dieser Gattung in Wien sind wieder in der Regierungszeit von Ferdinand II. zu suchen, als erste Anstrengungen zur Nachahmung der repräsentativen Festlichkeiten an den norditalienischen Höfen (vorwiegend Mantua) und der sich etablierenden Unterhaltungsprogramme an den venezianischen Theatern unternommen werden. Es handelt sich bei den Faschingsopern um Musikdramen, die in ihren Dimensionen über die bisher beschriebenen Gattungen insofern hinausgehen, als eine strukturelle Unterteilung in Akte vorliegt und die Aufführung in der Regel eine Bühne mit gewissen technischen Voraussetzungen erfordert. Über die auf den Titelblättern angeführte Kategorie *Dramma per musica* hinaus werden hier auch anders bezeichnete Werke (z. B. *Favola per musica*, *Dramma giocoso-morale* oder *Trattenimento per musica*) eingereiht, die inhaltlich entsprechen und im Fasching aufgeführt werden. Ab 1670 verzichteten die Faschingsopern darüber hinaus auf die bei anderen Hofopern üblichen Prologe und meist auch für die für Huldigungsfeste typische Licenza.

In ihrem Inhalt reihen sie sich in die Karnevalstradition ein, welche vorwiegend in den Wochen zwischen Epiphanie und Fastenzeit bestehende Verhältnisse durch ihre Karikatur bzw. Verkehrung in das Gegenteil lächerlich macht und in Frage stellt. Im höfischen Milieu respektiert dieses inhaltliche Konzept natürlich die Herrscherfamilie und die kirchlichen Institutionen, kritisiert aber durchaus das Fehlverhalten höherer Funktionsträger und erlaubt sich in Einzelfällen (wie bei Minato) auch indirekte Ratschläge an den Kaiser.

Die bevorzugten Stoffe sind auf Grund ihres Unterhaltungswertes zunächst komische Liebesverwicklungen aus der Mythologie und im Schäfermilieu, überraschendes Verhalten in Liebesdingen historischer Persönlichkeiten sowie jede Form der Maskerade. Die lächerlichen Aspekte der Protagonisten werden noch gesteigert durch die schrankenlose Dummheit bzw. die Triebhaftigkeit der Dienerfiguren, welche hauptsächlich – wie oben erläutert – aus den Typen der *Commedia dell'arte* abgeleitet sind.

⁵⁷⁴ ÖNB Cod. Ser. n. 4.147: *Il Conuito di Giove. Festa musicale per il Giorno del gloriosissimo nome della Sacra Real Maestà della Regina de' Romani Amalia Willelmina, per comando della Sacra Cesarea Real Maestà dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo Primo.*

Vermutlich am 20. Januar 1633 wird am Kaiserhof zur Unterhaltung von König (ab 1637 Kaiser) Ferdinand III. die dreiaktige Oper *Gli inganni di Polinesso* eines Academico Humorista, hinter dem sich Monsignor Urbano Giorgi verbirgt, wahrscheinlich in der Vertonung von Lodovico Bartolaia aufgeführt. Das Werk, dessen tatsächliche Aufführung bisher nicht nachweisbar ist, bleibt eine Einzelinitiative, denn bis zum Regierungsantritt von Leopold I. lässt sich keine weitere italienische Faschingsoper in Wien dokumentieren.

In den ersten Jahren des sich etablierenden Unterhaltungsprogramms kann man einen regelmäßigen Wechsel zwischen einem aus Italien übernommenen Werk des Sprech- oder Musiktheaters, von welchem keine lokalen Druckausgaben veröffentlicht werden, und einer eigens für den Kaiserhof geschriebenen Oper beobachten. Nach der Aufführung der Tragikomödie *Il Don Gastone di Moncada. Opera scenica e morale*⁵⁷⁵ von Giacinto Andrea Cicognini (1606–51) am 13. Februar 1659 im kleinen Hoftheater beginnt die Serie der Wiener Faschingsopern am 19. Februar nachmittags im Hoftheater mit Amalteos *Il re Gilidoro, favola drammatica musicale* in der Vertonung von Bertali. Die Handlung dieser dreiaktigen Oper, deren Text mit fünf Kupferstichen der Inszenierung veröffentlicht wird, ist im frühmittelalterlichen England angesiedelt und weist gewisse Parallelen mit dem Wanderbühnenstück *Eine schöne lustig triumphierende Comoedia von eines Königes Sobne auss Engellandt und des Königes Tochter auss Schottland*⁵⁷⁶ auf. Im Schlussballett tanzt Leopold I. mit 11 Kavalieren. Es folgt am 20. Februar 1659 im kleinen Hoftheater die Aufführung von Cicogninis *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo*, einer *Opera* in 3 Akten mit einem Prolog, durch italienische Studenten und Pagen des venezianischen Botschafters.⁵⁷⁷

Im Fasching 1660 wird, möglicherweise im Tanzsaal der Hofburg, Cicogninis *L'Oronthea. Dramma musicale* in drei Akten mit Prolog und einem Intermedium in der Vertonung von Filippo Vismarri (1631–1707) und vielleicht Giovanni Felice Sances aufgeführt.⁵⁷⁸ Vermutlich am 20. Februar 1662 wird Amalteos *La Roselmina fatta canora. Recitata in Musica per il Carnevale* (drei Akte mit Prolog) in der Vertonung von Sances mit zwei Balletteinlagen von Santo Ventura geboten. Der Stoff des Librettos geht auf *Roselmina. Favola tragicatiricomica* in fünf Akten von Lauro Settizonio zurück, die erstmals 1595 in Venedig gespielt wird und ab diesem Jahr in zahlreichen

⁵⁷⁵ Erstmals aufgeführt wurde dieses Prosadrama 1641 in Florenz, die erste Druckausgabe davon dürfte in Venedig 1658 erschienen sein. Zu den deutschen Übersetzungen dieses Werkes, das große Verbreitung in der Wanderbühne findet, vgl. Martino: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum, S. 92f.

⁵⁷⁶ 1620 in der Sammlung *Engelische Comedien und Tragedien* erschienen.

⁵⁷⁷ Das Werk erscheint ebenfalls 1658 in Venedig. Eine handschriftliche deutsche Übersetzung wird 1662 in Innsbruck niedergeschrieben; vgl. Martino: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum, S. 93f.

⁵⁷⁸ Diese Oper wurde mit der Musik von Cesti erstmals 1649 in Venedig und 1656 in Innsbruck gespielt.

Ausgaben bis 1630 erscheint. In einer Kombination aus magischen Elementen wie einem Zauberring und Figuren der *Commedia dell'arte* (vgl. das vorgehende Kapitel) erzählt diese Komödie der Verwandlungen im mittelalterlichen Irland die Geschichte einer kriegerischen Prinzessin.

Mit *Il re Gilidoro* und *La Roselmina fatta canora* leitet Amalteo jedenfalls eine lange Tradition komischer Libretti ein, die das venezianische Modell der beiden Handlungsebenen (*seria* für die Führungspersonen und *buffa* für die Diener) im Sinne der Faschingsunterhaltung zugunsten der Komik verschiebt. Seine literaturgeschichtliche Bedeutung unterstreicht daher schon Salzer:

L'abisso creatosi tra opera seria e opera comica in Austria si approfondì nel corso degli anni, mentre si può dire che da principio le due forme d'arte appena si distinguevano l'una dall'altra. Amalteo accentuò la comicità in tutte le sue opere e portò un elemento nuovo nel teatro viennese collegando strettamente le figure grottesche con l'azione, cosa che prima di lui nessuno aveva fatto.⁵⁷⁹

Dieser Einschätzung schließt sich Girardi an: „Si può far risalire ad Aurelio Amalteo (1659–1669) l'introduzione a Vienna dei primi libretti comici scritti appositamente per il carnevale. A queste opere si volle dare una speciale impronta di comicità, alla quale si associano anche motivazioni moralistiche.“⁵⁸⁰

Am 21. Februar 1662 wird Cicogninis *La Marienne. Opera tragica*, eine Prosakomödie in drei Akten mit Prolog, ausgeschmückt durch drei *Intermezzi musicali* von Amalteo (*Mercurio esploratore*) in der Vertonung von Sances, gespielt. Am 5. Februar 1663 schließlich *Il Fausto ovvero il sogno di Don Pasquale, tragicomedia abbreviata et adornata di Prologo e Finale per Musica* von Francesco Maria de Luca Sereni (1632–1705) in der Kammer von Kaiserin-Witwe Eleonora, aber offenbar keine Faschingsoper, weder in diesem noch im folgenden Jahr.

Am 27. Januar 1665 wird im großen Hoftheater Draghis *La Cloridea. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von Pietro Andrea Ziani in 10 Bühnbildern von Ludovico Ottavio Burnacini aufgeführt, womit die jährliche Produktion von zumindest einer, meist aber mehreren Faschingsopern am Kaiserhof aufgenommen wird. Nach einer auch für höfische Verhältnisse ungewöhnlich devoten Widmung des Autors an den Kai-

579 Elisabetta Carlotta Salzer: *Commediografi italiani a Vienna*. In: *Rivista italiana del Dramma* II.2 (1938), S. 269–296; hier S. 270.

580 Maria Girardi: *Da Venezia a Vienna: Le „facezie teatrali“ di Nicolò Minato*. In: Ivano Cavallini (Hg.): *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700*. Rovigo 1990, S. 189–265; hier S. 201.

ser („[...] bacio il terreno calpestato dalle sue Imperiali piante.“) und einer Adresse an den Leser folgt in der Druckausgabe des Librettos eine *Delucidazione dell'opera*, in der Draghi die äußerst komplexen Liebesverwicklungen rund um die Hauptperson (Cloridea figlia di Alicardo Rè di Sparta, e moglie di Almidoro Principe di Corinto) an einem antiken Hof auf Zypern (La Scena si figura in Nicosia Metropoli di Cipro) erklärt.

Ganz in der Tradition des venezianischen Librettos werden die tragischen Aussagen der in die emotionalen Konflikte verstrickten Personen systematisch durch die schrankenlose Komik der Spassmacherfiguren auf der Dienerebene gebrochen. Als Beispiel sei hier die vierte Szene des ersten Aktes genannt, in welcher Almidoro sein bitteres Liebesleid beklagt:

Può ben sorte incrudelita
 E de gl'Astri il fier tenor
 Tormentar questo mio Cor,
 E privarmi ancor di vita,
 Che già mai hauran possanza
 D'atterrar la mia Costanza.
 Astro Crudo, e severo
 Veggio cessata in parte
 La tua fiera influenza
 Sì sì che ben auoggio,
 Che prottetor è il Ciel de l'inocenza.

Daran schließt sein Diener (Schiriffo servo Gobbo di Almidoro) seine parodistische Version der Klage an, die den Hader mit dem Schicksal in ein Sehnen nach Essen und Trinken verwandelt:

Oh stelle crude, e cotte!
 Ancor mi date aita
 Senza quattro pagnotte?
 Bacco Bacco cortese,
 Ora che le mie vene
 Solo d'acqua ripiene
 Stanno per annegarsi
 Potessi almen contento
 Spirar lo spirito mio, entro una botte.
 Oh stelle crude, e cotte!

Einen Höhepunkt erreicht diese Komik am Ende des ersten Aktes, als die Diskussion von Schiriffo und einem Wirten (Rudione Cantiniere) über die italienischen Weinsorten zu einem Ballett der Fassbinder überleitet. Die groteske Szene am Ende des zweiten Aktes, vor einem Ballett der Nationen, bestreitet der bucklige Schiriffo mit der um ihn werbenden alten Nerea (Matrona di Corte), die er aus Eitelkeit zurückweist:

Son pur bello anch'io lo sò,
 S'io mi miro,
 S'io mi giro,
 Jo la gobba unqua non hò.
 Son pur bello anch'io lo sò.

Am 10. Februar 1665 wird im kleinen Hoftheater laut Seifert⁵⁸¹ ein Schauspiel aufgeführt, das vermutlich mit dem im gleichen Jahr in Wien gedruckten *Liebes Sieg Alexandri deß Grossen und Rossane*, einer Übersetzung von Cicogninis *Gli amori di Alessandro Magno, e di Rossane. Dramma musicale* (erstmal Venedig 1651 mit der Musik von Francesco Luccio) identisch sein dürfte. Martino⁵⁸² geht hingegen von einem deutschen Druck zu einer Opernaufführung in italienischer Sprache in der Vertonung von Giovanni Giacomo Arrigoni (1597–1675) aus und führt zusätzlich eine frühere Aufführung des in Italien beliebten Werkes⁵⁸³ im Jahre 1657 am Kaiserhof als *Festa teatrale* an, für welche allerdings keine Ausgabe nachweisbar ist.⁵⁸⁴ Dieser Punkt bedarf sicher noch der Klärung.

Nach einer dreiteiligen *Introduzione drammatica al Gioco delle sorti rappresentata in musica* am 5. Januar 1666 in der Kammer Eleonoras und einer kleinen *Operetta* am 7. Februar am selben Ort wird als große Attraktion des Faschings 1666 am 1. oder 4. März im kleinen Hoftheater Draghis *La Mascherata. Compositione drammatica per musica* in drei Akten mit einem Prolog in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer geboten. Es scheint das ein noch bescheidenes Programm im Vergleich zum ersten Höhepunkt der Faschingsunterhaltungen des Hofes im Jahre 1667.

⁵⁸¹ Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 452.

⁵⁸² Martino: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum, S. 91f.

⁵⁸³ Folgeausgaben vor der Wiener Aufführung in Genua 1652, Modena 1654, Bologna 1656, Macerata 1661, Venedig 1661, Mailand 1662, Bologna 1663 und Rom 1663.

⁵⁸⁴ Mayer weist auch nur auf einen Druck aus der Literatur hin: „1433. SINGSPIEL. *Gli Amori d'Alessandro Magno e di Rossane. Festa teatrale. 1657.* 4°. Kaiser Leopold I. gewidmet. Text von Giac. Andr. Cicognini. Textbuch 1665. Deutsch und italienisch. Wurde wahrscheinlich 1665 wiederholt. Ein Textbuch aus dem Jahr 1657 ist nicht vorhanden. Köchel, l. c. S. 487.“ (Wiens Buchdrucker-Geschichte, Bd. 1, S. 249)

Das am 5. Januar wieder aufgenommene *Gioco delle sorti rappresentato in musica* in der Kammer Eleonoras steht natürlich ebenso im Schatten der großen *Contesa dell'Aria, e dell'Acqua* wie *Vero amor fa soave ogni Fatica*, eine Einleitung zu einem Ball von Draghi und J. H. Schmelzer am 6. Februar nachmittags im Hoftheater. Bemerkenswert an *Vero amor* ist der exotische Rahmen der Handlung in Äthiopien mit angeblich sogar einem Elefanten als Teil der von Santo Ventura gestalteten Choreographie.

Am 16. Februar 1667 folgt im Hoftheater Draghis *La Galatea. Favola pastorale per musica* in der Vertonung von Pietro Andrea Ziani und J. H. Schmelzer, eine Bearbeitung der Geschichte von Acis und Galathea aus Ovids Metamorphosen (XIII.734–897) in vier aufwändigen Bühnenbildern des seit 1652 am Kaiserhof tätigen Architekten Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707). Am 19. Februar steigert sich dieser bühnentechnische Aufwand im Hoftheater auf das Doppelte für Sbarras *Le disgrazie d'amore. Dramma giocoso-morale* mit der Musik von Antonio Cesti, sowie J. H. Schmelzer für die drei Balletteinlagen von Ventura, und Leopold I. für die Licenza. Nach einem Prolog der Allegria, die eine der Jahreszeit entsprechende Unterhaltung ankündigt, wird der aus der Antike (Homer: *Odyssee*, VIII.268–365) überlieferte, komisch-groteske Ehestreit zwischen Venere und Vulcano abgehandelt und nicht gerade ernst durch allegorische Figuren kommentiert.

Am 21. Februar 1669 wird im Schlafzimmer des Kaiserpaares das dreiaktige *Dramma per musica. Chi piu sa manco l'intende ovvero Gli amori di Clodio e Pompea* von Teofilo (= Francesco Ximenes Arragona) gespielt. Die Wertschätzung gegenüber diesem Werk manifestiert sich nicht nur in dem mit sechs Kupferstichen ausgestatteten Druck, sondern auch darin, dass der Kaiser, der mit Draghi und J. H. Schmelzer die Musik komponiert hat, persönlich die Aufführung vom Cembalo aus dirigiert und dass, offenkundig als Geste gegenüber dem Hof in Madrid, mit dem in diesen Jahren aus dynastischen Gründen ein reger kultureller Austausch besteht,⁵⁸⁵ eine spanische Übersetzung unter dem Titel *Los Amores di Clodio y Pompea* veröffentlicht wird.

Am 17. Februar 1670 wird am Kaiserhof Minatos erste Faschingsoper, *Le risa di Democrito. Trattenimento per musica*, mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer sowie der Choreographie von Ventura (Tänze von Bären, Küchenpersonal und Hirten) aufgeführt, für welche er seine aus Venedig bewährte Struktur einer gleichen

⁵⁸⁵ Vgl. Leopold I.: Privatbriefe [...] an den Grafen Franz Eusebius Pötting 1662–73. Hg. von Alfred Francis Pribram und Moriz Landwehr von Pragenau. 2 Teile. Wien 1903–04; eine Zusammenfassung dieses Aspekts und weitere Literaturhinweise in Alfred Noe: Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Bilanz. In: *Daphnis* 30 (2001), S. 159–218.

Anzahl von Szenen (je 12) in allen drei Akten übernimmt und drei Bühnenbilder von Burnacini verwendet.⁵⁸⁶

In der vermutlich auf Diogenes Laertios (Geschichte der griechischen Philosophie) basierenden Handlung hat der aus Abdera stammende Democrito sein väterliches Erbe dafür verbraucht, die Natur der Dinge zu studieren und zu einem Philosophen zu werden. Als Einsiedler verachtet er nun alles Irdische und belacht die Mühen seiner Mitmenschen, obgleich seine philosophischen Erklärungen den anderen nicht weniger lächerlich vorkommen als jene seines Dieners Telo. Dass seine Ansichten nicht sehr ernst zu nehmen sind, manifestiert sich im pathetischen Stöhnen seiner Auftrittsarie:

Infelice umanità!
 Ah, ah, ah,
 Dou'è 'l bene,
 Che la uita amar ti fa!
 Ah, ah, ah,
 Infelice umanità?
 Che ti gioua libertà!
 Ah, ah, ah,
 Se del Fato
 Prigioniera ogn'Alma stà.
 Ah, ah, ah,
 Infelice umanità! (I.3)

Wegen eines Orakelspruchs hat König Lisimaco seine Schwester Rosinda in einem Turm in der Nähe von Democritos Einsiedelei einsperren lassen. Die Dienerin Marcrina befreit sie jedoch, indem sie sie gegen die Schäferin Olinda austauscht. In Begleitung von Democrito an den Hof gelangt, erringt Rosinda unter dem Namen Cirene die Zuneigung ihres Bruders Lisimaco, was zu sehr lyrischen Dämpfungen der petrarkistischen Expressivität Anlass gibt:

Nè senza spine
 La rosa stà:

⁵⁸⁶ „È una simmetria facilmente conseguita se si pensa alla elasticità dei criteri che determinavano la divisione in scene, ma è comunque indicativa di un gusto per parallelismi e simmetrie.“ (Nino Pirrotta: Note su Minato. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Florenz 1990, S. 127–163; hier S. 134 Anm. 8)

Nè senza pene
 La gioia uà.
 Vengono alterni
 Piacer, e duol:
 Com'a uicende
 La nott' e 'l Sol. (III.2)

Diese Stimmung steht in extremem Gegensatz zu der bereits im Abschnitt über die *Commedia dell'arte* im Musiktheater beschriebenen, grotesk-derben Ausdrucksweise der Dienerfiguren.⁵⁸⁷

Der Philosoph Democrito, der all diese Ereignisse zwar belacht, gleichzeitig aber mit einer seltsamen Theorie der Atome erklären will, erweist sich zuletzt dennoch der großmütigen Herrschertugend von Lisimaco, der allen ihre instruktiven Täuschungen verzeiht, unterlegen:

In mezzo à tante gioie
 A ciascuna io perdono. (III.12)

Was Macrina, die gemeine Alte, äußerst zweispältig kommentiert: „A fè à fè, Signor, sei troppo buono.“

Die ungewöhnliche Beliebtheit des Werkes zeigt sich in der Tatsache, dass es noch drei Mal am Kaiserhof wiederholt wird: am 11. Februar 1673 in einem abgelegenen Saal der Burg mit neuen Bühnenbildern von Burnacini und Kompositionen des Kaisers, sowie am 17. und vermutlich am 21. Februar 1700, mit der Musik von Francesco Antonio Pistocchi (1659–1726) und Johann Joseph Hoffer (1666–1729). Die Begeisterung für *Le risa di Democrito* hält während des so an Philosophie interessierten 18. Jahrhunderts an: Aufführungen sind nachweisbar in Bologna (Teatro Formagliari, 1708 und 1727), Forlì (1710), Ferrara (Teatro Bonacossi, 1712), Lissabon (1736) und in Wien (Stadttheater, 1737 und 1742). Das auf Minatos Libretto beruhende Singspiel *Der lachende Democritus* wird 1704 in Leipzig vermutlich in der Vertonung von Georg Philipp Telemann gespielt.

⁵⁸⁷ Vgl. außerdem Maria Girardi: Da Venezia a Vienna: le ‚facezie teatrali‘ di Nicolò Minato. In: Ivano Cavallini (Hg.): *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezia dal '500 al '700*. Rovigo 1990, S. 189–265, und Manuela Hager: *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990, S. 17–30.

Am 18. Februar 1671 wird in der Ritterstube der Burg Minatos *L'avidità di Mida. Trattenimento per musica*, eine dreiaktige Faschingsoper mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer, drei Balletteinlagen von Ventura und sechs Bühnenbildern von Burnacini gespielt. In der aus Ovids Metamorphosen (XI, v. 67–145) bekannten Geschichte verspricht Bacco für die Freilassung von Sileno, alle von dem phrygischen König Mida berührten Dinge in Gold zu verwandeln. Dieses Geschenk erweist sich jedoch bald als Fluch, weil Mida dadurch weder essen noch trinken kann. Auf seine Bitte erlöst ihn Bacco durch ein Bad im Fluß Pactolus wieder von dieser Gabe und belehrt ihn damit darüber, dass die allzu große Geldgier nur ins Unglück führt. In diese Grundhandlung wird zusätzlich eine dramatische Liebesgeschichte um Laerte und Doriclea (*Donzella Nobile di Lidia, destinata per sposa di Laerte, fuggita di Lidia per l'incursioni dell'Armi, che l'infestauano*) eingeflochten.

Die folgenden beiden Jahre weisen Abweichungen vom üblichen Unterhaltungsprogramm für den Fasching auf: Während für 1672 nur ein Kammerfest nachweisbar ist, steht am Beginn der Feiern 1673, am 7. Februar, ein Theaterstück in Prosa, *Amare e fingere. Opera scenica* in drei Akten mit einem Prolog und zwei Intermedien, eines Autorenkollektivs, das eine Principessa di Praga in Albanien exotische Abenteuer erleben lässt. Am 14. Februar wird abends in den Räumen von Kaiserin-Witwe Eleonora ein nicht präzisiertes *Dramma musicale* aufgeführt, womit vermutlich das 1657 für Innsbruck geschaffene *La schiava fortunata overo La Dori* von Giovanni Filippo Apolloni in der damaligen Vertonung von Cesti, gemeint ist.

Am 30. Januar 1674 wird abends auf geheimer Schaubühne Minatos *La lanterna di Diogene. Drama per musica* in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer mit der Choreographie von Ventura in zehn Bühnenbildern von Burnacini aufgeführt. Der Stoff von Minatos Libretto stammt zumindest teilweise aus Pedro Calderón de la Barcas Komödie *Darlo todo y no dar nada* (1657), die den Mitgliedern des Hofes bekannt sein musste, denn am 22. Dezember 1668 wurde sie im Hoftheater zum Geburtstag der Königin von Spanien unter dem folgenden Titel gespielt:

TRIVNFOS DEL DICIEMBRE, En la Felicidad de numerarse entre los suyos,
EL DIA DE AÑOS DE LA SERENISSIMA REYNA DE ESPAÑA DOÑA
MARIANA DE AVSTRIA, Celebrados DE LOS AVGVSTISSIMOS EMPE-
RADOR, Y EMPERATRIZ DE ROMANOS LEOPOLDO, Y MARGARITA,
En vna Comedia Española, con que los festejan. En Viena, en la Emprinta de
Mateo Cosmerovio Impresor de Corte. Año de 1668.

Auch eine deutsche Gesamtübersetzung aus dieser Zeit ist in einer Wiener Handschrift (ÖNB Cod. 13.124) überliefert, deren Verhältnis zur Aufführung bei Hof allerdings noch nicht geklärt ist.

Die dreiaktige Oper *La lanterna di Diogene* handelt vom siegreichen Feldzug Alessandros gegen den persischen König Dario, während dessen die Ehefrau und Töchter von Dario in Gefangenschaft geraten. Diese staatspolitische Verwicklung wird verflochten mit der komischen Suche von Diogene nach vernünftigen Menschen, die er mit Hilfe seiner Laterne aufzuspüren hofft. Alessandro wird mit verschiedenen philosophischen Lehren konfrontiert (Calane Filosofo – Pleusippo, Parmenide, Euritide, Ermione, Mileno e Serite, Persone osseruate da Diogene – Noue Filosofi Ginnosofisti), deren Hintergründe ihm Diogene äußerst witzig erläutert:

Alessandro si leua dal Trono: gl'altri Partono: Diogene li vâ numerando con la Lanterna ad vno per uno, come che partono: poi resta con Alessandro.

Dio: Quanti sono, Alessandro,
Cotesti, che sen vanno?

Ale: Quattro. *Dio:* Son Cinque. *Ale:* Come?

Dio: Numeriamli; e vedrem, se questo Lume
Ingannato m'hauesse.
Efestion, Cratero,

Parmenion, Filota; e l'Interesse.

Ale: Che interesse? *Dio:* Il priuato: [...] (S. 2of.)

Derart zur Weisheit erzogen, heiratet Alessandro am Ende Darios Tochter Statira, die sich trotz der Standhaftigkeit von Antigene (Prencipe Persiano, in habito Greco), der seinen Rivalen Alessandro in einer dramatischen Szene zu ermorden beabsichtigt, für die neue Kultur entscheidet. Alessandro besingt die neue Harmonie:

T'innalzo a' miei Diademi,
Non ti priuo de' Tuoi,
Gioir, mia Vita, puoi.
Del tuo Destino
Placata è l'ira,
Cessò il rigor. (S. 96)

Es handelt sich bei dem Text Minatos, der auf der *buffa*-Ebene von dem aus der Commedia dell'arte übernommenen Limo (Discepolo Goffo di Diogene; vgl. den ent-

sprechenden Abschnitt) geprägt ist, eindeutig um ein Schlüssel-Libretto, in dem vor allem während der Suche von Diogene versteckt einige Personen und Zustände bei Hof kritisiert werden. Mit Alessandro ist ohne Zweifel Kaiser Leopold I., mit Dario natürlich sein schärfster Widersacher im europäischen Staatengebilde, Ludwig XIV. gemeint. Zahlreiche Minister (z.B. die Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Lamberg und Dietrichstein), Gesandte (der Nuntius und der venezianische Botschafter) und Hofangestellte (Filippo Medico d'Alessandro ist vermutlich Antonio de Pozzis, 1664–78 der Leibarzt des Kaisers) entsprechen direkt den handelnden Personen, selbst für die Orte der Handlung wird ein zeitgenössischer Schlüssel geliefert:

Altra chiave de' luoghi

L'Eufrate = il Reno

Saba = L'Ungheria

Babilonia = L'Alsazia

Capadocia = La Spagna

Grecia = L'Impero Romano

Egitto = L'Inghilterra

Persia = La Francia

Tracia = La Svezia⁵⁸⁸

Auf Minatos Libretto beruht auch die Bearbeitung *DIOGENES CYNICUS In einem Singe=Spiel vorgestellt* von Christian Heinrich Postel, das mit der Musik von Johann Georg Conradi 1691 in Hamburg gespielt wird.

Als offenbar einzige Faschingsunterhaltung des Jahres 1675 neben der anonymen Komödie *Rivale amore di tre fratelli per la persa sorella* am 19. Februar wird am 23. Februar Minatos *I pazzi Abderiti. Drama per musica* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer in der Antekammer des Kaisers aufgeführt. Es handelt sich bei dem Stück in drei Akten mit je 15 Szenen, in sieben Bühnenbildern von Burnacini mit drei Balletteinlagen von Ventura, wieder um ein Schlüssellibretto zur politischen Aktualität. Wie Caelius Aurelianus (Krankheiten XXX,4) berichtet, werden die Abderiter von einem heftigen Fieber befallen, worauf sie beginnen, tragische Gesänge anzustimmen, Tragödien zu rezitieren und sich mit bestimmten Gestalten

⁵⁸⁸ Girardi: Da Venezia a Vienna, S. 205; die vollständigen Tabellen und weitere Details der Entschlüsselung enthält Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 248–262. Im Österreichischen Staatsarchiv liegt auch eine Handschrift, die eine weiter führende politische Analyse des Werkes vornimmt: *Il Diogene del Minati Meditato ouero Coloquio Politico sopra il presente Governo della Corte Cesarea Trà Il Nunzio Apostolico e l'Ambasciatore di Venezia dell'Abbate Tolomeo Barboni* (AVA Harrach Handschriften Nr. 468).

aus Theaterstücken bzw. der Mythologie zu identifizieren. Neben den bei Minato zusätzlich in eine Liebesgeschichte verwickelten Hauptpersonen sind das:

Nicena sua [di Lisimaco] Nipote, impazzita, che si crede Andromeda – Agide, Abderita impazzito, che si crede Atlante – Odriste, Abderita impazzito, che si stima Creso – Licoferne, Aberita impazzito, che si suppone Licurgo – Frombo, Abderita impazzito, che si crede l’Ippogriffo di Perseo – Eurisa, Damigiela Abderita, che si stima Medusa – Tre altri impazziti – Ergindo, che si crede Amore – Dorilla, che si crede Diana.

Infolge einer sich aufgrund ihrer Nachlässigkeit ausbreitenden Frösche- und Mäuseplage (eine der Balletteinlagen) verlassen die Abderiter letztlich sogar ihr Land, statt wieder zur Vernunft zu kommen. Hinter diesen verwirrten Gestalten des abderitischen Hofes verbergen sich offenkundig die Mitglieder der Geheimen Konferenz des Kaisers,⁵⁸⁹ welche im Herbst 1674 mit überraschenden Entscheidungen konfrontiert waren. Am 16. Oktober 1674 wird nämlich Wenzel Eusebius von Lobkowitz (Václav Eusebius z Lobkovic, 1609–77) ohne eine offizielle Untersuchung als Obersthofmeister entlassen und nach Raudnitz (Roudnice nad Labem) ins Exil verwiesen, wo er 1677 stirbt. Als kaiserlicher Hofkriegsrat ab 1636, Generalfeldmarschall ab 1647 und einflussreicher Vertrauensmann Kaiser Leopolds I. fungiert Lobkowitz 1669–74 als Kabinettsdirektor und schließt u.a. eigenmächtig 1671 mit Frankreich einen nachteiligen Neutralitätsvertrag ab. Er unterdrückt die ungarische Verschwörung 1671, führt in Ungarn eine absolute Regierung ein und macht sich auch damit zahlreiche Feinde. Die Änderung der kaiserlichen Politik gegenüber Frankreich und in Ungarn, sowie die damit offensichtlich verbundenen Hofintrigen bringen Lobkowitz schließlich zu Fall. Der mächtige Obersthofmeister dürfte wohl am ehesten für die Gestalt des Agide, der sich für Atlas hält und hochmütig meint, den Himmel auf seinen Schultern zu tragen, in Frage kommen:

Son Atlante, che sul dorso
Porto il Ciel doue uogl’Io:
De’ Pianeti reggo il Corso,
Fan le Sfere à modo mio. (S. 6)

⁵⁸⁹ Vgl. Stefan Siennel: Die Geheime Konferenz unter Kaiser Leopold I. Personelle Strukturen und Methoden zur politischen Entscheidungsfindung am Wiener Hof. Frankfurt a.M. u.a. 2001.

Lisimaco, der König der Abderiter, entlässt Agide in der letzten Szene, obwohl dieser um Verzeihung für seine Fehler bittet, mit folgenden Worten:

Agide v`a: Conobbi
 Il Genio tuo ne la follia. Non voglio
 Chi di portar sul dorso il Ciel si vante:
 Jo sò de le mie sfere esser l'Atlante. (S. 78)

Hinter der Gestalt des Odriste, der Agides schrankenlosen Ehrgeiz anprangert („Per smoderata Ambition delira“, S. 6) und sich selbst als ungeheuer reich einstuft („Io son Creso, e hò gran Tesoro“, S. 6), vermutet Seifert⁵⁹⁰ den einige Jahre später wegen Amtsmissbrauchs verurteilten Hofkammerpräsidenten Georg Ludwig von Sinzendorf, hinter jener des Licoferne den Juristen Johann Paul Hoher (1616–83), seit 1667 Oberster Hof-Kanzler und 1671 Leiter des Sondergerichts gegen die ungarische Magnatenverschwörung.

Erst am 20. Februar 1677 gelangt mit Minatos *Chilonida. Drama per musica* in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer wieder eine Faschingsoper zur Aufführung, und zwar im Saal der Erzherzogin Maria Anna, die das Werk laut Titelblatt dem Geburtstag der Kaiserin widmet.⁵⁹¹ Die Gestalten und die Handlung des Werkes weichen jedenfalls von den vorhergehenden Faschingsopern deutlich ab und entsprechen eher dem Lob der hervorragenden Tugenden einer Frau.

Teilweise von Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* IV,1, ext. 8) inspiriert, ziehen in Minatos dreiaktigem Libretto die siegessicheren Spartaner in den Krieg gegen die Tegeaten, werden jedoch besiegt, und ihr König Teopompo gefangen genommen. Chilonida begibt sich unerkannt zu ihrem Gemahl in die feindliche Stadt und erweckt dort die Liebe des Prinzen Isauro. Bei einem Besuch Chilonidas im Gefängnis flieht Teopompo in ihren Kleidern und entführt außerdem die Diana-Priesterin Amaltea, um sie gegen seine im Gefängnis verbliebene Gemahlin auszutauschen. Weil sie seine Absichten nicht durchschaut, entbrennt Chilonida in Eifersucht, wird aber ihrerseits von der in Isauro verliebten Cleandra verfolgt. Aus

⁵⁹⁰ Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 267.

⁵⁹¹ Zunächst unklar scheinen die Angaben auf dem Titelblatt: Per celebrarsi il felicissimo! Giorno! NATALIZIO, l Della S. C. R. M. tà! Dell'IMPERATRICE! ELEONORA, l Dell'Anno 1676. l Trasportato al Dì 21. Febraro! M. DC. LXXVII. Denn zum Geburtstag von Kaiserin-Witwe Eleonora wurde am 18. November 1676 Minatos nur in einer Handschrift (ÖNB Mus. Hs. 18.857) überliefertes Werk *Scieglere non potendo adoprare* mit der Musik von Draghi und Leopold I. gespielt. Minatos Hinweis in seiner Widmung betrifft demnach die entstandenen Terminkollisionen.

Verzweiflung versucht Chilonida sich zu vergiften, doch die in Begleitung Teopompos zurückgekehrte Amaltea kann sie mit Hilfe der Pflanze Moly retten.

Am 21. April 1709 wird das Werk zum Geburtstag von Kaiserin Amalie Wilhelmine leicht gekürzt, aber mit drei Einlagearien von Joseph I. wieder aufgenommen und kurz darauf drei Mal wiederholt (14., 22. und 29. I. 1710). Zu Singspielen überarbeitete Versionen werden in Regensburg (*Die getreue Spartanerin Chilonida*, 1711, vermutlich von Heinrich Rademin) und in Rudolstadt (*Chelonida oder die standhafte Treue*, 1751, Text eines gewissen Klest vertont von Georg Gebel) gespielt.

Für die etwas außerhalb des Konzepts liegende Programmierung von *Chilonida* spricht auch die Tatsache, dass Minato am 27. Februar 1677 seine Serie von Faschingsopern über die lächerlichen Deformationen von Philosophen mit *Il silentio di Harpocrate. Drama per musica* in der Vertonung durch Draghi und J. H. Schmelzer zu den Balletteinlagen von Domenico Ventura fortsetzt. Diese dreiaktige Oper über die allzu große Nachsichtigkeit eines Herrschers, deren Stoff vermutlich auf Plutarchs Biographien basiert, behandelt das im Titel genannte Schweigen, welches der Philosoph Harpocrate als größte Tugend bezeichnet und wofür er besonders von den Ägyptern verehrt wird. Am Hofe von Gelanore, Rè degli Argiui wird jeglicher Briefwechsel oft von unbefugten Personen gelesen. Weiters entstehen, vor allem im privaten Bereich, durch unvorsichtiges Reden Konflikte, welche noch zusätzlich durch eine Spaßmacherfigur in der Tradition der Commedia dell'arte (Limaco, Discepolo goffo d'Harpocrate) karikiert werden. Harpocrate klärt den König am Ende über alle diese Vorgänge auf und führt ihm die Nützlichkeit eines mahnenden Wortes zum richtigen Zeitpunkt vor. Er erläutert in der letzten Szene, dass Schweigen unterschiedliche Gründe haben kann und nach diesen beurteilt werden sollte:

Si tace spesso il Vero, il Giusto.
 Fà tacer l'Intesse,
 L'Amicitia. Si tace
 L'error del Dipendente,
 JI Merto del Riuale. (S. 97)

Auch bei diesem Werk handelt es sich wieder um ein Schlüssellibretto, denn historische Quellen berichten über Intrigen und entsprechende Vorfälle bei Hof (wie die Einsicht unbefugter Personen in Dokumente), über die der Kaiser allzu gutmütig hinwegsieht.⁵⁹²

⁵⁹² Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 267.

Der sich hinter Harpocrate, Filosofo Nobile verbergende Librettist erhebt sich derart zum Ratgeber des Kaisers, was wohl nur auf Grund seines privilegierten Kontakts mit diesem durch die über Jahre dauernde Zusammenarbeit im musiktheatralischen Programm des Hofes möglich wird. Wenn auch von der Literaturgeschichte der zwei Generationen später von Kaiser Karl VI. für Pietro Metastasio bezugte Respekt als eine sowohl von den Ideen der Aufklärung als auch von der Person des Hofdichters begründete Ausnahme gepriesen wird, so scheint zumindest Minato über eine ausreichende Vertrauensbasis zu verfügen, um sich hier als eine Art von philosophischem Hofnarren und Ratgeber in Szene setzen zu können. Bei der Wiederaufnahme des Werkes zum Namenstag des Kaisers am 22. November 1688 werden in einer hinzugefügten Licenza die jüngsten Siege Leopolds über die Türken gefeiert. *Il silenzio di Harpocrate* wird außerdem 1686 in Rom und 1690 in Braunschweig gespielt.

Zu einem nicht überlieferten Datum im Fasching 1679 wird Minatos *La svogliata. Trattenimento musicale* mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer aufgeführt. Die Kürze dieses Werkes (11 Szenen in drei Bühnenbildern) erklärt sich möglicherweise aus der am 22. Januar verspätet zum Geburtstag der Kaiserin aufgeführten *Baldracca*, welche vom Umfang und vom Thema sicher auch als Faschingsoper einzustufen wäre, wegen der Einstufung auf dem Titelblatt allerdings im folgenden Abschnitt behandelt wird, während *La svogliata* gemäß der Angabe „Nel Carnouale“ hier eingeordnet wird. Die junge Niside zeigt sich gegenüber allen vom Vater vorgeschlagenen Unterhaltungen lustlos, weil sie heimlich in einen Gärtner verliebt ist und das nicht zeigen darf. Der Gärtner ist aber in Wahrheit der verkleidete Eneorio, Sohn eines mit dem Vater verfeindeten Schlossherrn. Die beiden erklären sich schließlich und führen so den Frieden zwischen den Familien herbei.

Am 29. Februar 1680 wird im Ballhaus in Prag, wo sich der Hof aufhält, Minatos *La pazienza di Socrate con due mogli. Scherzo drammatico per musica* in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer dargeboten. Das vermutlich von Diogenes Laertios inspirierte Libretto in drei Akten mit je 15 Szenen, das in fünf Bühnenbildern von Burnacini mit drei Balletteinlagen von D. Ventura aufgeführt wird, stellt wieder die lächerlichen Eigenheiten eines berühmten Philosophen in einer völlig erfundenen Konfliktsituation dar. In Athen wird wegen der nach den Kriegen allzu geringen männlichen Bevölkerung ein neues Gesetz erlassen, das zwei Ehefrauen vorschreibt, worauf Socrate sich für Santippe und Amitta entscheidet. Er wird allerdings von beiden so gequält, dass er am Ende verzweifelt, aber lachend sein Haus verlässt und die beiden Frauen die Scheidung verlangen. Parallel dazu verläuft die dramatische Wahl von Melito, der sich für seine zweite Frau zwischen Rodisetta und

Edronica entscheiden muss. Dieser Konflikt endet mit dem Verzicht von Edronica, die sich daraufhin für Antippo entscheidet.

Dieses Libretto Minatos erringt eine ungewöhnliche Beliebtheit: Es wird nicht nur in Prag am 2. März 1680 wiederholt, sondern in der neuen Vertonung durch Georg Reutter d.J. (1708–72) und Antonio Caldara sowie Niccolò Matteis für die Ballettmusik 1731 drei Mal (17. 1., 23. 1. und 4. 2.) und 1733 am Kleinen Hoftheater in Wien wieder aufgenommen. Außerdem stellt es die direkte Vorlage für zumindest zwei deutsche Singspiele dar: *Die zwey Weiber, oder die Gedult des Socrates* von Christian Flemmer (Wolfenbüttel 1680) und *Der gedultige Socrates* von Johann Ulrich von König (Hamburg 1721 und 1739, Musik von Georg Philipp Telemann).

Minatos *La forza dell'amicitia. Drama per Musica*, das mit der Musik von Draghi und Andreas Anton Schmelzer am 13. Februar 1681 in den Räumen der Kaiserin im Schloss von Linz gespielt wird, entfernt sich wieder entschieden von der üblichen Thematik der Faschingsunterhaltung. In den drei Akten zu je zehn Szenen, welche in fünf Bühnenbildern und mit drei Balletteinlagen von D. Ventura aufgeführt werden, wird der bei Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* IV.7, ext. 1) überlieferte und später von Friedrich Schiller in *Die Bürgschaft* verarbeitete Freundschaftsbeweis behandelt. Euefeno wird von dem sizilianischen Herrscher Dionisio zum Tod verurteilt, weil er die Einwohner von Metapont zum Aufstand gegen diesen angestiftet hat. Um dem Verurteilten noch die Möglichkeit zu geben, an der Hochzeit seiner Schwester teilzunehmen, gibt sich sein Freund Eucrito als sein Bürge ins Gefängnis. Durch eine Eigeninitiative von Anfrisa, Sorella d'Euefeno kompliziert sich allerdings die Handlung insofern, als diese flüchtet, um einerseits der Heirat mit dem ungeliebten Celitone zu entgehen und andererseits den von ihr heimlich verehrten Eucrito zu befreien, weil dadurch die Hochzeit vereitelt würde. Im letzten Moment kehrt Euefeno ins Gefängnis zurück, um seinen Freund auszulösen. Angesichts solcher Freundschaft begnadigt Dionisio Euefeno, Anfrisa bekommt Eucrito, und Celitone tröstet sich mit Rannite, Prencipessa di Siracusa. Das Werk wird angesichts dieser heroischen Thematik am 13. Januar 1694 zum Geburtstag der Kaiserin wieder aufgenommen und mit einem Schlussballett versehen, in dem Erzherzog Joseph und sein Bruder Karl mit anderen Kavalieren als die allegorischen Figuren L'Amicitia und Il Tributo ihre Glückwünsche überbringen.

Im Fasching 1681 wird außerdem in Linz *Amor non vuol inganni*, eine dreiaktige Pastorale vermutlich von Domenico Filippo Contini in der Vertonung von Alessandro Scarlatti, mit dem Intermezzo *Il Giudice di villa* gespielt.

Am 7. Februar 1682 wird abends Minatos *La Chimera. Drama fantastico musicale* mit der Musik von Draghi und laut Titelblatt J. H., aber wohl A. A. Schmelzer in

neun Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von D. Ventura aufgeführt. Dieses Libretto in drei Akten mit je zwölf Szenen behandelt die Torheit von Personen niedrigen und hohen Standes nach Überlieferungen aus zahlreichen antiken Quellen (hauptsächlich Theopompos, Leonidas von Tarent, Pausanias, Plinius, Galenus und Eustathios). Aggatocele, Figlio di Lisimaco, fu Rè di Traccia, ist mit Hilfe von Arpesia, Figlia di Dromichete, Rè de' Geti, aus der Gefangenschaft entkommen. Nun schlagen sich die beiden in verschiedenen Verkleidungen bis zum Hof von Cotti Rè di Traccia durch. Dieser ist inzwischen wegen seiner vergeblichen Liebe zu Arpesia, die ihm von ihrem Vater versprochen worden war, verrückt geworden (das Personenverzeichnis bezeichnet ihn als Vn Pazzo di varij Delirij) und weist die Gefühle der ihn anbetenden Acco (Vna Pazza di più Fantasia) zurück. Die Konfrontation der Gegenspieler endet mit einer Versöhnung zwischen Aggatocele und Cotti, sowie der Zusammenführung der beiden Paare Aggatocele und Arpesia sowie Cotti und Acco. Die Nebenpersonen (Vn Decrepito Innamorato – Vn Astrologo – Vn Pedagogo – Vna Venditrice d'Erbe – Vn Pesciuendolo) führen zusätzlich die unterschiedlichen Verbindungen von Paaren verschiedenen Alters und Charakters vor, welche in grotesker Weise von dem dummen Diener Melitide kommentiert werden. Das Werk wird zehn Jahre später, am 14. Februar 1692, wieder aufgenommen.

Am 28. Februar 1683 wird in den Räumen des Kaisers Minatos *Lo Smemorato. Trattenimento musicale* in der Vertonung von Draghi und A. A. Schmelzer gespielt. Die 18 Szenen dieser Faschingsunterhaltung (Nel Carnouale) bieten in drei Bühnenbildern von Burnacini und drei Balletteinlagen von D. Ventura eine heitere Auseinandersetzung mit altersbedingter Gedächtnisschwäche. Laut Plinius d.Ä. (*Naturalis Historia* 7,24) hat der Rhetoriklehrer Messala Coruino mit der Zeit derart sein Gedächtnis verloren, dass er seine Tochter Armidia nicht – wie ursprünglich versprochen – Emerio gibt, sondern sie mit Dromiteno verheiraten will. Emerio tröstet sich mit Armidias Schwester Corimite, was Frissone, seruo goffo di Messala mit den entsprechenden animalischen Kommentaren versieht.

Als zusätzliche Unterhaltung wird im Fasching 1683 Minatos *Il trionfo del carnevale. Musica fatta nel Carneuale per una Mascarata* in der Kammer von Kaiserin-Witwe Eleonora als Auftakt zu einem Fest gespielt. Die in der Partitur erhaltenen Textfragmente (ÖNB Mus. Hs. 17.920 Leop.) bestehen aus einer Folge von triumphalen Auftritten, wo im Zusammenspiel von Singstimmen und Instrumenten die Freuden des Karnevals gepriesen werden.

Die Türkenbelagerung von 1683 und die daran anschließenden Kämpfe zur Rückeroberung von Ungarn scheinen das bis dahin übliche Faschingsprogramm des Hofes aus materiellen und wohl auch ideellen Gründen in Frage zu stellen, denn ab

diesem Zeitpunkt werden die großen Opern seltener, es werden ältere Werke wieder aufgenommen und es folgen Jahre, in welchen man im Fasching völlig auf Musiktheater verzichtet.

Nach einer ersten mehrjährigen Pause wird vermutlich erst am 24. Februar 1686 mit Minatos *Le scioccaggini degli Psilli. Trattenimento musicale* in der Vertonung von Draghi und A. A. Schmelzer die nächste musikalische Faschingsunterhaltung in Wien aufgeführt. Die 18 Szenen widmen sich auf der Grundlage zahlreicher antiker und humanistischer Quellen⁵⁹³ dem Thema der Dummheit primitiver Menschen. In den Rahmen des Krieges der Psilloi gegen den Südwind werden die unterschiedlichen Dummheiten der einzelnen Figuren gesetzt und miteinander scherzhaft verwoben.

Die erste große Oper für den Fasching folgt erst wieder am 26. Februar 1688, nämlich Minatos *Tanisia. Drama per musica* in drei Akten mit je zehn Szenen in sechs Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von D. Ventura. Das von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer vertonte Libretto behandelt den überraschend ernsthaften bzw. heroischen Stoff der Standhaftigkeit einer Ehefrau nach einer Episode aus Cassius Dio (Römische Geschichte 47.7). Die tapfere Römerin Tanisia versteckt ihren zur Verbannung verurteilten Mann Tito Junio im Haus, während alle glauben, er sei geflüchtet. Bei einer Hausdurchsuchung in Abwesenheit von Tanisia flüchtet Tito Junio, der sich von ihr verraten glaubt. Tanisia, die sich außerdem gegen öffentliche Nachstellungen wehren muß, trifft auf ihrer Suche nach dem verschwundenen Tito Junio auf Licinio, der diesem so ähnlich sieht, dass er auch an seiner Stelle verhaftet wird. Am Ende werden Tanisia und Tito Junio wieder glücklich vereint.

Am 19. Februar 1689 wird *La Rosaura ovvero Amore figlio della gratitudine. Drama per musica* von Ottavio Malvezzi⁵⁹⁴ mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer aufgeführt. Die drei Akte in drei Bühnenbildern von Burnacini mit zwei Balletteinlagen von D. Ventura und einer von Giulio Gualtieri dirigierten Kampfszene führen banale Liebesverwicklungen von zwei jungen Paaren vor, welche durch die Komödienfiguren der Dienerin Lisetta und des dummen Alten Filone aufgelockert werden. *La Rosaura* wird in der Vertonung von Carlo Agostino Badia 1692 in Innsbruck gespielt.

⁵⁹³ Herodot: Historien IV, 173, und Aulus Gellius: Noctes Atticae XVI, 11 für das gesamte Volk der Psilloi; laut Angaben von Minato Plutarch für Fanace (teme, che la Luna cada), Poggio Bracciolini (Facetiae) für Nigniaca (Crede d'esser morto), Eustachius für Callicone (Crede far molle vn vase con l'Erba), Erasmus für Mergite (si marita, nè sà perche) und Cicero (Ad Atticum) für Accia (Non intende il sì, e 'l nò).

⁵⁹⁴ Von dem sonst kaum fassbaren Malvezzi erscheint im selben Jahr in Wien *Il Telemaco ovvero il valore coronato. Compositione per musica*, die in der Vertonung durch Draghi und Schmelzer am 21. November abends in einem Saal des Fuggerischen Hauses in Augsburg zum Namenstag des Kaisers gespielt wird.

Nach fünfjähriger Pause wird am 11. Februar 1694 Minatos *Leonida in Tegea. Drama per musica* in einer leicht gekürzten Version im Leopoldinischen Trakt der Hofburg wieder aufgenommen. In seinem ursprünglichen Umfang ist es am 9. Juni 1670 in Laxenburg zum Geburtstag des Kaisers aufgeführt worden und wird daher im folgenden Abschnitt behandelt.

Im Fasching 1695 wird die erste Faschingsoper von Minatos Assistenten Donato Cupeda, *Amore dà senno overo Le sciocchezze d'Hippoclide. Drama musicale*, in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und Hoffer in sechs Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von D. Ventura aufgeführt. In dem auf einer Episode aus Herodot (Historien VI.128–131) beruhenden Libretto verspricht der Olympiasieger Clistene, gleichzeitig Tyrann von Sikyon, demjenigen seine Tochter Agarista, der sie durch besondere Anmut und Geschicklichkeit zu erringen vermag. Der vom Vater bevorzugte Hippoclide benimmt sich im Wettstreit derart eitel und unziemlich, dass letzten Endes sein Rivale Megacle, eine unerkannte Jugendliebe Agaristas, triumphiert. Ausgeschmückt durch eine Liebesgeschichte der Elterngeneration und die mysteriöse Jugend des Bräutigams, bietet Cupedas Werk eine heitere Belehrung zum Thema *Die Lieb macht gescheid*, wie der Titel der zur Aufführung gedruckten deutschen Übersetzung lautet.

Der Fasching des Jahres 1696 bietet zwei dreiaktige Opern: Minatos nur handschriftlich überlieferte *Acquistare volendo perdere. Opera scenica* (ÖNB Cod. Ser.n. 3.916), für welche weder die Komponisten noch das Aufführungsdatum bekannt sind, und Draghis *Timone misantropo. Drama per musica* in der Vertonung von Draghi selbst, Leopold I. und Hoffer, in sechs Bühnenbildern von Burnacini und drei Balletteinlagen von Francesco Torti. Mit diesem Werk setzt sich die Serie von Faschingsopern über berühmte Philosophen der Antike fort, diesmal mit einem radikalen Kritiker aller philosophischen Systeme, was sich besonders gut für eine Karikatur dieser und der Hauptgestalt selbst eignet.

Am 12. Februar 1697 wird mit *L'Adalberto, overo La forza dell'astuzia femminile. Drama per musica* in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und Hoffer ein Werk dargeboten, das aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer Zusammenarbeit von Minato und Cupeda hervorgegangen ist. Daher die unterschiedlichen Zuschreibungen in der Literatur. In drei Akten mit je 16 Szenen, dargestellt in sieben Bühnenbildern von Burnacini und ergänzt durch drei Balletteinlagen von Torti, behandelt das Libretto den Stoff der weiblichen List an einem mittelalterlichen Hof, auf der Basis von Erycius Puteanus (*Historia cisalpina* VI,10).

Adelaide (Vedoua di Lotario, amante di Lidolfo) widersetzt sich den Nachstellungen von Adalberto (Rè d'Italia), der zuerst ihren Ehemann verfolgt hat und sie nun aus

politischen Gründen heiraten möchte. Trotz der Hilfe von Lidolfo (Figlio d'Ottone Magno) und Ernesto, die ihr unerkant bei der Verteidigung des belagerten Pavia beistehen, muss sie schließlich eine Einwilligung in die Heirat mit Adalberto vortäuschen. Die Situation kompliziert sich zusätzlich, als Adalberto die heimliche Liebe zwischen Adelaide und Lidolfo entdeckt und selbst der ihm von Osmonda (Principessa d'Inghilterra sconosciuta, sotto nome d'Idrena) entgegengebrachten Liebe aus Staatsraison widerstehen muß. Mit Hilfe von der als Zauberin verkleideten Aspasia (Nutrice d'Osmonda, e poi d'Adelaide sotto nome di Melitea) wird Adalberto gefangen genommen und in der Schlusszene mit den wahren Verhältnissen konfrontiert. Am Ende finden Adalberto und Osmonda sowie Adelaide und Lidolfo glücklich zusammen.

Das komische Potential wird im originalen Opernlibretto nur von dem komischen Diener Bleno ausgespielt, während eine Wanderbühnenversion des Stoffes, deren Zuschreibung an Joseph Anton Stranitzky oder Heinrich Rademin umstritten ist, die Figur des Spassmachers in bewährter Manier in den Vordergrund stellt (vgl. den Abschnitt über die Commedia dell'arte).

Am 14. Februar 1697 folgt bei Eleonore Maria von Lothringen in der Amalienburg Cupedas *Bacco, vincitore dell'India. Festa teatrale* mit der Musik von Badia, ein Einakter mit Ballett über das im Titel genannte Thema aus der griechischen Mythologie. Ebenfalls in diesen Tagen werden, vermutlich im Hoftheater, die dreiaktigen *L'Amor trionfante ovvero la Tirannide placata. Scherzo scenico*, mit Kampfszenen von Domenico Dalla Vigna, und *La Fede costante. Scherzo scenico* in der Vertonung von Hoffer gespielt.

Am 16. Februar 1700 wird abends im Rahmen einer Akademie für Leopold I. im neuen, 1699 von Ferdinando Galli Bibiena errichteten Hoftheater *Il Fato monarchico. Festa teatrale* in einem Akt mit der Musik von Johann Joseph Fux und Hoffer zu Balletteinlagen von Torti und vier Kampfspielen von Giovanni Battista Guerrieri aufgeführt. Am Tag danach folgt die bereits erwähnte Wiederaufnahme von *Le risa di Democrito. Trattenimento per musica* des zwei Jahre davor verstorbenen Minato, diesmal in der Vertonung von Pistocchi und Hoffer. Außerdem bietet diese Saison das eher panegyrische *Cupido fuggitivo da Venere, e ritrovato a piedi della Sacra Reale Maesta d'Amalia. Trattenimento Carnevalesco* des sonst kaum nachweisbaren Antonio Spedazzi mit der Musik von Badia.

Vermutlich am 25. Februar 1702 wird abends im großen Hoftheater *Il carceriere di se medesimo. Drama per musica* in drei Akten von Lodovico Adimari (1644–1708) in einer kollektiven Vertonung der Hofmusiker, mit von Hoffer vertonten Balletteinlagen von Torti und Simone Pietro Levassori della Motta, aufgeführt.⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Vgl. die Details dazu im Abschnitt über die Commedia dell'arte im Musiktheater; zur Rezeptionsgeschichte vgl. Martino: Die italienische Literatur, S. 24f.

Am 13. Februar 1703 wird im Hoftheater *L'Esopo. Tragicomedia per musica* eines unbekanntenen Librettisten mit der Musik von Marc'Antonio Ziani und Hoffer in sieben Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von Levassori gespielt.

Am 30. Januar 1707 wird im großen Hoftheater *L'Alboino. Dramma per musica*, möglicherweise von Giulio Cesare Corradi († 1702),⁵⁹⁶ in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani und Hoffer in neun Bühnenbildern von Burnacini und mit Balletteinlagen von Claudio Appelshoffer († 1718) und Levassori aufgeführt. Ebenfalls im Fasching 1707 wird Stampiglias *L'Etearco. Drama per musica mit der Musik* von G. Bononcini und Hoffer gespielt.

Am 8. Februar 1708 gelangt im nun auf drei Ränge erweiterten Hoftheater Stampiglias *Mario fuggitivo. Drama per Musica* in der Vertonung von G. Bononcini und Hoffer mit den Bühnenbildern von Antonio Maria Beduzzi (1675–1735), der in diesem Jahr Burnacini als Bühnenarchitekt nachfolgt, mit spektakulären exotischen Balletteinlagen (*Ballo di Zingari e Zingare – Ballo di Marinai – Ballo di Africani prigionieri e di Africane che vanno a liberarli*) zur Aufführung. Am 3. Februar 1709 wird Stampiglias *L'Abdolomino. Drama per musica* in drei Akten mit Musik von G. Bononcini in neun Bühnenbildern von Beduzzi und mit zwei Balletteinlagen von Levassori gespielt und drei Tage später wiederholt. Am 16. Februar 1710 Stampiglias *Caio Gracco. Dramma per musica* in drei Akten mit Musik von G. Bononcini und bemerkenswerten elf Bühnenbildern von Francesco Galli Bibiena (1659–1739). Dieses Werk wird sogar zwei Mal, am 22. Februar und 2. März, wiederholt. Am 22. Januar 1711, im letzten Fasching unter Joseph I., folgt schließlich *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore. Dramma pastorale* von Francesco Ballerini mit der Musik von Francesco Bartolomeo Conti (1681/82–1732) in sechs Bühnenbildern von Galli Bibiena.

Damit gehen einige Jahre einer eher unregelmäßigen Reihe von Faschingsopern zu Ende, die in deutlichem Gegensatz zu den wieder sorgfältig aufeinander abgestimmten Programmen unter Karl VI. stehen, für deren Inhalt zunächst vor allem der Librettist Pietro Pariati verantwortlich zeichnet.

V.10 Opern zu Geburts- und Namenstagen im Kaiserhaus

Literarische Werke zum Anlass persönlicher Feiertage von herrschenden Förderern der Künste zählen selbstverständlich zum Kernbereich der Panegyrik, da sie an per-

⁵⁹⁶ Von ihm stammt ein 1691 in Venedig gespieltes Libretto mit dem Titel *L'Alboino in Italia*. Sicher von Corradi ist *Aristeo. Drama per Musica*, 1729 mit der Musik von Antonio Pollarolo in Prag aufgeführt, und vielleicht auch die 1740 in Klagenfurt gespielte Oper *Atvilla*.

sonenbezogenen Daten die herausragenden Qualitäten der Mäzene glorifizieren. Dabei ist die enkomiaistische Funktion kein Nebeneffekt, sondern erklärte Absicht und Zielsetzung des jeweiligen Werkes. Neben den großen kommen natürlich auch kleiner dimensionierte Gattungen zum Einsatz, wie sie in ähnlicher Weise auch Personen geringeren Standes aus dem Umfeld der Autoren oft zuteil werden, wobei speziell die imitativen Techniken des Petrarkismus dies ebenso den poetischen Amateuren erschlossen haben. In einer solchen dilettierenden Manier verfasst z.B. Ferdinando Francesco d'Austria, d.h. Erzherzog Ferdinand V. von Österreich (1633–54), der älteste Sohn von Kaiser Ferdinand III. und Bruder des späteren Leopold I., sein mythologisches Gedicht *Il Ballo d'Apolline e Marte. Genetliaco nel giorno natale di [...] Maria Anna d'Austria*. Das ohne Jahreszahl in Wien veröffentlichte Werk ist seiner im Titel genannten Schwester Maria Anna (1635–96) gewidmet, der Tochter von Ferdinand III. und Maria Anna von Spanien, die 1649 die zweite Gemahlin von Philipp IV. von Spanien wird, woraus sich eine Drucklegung vor diesem Datum ergibt, da sonst ihr neuer Rang ohne Zweifel genannt wäre.

Wesentlich prächtiger, weil zur Gänze auf die öffentliche Repräsentation ausgerichtet, fallen die literarischen Beiträge zu den höfischen Festen aus, denn sie fungieren ja als künstlerischer Spiegel für die sich selbst inszenierende Gruppe, welcher die gefeierte Person in herausragender Position angehört. Die Libretti zu den Geburts- und Namenstagen des österreichischen Kaiserhauses gehen aber in formaler und inhaltlicher Sicht über die bereits beschriebenen Werke des Musiktheaters hinaus. Auf der formalen Ebene deshalb, weil der Rahmen für die Aufführung öffentlicher und prächtiger ausfällt, als dies bei den musikalischen Festen oder den Faschingsopern der Fall ist; bezüglich des Inhaltes deshalb, weil die verarbeiteten Stoffe in ihrem Gehalt ernsthafter und die Motive in ihren technischen Details spektakulärer gewählt werden, um derart die Bedeutung des Ereignisses hervorzuheben.

In den Anfängen der Festkultur am Wiener Kaiserhof unter Ferdinand II. und seiner zweiten Gemahlin Eleonora finden sich daher unter den ersten Festen musiktheatralischen Charakters sogleich zwei Geburtstagsopern. Am 9. Juli 1633 wird *Il Sidonio, tragicomedia* in drei Akten mit Prolog von Urbano Giorgi mit der Musik von Lodovico Bartolaia im zwei Jahre zuvor errichteten großen Saal der Hofburg aufgeführt. Das Titelblatt des Druckes weist bereits auf alljährliche Feiern zum Geburtstag des Kaisers hin, obwohl der Spielplan⁵⁹⁷ bis dahin nur für das Jahr 1631 eine derartige Aufführung mit Musik und Ballett verzeichnet:

⁵⁹⁷ Vgl. Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 435.

IL SIDONIO | *TRAGICOMEDIA* | DI | VRBANO GIORGI, | Nell'Accademia de Signori Humoristi | di Roma detto l'Acuto. | *RAPPRESENTATA IN MUSICA NELLA GRAN SALA DELL'IMPERIAL PALAGGIO | DI VIENNA, LI IX. LVGLIO, M. DC. XXXIII.* | NELLE SOLENNI FESTE | SOLITE A CELEBRARSI OGNI ANNO PER LA NASCITA DEL- | LA MAESTA | DI | **FERDINANDO** | SECONDO. | *SEMPRE FELICE, SEMPRE GIOVSTO, | SEMPRE PIO.* | PER COMMANDAMENTO DELLA | SACRA CES: MAESTA DELL' | IMPERATRICE.

Die im höfischen Milieu des östlichen Mittelmeers (In Pafos Stadt di Zyper) angesiedelte Handlung kreist um die tragische Liebesgeschichte von Sidonio Principe de Fenici, der unsterblich verliebt ist in die Prinzessin Dorisbe, Tochter von Argene Regina di Zyper, deren Gemahl Morasto er in einer Schlacht getötet hat. Als sich Mutter und Tochter zum alljährlichen Racheopfer begeben, schleicht sich Sidonio unter dem falschen Namen Cloridoro in die Umgebung der Prinzessin ein, welche demjenigen zur Frau versprochen ist, der ihr den Kopf des Mörders ihres Vaters bringt. Nach zahlreichen Verwicklungen rund um einen angeblich im Garten vergrabenen Schatz, dessen Stücke der Gärtner Herbosco und seine etwas naive Frau Grisa der Prinzessin als Geschenke Cloridoros überbringen, gibt sich Sidonio schließlich zu erkennen und vertraut auf die Macht der Liebe. Wie es am Ende des *Argomento* heißt:

Cloridoro impetrata gratia d'esser inteso avanti i Giudici, rammentando à la Regina il voto solito á farsi da lei alla Dea della Vendetta di dar per moglie la Principessa á colui, che l'havesse presentato l'odiato capo di Sidonio, si scuopre egli esser l'occisor di Morasto. Arrivati in questo mentre gli Ambasciatori del Ré di Fenicia suo Padre alla Regina, et addimandatoli pace, e parentela, Condescende all'uno, e l'altro, e á prieghi di tutti i suoi Cittadini, e della Corte, congiunge la Principessa Dorisbe con felice nodo di Matrimonio, al tanto amato, quanto prima odiato Principe de Fenici.

Die mit 18 Einzelpartien, zwei Personengruppen und fünf Chören personell ungeheuer reichhaltig ausgestattete Aufführung, in welcher der Komponist Bartolaia auch die Titelpartie singt, endet mit einem Tanz der Schäfer und Nymphen unter der Leitung des Gottes Pan. Sidonio scheint im 17. Jahrhundert ein gerne gewählter Name für einen standhaften Liebhaber aus dem östlichen Mittelmeer (bevorzugt eben aus der Stadt Sidon) zu werden, wie die folgenden Titel zeigen, die nichts mit Giorgis Libretto zu tun haben: *Sidonio e Dorisbe* von Francesco

Melosio (Venedig 1642), *Il Sidonio ouuero il raro esempio di costanza, e fede* von Giuseppe Giacomini (Florenz 1680) und *Sidonio* von Pietro Pariati (Venedig 1706).

Der biographisch kaum fassbare, vermutlich aus Recanati in den Marken stammende Autor ist unter dem Namen L'Acuto Mitglied der *Accademia degli Humoristi* in Rom, wo er 1632 seine *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio* veröffentlicht. Er verfasst in den Jahren 1633 und 1634 bereits erwähnte panegyrische Schriften für den Wiener Hof (*Fioretti poetici* und *Lagrime d'Herato*) sowie mit *Gli inganni di Polinesso* vermutlich die erste Faschingsoper.⁵⁹⁸

Auch im darauf folgenden Jahr dient ein Libretto von Giorgi als Grundlage der Geburtstagsfeier:

LA GARA MVSICALE | COMEDIA | DI MONSIGNOR VRBANO GIORGI |
RAPPRESENTATA IN MVSICA | NELLA GRAN SALA DELL'IMPE-
RIAL PALAGGIO | DI VIENNA LI 9. LVGLIO M. DC. XXXIII. | PER LE
SOLENNI FESTE | SOLITE A CELEBRARSI OGN'ANNO | PER IL
GIORNO DELLA NASCITA | DELL'AVGVSTISSIMO | FERDINANDO |
SECONDO, | PER COMMANDAMENTO DELLA | SAC: CES: MAESTA |
DELL'IMPERATRICE. | IN VIENNA D'AVSTRIA. | APPRESSO | MI-
CHAEL | RITTIO, | L'ANNO | M. DC. XXXIV.

Der Name des Komponisten geht aus dem gedruckten Textbuch zwar nicht hervor, doch kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass es sich wie bei *Il Sidonio* wieder um Bartolaia handelt, der gemäß den handschriftlichen Rollenangaben im Exemplar des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs die Hauptrolle des Nero verkörpert. Der Titel des Werkes in drei Akten mit Prolog der Poesia bezieht sich auf die historisch überlieferten Sängerkämpfe am Hofe des römischen Kai-

⁵⁹⁸ Nicht nachvollziehbar sind die folgenden Angaben von Giuseppe Radiciotti zu dem Autor: Urbano Giorgi, prima soldato e valoroso capitano delle milizie imperiali nella guerra dei 30 anni, poi poeta aulico alla corte di Ferdinando II e di Leopoldo, indi sacerdote e protonotaro apostolico, proposto in patria, pubblicò *l'Adone*, intermezzo stampato insieme con *La Costanza*, prologo della *Commedia delle Tre Costanze* di Ignazio Bracci, dedicato al Cardinal Pio de' Carpi (Roma, Corbelletti 1631); il *Sepolcro di Cristo visitato dalle tre Marie*, dramma composto per ordine di Monsignor Albergati e rappresentato in Colonia; il *Natale del Bambino Gesù*, scritto per desiderio dell'imperatore Leopoldo, per festeggiare la nascita del primogenito del re d'Ungheria; il *fascetto di mirra nella Passione di Cristo*, dramma scritto dalla Serenissima Cecilia Renata d'Austria; il *Sidonio*, tragicommedia ordinatagli dall'imperatrice Eleonora per solennizzare il di natalizio di Ferdinando II; per la qual ricorrenza gli furono commesse negli anni successivi anche le altre seguente tragicommedie: *La Corianna*, *Il Sacrificio di Abramo*, *Il gallo*, e le commedie: *La Gara Musicale*, *Il ratto delle Sabine*, *Ettore Schernito*, *Il traditor felice*. (Teatro, musica e musicisti in Recanati. Recanati 1904, S. 11) Es können weder die Personenverhältnisse so stimmen, noch die am Schluss genannten zusätzlichen Titel (außer *La gara musicale*) bisher in Bibliothekskatalogen nachgewiesen werden.

sers Nero, an denen Interpreten unterschiedlicher Herkunft von Spanien bis nach Indien teilnehmen, was hier die Möglichkeit zu einer exotischen Ausgestaltung der Aufführung bietet. Das Personenverzeichnis listet nach der Poesia und Nerone Cesare Imperatore folgende *Interlocutori* auf: Cantor Tebano con sua Comitiva – Cantor Persiano con sua Comitiva – Cantor Partenopeo con sua Comitiva – Cantor Arcade – Cantor Incognito – Cantor Etiopo – Cantor Ibero – Cantor di Calechutte – Cantatrice Assiria con sua Comitiva – Vespilla Sonatrice d’Arpa – Cantatrice Fenicia con sua Comitiva – Cantatrice Germanica – Rubina Fanciulla Romana – Carasio Maggior Duomo di Cesare – Perseno familiare di Cesare – Lattantio Seruitor del Cantor Arcade – Choro de’ Cittadini Romani. Die Aufführung scheint vor einem einzigen Bühnenbild stattzufinden, denn das Libretto gibt an: „La Scena è Roma, con la Prospettiva di Campidoglio, e del Fiume Tebro.“

Nach einer Pause von mehr als zwei Jahrzehnten⁵⁹⁹ wird als nächste Geburtstagsoper in Wien am 13. Juli 1656 im Hoftheater für Ferdinand III. *Theti. Drama per musica* von Diamante Gabrielli († 1655) in der Vertonung von Antonio Bertali aufgeführt. Dieses Werk in 5 Akten mit einem Prolog über die mythologische Gestalt der Tochter von Nereus und Doris, welche nach der turbulenten Hochzeit mit Peleus ihren gemeinsamen Sohn Achilles Zeit seines Lebens zu beschützen sucht, wird in sechs Bühnenbildern von Burnacini mit drei Balletteinlagen von Ventura geboten. Im Schlussballett tanzt der künftige Leopold I. mit sieben seiner Kavaliere.

Ab der Regierungszeit von Leopold I. etabliert sich dann – wie bereits erwähnt – ein Jahreskalender von Festlichkeiten mit musiktheatralischen Darbietungen, darunter beinahe jedes Jahr eine große Opernaufführung zum Geburtstag, später auch zum Namenstag, des Kaisers, der Kaiserin-Witwe Eleonora und ab 1666 auch der Kaiserin. Seinen ersten und vermutlich auch absoluten Höhepunkt erreicht dieses Programm 1668 mit *Il Pomo d’oro*, seine größte Dichte in den Jahren 1666–81 und 1691–1702.

Am 9. Juni 1659 wird im Saal der Favorita folgendes Werk in drei Akten in der Vertonung von Giuseppe Tricarico und in drei Bühnenbildern von Burnacini dargeboten:

La| VIRTU GVERRIERA| Per| Il giorno Natalitio| Della| SACRA CESAREA MAESTA| DI| LEOPOLDO| PRIMO,| Imperatore de’ Romani sempre| Augusto, Rè di Boemia, d’Vngaria, &c.| Arciduca d’Austria, &c.| Dedicata| Alla

⁵⁹⁹ Lediglich während des Aufenthaltes des Hofes in Regensburg 1641 werden zwei musikalische Geburtstagskomödien aufgeführt: am 14. Juli für den Kaiser *Armida e Rinaldo. Comedia recitata in musica* in drei Akten mit Prolog, welche ihren Stoff aus Ludovico Ariostos *Orlando furioso* (1532) bezieht, und am 22. Dezember für Kaiserin Maria Anna *Arianna abbandonata da Theseo, et sposata dal Dio Baccho. Comedia in musica* in drei Akten mit Prolog von Francesco Bonacossi (beide nur handschriftlich überliefert in ÖNB Cod. 13.349).

Sacra Cesarea Real Maesta | *DI* | *LEONORA GONZAGA*, | *IMPERATRICE*. |
 INVENTIONE DRAMATICA DI AVRELIO AVRELI. | *IN VIENNA*, | Per
 GIOVANNI GIACOMO KÜRNER, l'Anno 1659.

Es handelt sich um ein allegorisches Libretto, in welchem Merito, Honore und Virtù ihre Beziehungen zueinander besprechen und ihre glückliche Vereinigung in der Kriegstugend feiern. Die drei Balletteinlagen von Ventura schließen mit einem Auftritt von Erzherzog Karl Joseph, dem zehnjährigen Bruder des Kaisers, und fünf weiteren Mitgliedern des Hofes.

Wesentlich prunkvoller fällt die Geburtstagsfeier für Kaiserin-Witwe Eleonora am 30. Dezember aus. Am späten Nachmittag beginnt im Hoftheater die angeblich bis zu sechs Stunden dauernde Aufführung von Giovanni Francesco Marcellos *Il Pelope geloso. Inventione drammatica* mit der Musik eines unbekanntes Komponisten. Auf dem Titelblatt des aufwändigen Druckes von 1660 mit elf Kupferstichen der Bühnenbilder Burnacinis bezeichnet sich der Autor als venezianischer Bürger und scheint das Werk auch aus seiner Heimatstadt nach Wien gesandt zu haben, denn die Widmung ist datiert mit „Venetia li 10 Settembre, 1659.“ Nach einem Prolog schildern die drei Akte mit zwei Balletten Venturas die Verwicklungen um die arkadische Prinzessin Hipodamia, welche dem Sieger eines Wagenrennens zur Frau versprochen wird. Das Grundgerüst der Handlung, in der Pelope nur mit Hilfe des Wagenlenkers seines Gegners Enomao siegt, bezieht der völlig unbekanntes Autor laut eigener Aussage von dem acht Jahre zuvor verstorbenen Giacinto Andrea Cicognini. Marcello konzentriert sich in seiner Umsetzung dieses Gerüsts auf die leidenschaftlichen Konflikte, vor allem auf die gerechte Bestrafung des betrügerischen Pelope durch die ihn verzehrende Eifersucht. Wie es gegen Ende der *Dilucidatione dell'opera* heißt: „Che Pelope viuesse geloso della moglie, havendola posseduta con gl'inganni, senza segno d'affetto.“

Erst am 9. Juni 1661 folgt die nächste Geburtstagsoper am Kaiserhof, nämlich *L'Almonte per musica*, ein *Componimento drammatico* von Antonio Draghi in der Vertonung von Tricarico. Der Ausgangspunkt dieser Oper in drei Akten mit Prolog und Licenza, die mit drei Balletteinlagen von Ventura und Bühnenmaschinen von Burnacini in der Favorita aufgeführt wird, ist das Duell eines athenischen Prinzen mit Almonte Principe di Creta. Dem unterlegenen Athener entfällt bei seinem Tod das Portrait seiner Schwester Rosilda, für die Almonte sofort in zügelloser Leidenschaft entbrennt. Trotz des ausgebrochenen Krieges begibt er sich unter dem Namen Ramiro mit seinem Begleiter Pallante und seinem komischen Diener Gelone⁶⁰⁰ nach Athen, um Rosilda zu erobern.

⁶⁰⁰ Vgl. den Abschnitt über Commedia dell'arte im Musiktheater.

Auch die Geburtstagsoper für Eleonora, die am 21. November 1661 im großen Hoftheater aufgeführt und deren Libretto im Druck mit Kupferstichen von neun der dreizehn Bühnenbilder Burnacinis veröffentlicht wird, ist in ihrer Handlung zwischen Griechenland und der Türkei angesiedelt: *La Forza della Fortuna e della virtù o vero gl'amori d'Irena. Dramma per musica* von Teofilo, d.h. Francesco Ximenes Aragona, mit der Musik von Giacomo Tiberti (1631–89) behandelt die Liebesverwirrungen rund um Irena regina d'Atene und ihre Anbeter Oronte re d'Armenia sowie Tearco re di Creta.

Am 15. Juni 1662 wird Sbarra zur gleichen Zeit in Innsbruck anlässlich des zweiten Besuchs von Christine von Schweden in der Vertonung von Cesti gespielte Oper *La magnanimità d'Alessandro* in der Bearbeitung eines unbekanntens Autors (vor allem unter Adaptierung der Licenza) unter dem Titel *La generosità d'Alessandro* mit der Musik von Tricarico im Theater der Favorita zum Geburtstag von Leopold I. dargeboten. Ungeklärt ist, ob Sbarra auf Grund dieser Aufführung auch sein 1662 in Wien gedrucktes *Il Mincio peregrino. Idillio musicale* für z.B. den Geburtstag von Eleonora anbietet.

Dieser wird jedenfalls am 18. November 1662 im Hoftheater mit *La Zenobia di Radamisto. Drama per musica* von Carlo de' Dottori (1618–86) in der Vertonung von Bertali gefeiert. Die überaus prächtige Inszenierung in elf Bühnenbildern von Burnacini, die ungefähr fünf Stunden in Anspruch nimmt, spiegelt sich in dem mit 10 Kupferstichen geschmückten Druck wider. Grundlage der Handlung ist die von Tacitus in seinen *Annales* (XII.51) geschilderte Rettung der auf der Flucht von Radamisto zurückgelassenen Zenobia, die unerkant von seinem Gegner Tiridate in Ehren aufgenommen wird.

Der aus Padua stammende Carlo de' Dottori, der auch unter den Pseudonymen Eleuterio Dularete und Iroldo Crotta veröffentlicht, wird nach seiner erfolgreichen Serie von Lyrikbänden (*Poesie liriche*, 1644; *Le Ode*, 1647; *Canzoni*, 1650; *Le Ode sacre e morali*, 1659) sowie einer Tragödie (*L'Aristodemo*, 1657) von den norditalienischen Fürstenhöfen sehr gefördert (Carlo III Gonzaga z.B. erhebt ihn in den Adelsstand). In Wien ist es nachweislich Kaiserin-Witwe Eleonora, die sich um den Autor bemüht, denn sie schreibt ihm schon 1659 einen anerkennenden Brief als Antwort auf eine Widmung:

De Dottori nostro carissimo,

Siccome il parto della Vostra Musa eccede in eleganza l'ordinario, così anche straordinario luogo di stima et di aggradimento ha rincontrato appresso di noi la dedicatione che ce ne havete fatta massime in riguardo dell'espressioni d'ossequio

con la quale l'havete accompagnata come più a pieno vi scriverà il conte Calori che insieme vi farà tener qualche picciolo contrassegno della Cesarea nostra gratitudine nel mentre in oltre per le occorrenze si vostre come de' vostri figli v'assicuriamo d'ogni benigno affetto della Gratia nostra Cesarea et Iddio vi guardi.

Vienna li 26 di Dicembre 1659.

Eleonora.⁶⁰¹

Eleonora verfolgt offenkundig mit anhaltendem Interesse die Karriere von Carlo de' Dottori, denn sie schreibt 1662 nach der Verleihung des oben erwähnten Adelsdiploms, die sie auf ihre eigene Intervention zurückführt, an ihren Bruder Carlo III. Gonzaga (1629–65), Herzog von Mantua:

Serenissimo Signor Fratello mio amatissimo

La grazia che Vostra Altezza ha fatto a Carlo de' Dottori, Gentilhuomo Paduano honorandolo col titolo di Conte, è stata tanto più stimata da me quanto che la rimiro fattagli a contemplazione mia: onde ne ringrazio l'Altezza Vostra col medesimo fraterno affetto, con cui prima gliene feci la dimanda, [...] et in tanto le resto augurando felicissimi avvenimenti.

Di Vienna, li 18 Marzo 1662.

Eleonora.⁶⁰²

Nach weiteren Bemühungen von Eleonora, die sich in einzelnen ihrer Briefe widerspiegeln, beruft der Kaiserhof Dottori 1662 nach Wien in der Hoffnung, ihn als *Poeta cesareo* zu halten und mit seinem Prestige den Festprogrammen eine höhere Anerkennung zu verschaffen. Das bezeugt wieder ein Brief von Eleonora:

Conte nostro carissimo,

Sono pervenuti alle nostre mani li quadretti et il sonetto che ci havete inviato sopra l'ordine e si come ne restiamo singolarmente appagate, così v'assicuriamo con questa del benigno nostro gradimento, la continuazione del quale sarà sempre proporzionata all'affettuosa et ossequiosa prontezza, che mostrate a i Cesarei nostri cenni, e perchè dalle medesime veniamo maggiormente invitate a dar nuovo esercizio al vostro ingegno v'incarichiamo benignamente a disporvi alla compositione d'una Comedia per il giorno natalizio della Maestà dell'Imperatore, circa di che vi daremo ancora

601 Natale Busetto: Carlo de' Dottori. Letterato padovano del secolo decimosettimo. Studio biografico-letterario. Città di Castello 1902, S. 282f.; die üblichen Abkürzungen werden hier aufgelöst.

602 Busetto: Carlo de' Dottori, S. 288.

citeriore ragguaglio del nostro pensiero et intanto vi raffermiamo la Grazia nostra.
 Di Vienna, li 17 di Novembre 1662.
 Eleonora.⁶⁰³

Trotz dieser attraktiven Angebote findet aber Carlo de' Dottori offenkundig keinen Gefallen an den Bedingungen in Wien und kehrt nach Padua zurück.

Damit kommt für den Geburtstag des Kaisers am 9. Juni 1663 wieder Draghi mit *L'Oronise per musica. Compositione drammatica* in der Vertonung von Pietro Andrea Ziani zum Einsatz. Nach dem Mittagessen wird im Theater der Favorita diese Oper in drei Akten mit Prolog und Licenza in elf Bühnenbildern von Burnacini und drei Balletteinlagen von Ventura unter Mitwirkung von Herzog Karl IV. von Lothringen und zwölf Kavalieren gespielt. Im Zentrum des an die im 17. Jahrhundert so beliebten hellenistischen Romane erinnernden Geschehens steht das Schicksal von den als Kinder verschollenen Zwillingen Teutrante und Eraclea, die einander unbekannt unter falschem Namen in abenteuerlicher Weise begegnen und in leidenschaftlicher Liebe entbrennen. Ganz im Stil der barocken Staatsaktionen werden große Leidenschaften wie Eifersucht und Wut an orientalischen Herrscherpersönlichkeiten in ihrer ungehemmten Entfaltung vorgeführt und derart als zu gefährlich für die menschliche Gemeinschaft dargestellt. Zivilisation, so die moralische Aussage dieser Lehrstücke, bedarf immer der Mäßigung und, besonders bei den Führungspersonen, der sich selbst überwindenden Großmut.

Erst am 18. November 1664 lässt sich wieder eine musiktheatralische Darbietung zu einem Geburtstag, jenem von Eleonora, nachweisen: *La simpatia nell'odio ovvero Le amazoni amanti. Opera tragicomica per musica*⁶⁰⁴ in drei Akten von Pietro Monesio mit der Musik von Leopold I. Am 9. Juni 1665 wird für den Kaiser im Theater der Favorita *La Circe. Drama per musica* in drei Akten mit Prolog, zwei Intermedien und Licenza von Christoforo Ivanovich in der Vertonung von Pietro Andrea Ziani gespielt. In den zehn Bühnenbildern von Burnacini und mit zwei Balletteinlagen von Ventura bietet das Libretto den bekannten mythologischen Stoff um die antike Zauberin, welche die Gefährten des Odysseus in Tiere verwandelt, weiter ausgesponnen und mit den Liebesgeschichten anderer mythologischer Figuren verbunden. Von Egle, der Schwester Circes, über den Meeresgott Glauco bis Pirro, den Sohn von Achilles, und seine Frau Andromache werden die Gestalten in überraschenden Konstellationen um die Protagonistin gruppiert und schließlich einer glücklichen Lösung zugeführt, wie

⁶⁰³ Busetto: Carlo de' Dottori, S. 283.

⁶⁰⁴ Nur als Handschrift überliefert (ÖNB Cod. 9.956).

es am Ende des *Argomento* heißt: „Intanto Andromaca creduta Isifile Sorella di Pirro vien ricercata da Circe, di cooperare à loro amori, e serve di bersaglio alle gelosie del marito, & agli scherzi della fortuna, che scioglie il Drama con lietissimo fine.“

Wieder im gewohnten höfischen Milieu Griechenlands angesiedelt ist das zum selben Anlass 1666 dargebotene *L'Onore trionfante. Drama per musica* in drei Akten mit Prolog und Licenza von Domenico Federici in der Vertonung von Pietro Andrea Ziani. Die drei Balletteinlagen für die Aufführung in der Favorita stammen ausnahmsweise von Alessandro Carducci und umrahmen die tragischen Abenteuer von Periandro, dem Tyrannen von Korinth, seiner aus Staatsraison gewählten Frau Iolanta Melissa, Tochter des Königs von Argos, und seiner Jugendliebe Nifea, der Tochter seines Erziehers Agide.

Als völlige Neuheit wird am 12. Juli 1666 eine Feier für eine noch abwesende Person eingeführt: *Nettuno e Flora festeggianti. Drama musicale per introduzione al gran ballo* in drei Akten mit Prolog von Francesco Sbarra mit der Musik von Antonio Cesti und Johann Heinrich Schmelzer ist dem Geburtstag der Infantin Margarita Teresa, der künftigen Ehefrau von Leopold I., gewidmet, die zu diesem Zeitpunkt aus Spanien zur Vermählung in Österreich abreist. Auf sie beziehen sich auch die beiden im Titel genannten mythologischen Gestalten, welche in ihrem Wirkungsbereich jeweils einen Bezug zu dem Namen Margarita aufweisen: Nettuno durch die Perle (lat. margarita) und Flora durch die Wiesenblume Margerite.

Am 9. Juni 1667 wird nachmittags im Hoftheater zum Geburtstag des Kaisers *La Semirami. Drama musicale* in drei Akten mit Licenza von Giovanni Andrea Moniglia⁶⁰⁵ in der Vertonung von Cesti und J. H. Schmelzer aufgeführt. Dieses Werk ist insofern bemerkenswert, als es sich um eine der wenigen nicht ursprünglich für den Kaiserhof bestimmten Produktionen handelt. Es ist von Leopoldo de' Medici (1617–75) für die Hochzeit von Erzherzog Sigmund Franz 1665 mit Hedwig Augusta von Sulzbach in Innsbruck in Auftrag gegeben worden, dann aber wegen des überraschenden Todes des Landesfürsten und der daraus resultierenden Absage der Hochzeit nicht aufgeführt worden. In der Adaptierung eines unbekanntem Bearbeiters (u.a. die Hinzufügung der Licenza) bietet das Libretto die kühnen Abenteuer der assyrischen Königin Semiramide, die mit ihrem noch minderjährigen Sohn Nino die Kleider tauscht, um an seiner Stelle das Heer in den Krieg gegen den babylonischen König Creonte zu führen. Die politischen und amourösen Rivalitäten enden schließlich mit einer Doppelhochzeit der Herrscher und ihrer Nachkommen.

⁶⁰⁵ 1624–1700; Moniglia unterrichtet Medizin an der Universität Pisa und ist Leibarzt der Familie Medici; er veröffentlicht Libretti, u.a. *Il Podestà di Colognole* (1657), *Ipermestra* (1658), *Ercole in Tebe* (1661), *La schiava fortunata* (1674), eine weitere Bearbeitung der Semiramide, und *Giocasta regina d'Armenia* (1677).

Am 9. Juni 1668 wird *Gl'amori di Cefalo e Procri. Rappresentazione drammatica per musica*, für welche Draghi das Libretto und die Musik und J. H. Schmelzer die Ballettmusik schreiben, in der Favorita aufgeführt. Dieses Libretto wird in der Forschung fallweise mit Calderón de la Barca 1661 für den Fasching am Hof in Madrid geschriebene *Céfalo y Procris. Comedia burlesca en tres jornadas*⁶⁰⁶ in Verbindung gebracht, nicht zuletzt wegen der in Wien 1668 gedruckten spanischen Übersetzung von Juan Silvestre Salva (*Los amores de Céfalo y Procris*). *Gl'amori di Cefalo e Procri* ist aber eine eigenständige Interpretation des selben Themas durch den Wiener Hofmusiker und -dichter, denn inhaltlich ist Draghis Musikdrama im venezianischen Stil mit seiner Abfolge von 25 Szenen weit von Calderóns mythologisch-allegorischem Spiel in drei Akten entfernt. Das zentrale Motiv des drohenden Betrugs von Procri Accessa di Cefalo durch Cefalo Amante di Procri mit der ihn umschmeichelnden Aurora Inamorata di Cefalo wird durch eine Reihe unterhaltsamer Szenen von Narbo servo, Cacciatore di Cefalo und einem Satyr bereichert. Es handelt sich insgesamt um eine Adaptierung des antiken Stoffes (Ovid: *Metamorphosen* VII, 714–862) mit der für die venezianische Oper dieser Zeit typischen Teilung in eine *seria*-Ebene der hochgestellten Personen und eine *buffa*-Ebene der Diener. Die Lösung des Konflikts zwischen den kaum psychologisch ausgestalteten Figuren ergibt sich durch einen allzu schnellen Verzicht von Aurora, die ihre Neigung dem allgemeinen Festfrieden opfert. Direkte Anspielungen auf die Umstände der Aufführung bei Hof finden sich in der ersten Szene in einem Hinweis auf die Favorita und natürlich in der Licenza mit den Geburtstagswünschen an Leopold I. Die deutsche Übersetzung von Friedrich Christian Bressand (*Procris und Cephalus*. Hamburg 1701) mit der Musik von Georg Bronner stellt eine Bearbeitung dieser italienischen Fassung dar, was der bekannten Rezeption von Wiener Hofopern in Hamburger Singspielen entspricht.

Am 12. und am 14. Juli 1668 wird nachmittags im neu errichteten Hoftheater auf der Cortina zum Geburtstag von Kaiserin Margarita Teresa und gleichzeitig als Abschluss der sich nun bereits über 20 Monate erstreckenden Hochzeitsfeiern das größte musiktheatralische Schauspiel des Wiener Hofes aufgeführt: *Il pomo d'oro. Festa teatrale* in fünf Akten und Prolog von Francesco Sbarra in der Vertonung von Antonio Cesti und Leopold I. Die auf zwei Tage verteilte Aufführung in 23 Bühnenbildern von Burnacini wird durch drei Balletteinlagen von Ventura mit der Musik von J. H. Schmelzer und Kampfszenen von Agostino Santini ausgeschmückt. Der ungeheure finanzielle Aufwand für dieses Fest – in der Überlieferung wird von

606 Veröffentlicht erst 1691 in der *Novena parte de las Comedias*.

bis zu 300.000 Gulden berichtet⁶⁰⁷ – spiegelt sich in den drei Drucken des Textes wider: bei dem Hofbuchdrucker Matthäus Cosmerovius erscheinen zwei Ausgaben in Oktavformat mit jeweils 24 Kupferstichen, welche die Bühnenbilder wiedergeben, und ein Druck in Quartformat mit 25 Kupferstichen. Darüber hinaus werden eine deutsche⁶⁰⁸ und eine spanische Fassung⁶⁰⁹ des Librettos veröffentlicht, sowie eine Wiederholung für weitere Gäste vermutlich Ende Juli angesetzt.

Dieses durch die Forschung ungewöhnlich früh und ausführlich dokumentierte Werk⁶¹⁰ beginnt mit einem Prolog verschiedener allegorischer Figuren wie *La Gloria Austriaca*, *Amore*, *Himeneo*, *La Monarchia di Spagna*, welche in ihren Gesprächen einen panegyrischen Rundblick auf die europäischen Länder werfen und ihre Bedeutung erläutern. Die Haupthandlung konzentriert sich mit ihren mythologischen Figuren auf das bekannte Urteil von Paris über die Schönheit der drei Göttinnen *Hera*, *Pallas* und *Aphrodite*, welche schließlich von ihm den goldenen Apfel als *Trophäe* überreicht bekommt:

Die Handlung des Stücks führte durch weiträumige mythologische Landschaften: in der ersten Szene gleich ein phantastisch-bizarres Szenarium, das den königlichen Sitz des Höllenfürsten *Pluto* darstellt, ein Gewimmel von Drachen, Schlangen, tanzenden Teufeln mit grotesken Köpfen, Meeresungeheuern, ein Höllengelände aus Nischen, Grotten und von einer unendlichen erscheinenden Tiefe; neben *Pluto* seine über ihr lichtloses Dasein trauernde Gattin *Proserpina*. Dieser verspricht *Discordia*, die *Zwietracht*, das freudvolle Dasein der olympischen Götter, nach dem sich die Höllenkönigin so sehr sehnt, wirkungsvoll zu stören. Die Szene wechselt, und der *Olymp* mit dem Mahle der Götter erscheint auf der Bühne. Auf einem feuerspeienden Drachen überfliegt *Discordia* diese feiernde und zechende Gesellschaft und wirft den goldenen Zankapfel, den »pomo

607 Zum Vergleich sei hier die jährliche Besoldung des Hofpoeten von 1.000 Gulden genannt. Umgerechnet wäre also mit einer Summe von ca. 30 Millionen Euro für diese Aufführung zu rechnen.

608 *Der goldene Apfel* von Johann Gabriel Meyer, Nürnberg 1672; Reprint: *Der goldene Apfel. Schauspiel gehalten in Wien auf das höchstberrlichst-gesegnete Vermählungs-Fest dero Römisch-Kaiserl. und Königlichen Majestäten Leopoldi und Margaretae. Aufgesetzt von Francisco Sbarra*. Facsimiledruck der Ausgabe Nürnberg 1672. Mit einem Nachwort von Margret Dietrich. Wien 1965.

609 *La manzana de oro* von Juan Silvestre Salva, Wien 1668 (verschollen).

610 Vgl. die Ausgaben der Partitur Wien 1896 und Graz 1959; weiters u.a. Albert A. Stanley: *Cesti's Il Pomo d'oro*. [Hartford 1906]. – D. H. Shock: *Costuming for Il Pomo d'oro*. Paris 1967. – Carl B. Schmidt: *Antonio Cesti's Il pomo d'oro. A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle*. In: *Journal of the American Musicological Society* 29.3 (1976), S. 381–412. – Jean-Marie Valentin: *Il Pomo d'oro et le mythe impérial catholique à l'époque de Léopold I^{er}*. O.O. 1984. – Michael Ritter: „Man sieht der Sternen König glantzen.“ Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung. Wien 1999.

d'oro«, unter die Gäste. Er soll der schönsten der Göttinnen zugesprochen werden. Damit aber war ein folgenschwerer Streit in Gang gesetzt, denn Juno, Venus und Minerva beanspruchen jede für sich den Apfel.⁶¹¹

Im Vorwort wird zusätzlich auf die Vorgeschichte der goldenen Äpfel im Garten der Hesperiden, ihre Entwendung durch Herakles und ihre Verwendung durch Hippomenes im Wettlauf mit Atalanta hingewiesen.⁶¹² Nach dem Urteilsspruch von Paris überziehen die beiden sich zurückgesetzt fühlenden Göttinnen die Erde mit Krieg und Unheil, woraus in der literarischen Überlieferung der trojanische Krieg und die mit ihm verbundenen Abenteuer resultieren. Sbarra muss sich natürlich für eine andere Weiterentwicklung entschließen, da er dem Anlass gemäß ja zu einem freudigen Schluss zu kommen genötigt ist:

Da der immer weiter eskalierende Götterkrieg die Weltordnung zu gefährden scheint, greift Jupiter ein. Er nimmt den Apfel wieder an sich und reicht ihn der Schönsten aller Frauen: der neuvermählten Habsburger Monarchin, der jungen Margherita. Ihr huldigen neidlos alle Götter und Göttinnen.⁶¹³

In der abschließenden Szene (V.10) wird nicht nur die Kaiserin den auf der Bühne agierenden Göttinnen in ihren Eigenschaften gleich gesetzt, es taucht vor allem die Sicherung der Dynastie durch Nachkommenschaft aus den Weiten des Schicksals auf:

Giove ritiratosi à destra, e Giunone à sinistra s'aprono le stanze del Fato, che dilatandosi in una gran lontananza vi si vedono, l'Effigie di S. M. C. e dell'IMPERATRICE con numerosa Prole et all'intorno tutte l'Immagini degl'Imperatori, Rè, et altri Principi dell'Augustissima Casa d'Austria. (S. 155)

Ohne Zweifel stellen die 23 Bühnenbilder für *Il pomo d'oro* einen Höhepunkt barocker Dekorationsarchitektur dar:

Die von Burnacini entworfene Bühne war in drei Zonen gegliedert, zwei prak-

⁶¹¹ Brauneck: Die Welt als Bühne, 2. Band, S. 449f.

⁶¹² Das Motiv des goldenen Apfels wird anlässlich der dritten Heirat von Leopold I. 1676 in einer anonymen Veröffentlichung wieder aufgegriffen: *Il Giudicio di Paride sopra il pomo d'oro dovuto alla più bella delle tre competitorici sourane: Pronuntiato negli augustissimi sponsali delle medesime sacre cesaree reali maesta. O vero il pomo imperiale aggiudicato dal supremo pastore ad Eleonora Principessa Palatina di Neoburgo, &c. Come (per quanto si spera, & augura) alla più feconda delle tre augustissime consorti di Leopoldo I.*

⁶¹³ Brauneck: Die Welt als Bühne, 2. Band, S. 450.

tikable Raumbereiche und ein Prospekt mit einer illusionistischen Raumbemalung. Die vordere Bühne hatte fünf Kulissenpaare. Die gesamte Anlage der Szenerie orientierte sich an einer zentralen Achse und war streng symmetrisch. Besonders beeindruckend sind Burnacinis Entwürfe für die vielen grotesken Figurinen.⁶¹⁴

Die vergleichsweise geringe, weil übliche Anzahl der Balletteinlagen (3) wird durch die zusätzlichen Kampfszenen ausgeglichen, und durch die Tatsache, dass diese an äußerst markanten Punkten platziert sind, nämlich am Ende des ersten und des fünften Aktes, sowie kurz vor Ende des zweiten Aktes, d.h. als Abschluss des ersten Auführungstages. Der Aufwand für diese Einlagen ist beispiellos:

Das große, aus acht Tänzen bestehende Schlußballett ist auf einem der Stiche zu der Oper wiedergegeben und wurde von drei Gruppen ausgeführt: von Cavalieren auf der Erde, kleinen Geistern in der Luft und Sirenen und Tritonen im Meer. Etwas ähnliches [!] begegnet am Kaiserhof im 17. Jahrhundert nicht mehr; es entspricht in seiner Überdimensionierung der sonstigen Anlage dieser Oper der Superlative.⁶¹⁵

Selbstverständlich steht die Geburtstagsfeier für Kaiserin-Witwe Eleonora am 18. November 1668 noch im Schatten dieses Großereignisses. *Il Ciro vendicatore di se stesso. Dramma per musica* in einem Akt von Teofilo (= Francesco Ximenes Arragona) mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer wird in der Inszenierung von Burnacini und mit zwei Balletteinlagen von Ventura in der Amalienburg gespielt. Die in Salamina Porto di Cipro angesiedelte Handlung bietet die von Leidenschaften geprägte Staatsaktion rund um Tirrena Regina di Cipro amante di Ciro und Ciro sotto nome d'Arbante innamorato di Tirrena, deren Liebesgeschichte durch Ismeno Generale di Tirena, Feraspe Principe del sangue Reale di Cipro und Fidalba Principessa del Regno kompliziert wird. Eine zentrale Rolle spielen die beiden Hofnarren Girello Buffone di Ciro und Cianfrone Buffone di Corte, die in unterhaltsamer Weise eine deutliche Kritik am Hofleben vortragen:

La gente di Corte,
Per farci sapere,
Qual sia lor mestiere,

⁶¹⁴ Brauneck: Die Welt als Bühne, 2. Band, S. 450.

⁶¹⁵ Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 148.

Per ciò così forse
 In uso lo pose,
 Che tutte le cose
 In cerimonia mette,
 E queste son dette
 Complir, complimento
 Quasi chiaro si dica, io complo, e mento. (S. 16)

Am Ende der zwei Stunden dauernden Aufführung tanzen die Erzherzoginnen Eleonore Maria und Maria Anna mit vier ihrer Hofdamen zu den von Fama und Istro in der Licenza vorgetragenen Wünschen.

Die darauf folgenden drei Geburtstagsfeiern in Inszenierungen von Burnacini mit Balletteinlagen von Ventura bleiben thematisch im Bereich der griechischen Mythologie: Am 13. Juni 1669 wird zum Geburtstag des Kaisers Draghis *Apollo deluso*. *Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Sances und Leopold I. gespielt; am 15. Juli für Margarita Teresa Amalteos *Il Perseo*. *Drama musicale* in drei Akten mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer; am 18. November für Eleonora Minatos *Atalanta*. *Drama per musica* in drei Akten mit Licenza zur Musik von Draghi und J. H. Schmelzer.

Am 9. Juni 1670 wird zum Geburtstag von Leopold I. nachmittags in Laxenburg Minatos *Leonida in Tegea*. *Drama per musica* in drei Akten mit Prolog und Licenza in der Vertonung von Draghi und J. H. Schmelzer in acht Bühnenbildern mit fünf Maschinen aufgeführt. Im Prolog des Werkes streiten allegorische Figuren (La Fortuna – Il Merito – La Virtù – La Prudenza – L'Inganno – Il Tradimento – La Superbia) untereinander um die Vorherrschaft, womit sie letztlich das Thema der Standhaftigkeit zur Sprache bringen. Vor langer Zeit hat der Usurpator Cleombroto Leonida des spartanischen Throns beraubt und dessen Sohn Cleomene entführt, um ihn auszusetzen. Dieser wird allerdings von einem spartanischen Hirten, der ihn gefunden hat, in Tegea groß gezogen. Eben dieses Gebiet durchquert Leonida auf einer Reise in Begleitung von Almira, die von Tinacres Liebeswerben heftig bedrängt wird. Die mehrfach ausgelöste Eifersucht steigert sich noch auf Grund verschiedener Verwicklungen während der Spiele zu Ehren der Diana, welche die als Hirt verkleidete und in Cleomene verliebte Esteria leitet. Der zu befürchtende böse Ausgang wird durch die Nachricht verhindert, dass Leonida wieder König von Sparta sei. Leonida verzeiht Tinacre zum guten Schluss und vereint seine Familie glücklich wieder. Im Schlussballett werden, zu Ehren des Kaisers, die bösen Mächte von den allegorischen und mythologischen

Figuren bestraft. Pirrotta⁶¹⁶ stuft die Formulierungen dieser Licenza als eine typische Glorifizierung des Kaisers ein:

<i>Merito</i>	Egli ha merto infinito	
	Senza mancanza alcuna.	
<i>Prudenza</i>	Ha prudenza.	
<i>Virtù</i>	Ha virtute.	
<i>Fortuna</i>		Habbia fortuna.

Bei der Wiederholung des Werkes am 11. Februar 1694 werden auf Grund des veränderten Rahmens (Fasching) Prolog und Licenza gestrichen.

Am 12. Juli 1670 wird zum Geburtstag von Margarita Teresa Minatos *Iphide greca*. *Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer in elf Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von Ventura gespielt. Die um Mutterliebe und Aberglauben kreisende Handlung beruht auf Ovids Metamorphosen (IX, v. 666–797) oder auf dem gleichnamigen Werk von Nikandros. Kurz vor der Geburt seines Kindes muss Ligdo Rè di Cidonia in den Krieg ziehen. Er befiehlt seiner Frau, nur einen Sohn großzuziehen, eine Tochter aber auszusetzen. Teletusia gibt ihre Tochter Iphide aber als Sohn aus und kann die Täuschung so lange durchhalten, bis der Vater auf dessen Heirat mit Iantea drängt. Dann wird dem abergläubischen Vater vorgemacht, dass die Göttin Isis den plötzlichen Geschlechtswandel bewirkt habe, was von Lubione, servo ridicolo di Corte auf seine Weise analysiert wird. Iphide kann zuletzt den heimlich bereits von ihr geliebten Trimegisto heiraten und damit auch die Nachfolge ihres Vaters sichern. Im Schlussballett feiern Gioue und Pallade den Geburtstag der Kaiserin.

Iphide greca gehört sicher zu den in Italien erfolgreichsten Libretti Minatos, denn es wird in Bearbeitungen und mit fallweise geändertem Titel (*La Bugia regnante overo L'Iphide greca*. Venedig 1682) in Venedig (1671, 1674, 1682 und 1722), Udine (1672), Bologna (1675), Verona (1675), Ancona (1679), Neapel (1680) und Mailand (1683) in verschiedenen Vertonungen (u.a. von Orazio Francesco Ruberti oder Giovanni Battista Pasquini) gespielt, bevor es am 12. Januar 1696 am Kaiserhof zum Geburtstag von Eleonore Magdalena Theresia mit der Ballettmusik von J. J. Hoffer wieder aufgenommen wird.

⁶¹⁶ Nino Pirrotta: Note su Minato. In: Maria Teresa Muraro: L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Florenz 1990, S. 127–163; hier S. 147f.

Auch in der Geburtstagsoper für Eleonora am 18. November steht eine tapfere Frau im Zentrum: Minatos *Penelope. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Draghi und J. H. Schmelzer vor acht Bühnenbildern von Burnacini und mit einem Schlussballett von Ventura, in welchem Erzherzogin Maria Anna und vier Hofdamen tanzen. Die aus Homers *Odyssee* bekannte Rückkehr von Ulisse wird hier dramatisiert durch eine längere heimliche Anwesenheit des Helden auf Ithaka in Verkleidung als Bettler, während derer er unterstützt von Lippio servo, sowie einem Gärtner und zwei Hofnarren, eifersüchtig das Verhalten von Penelope beobachtet. Außerdem befindet sich Orisbe, die ihre Flucht aus dem Elternhaus als einen tragischen Unfall getarnt hat, um ihrem unter den Freiern befindlichen Geliebten Acrisio nachreisen zu können, in Männerkleidung unter dem Namen Olmiro ebenfalls am Hofe Penelopes. Als Orisbe sich schließlich Penelope anvertraut und Ulisse die wahre Identität dieses scheinbar bevorzugten Freiers entdeckt hat, steht der glücklichen Wiedervereinigung der beiden Paare nichts mehr im Wege. Im Schlussballett legt Fama begleitet von einem Chor der Tugenden vor einer Statue der Kaiserin Eleonora ihre Trompete als Geschenk nieder.

Am 22. Dezember 1670 wird, als ungewöhnliche Erweiterung des üblichen Feiertagskalenders, auch der Geburtstag der Königin Mariana von Spanien (1635–96), der älteren Schwester des Kaisers, mit einer Opernaufführung begangen: Minatos *Aristomene Messenio. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Sances, Leopold I. und J. H. Schmelzer sowie mit drei Balletteinlagen von Ventura vor neun Bühnenbildern von Burnacini. Die auf der *Naturalis Historia* (11, 184–185) von Plinius d.Ä. und einem Hinweis bei Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* 1,8, ext. 15) beruhende Handlung thematisiert ein verhindertes Menschenopfer. Bedroht von den Lakedämoniern schicken die Messenier den Prinzen Tisi zum Orakel nach Delphi, das ihnen empfiehlt, eine Jungfrau aus Epyen an die Götter der Unterwelt zu opfern. Die dafür bestimmte Cleta wird von ihrem Geliebten Aristomene gerettet. In den Wirren der Flucht gerät Aristomene in lakedämonische Gefangenschaft, wo sich Antistia Figlia d'Egeria stata Sacerdotessa di Cerere in ihn verliebt. Der zum Tod verurteilte Aristomene wird von einem Felsen gestürzt, im Sturz aber von einem Adler gerettet. Cleta ist inzwischen aus Verzweiflung nach Messenien zurückgekehrt, um sich dem Opfer zu unterwerfen. Sie wird aber von einer Priesterin als ihre leibliche Tochter vorgestellt und kann sich endlich mit dem wiedergekehrten Aristomene verheiraten, was von den Nebenfiguren Nema Vecchia Nudrice di Cleta und Beto ridicolo, servo di Aristomene unterhaltsam kommentiert wird.

Am 9. Juni 1671 wird nachmittags im Hoftheater zum Geburtstag des Kaisers Minatos *La prosperità di Elio Seiano. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der

Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer gespielt. Bei diesem Werk, das zum ersten Mal in der Vertonung von Antonio Sartorio 1667 in Venedig gegeben wurde,⁶¹⁷ handelt es sich um eine der seltenen Übernahmen von einer anderen Produktionsstätte. Die auf Tacitus (*Annales* 4, 1) bzw. Pietro Mattei (*Historie delle prosperità infelici di Elio Sejano, e d'una femina di Catanea Gran Siniscalca di Napoli*, Venedig 1621) beruhende Handlung zeigt den kometenhaften Aufstieg von Elio Sejano, dem Kommandanten der Leibwache Kaiser Tiberios, der sich immer mehr Macht erschleicht und schließlich Druso, den Thronfolger und Gemahl von Livia, vergiftet. Am Höhepunkt seiner Karriere steht Sejano zwischen zwei Frauen der kaiserlichen Familie, in deren Heiratspläne er sich verstrickt, was ihn im zweiten Teil zu Fall bringt.

Die am 14. Juli 1671 im Hoftheater gespielte Geburtstagsoper für Margarita Teresa fällt entschieden heiterer und prächtiger aus: Minatos *La gara de' genii. Inventione di festa teatrale* besteht zwar nur aus einer Szenenfolge, diese wird aber durch die Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer derartig ausgestaltet und von zwei Balletteinlagen Venturas sowie zwei von Agostino Santini choreographierten Kampfszenen unterbrochen, dass eine glänzende Aufführung in sechs Bühnenbildern mit sieben Maschinen von Burnacini entsteht. Der Inhalt ist ein banaler Wettstreit allegorischer Figuren darüber, wessen Eigenschaften am geeignetsten seien, um den Geburtstag der Kaiserin zu feiern. Auf Rat von Buon Consiglio, Virtù und Prudenza wird endlich Diletto zum Richter bestimmt, dem einige mythologische Gestalten vorführen, wozu sie imstande sind. Zum Schluss tritt Inventione auf und erklärt, das alles schon als Fest geplant zu haben.

Am 18. November 1671 wird zum Geburtstag von Eleonora Minatos *Cidippe. Drama per musica* in drei Akten und *Licenza* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer in acht Bühnenbildern von Burnacini dargeboten. Der Inhalt des Librettos beruht auf einer äußerst charmanten Episode in Ovids *Heroides* (20–21): Der vergeblich die schöne Cidippe (Principessa dell'Isola di Delo) liebende Acontio (famoso Caualliero dell'Isola di Coa, incognito sotto nome di Crisippo) lässt, als diese vor dem Altar der Diana steht, einen Apfel mit einer Inschrift fallen. Indem die ahnungslose Cidippe diese Inschrift laut liest, schwört sie vor der Göttin, Acontios Gattin zu werden. Zur größeren Dramatisierung wird diese Handlung mit kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Griechen und Persern verwoben, in welchen sich Cidippe als Fürstin von Delos und Acontio als Heerführer von Choa bewähren müssen.

⁶¹⁷ *La prosperità di Elio Sejano*, das mit seiner Fortsetzung *La caduta di Elio Sejano* (Venedig 1667) eine inhaltliche Einheit bildet, zählt wohl zu den erfolgreichsten Libretti Minatos mit Aufführungen in zahlreichen italienischen Städten: Venedig 1667, Bergamo 1668, Genua 1668, Pisa 1670, Neapel 1671. Der wesentlich ernstere zweite Teil über den Fall von Sejanus scheint weniger Anklang gefunden zu haben.

Wesentlich philosophischer ist Minatos am 9. Juni 1672 zum Geburtstag des Kaisers aufgeführtes *Gli atomi d'Epicuro. Drama per musica* in drei Akten mit Prolog und Licenza in der Vertonung von Draghi und J. H. Schmelzer mit drei Balletteinlagen von Ventura und in acht Bühnenbildern von Burnacini. Das darin behandelte Thema der Suche nach dem wahren Glück bezieht der Autor weitgehend aus antiken Quellen, vor allem Diogenes Laertios (Geschichte der griechischen Philosophie) und Epikur. Epicuro ersucht den Senat von Athen darum, in den von ihm gekauften Gärten eine neue Philosophenschule eröffnen und seine Lehren vom Glück und von der Zusammensetzung der Dinge (Atome) verbreiten zu dürfen. In diese Verhandlungen wird das Drama um eine Liebe im Milieu der Patrizier von Athen und Mytilene eingeflochten und durch komische Figuren (Alea, Rustica di Mitilene, Nodrice d'Euleria – Cisselo, Seruo d'Iblisca) aufgelockert. Das Drama schließt mit einem Ballett allegorischer Figuren am Ufer der Donau, in welchem dargestellt wird, wie die Tugend das menschliche Glück beschützt.

Zum Geburtstag der Kaiserin am 12. Juli 1672 steht Minatos *Gundeberga. Drama per Musica* in drei Akten mit Licenza und drei Balletteinlagen von Ventura in neun Bühnenbildern von Burnacini mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer auf dem Programm. Auf der Grundlage von Carlo Sigonios *Historiarum liber V* wird die ungerechte Verdächtigung einer Ehefrau am frühmittelalterlichen Hof der Langobarden in Italien behandelt. Arioaldo, Herzog von Turin, soll als Herrscher der Langobarden seinem Bruder Adaloaldo nachfolgen, den ein mysteriöser Trank geisteskrank gemacht hat. Arioaldo hat zuvor seine Gemahlin Gundeberga verstoßen und in einem Wald ausgesetzt, weil sie von dem in sie verliebten, von ihr aber zurückgewiesenen Adalulfo des Ehebruchs bezichtigt worden war. Gundeberga, die nichts von der ihr vorgeworfenen Schuld weiß, flieht in Männerkleidern zu dem Frankenkönig Clotario und gelangt in ihrer neuen Identität zu großem Ansehen. Der alte Vater Agilulfo verlangt nun vor Clotario, dessen Vasall der Herzog von Turin ist, Rechenschaft für seine Tochter Gundeberga. Bei einer dramatischen Gegenüberstellung am Hofe Clotarios wird die Unschuld Gundebergas bestätigt, und sie gibt sich zu erkennen. Der Verleumder Adalulfo wird von einem entsprungenen Löwen zerfleischt.

Eine durchaus vergleichbare Thematik bestimmt Minatos am 21. November 1672 zum Geburtstag von Eleonora gespieltes *Sulpitia. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza. In neun Bühnenbildern von Burnacini und mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer werden auf der Basis einer Episode aus Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* VI,7,3) Herrschertugenden und Gattenliebe am Beispiel von Gestalten aus dem antiken Sizilien dargestellt. In seiner

Auftrittsarie beklagt sich Lentulo über das wechselhafte Glück, das zwar schnell seinen Untergang bewirkt hat, ihn aber nun hartnäckig in seinem Unglück verharren lässt:

La tua Rota variabile,
 Fortuna instabile,
 Deh sia mutabile
 Ancor per mè!
 Che nel mio male
 Sia resa immobile
 Ragion non è,
 Se fù sì varia
 Quando, contraria,
 Da Sorte prospera
 Cader mi fè.

Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass die Qualität der großen Librettodichtung des 18. Jahrhunderts, vor allem von Metastasio, sowohl in ihrer Verstechnik als auch in ihrer Thematik auf einer langen Tradition aufbaut. Eine Tradition, die gerade am Wiener Kaiserhof ihre Höhepunkte erreicht und dennoch (vgl. die Einleitung) in der Forschung bisher zu wenig gewürdigt wird.

Die treue Ehefrau Sulpitia folgt ihrem Mann Lentulo ohne dessen Wissen in die Verbannung nach Sizilien und verwechselt ihn dort zunächst mit seinem Doppelgänger, dem König Hierone, was zu dramatischen Verwicklungen führt. Als dieser im Kampf gegen die Karthager stirbt, wird Lentulo auf Grund seiner täuschenden Ähnlichkeit von den treuen Anhängern des Königs für den Gefallenen ausgegeben, um die Kampfeskraft des Heeres zu sichern. Nach dem Sieg wird die Verwirrung aufgeklärt und außerdem Prinz Helites zukünftige Herrschaft gegen eine aufkommende Verschwörung gesichert. Sulpitia erkennt ihren Irrtum und wird für die Standhaftigkeit ihres Gefühls und ihrer Tugend gelobt. Im Schlussballett wird eine Statue von Sulpitia besungen, hinter welcher ohne Zweifel die Kaiserin-Witwe zu erkennen ist. In der Wiederaufnahme des Werkes am 27. November 1697 mit kleineren kompositorischen Zusätzen von Carlo Domenico Draghi und einer neuen Ballettmusik von Johann Joseph Hoffer wird dieser Teil dann auch weggelassen.

Der Tod von Kaiserin Margarita Teresa bewirkt eine kurze Unterbrechung im Programm der Geburtstagsopern, die am 18. November 1673 mit Minatos *Tessalonica. Drama per musica* in drei Akten mit zwei Intermedien wieder aufgenommen

wird. In sieben Bühnenbildern von Burnacini mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer in den Räumen der Erzherzogin Maria Anna aufgeführt, bietet diese Feier für Eleonora eine beispielhafte Abhandlung über die Leidenschaft der Liebe auf der Basis von Justinus *Historiae* (15). Tessalonica weiß, dass Cassandro wegen der Schönheit ihres Gesangs in sie verliebt ist, obwohl die beiden einander wegen eines Verbots ihres Vaters Eunomio noch nie gesehen haben. Cassandro ist nämlich mit der in Begleitung Oristes aus Zypern anreisenden Deidamia verlobt und hat dafür als Unterpfand und Friedenszeichen die Stadt Pidna übernommen. Oriste aber verliebt sich während der Reise in Deidamia und wird deswegen von seinem Vater als Verräter eingekerkert. Nach zahlreichen Verkleidungen, falschen Botschaften und den daraus resultierenden Verwirrungen, die zwischendurch von den in Pilgerkleidung auftretenden Figuren des Eigennutzes, der Wahrheit und der Glückseligkeit kommentiert werden, entdecken Cassandro und Tessalonica einander schließlich in einer dramatischen Gegenüberstellung. Im Palast der Wahrheit wird der Geburtstag Eleonoras vor dem von Maria Anna und fünf Hofdamen getanzten Schlussballett von allegorischen Figuren gefeiert.

In einer neuen Vertonung von Bernardo Pasquini findet dieses Werk Minatos durchaus Verbreitung in Italien mit Aufführungen in Rom 1683, Neapel 1684 und Florenz 1686.

Ungewöhnlich aufwändig fällt die Geburtstagsoper für den Kaiser im Jahre 1674 aus: am 9. und am 10. Juni wird im Hoftheater auf der Cortina Minatos *Il ratto delle Sabine. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer mit vier Balletteinlagen von Ventura aufgeführt. Die meisten der 13 Bühnenbilder von Burnacini werden in den elf Kupferstichen des Librettodruckes wiedergegeben. Vermutlich auf der Grundlage von Titus Livius (*Historiarum liber I*) wird darin das moralische Thema der Standhaftigkeit von Frauen behandelt. Die Römer fragen vergeblich in den Nachbarstaaten um die Möglichkeiten an, sich mit den dort lebenden Mädchen verheiraten zu dürfen, wobei sie von den Sabinern besonders brüsk abgewiesen werden. Unter den im daraus resultierenden Krieg geraubten Sabinerinnen befindet sich Heraclea,⁶¹⁸ die, selbst Tatio zugetan, vergeblich von Romolo angebetet wird. Am Ende werden dieses und zwei weitere standhafte Paare aus Sabina zusammengeführt und der von so viel Tugend beeindruckte Romolo schlägt den Frieden zwischen Römern und Sabinern vor. Im Schlussballett besingen Apollo und allegorische Figuren den Geburtstag des Kaisers.

⁶¹⁸ Die Bearbeitung von Silvio Stampiglia trägt daher den Titel *L'Eraclea o vero Il ratto delle Sabine* (Rom 1692).

Am 30. Mai 1675 wird der Geburtstag von Kaiserin Claudia Felicitas mit der Aufführung von Minatos *Pirro. Drama per Musica* in drei Akten mit Licenza im Tiergarten von Schloss Laxenburg gefeiert. In der Vertonung von Draghi und J. H. Schmelzer werden mit drei Balletteinlagen von Ventura in vier Bühnenbildern von Burnacini die Herrschertugenden des makedonischen Königs Pirrus dargelegt, wie sie in Plutarchs Biographie und in der römischen Geschichte von Cassius Dio zu finden sind. Der Librettist erfindet eine abenteuerliche Kindheit des künftigen Herrschers, der unter Hirten aufwächst und am Ende sein Reich zurückerobert. Die im Libretto beschriebene Inszenierung ist dem Ort der Aufführung phantasievoll angepasst:

Il Teatro rappresenta, nel Principio asprezza di Bosco, solitudine di Balze, e Cauerne; dietro alle quali batte il Mare. Più inanzi si stende un Viale, dalle cui parti appariscono Compartimenti di Giardino, con ascesa di Scale, Piante, Fiori, Statue, e Fontane. Più da lungi Prospettive di Fabriche antiche: e nel Fondo Lito di Mare con l'apparenza d'un Armata Nauale.

Vermutlich am 17. Juni 1675 wird mit Verspätung für den Geburtstag des Kaisers Minatos *Zaleuco. Drama per musica* in drei Akten und Licenza mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer und drei Balletteinlagen von Ventura in acht Bühnenbildern von Burnacini gespielt. Die Thematik der Gerechtigkeit und der Strenge eines Herrschers stammt von Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* VI,5, ext. 3), Aelianus (*Varia historia* 13.24) oder aus dem älteren *Novellino* (Nr. 15). Ermegisto hat Silandra ohne das Wissen seines Vaters Zaleuco, Rè di Locri die Ehe versprochen und diese auch vollzogen. Als nun in einem Friedensabkommen Zaleuco seinen Sohn mit der Tochter des Gegners verheiraten will, gerät Ermegisto in den Verdacht des Ehebruchs. Zaleuco, der Ehebrecher üblicherweise zur Strafe blinden lässt, ist nun mit einem solchen Vergehen durch seinen eigenen Sohn konfrontiert und bietet als Lösung des Konflikts zwischen Vaterliebe und Herrscherpflicht eines seiner eigenen Augen an. Der komische Diener Grotto kommentiert dieses allzu strenge Gesetz mit einer heiter-volkstümlichen Überlegung:

Signor, uuoi ch'Jo la dica?
 Se aciecar ogni Adultero farai,
 Presto, presto de' Ciechi il Rè sarai. (S. 61)

Durch die Aufklärung der wahren Verhältnisse und der Treue von Ermegisto gegenüber Silandra erübrigt sich dies, und allegorische Figuren (L'Alba, sul Cauallo Pegaseo – La Stella Lucifera) feiern im Schlussballett den Geburtstag von Leopold I. Die Geburtstagsoper für Eleonora am 18. November 1675 steht mit einer aus Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* VI,7,2) entnommenen Episode ganz im Zeichen der Gattenliebe. Minatos *Turia Lucretia. Drama per musica* in drei Akten und Licenza wird mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer in sieben Bühnenbildern von Burnacini und mit einem Schlussballett von Ventura, in welchem Erzherzogin Maria Anna und sechs ihrer Hofdamen tanzen, dargeboten. Die edle Römerin Turia versteckt ihren vom zweiten Triumvirat verfolgten und zum Exil verurteilten Mann in ihrem Haus. Tito bedrängt vergeblich die vermeintlich allein gebliebene Turia mit seiner Liebe. Mit großer Standhaftigkeit aber auch mit List widersteht Turia selbst angesichts der Drohungen von Lepido, wobei sie am Ende sogar die Begnadigung ihres Mannes erreicht.

Nach dem Tod von Claudia Felicitas ist die nächste Geburtstagsoper am 7. Januar 1677 bereits der neuen Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia gewidmet: nachmittags wird im Landhaus von Linz Minatos *Hercole acquistatore dell'immortalità. Drama per musica* in drei Akten in der Vertonung von Draghi und J. H. Schmelzer mit drei Balletteinlagen von D. Ventura in sieben Bühnenbildern unter Einsatz von fünf Maschinen von Burnacini gespielt. Darin wird aus der Herkules-Legende in Erinnerung gerufen, dass dieser vom Schicksal für die Unsterblichkeit ausersehen ist, wenn er bestimmte, von Euristeo auferlegte Prüfungen besteht. König Eurito verspricht ihm Hilfe bei der Erlangung der goldenen Äpfel aus dem Garten der Hesperiden, wenn er dafür seine Tochter Jole zur Frau nimmt. Nach Beilegung der durch die Götter zusätzlich ausgelösten Konflikte gelingt dies schließlich Ercole und Jole gemeinsam, und der Schlusschor weist auf die Weiterführung dieser Heldentaten durch Leopold und Eleonore Magdalena Theresia hin. Der allegorische Schlüssel für die Personenkonstellation ist offenkundig: Ercole steht für Leopold I., Jole für Eleonore Magdalena Theresia Neuburg von der Pfalz, und Eurito für ihren Vater, den Herzog von Neuburg. Die goldenen Äpfel symbolisieren ohne Zweifel die ersehnten männlichen Nachkommen Leopolds, in der Hoffnung, dass deren Wappenadler das christliche Kreuz wieder nach Byzanz tragen und die Stadt von den Türken befreien werde.

Erst am 27. Juni 1677 – also mit beinahe drei Wochen Verspätung – wird Leopolds Geburtstag mit Minatos *Adriano sul monte Casio. Drama per musica* in drei Akten und Licenza mit drei Balletteinlagen von D. Ventura in sieben Bühnenbildern von Burnacini mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer gefeiert. Wieder wird das Thema der Herrschertugenden behandelt, dieses Mal am Beispiel

von Kaiser Hadrian, welcher auf seiner Inspektionsreise durch das Imperium nach Syrien gelangt, wo er auf den Berg Casio steigt, von dessen Gipfel er den Übergang von Nacht zu Tag beobachtet. Unter dem Eindruck dieses Naturschauspiels befreit er Elissena, eine von Trajan übernommene Sklavin und Tochter des Partherkönigs, und beendet so die im Laufe der Handlung entstandenen Liebeskonflikte durch die großmütige Überwindung seiner selbst. Die ausdrucksvollste Arie in diesem Libretto ist ohne Zweifel jene des Partherprinzen Pacoro im zweiten Akt, in der er seiner Geliebten Sabina, der Nichte des Kaisers, mit folgenden Worten seine Verehrung ausdrückt:

Beatitudine
 De l'Alma mia,
 Ciel del mio Cor!
 Vuò, che la Sfera
 Sola tu sia
 D'ogni mi' ardor.
 Con Alma supplice
 Humil t'adoro,
 Mia Deità.
 Prostrato Amante
 Il Nume imploro
 Di tua Pietà.

Im Schlussballett besingen die Personifizierungen der zehn zwischen Hadrian und Leopold liegenden Jahrhunderte im Tempel der Zeit die Casa d'Austria.

Am 18. November 1677 wird zum Geburtstag von Kaiserin-Witwe Eleonora in deren Appartement Minatos *Rodogone. Drama per musica* in drei Akten und Licenza mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer in sieben Bühnenbildern von Burnacini und mit zwei Intermedien aufgeführt. Das Thema der Standhaftigkeit einer Herrscherin wird darin am Beispiel der persischen Königin Rodogone⁶¹⁹ dargestellt, welche nach dem Tod von Oronte das persische Reich regiert und standhaft dem Antrag des arabischen Prinzen Doristo widersteht, der seinerseits von Melanta wegen der ihr geschworenen Liebe verfolgt wird. Nach kriegerischen Auseinandersetzungen, die Rodogone glorreich besteht, und Liebesketten zwischen Doristo,

⁶¹⁹ Stoffquellen sind vermutlich Appianus oder Flavius Josephus, sicher nicht Pierre Corneille (*Rodogune princesse des Parthes*, 1644).

Melanta und Oleaste, werden am Ende Melanta und Oleaste glücklich vereint, Doristo aber wegen seiner Leichtfertigkeit gescholten. Im Schlussballett vertreiben allegorische Figuren vor dem Portrait der Kaiserin die schädlichen Leidenschaften.

Im Jahre 1678 wird zum ersten Mal der Geburtstag von Eleonore Magdalena Theresia in Wien gefeiert, und zwar mit einer musiktheatralischen Aufführung, welche beinahe an den Glanz von *Il pomo d'oro* heranreicht: Am 9. und 10. Januar wird im Hoftheater Minatos *Creso. Drama per Musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Leopold I. und J. H. Schmelzer in 14 Bühnenbildern unter Einsatz von neun Maschinen von Burnacini und mit vier Balletteinlagen von D. Ventura gespielt. Minato demonstriert die Herrschertugenden am Beispiel eines bei Herodot (Historien I) überlieferten Krieges zwischen dem lydischen König Creso und dem persischen König Ciro. Der stumme Prinz Ati rettet seinen in der Schlacht vom Tod bedrohten Vater Creso, weil er seine verlorene Sprache im entscheidenden Moment zurückgewinnt. Als Bauer verkleidet kehrt Ati an den Hof zurück, entdeckt eine Verschwörung des eifersüchtigen Fürsten Orsane und überzeugt sich von der Treue der ihm versprochenen Elmira. Ciro lässt sich aber von keinen Fürbitten Atis und seiner Gesandten davon abhalten, Creso auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen; nur ein von den Göttern gesandter Regen und das Auftreten des Weisen Solon bringen ihn zum Einlenken. Nach der Versöhnung von Creso und Ciro heiraten Ati und Elmira sowie Eliate und Clerida; Orsane wird großmütig verziehen.

Es handelt sich dabei um eines der schönsten historischen Musikdramen von Minato, deren Konzept er schon während seiner Tätigkeit in Venedig z.B. in *Xerse* (1654) entwickelt. Das eigentliche Charakteristikum dieser historischen Libretti ist eine kunstvolle Verflechtung von Überlieferung in der Geschichtsschreibung (im *Argomento* meist mit „Quello che si ha dall'Historia“ bezeichnet) mit Bühnenwirksamer Fiktion („Quello che si finge“). Das historische Ausgangsmaterial wird dabei von Minato entsprechend emotional aufbereitet und mit zusätzlichen Elementen dramatisch ausgeschmückt, wie er im *Argomento* von *Xerse* schreibt: „Per condurre il Drama all'ultimo oggetto, che sono le nozze di Xerse con Amastre e aver modo come tesser intreccio dilettevole, si fingono li seguenti verisimili.“ Minatos dramatische Paraphrasen der historiographischen Quellen konzentrieren sich erwartungsgemäß auf den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen, der natürlich den Komponisten die besten Möglichkeiten für die affektive Ausgestaltung des Textes bietet. Diese poetische Verbindung von Geschichte und Fiktion zu – im weitesten Sinne – rhetorischen Zwecken stellt ein genuin humanistisches Konzept dar, welches schon Francesco Petrarca in seinem unvollendeten lateinischen Versepos *Africa* anwendet: Auf der Grundlage von Livius und Vergil gestaltet er die tragische Liebe

zwischen der Rom feindlichen Königin Sofonisba und dem römischen Verbündeten Massinissa so bewegend aus, dass zumindest vorübergehend der Protagonist Scipio völlig in den Hintergrund tritt. Nicht zuletzt deshalb wählt Giangiorgio Trissino 1524 diesen Stoff für die erste Tragödie der italienischen Literatur, *La Sofonisba*, und Minato greift ihn ebenfalls in seinem *Scipione Africano* 1664 auf.

Minato *Creso* behandelt ganz im Sinne des in *Xerse* entwickelten Konzepts historische Figuren, die Herodot in seinen *Historien* (I,85) erwähnt:

Kroisos selbst hatte folgendes Schicksal: Einer seiner Söhne, den ich schon oben erwähnt habe, war sonst ein trefflicher Mann, aber stumm. Früher, in den Tagen seines Glücks, hatte Kroisos alles für ihn getan, was er konnte. Unter anderem, was er ersann, hatte er auch Boten nach Delphi geschickt, um das Orakel seinetwegen zu befragen. Die Pythia hatte ihm geantwortet: „Lyder dem Blute nach, König von vielen, gewaltiger Tor doch, | Kroisos, wünsche dir nicht im Haus die erbetene Stimme | Deines sprechenden Sohnes zu hören; es ist für dich besser. | Denn, wenn zuerst er spricht, das ist am Tage des Unglücks.“ Als jetzt die Mauer genommen war, ging ein Perser, der Kroisos nicht kannte, auf ihn los, um ihn zu töten. Kroisos sah ihn zwar herankommen, achtete aber nicht darauf; denn das Schicksal hatte ihn so gebeugt, daß ihn der Tod nicht schreckte. Als aber sein stummer Sohn den Perser auf den Vater zustürzen sah, lösten Furcht und Leid seine Stimme, und er rief: „Mensch, töte Kroisos nicht!“ Das war das erste Wort, das er sprach. Seitdem konnte er zeit seines Lebens wieder reden.⁶²⁰

In I,75–91 berichtet Herodot von den Auseinandersetzungen zwischen Kroisos und Kyros; die zitierte Stelle liegt zwischen dem Fall von Sardes und der Gefangenschaft von Kroisos. Die erste Erwähnung des stummen Sohnes bezieht sich auf I,34, wo man allerdings entdeckt, dass nicht – wie bei Minato – dieser, sondern sein Bruder den Namen Atys trägt: „Kroisos hatte zwei Söhne: einer war versehrt, denn er war taubstumm. Der andere aber übertraf seine Altersgenossen in allem; er hieß Atys.“⁶²¹

Ohne seine Quelle zu nennen, verweist Minato in seinem *Argomento* ausdrücklich auf diesen Anteil an historischer Wahrheit, den er jedoch im Hinblick auf die Steigerung dramatischer Effekte leicht modifiziert. In *Historien* I,29–33 – der dem Beginn

620 Herodot: *Historien*, Bd. 1: Bücher I–V. Griechisch-deutsch hg. von Josef Feix (Zürich, 1995), S. 81f.; vgl. Moriz Enzinger: *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert* (Stoffe und Motive). Berlin 1918, S. 252. Diesen Stoff hat u. a. auch Aurelio Aureli in *Il Creso tolto alle fiamme* (Venedig 1705) behandelt. Vgl. den Abschnitt IV.3 über die Rezeption dieses Werkes in der Wanderbühne.

621 Herodot: *Historien*, S. 35.

von Minatos Fassung entsprechenden Stelle – wird dem aus Athen stammenden Philosophen Solon die Schatzkammer von Kroisos vor Beginn der kriegerischen Handlung gezeigt; das Gespräch über die Glückseligkeit fällt außerdem wesentlich länger aus als im Libretto. In I,87 – der Rettung von Kroisos vor der Verbrennung – wird der Holzstoß auf Flehen von Kyros nach der Begnadigung von Kroisos von Apollo gelöscht, weil die Menschen dazu nicht mehr imstande sind. Minato dramatisiert dieses Geschehen, indem er nach dem wundersamen Eingreifen des Himmels (S. 119: „S’accolgie improuisa Nube sopra l’acceso Foco, e scendendo gran pioggia, l’estingue.“) Ciro unbeirrbar an seinem Vorhaben festhalten lässt („Nò, nò: si riacenda Tosto il rogo [...]“). Als seine Hinzufügung („si finge“) kennzeichnet der Autor im *Argomento* eine die Spannung steigernde Verschwörung von Orsane, die auf der Bühne effektvolle Verkleidung von Ati als Bauer und natürlich die diversen Liebesgeschichten.

Die Aufführung dieses sehr umfangreichen Stückes sollte sich laut Regieanweisungen über zwei Tage erstrecken (vgl. den Einschub auf S. 55–58 des Librettos):

<55> INTRODVTTIONE

D’vn BALLETTTO.

Per diuidere in due Giorni
la Rappresentatione di questo

DRAMA.

*E terminare, in applauso al Giorno del felicissimo Natale
dell’AVGVSTISSIMA IMPERATRICE, La Prima Giornata.*

Sul fine della sudetta Scena X. [...]

<58> CONTINVA

IL

DRAMA.

Tornano tutti li Personaggi, e la Scena stessa, nel modo, che si finì
la Prima Giornata.

E replicano li seguenti Versi.

Minatos *Creso* schließt mit der für solche Auftragswerke des Hofes üblichen allegorisch-enkomiasischen *Licenza*. Dem panegyrischen Zweck dient die unter den *SCENE* (S. X) ausdrücklich angeführte *Reggia dell’AVSTRIA*, weiters unter den *ATTIONI, E MACHINE* (S. XI) die *Reggia del Fato in Aria* und die *Discesa delli 7. Pianeti, sopra Sette Convessi di Cielo, tutti illuminati*, sowie unter den *BALLI* (S. XII) der Tanz *Delli Sette Pianeti*, der in der *Licenza* zum Einsatz kommt. Entsprechend dem feierlichen Anlass, dem Geburtstag der Kaiserin, lässt der Librettist die österreichischen

Staaten vortreten und ihre Wünsche zum Wohle des Herrscherpaares und eventuel-
ler Nachkommen aussprechen:

<131> INTRODVTTIONE

AD VN

BALLETTO

Delli sette Pianeti Celesti.

Per la Licenza.

LA SCENA RAPPRESENTA

LA REGGIA

DELL'

AVSTRIA.

L'Austria. L'Imperio. La Boemia. L'Ongaria. Choro di Stati

Austriaci. Della Germania. Il Fato. Li Sette Pianeti. [...]

<132> *Austria*. A i miei Regnanti AVGVSTI

Nel Dì NATAL de la CESAREA SPOSA

Qual annuntio felice

Di lieta Sorte, di, recar mi lice?

Qui vengono L'Imperio, La Boemia. L'Ongaria, & vn Choro di Stati Austriaci [...]

Fato. AVSTRIA, AVSTRIA, diletta,

Al Cielo sempre fida,

A i Popoli, à i Vasalli

Sempre benefattrice;

E sempre al Mondo gloriosa: In breue

De l'Eroina Tua dal sen fecondo

Vscirà PROLE à far beato il Mondo. [...]

<133> Torni fedel, e diurrà sereno.

AVGVSTA ELEONORA,

MADDALENA, TERESA

A te prometto, & al tu' Eccelso SPOSO,

E à tua Felice PROLE,

Benefattor ogni Astro errante, ò fisso.

Così in Cielo è prefisso.

Ed ecco ad inchinarti

I Celesti Pianeti

Jo mando, in Testimon de' miei Decreti.

Quì si vedono scendere sette Cielì, tutti luminosi con li sette Pianeti.

Minatos *Creso* wird am 12. und 13. Januar 1678 wiederholt.⁶²²

Die Geburtstagsoper für den Kaiser am 14. Juni 1678 wirkt dagegen beinahe bescheiden: Minatos *Leucippe Phestia. Drama per Musica* in drei Akten mit Licenza und drei Balletteinlagen von D. Ventura wird in neun Bühnenbildern von Burnacini mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer dargeboten. Die um Mutterliebe und Aberglauben kreisende Handlung basiert vermutlich auf Ovids *Metamorphosen* (IX, v. 666–797) und stellt eine deutlich allegorisierte Variante der 1670 gespielten *Iphide Greca* dar. Auf Grund der Drohung ihres Ehemannes, weibliche Nachkommen töten zu lassen, gibt Galatea ihre neugeborene Tochter Leucippe für einen Sohn namens Leucippo aus. Im Jugendalter verliebt sich Leucippe in einen Prinzen des Hofes und wird ihrerseits von einer Prinzessin angebetet. Angesichts einer bevorstehenden Heirat muss nun das wahre Geschlecht von Leucippe aufgedeckt werden, was die Mutter zu einer List veranlasst: sie erzählt ihrem abergläubischen Ehemann, dass die Göttin Latona diesen plötzlichen Wandel bewirkt habe. Damit kann Leucippe nach einigen Verwirrungen und mit der Unterstützung zahlreicher mythologischer Figuren ihren geliebten Prinzen Emerio heiraten. Die Schlussarie von Leucippe stellt eine Hymne auf die ersehnte Erfüllung in der Liebe dar:

Strali d'oro, alato Amore,
 Vien solecito à saettar,
 E giocondo nel mio Core
 Vola rapido à trionfar.
 Di tua Face il bel fulgore
 Fammi lucido rimirar:
 E giocondo nel mio Core,
 Vola rapido, &c. (S. 73)

Ähnlicher Natur ist der Inhalt von Minatos am 22. Januar 1679 zum Geburtstag der Kaiserin gespieltem *Baldracca. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza und drei Balletteinlagen von D. Ventura in neun Bühnenbildern von Burnacini und mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer. Trotz des eindeutig auf den Fasching hinweisenden Titel des Werkes („baldracca“ bedeutet „Schlampe“) handelt es von den Herrschertugenden und der großmütigen Überwindung eines Fürsten durch

⁶²² Seifert: Die Oper am Wiener Kaiserhof, S. 85, wo auch die Fehlzuschreibung der Musik an Antonio Draghi korrigiert wird.

sich selbst. Kaiser Ottone verliebt sich in Baldracca, ein Mädchen niedriger Herkunft, das ihm jedoch widersteht und welches er schließlich reich beschenkt mit einem Höfling verheiratet. Diese Liebesgeschichte wird mit einer Verschwörung des jüngeren Bruders von Ottone, Henrico, verflochten, nach deren Aufdeckung sich Ottone ebenso großmütig zeigt wie im privaten Bereich gegenüber Baldracca. Die Licenza der allegorischen Figuren (Il Piacere – Il Canto – Il Ballo) schließt an die freudige Versöhnung am Hofe Ottones an und besingt die Kaiserin.

Mit beträchtlicher Verspätung wird am 30. Juni 1681 der Geburtstag des Kaisers mit der Aufführung von Minatos *Temistocle in Persia. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und Andreas Anton Schmelzer mit drei Balletteinlagen von D. Ventura in sieben Bühnenbildern von Burnacini in Wiener Neustadt gefeiert. Der Stoff, das notwendige Opfer für das Vaterland, wird illustriert an der Figur von Temistocle, der sich zu Unrecht des Verrats verdächtigt und daher aus Athen verbannt am Hof des persischen Königs Xerse befindet, gegen den er früher Krieg geführt hat und der nun vorhat, nochmals gegen Griechenland zu ziehen. Obwohl ihn das eigene Vaterland schmähdlich behandelt hat, zwingt Temistocle Xerse den Schwur ab, Athen nicht anzugreifen, und vergiftet sich dann selbst in einer Opferzeremonie, um damit Xerse zumindest moralisch am Krieg zu hindern. Davor kommt es zusätzlich zu einer privaten Rivalität zwischen Xerse und Temistocle um die Liebe von Cleomira, auf welche Temistocle im Angesicht des Todes verzichtet. Im Schlussballett würdigen dann allegorische Figuren die vorbildliche Haltung von Temistocle.

Am 15. Januar 1682 wird zum Geburtstag der Kaiserin im Saal der Hofburg Minatos *Gli stratagemmi di Biante. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer mit drei Balletteinlagen von D. Ventura in sechs Bühnenbildern von Burnacini aufgeführt. Das Thema der Herrschertugenden wird hier am Beispiel der aus Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* VII,2, ext. 3) entnommenen Figur des griechischen Tyrannen Bias, eines der sieben Weisen, abgehandelt. Der in der jonischen Stadt Priene herrschende Biante besiegt die gegen seine Stadt vorrückenden Messenier und schickt als Beweis für seine ungewöhnlichen Tugenden auch zwei gefangene Messenierinnen unberührt nach Hause zurück, obwohl er und sein General in diese verliebt sind. Bei der darauf folgenden Belagerung der Stadt durch die Armee des lydischen Königs Haliatte täuscht er so große Vorräte vor, dass es ihm gelingt, einen Waffenstillstand zu erreichen. Indem er die Unterhändler zu sich einlädt, kann er sie ebenso erfolgreich über den Zustand der Stadt in die Irre führen, so dass schließlich die Feinde bedingungslos abziehen.

Am 28. November 1691 wird mit zwei Wochen Verspätung zum Namenstag des Kaisers Minatos *Le attioni fortunate di Perseo. Festa con quattro eroici balletti* in vier Aufzügen und Licenza mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer in vier Bühnenbildern von Burnacini und der Choreographie von D. Ventura dargeboten. Es handelt sich dabei um die vier spektakulärsten Episoden aus der Perseus-Legende, wie sie bei Hesiod (*Theogonie*, 274–280), Ovid (*Metamorphosen* IV) und Hyginus (*Fabula* LXIV) zu finden sind. In der ersten Aktion bezwingt Perseo die Gorgone Medusa; in der zweiten befreit er die von den Nereiden an eine Klippe gebundene Andromeda; in der dritten verwandelt er den Andromeda nachstellenden Atlante in einen Berg; in der vierten schlägt einen von Andromedas enttäuschem Liebhaber Fineo angezettelten Aufstand nieder. Jede Aktion wird von einem Tanz begleitet, in dem neben Erzherzog Joseph noch weitere Mitglieder der kaiserlichen Familie und des Hofes auftreten. Die Allegorie scheint offenkundig: Kaiser Leopold I. ist der moderne Perseus, welcher vor allem die Schreckensgestalt des Protestantismus und den Drachen des osmanischen Reiches bezwingt.

Die Person des Kaisers steht ebenfalls im Zentrum der Aufmerksamkeit bei der am 18. Juni 1692 zum Geburtstag Leopolds in der Favorita gespielten *Le varietà di Fortuna in L. I. Bruto. Festa per musica* von Minato in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer. In drei Akten mit Licenza und drei Balletteinlagen von D. Ventura in neun Bühnenbildern von Burnacini werden die Wechselfälle des Glücks und die Herrschertugenden am Beispiel der aus Titus Livius (*Historiarum libri* I–II) übernommenen Figur von Lucius Junius Brutus dargestellt. Brutus, dem das Orakel in Delphi die Nachfolge des Königs Tarquinius Superbus vorhersagt, rettet sich vor den daraus resultierenden politischen Nachstellungen, indem er sich vorerst für geisteskrank ausgibt. Als er aber nach der Vergewaltigung Lucrezias gemeinsam mit deren Gatten Collaltino die Tarquinier vertreibt, wird er zum Befreier Roms. Als Konsul muss er jedoch entdecken, dass seine beiden Söhne an einer Verschwörung zugunsten der Wiederkehr der Tarquinier beteiligt sind. Er lässt sie schwer bestrafen, um die Freiheit Roms zu sichern. Mehr noch – so die aktualisierte Aussage – wie L. J. Brutus steht Leopold I. über dem Schicksal der Einzelnen und garantiert die Freiheit des römischen Reiches. Offensichtlich nicht ohne Grund ist er in dem nach Lucius Junius Brutus benannten Monat geboren, wie im Schlussballett (wieder mit Erzherzog Joseph und anderen prominenten Tänzern) *Libertà* und *Saturno* noch ausführen.

Konsequent weiter verfolgt wird diese thematische Linie in Minatos am 27. November 1692 zum Namenstag des Kaisers aufgeführten *Il vincitor magnanimo, T. Quintio Flaminio. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von Draghi, Leo-

pold I. und A. A. Schmelzer in sieben Bühnenbildern Burnacinis mit drei Balletteinlagen von D. Ventura. Auf der Basis von Titus Livius (*Historiarum libri XXXI–XLI*) wird die Großmut des römischen Konsuls Flaminio gepriesen, der nach seinem erfolgreichen Feldzug gegen den makedonischen König Filippo den zu ihm übergelaufenen griechischen Städten wieder die Freiheit zugesteht. Aus Dankbarkeit dafür kaufen diese Städte alle römischen Soldaten, die noch als Sklaven in Griechenland dienen, frei und Flaminio führt sie im Triumph zurück nach Rom. Zusätzlich wird die Handlung dadurch dramatisiert, dass Flaminio in einer Sklavin seine während der Kindheit ausgesetzte Schwester erkennt und in der Folge auf die ihm versprochene Flavia verzichtet, weil diese seiner Schwester geholfen hat und überdies heimlich dem asiatischen Prinzen Crate zugetan ist. Zuletzt beschließt Flaminio, diese glänzenden Beweise seiner öffentlichen und privaten Großmut auf einem goldenen Schild darstellen zu lassen, der dem Tempel von Delphi gespendet wird. Auf diesem Schild erscheint daraufhin eine wundersame Inschrift zu Ehren von Kaiser Leopold I., um die spirituelle Verbundenheit der beiden Herrscherpersönlichkeiten zu manifestieren.

Inhaltlich ganz anders, denn wesentlich sentimentaler, präsentiert sich die am 29. Juni 1693 in der Favorita gespielte Geburtstagsoper für den Kaiser: Minatos *L'amore in sogno, ovvero, Le nozze d'Odati, e Zoriadre. Drama per musica* in drei Akten und Licenza mit der Musik von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer in sieben Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von D. Ventura behandelt vermutlich auf der Basis von Athenaios aus Naukratis das Thema der beständigen Liebe am Beispiel von zwei vorderasiatischen Adeligen in einer unbestimmten Vorzeit. Prinzessin Odati und Prinz Zoriadre lieben einander, obwohl sie voneinander nur aus ihren Träumen wissen. Bei seiner Suche nach der erträumten Geliebten gelangt Zoriadre an den Hof von Homarte, Rè de' Maratori, und trifft dort auf seinen Bruder Histaspe, der vergeblich um die Tochter des Königs, Odati, wirbt. Auf Drängen der parthischen Prinzessin Romaida verspricht Zoriadre dieser die Ehe, falls er nicht in kurzer Zeit seine Geliebte finden kann. Als Homarte endlich seine sich sträubende Tochter verheiraten möchte und dazu eine Gruppe von Bewerbern zusammenruft, erkennt Odati sogleich den im Traum gesehenen Zoriadre, genau wie er sie auch, worauf sie glücklich zusammenfinden. Romaida und Histaspe trösten sich miteinander. Im Schlussballett, in welchem die Kinder des Kaisers tanzen, wird Sonno von Vigilanza geweckt, worauf letztere dann zur Feier des Geburtstags des Kaisers aufruft.

Minatos am 22. November 1693 anlässlich des Namenstages des Kaisers in dessen Antekammer gespielte *L'impresa dell'Achille di Roma. Festa per Musica* kehrt zu den

gewohnten heroischen Themen zurück: in vier Stationen (Imprese) mit vier Balletteinlagen von Johann Joseph Hoffer in acht Bühnenbildern von Burnacini wird mit der Musik von Draghi und A. A. Schmelzer das römische Heldentum am Beispiel einer Episode aus Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* II,2,21) dargestellt. Der Römer Cecio besiegt zunächst den Keltiberer Luceio im Zweikampf und nach einer neuerlichen Provokation das Heer der Iberer unter deren Fürsten Pirresio. Der überwundene Pirresio erringt durch seine Hochachtung für den Sieger Cecio dessen Freundschaft und ermöglicht damit den abschließenden Frieden zwischen den beiden Parteien. In diese Haupthandlung eingewoben ist ein Liebeskonflikt um die Cecio zustehende Sklavin Polinia und um die Römerin Isidea, die schließlich Pirresio heiratet. Im Friedensballett mit prominenter Besetzung (die Kinder des Kaisers und die Prinzen von Lothringen) wird Leopold als der germanische Achilles gefeiert, der diese römischen Tugenden in seiner Zeit verkörpert.

Anlässlich des Geburtstages der Kaiserin wird am 16. Januar 1695 abends im Zimmer neben der Antekammer Minatos *L'industrie amorose in Filli di Tracia. Drama per musica* in drei Akten in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. J. Hoffer in sechs Bühnenbildern von Burnacini mit drei Balletteinlagen von D. Ventura dargeboten. Vermutlich auf der Basis von Hyginus (*Fabula* LIX) wird das Thema der beständigen Liebe am Beispiel des athenischen König Demofonte und der lykurgischen Prinzessin Filli dargestellt. Demofonte wird auf seiner Rückkehr aus Troia nach Thrakien verschlagen, verlobt sich dort mit Filli, begibt sich dann aber unter einem Vorwand nach Athen, von wo er nicht mehr wiederkehrt. Filli folgt ihm unerkannt und versucht, als sein Page seine bevorstehende Heirat mit der Athenerin Alfridia, welche ihrerseits von ihrem Vater gezwungen, gegen ihren Willen in diese Verbindung einwilligt, durch mehrere Intrigen zu verhindern. Als ihr dies schließlich mit Hilfe von drei verschiedenen Verkleidungen gelingt, werden alle Paare glücklich zusammengeführt. Die Priester des Schlusschores kündigen im Athentempel die Geburtstagsfeier der Kaiserin an.

Am 6. Juli 1695 wird abends in der Favorita die erste Geburtstagsoper von Donato Cupeda aufgeführt: *La finta cecità d'Antioco il grande. Drama per Musica* in drei Akten mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. J. Hoffer in sieben Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von D. Ventura. Ausgehend von den Intrigen am Hof des syrischen Königs Antioco, die bei Polybios (Historien V) im Zusammenhang mit den Kriegen gegen Ägypten geschildert werden, erfindet Cupeda gemäß dem bewährten Rezept von Minato eine List, welche dem Herrscher erlaubt, seine falschen Ratgeber zu überführen. Wie er im *Argomento* unter *Si finge* schreibt:

Che Antioco, trovandosi inuilupato tra le Cabale de' suoi Ministri, né sapendo di chi fidarsi, à persuasione d'Apollofane, si finga acciecatò da un'infermità d'occhi, la quale da Medici è chiamata: *Gutta serena*; e che dopo il rauuolgimento di vari accidenti, auendo conosciuto con evidenza esser Hermia, ed Adrasto rei di lesa Maestà, gli condanni alla morte; mà poi conceda loro il perdono, à prieghi d'Epigene, riconosciuto innocente, e fedele.

Nach der glücklichen Lösung des Konfliktes tanzen die Kinder des Kaisers in der üblichen Licenza.

Ebenso auf die moralischen Tugenden des Herrschers ausgerichtet ist Cupedas am 22. November 1695 zum Namenstag des Kaisers im ersten Zimmer des Leopoldinischen Trakts der Hofburg gespieltes *La magnanimità di Marco Fabrizio. Drama per Musica* in drei Akten mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. J. Hoffer in sieben Bühnenbildern von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von Francesco Torti († 1712), welche wieder von den Kindern des Kaisers dargeboten werden.

Neben Wiederaufnahmen von älteren Werken Minatos (*Iphide greca* und *Sulpitia*) beherrschen ab diesem Zeitpunkt Cupedas heroische Musikdramen die persönlichen Feiertage am Kaiserhof: So werden zu den Geburtstagen des Kaisers in der Favorita am 30. Juni 1697 *L'amare per virtù. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und J. J. Hoffer in sieben Bühnenbildern von Burnacini mit drei Balletteinlagen von Torti, und am 3. Juli 1698 *L'Arsace, fondatore dell'imperio de' Parti. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Draghi Vater und Sohn sowie J. J. Hoffer in acht Bühnenbildern von Burnacini und mit den Choreographien von Torti (*Prigionieri Battriani rimessi in libertà*), Claudio Appelshoffer (Pastorelli) und Simone Pietro Levassori della Motta (*Aure ed albori*) gespielt; zum Namenstag des Kaisers am 27. November 1698 abends im Zimmer des Leopoldinischen Trakts der Hofburg *La forza dell'amor filiale. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von A. und C. Draghi, Leopold I. und J. J. Hoffer in sieben Szenen von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von Torti.

Am 29. Juni 1700 wird nachmittags auf dem Teich der Favorita Cupedas *La costanza d'Ulisse. Drama per musica* in einem Akt mit der Musik von Badia und Hoffer in zwei Bühnenbildern von Burnacini mit zwei Balletteinlagen von Torti und Kampfszenen von Giovanni Battista Guerrieri gespielt. Am 26. August 1700 kommt anlässlich des Geburtstages von Joseph I. abends in der Burg von Wiener Neustadt Cupedas *Il Gordiano pio. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Ziani und Hoffer mit drei Balletteinlagen von Torti und einer Kampfszene von Domenico Dalla Vigna in sechs Bühnenbildern von Burnacini zur Aufführung.

Zum selben Anlass wird am 30. August 1701 abends in der Sala terrena der Favorita Cupedas *Gli affetti piu grandi vinti dal piu giusto. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von Giovanni Bononcini und Hoffer in sieben Bühnenbildern von Burnacini mit drei Balletteinlagen von Appelshoffer gespielt.

Dazwischen wird am 27. Juni 1701 zum Geburtstag des Kaisers *Temistocle. Azzi-one scenica* in drei Akten von Apostolo Zeno mit der Musik von Marc'Antonio Ziani und J. J. Hoffer in der Inszenierung von Burnacini und mit drei Balletteinlagen von Francesco Torti im Garten der Favorita aufgeführt. Zenos erstes in Wien dargebotenes Libretto, das sowohl mit seinen Bestrebungen zur Opernreform als auch mit regelmäßigen Einladungen als Hofdichter nach Wien in Verbindung zu bringen ist, geht in seiner aus der antiken Geschichte abgeleiteten Thematik auf die klassische französische Tragödie *Thémistocle* (1648) von Pierre Du Ryer (1605–58) zurück.

Am 18. Januar 1702 wird zum Geburtstag der Kaiserin abends im großen Hoftheater Pietro Antonio Bernardonis *L'amore vuol somiglianza. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von Badia und Hoffer mit drei Balletteinlagen gespielt. Am 25. Juni 1702 wird am selben Ort zum Geburtstag von Amalie Wilhelmine Cupedas *L'offendere per amare, ovvero la Telesilla. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von dem seit 1698 am Hof beschäftigten J. J. Fux, dessen einzige Oper diese Vertonung darstellt, und Hoffer mit drei Balletteinlagen von Appelshoffer und einer Kampfszene von Dalla Vigna in sieben Bühnenbildern von Burnacini aufgeführt. Am 20. August 1702 folgt mit beträchtlicher Verspätung für den Geburtstag des Kaisers in der Favorita Cupedas *Il Romolo. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Ziani und Hoffer mit drei Balletteinlagen von Torti in sechs Bühnenbildern von Burnacini.

Am 16. August 1706 wird abends in der Favorita zum Geburtstag von Kaiser Joseph I. Bernardonis *Meleagro. Dramma per musica* in der Vertonung von Ziani und Hoffer mit Balletteinlagen von Levassori und Appelshoffer in der Inszenierung von Burnacini aufgeführt, worin die bekannte mythologische Überlieferung (Ovid: *Metamorphosen* VIII) von der Liebe zwischen dem Sohn des Königs von Kalydon und der arkadischen Atalanta behandelt wird.

Am 26. Juli 1707 wird zum selben Anlass in der Favorita die erste Oper des neuen Hofdichters Silvio Stampiglia gespielt: *Turno Aricino. Drama per musica* in drei Akten, das 1702 erstmals in Genua mit der Musik von Antonio Vincenzo Aldovrandini gespielt und 1704 in der Vertonung von Alessandro Scarlatti für eine Aufführung vor Großherzog Ferdinand der Toskana in der Villa Pratolino wieder aufgenommen wurde. In Wien wird diese in der Gründungszeit Roms angesiedelte und mit Stampiglias Heimatstadt Civitá Lavinia (heute Lanuvio) verbundene

Geschichte mit der Musik von G. Bononcini und Hoffer in elf Bühnenbildern von Burnacini mit Balletteinlagen von Levassori und einer Kampfszene von Dalla Vigna gespielt.

Stampiglia verfolgt diese mythologische Thematik weiter in dem am 21. April 1708 zum Geburtstag von Kaiserin Amalie Wilhelmine im großen Hoftheater mit der Musik von G. Bononcini dargebotenen *Il natale di Giunone festeggiato in Samo. Componimento per musica*, sowie in dem nur in der Partiturnhandschrift (ÖNB Mus. Hs. 18.273) überlieferten *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma*, ebenso in der Vertonung von G. Bononcini, für den Geburtstag des Kaisers am 26. Juli 1708.

Letzteres Libretto steht in direkter Konkurrenz mit dem ebenfalls für diesen Anlass verfassten, aber vermutlich erst am 4. September aufgeführten *Amor tra nemici. Dramma per musica* in drei Akten von Bernardoni mit der Musik von Attilio Ariosti in neun Bühnenbildern von Antonio Beduzzi und mit zwei Balletteinlagen von Levassori und Peter Rigler. Pietro Antonio Bernardoni, der noch zum Namenstag des Kaisers am 19. März 1708 *Julo Ascanio, rè d'Alba* für die Vertonung von Fux schreibt, beendet seine Tätigkeit in Wien mit einer am 25. Juli 1710 abends in der Favorita zum Geburtstag des Kaisers aufgeführten Oper: *Tigrane, re d'Armenia. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Antonio Bononcini in neun Bühnenbildern von Francesco Galli Bibiena (1659–1739), mit einer Kampfszene von Dalla Vigna sowie Balletteinlagen von Levassori und Alexander Andreas Phillibois (1677–1744).

V.11 Opern zu Geburten im Kaiserhaus

Entsprechend selteneren, aber umso glänzenderen Anlässen für Feiern sind die den Fortbestand der Dynastie sichernden Geburten in der kaiserlichen Familie. Die thematische Grundlinie der Libretti entspricht dabei durchaus jener der Geburtstags- und Namenstagsoper, in welchen in erster Linie die besonderen Eigenschaften der gefeierten Person im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen und in einer typischen Verabschiedungsszene, die zu anderen Teilen des Festes überleitet, hervorgehoben werden. Ebenso werden bei den Opern anlässlich von Geburten die spezifischen Vorzüge der Familienmitglieder, vor allem der Mutter und des Neugeborenen, auf der Basis von literarischen Überlieferungen mit jenen mythologischer oder außergewöhnlicher historischer Gestalten gleich gesetzt und gepriesen. Die mit Musiktheater und anderen Attraktionen ausgerichteten Feste stellen in der Regel den Schlusspunkt eines im Detail geregelten Zeremoniells dar, welches bei jeder Geburt

im Kaiserhaus zur Anwendung kommt, um die Rechtmässigkeit des Kindes in der Erbfolge sicher zu stellen.⁶²³

Wie andere Ereignisse im Umkreis des Hofes sind auch Geburten Gegenstand der üblichen Enkomiaстик in Form von poetischen Darreichungen, wie z.B. die *Fioretti poetici per musica* [...] *Per la felicissima nascita del primogenito* (1633) von Urbano Giorgi zur Geburt von Erzherzog Ferdinand († 1654), oder *Nel fortunatissimo parto della sacra cesarea real maestà dell'Imperatrice che la notte de' 25 venendo li 26 di Luglio 1678 diede alla luce il* [...] *prencipe Gioseffo arciduca d'Austria* (1678) und *Le vittorie coronate dalla felicissima nascita del serenissimo prencipe Carlo Arciduca d'Austria. Ode* (1685), beide von Girolamo Branchi für die beiden Söhne von Leopold I. und Eleonore Magdalena Theresia. Wesentlich prunkvoller erweisen sich naturgemäß die musikalischen Beiträge zu derartigen Anlässen.

Die erste derartige Oper wird am 8. Januar 1652 in Wien anlässlich der Geburt von Infantin Margarita Teresa, der Nichte und später ersten Frau von Leopold I., am 12. August 1651 in Madrid aufgeführt: *La gara. Opera drammatica in musica* in drei Akten des sonst völlig unbekanntenen Librettisten Alberto Vimina (= Michele Bianchi) aus Belluno wird mit der Trompetenmusik von vermutlich Caspar Freysinger im Tanzsaal der Hofburg in sechs Bühnenbildern des speziell dafür aus Venedig engagierten Giovanni Burnacini († 1655) gespielt.⁶²⁴

Die erste Oper anlässlich einer Geburt in Wien wird am 30. Oktober 1674 im Hoftheater auf der Cortina zu Ehren des einzigen Kindes von Leopold I. und Claudia Felicitas, der kurze Zeit später verstorbenen Erzherzogin Anna Maria, zur Aufführung gebracht. Minatos *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali. Drama musicale* unterstreicht die enorme dynastische Bedeutung der Kaiserin, auf welcher nun alle berechtigten Hoffnungen auf einen männlichen Nachkommen liegen. Vermutlich aus Titus Livius (*Historiarum liber XXIX*), Valerius Maximus (*Facta et dicta memorabilia* I, 1, 1c; I, 8, 11; V, 4, 6; VIII, 15, 39) und Natale Conti (*Mythologiae*) bezieht der Librettist den für die dynastische Idee passenden Stoff der Bewahrung Roms durch die vereinten Tugenden des Feldherrn Scipio und der Vestalin Claudia. In der Ver-

623 Vgl. Angela Stöckelle: Über Geburten und Taufen der Habsburger am Kaiserhof von Leopold I. bis Maria Theresia. Diss. Wien 1971. – Irene Kubiska: *Und ist wegen dieser so glücklich- und trostreichen geburth ein allgemeines frolockben und grosse freydt gewesen*. Das Geburten- und Taufzeremoniell am Wiener Hof im Zeitraum von 1652–1800. In: Irmgard Pangerl / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800)*. Eine Annäherung. Innsbruck / Wien / Bozen 2007, S. 493–527.

624 Die Angaben bei Brauneck (*Die Welt als Bühne*, Bd. 2, S. 418), der einen gewissen Antonio Bertoli (vermutlich Bertali) als Autor oder Komponisten nennt und diesem auch *L'inganno d'amore* von Benedetto Ferrari zuordnet, sind ebenso wie weitere Details an dieser Stelle nicht nachvollziehbar.

tonung von Antonio Draghi und Leopold I. sowie der Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer zu den drei Choreographien von Santo Ventura werden Minatos drei Akte mit jeweils 20 Szenen in 12 Bühnenbildern von Ludovico Ottavio Burnacini unter Einsatz unzähliger Maschinen (acht im ersten, dreizehn im zweiten und sieben im dritten Akt) und mit insgesamt acht *Attioni et apparenze*, d.h. als eindrucksvolle Schaubilder gestaltete Massenszenen, aufgeführt.

Scipio hat zwar die karthagischen Armeen aus Süditalien vertrieben, aber eine neue Bedrohung steht bevor. Zum künftigen Schutz Italiens soll laut den Sibyllischen Büchern die steinerne Madre Idea aus Asien nach Rom gebracht und außerdem auf Geheiß des Senats die Vestalin Claudia an Hannibals Bruder Magone verheiratet werden. Den römischen Botschaftern sichert das Orakel von Delphi die Herausgabe dieses Kultobjekts durch König Atalo zu, wenn es in Rom dem besten Bürger übergeben und Atalos Tochter Acrisia mit diesem verheiratet wird. Der Senat wählt den noch jugendlichen Scipio, was zum Gefühlskonflikt führen muss, weil er Claudia heimlich zugetan ist. Auch der Flussgott Tiber spricht sich für die patriotische Verbindung von Scipio und Claudia aus, wobei allerdings eine Vertauschung der Porträts zu einer Reihe von Missverständnissen führt. Bei der Rückkehr aus Asien strandet das den kultischen Stein transportierende Schiff an der Tibermündung und lässt sich nicht mehr weiterbewegen. Der Senat, die römischen Frauen und Scipio begeben sich an die Stelle, wo schließlich die Vestalin Claudia mit ihrem Gürtel das Schiff von Grund zieht. Der Stein der Madre Idea wird in den Siegestempel gebracht. Während Scipio aus Unwissenheit in die falsche Heirat einwilligt, geht im Tempel der Vesta das ewige Feuer aus und wird durch Claudia wieder entfacht. Letztlich werden bei der Gegenüberstellung im Tempel alle Missverständnisse aufgeklärt und die glückliche Vereinigung von Scipio und Claudia gefeiert.

Die thematische Grundlinie des Weiterbestands der Dynastie wird bereits im Titelpuffer mit der emblematischen Darstellung des Phönix und dem beigefügten Spruch „Extat Sol: Adest Fœnix. Ardet Ignis: Ita reparabitur Germen tuum.“ vorgegeben. Die allegorische Entschlüsselung wird durch den Autor selbst geliefert, der Il Fuoco eterno mit der Casa d’Austria gleich setzt. Scipio entspricht natürlich Leopold, von dem es am Ende der dritten Szene des ersten Aktes heißt:

Hà rare Doti. Hà ’l Merto
di Cn: Scipione il Genitor, che, l’Armi
Ne l’Iberia reggendo
Vi morì glorioso. Adorno splende

di Valor, di Virtute,
di Modestia, di Fede. (S. 6)

Das Kultobjekt der Madre Idea steht natürlich für die ersehnte Nachfolge des Kaisers, deren besondere Bedeutung in der letzten Szene unterstrichen wird:

Si figurò nella Gran Madre Idea
L'AVSTRIACA DISCENDENZA.
Quella, Madre de' Numi,
Questa, Germe d'Eroi. (S. 82)

Der dramatische Schiffbruch knapp vor der Ankunft des Kultbildes in Rom spiegelt die Verzögerung der Nachkommenschaft während der ersten Ehe des Kaisers wider, die ja durch den frühen Tod von Margarita Teresa ohne Thronfolger erloschen ist, wie das ewige Feuer im Tempel der Vesta. Nun liegt es an der neuen Vestalin Claudia, „una Claudia più Felice“, wie das Wortspiel auf den Namen der Kaiserin in der letzten Szene lautet, das gestrandete Schiff mit der Kraft ihrer Lenden (vgl. das Symbol des Gürtels) wieder in Fahrt zu bringen, wie die allegorischen Figuren des Schlusschores singen:

C'hauran dal Vostro
GERME fecondo
Le Sfere Atlanti,
Ercoli il Mondo. (S. 83)

Der repräsentative Wert dieser Aufführung wird unterstrichen durch die ungewöhnlich aufwändigen Druckausgaben des Librettos, welchen 11–14 großformatige Kupferstiche von den Bühnenbildern Burnacinis beigefügt sind. Darüber hinaus erscheint die übliche deutsche Übersetzung:

Das| Vestalische| Ewige Feür| Zur| Geburts=Befrolokung| Deren| Römi-
schen Kayserlichen Mayestätten| LEOPOLD| Vnd| CLAUDIA| Durch-
leuchtigisten Prinzessin| ANNA MARIA| Auff der grossen Schau=Bühne|
Gesungener vorgestellt. | Auß dem Wälschen in das Teutsche übersetzt. | Ge-
druckt zu Wienn/| Bey Johann Christoph Cosmerovio/ Röm. Kayserl. Mayest.
Hoff=| Buchdruckern/ Anno 1674.

Der ersehnte Thronfolger wird erst vier Jahre später in der dritten Ehe des Kaisers geboren und mit der vermutlich aufwändigsten Opernaufführung zu einem derartigen Anlass am Wiener Hof gefeiert. In der Wahl des Stoffes setzt Minato mit *La Monarchia latina trionfante. Festa Musicale* seine Linie der Ableitung des dynastischen Anspruchs aus der römischen Tradition konsequent fort. Die am 8. Oktober 1678⁶²⁵ erstmals in sechs Bühnenbildern und unter Einsatz von 16 Maschinen von Burnacini im Hoftheater auf der Cortina zur Geburt von Erzherzog Joseph aufgeführten 26 Szenen mit der Musik von Draghi und J. H. Schmelzer sowie einer Balletteinlage von Ventura und einer Kampfzene behandeln das Thema der *translatio imperii* vermutlich auf der Basis von Schriften des kaiserlichen Historiographen Dominicus Franciscus Calin (Kalin) von Marienberg. Der von Burnacini entworfene Titelpupferstich, in dem man Mars mit einem Löwen, Venus mit einem Adler und den eine Schlange zerreißenden Knaben Hercules sehen kann, resümiert die Aussage in dem Spruch „Fortes creantur Fortibus“.

Im Streit zwischen den Herrschern der assyrischen, persischen, griechischen und römischen Monarchie (Nino, Dario, Alessandro und Cesare) um die Vorherrschaft, siegt Cäsar in einem Turnier. Das von Cäsar gegründete römische Reich ist über die mittelalterlichen deutschen Kaiser schließlich auf das Haus Habsburg gekommen, dessen außergewöhnliche Qualitäten seinen Glanz erhalten und an die Nachkommen weitergeben werden. In einer höchst staatsphilosophischen, außerordentlich zeremoniösen Atmosphäre, die inhaltlich gewisse Parallelen zu *La Contesa dell’Aria, e dell’Acqua* aufweist, führen die allegorischen Figuren (L’Auidità di Regnare – La Pace – La Religione – L’Abbondanza – La Fama – La Discordia – L’Otio) im Wechselspiel mit den personifizierten Staatengebilden (Gli Stati: Monarchico, Aristocratico e Democratico – Le Monarchie: De gl’Assiri, De’ Persiani, De’ Greci e De’ Latini) und den Schatten der historischen Führungspersönlichkeiten (Anime felici: Di Nino, Di Dario, D’Alessandro e Di Cesare) die mit den jeweiligen Staatsformen verbundenen Leistungen und Gefahren vor, wobei letztere erstaunlicher Weise durch stumme Erscheinungen (Persone Mute: L’Odio, Il Furore e La Confusione) repräsentiert werden.

Die monumentale römische Dimension erscheint bereits im Vorspiel, in dem die Kaiserin als Neoburgica Diva und der Kaiser als Träger des augusteischen Lorbeerkränzes gefeiert werden. Der eben geborene Thronfolger wird als Atlas angekündigt, der die Last der Weltherrschaft auf seine Schultern nehmen wird.⁶²⁶

625 Unverständlich ist die Angabe 1667 bei Maria Girardi: *Da Venezia a Vienna: Le ‚facezie teatrali‘ di Nicolò Minato*. In: Ivano Cavallini (Hg.): *Il diletto della scena e dell’armonia. Teatro e musica nelle Venezia dal ’500 al ’700*. Rovigo 1990, S. 189–265; hier S. 199.

626 Vgl. Herbert Schneider: *La Monarchia Latina Trionfante* von Antonio Draghi, ‚Festa Musicale‘ zur Geburt

Die herausragende Stellung dieses musiktheatralischen Werkes beweisen nicht nur die sofortige Wiederholung am 10. Oktober und die Drucklegung des Librettos mit neun Kupferstichen von der Inszenierung. Wie schon in *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* werden wieder acht als *Attioni, et apparenze* deklarierte Schaubilder von Maschenszenen in die Handlung eingebaut. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird nur noch eine dritte Aufführung mit diesem spezifischen Strukturelement ausgestattet sein, nämlich *Minatos Il Palladio in Roma* (1685).

Am 18. Juli 1682 wird zur Geburt des im Kindesalter verstorbenen Erzherzogs Leopold Joseph in der Sala terrena der Favorita *Minatos Il Monte Chimera. Trattimento Musicale* in 16 Szenen mit der Musik von Giovanni Battista Pederzuoli und A. A. Schmelzer gespielt. Sowohl im Stoff als auch im Aufwand für die Inszenierung ist eine deutliche Abstufung gegenüber *La Monarchia latina trionfante* zu bemerken: Das aus der antiken Mythologie, vermutlich ‚Apollodors Bibliothek‘, entlehnte Thema der Beseitigung eines Monstrums und darauf folgenden Belohnung des Helden wird am Beispiel von Bellerofonte behandelt, von welchem auf Grund einer Verleumdung durch eine Prinzessin deren Vater Jobate zur Sühne die Beseitigung der Chimera verlangt, wobei er den sicheren Tod finden soll. Mit Hilfe von Nettuno, der ihm das geflügelte Pferd Pegaso schickt, überwindet Bellerofonte jedoch entgegen allen Erwartungen die Chimera und bekommt dafür Esistea, die zweite Tochter des Königs Jobate. Mit der Hauptfigur Bellerofonte ist ohne Zweifel der eben geborene Erzherzog Leopold Joseph gemeint; die schaurige Chimera dürfte wohl die immer bedrohlichere Türkengefahr sein.

Kurz nach dem 18. November 1685 wird zum Anlass der Geburt von Erzherzog Karl, dem späteren Kaiser Karl VI., in einer Kammer der Hofburg *Minatos Didone costante. Scherzo musicale in modo di scenica rappresentatione* in 16 Szenen mit der Musik von Pederzuoli aufgeführt. In wesentlich bescheidenerer Form (vermutlich als Folge der Türkenbelagerung und der Jahreszeit entsprechend) wird der Stoff der Standhaftigkeit von Dido darin effektiv ausgestaltet. Dido widersteht den Liebesbezeigungen von Jarba und Telemaco, die sich ihr beide in Frauenkleidern zu nähern versuchen, bis in den selbstgewählten Tod. In der Schlüsselaussage wird eines der Schlüsselwörter der künftigen Devise von Karl (*Costanza e fortezza*) betont: „Più d’un Trono, più d’un Regno val Costanza, e Fedeltà.“

Am 8. Dezember 1699 wird Erzherzogin Maria Josepha, das erste Kind von Joseph I. und Amalie Wilhelmine, geboren. Zu diesem Anlass komponiert Antonio Draghi

des Erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik. In: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk*. St. Ingbert 2004, S. 109–144.

(† 16. Januar 1700) seine letzte Oper, deren Aufführung im Hoftheater am 28. Januar 1700 (Wiederholung am 31.1.) er nicht mehr erlebt: Donato Cupedas *L'Alceste. Drama per Musica* in drei Akten mit Licenza und drei Balletteinlagen von Torti mit der Musik von Hoffer in neun Bühnenbildern von Burnacini. Darin wird in Anlehnung an Euripides der antike Mythos der Aufopferung einer vorbildlichen Ehefrau für ihren Gatten Admeto geschildert, an dessen Stelle sie bereit ist, in den Tod zu gehen.

Der Bühnenarchitekt Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707) ist zu diesem Zeitpunkt gemeinsam mit dem Kaiser der letzte noch am Leben verbliebene große Akteur der Hofoper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nicht zuletzt auf Grund der sich rasch verändernden Verhältnisse in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durch häufig wechselnde Librettisten und Komponisten wird sich bis ca. 1730, d.h. bis zur Ankunft von Metastasio, keine vergleichbar stabile Gruppe mehr bilden können.

V.12 Hochzeitsopern

Ebenso wie bei anderen dynastischen Feiern sind literarische Beiträge zu Hochzeitsfeiern am Kaiserhof fester Bestandteil der panegyrischen Tradition, die je nach Zeremonie die entsprechenden Textgattungen zum Einsatz bringt. Bei dem feierlichen Empfang von Kaiser Ferdinand II. und seiner zweiten Gemahlin, Eleonora I. Gonzaga, in Wien im Februar 1622 z.B. wird während des Banketts ein italienisches Sonett vorgetragen, dessen unbekannter Autor einerseits das Motiv des Flusses als *genius loci* und andererseits den rhetorischen Kunstgriff des Echos ins Spiel bringt:

Io, che già pien d'orrori, e di spaventi,
E di Marte, e di Morte esposto a l'ire,
Solea tra'l sangue, e tra le fiamme udire
Fieri rimbombi, e queruli lamenti.

Hora le sponde mie liete, e ridenti
Tra le nevi, e tra'l giel veggio fiorire:
Odo l'acque, la terra, e'l ciel gioire
A l'armonia di Musici concenti;

Ogn'alma al giusto fren dinanzi ritrosa
Del gran Giove terren l'Aquila adora,
Ah che forza mortal tanto non osa.

Qual nume è in queste rive, e sì le onora?
 Così parla il Danubio, & Eco ascosa
 In un antro vicin, dice, LEONORA.⁶²⁷

Als spätere Beiträge dieser Art sind Girolamo Branchis *La fede esaudita. Odi epitalamiche* (Wien 1673) zur Hochzeit von Leopold I. mit Claudia Felicitas zu nennen, oder das für den selben Anlass verfasste, aus fünf Oden bestehende *Convitto delli Dei* des biographisch kaum fassbaren Domenico Pellegrini. Bemerkenswert ist an letzterem vor allem die Tatsache, dass gegen Ende des Textes auch die bei derartigen Festlichkeiten am Wiener Hof seit langem bewährten Akteure von den Göttern zur Ausführung ihrer Pläne herbeigerufen werden:

L'opere eccelse, col valor pregiato
 Del Burnacini, del Draghi, e del Minato
 Trionfar con le Muse, e l'alto Regno.⁶²⁸

Weiters verdient Erwähnung *Il Merito Coronato. Panegirico nelle Felicissime Nozze* (Wien 1677) von Filippo Maria Bonini zur dritten Eheschließung des Kaisers, die von dem selben Autor auch in einem *Racconto storico del felicissimo maritaggio delle Sacre Cesaree Reali Maestà di Leopoldo et Eleonora Maddalena Teresa Principessa nata di Neoburg* beschrieben wird, sowie Branchis *Nelle felicissime nozze delle Altezze Serenissime di Massimigliano Emanuele duca dell'una e dell'altra Baviera, e di Maria Antonia arciduchessa d'Austria. Ode epitalamica* (Wien 1685).

Die Bedeutung der Hochzeit als dynastisches Fest ist mindestens ebenso groß wie jene von Geburten, da bei beiden der Fortbestand der Herrscherfamilie im Mittelpunkt des Interesses steht, entsprechend wird sie auch von der kulturgeschichtlichen Forschung beachtet.⁶²⁹ Bereits in den ersten Jahren nach Einführung des höfischen Repräsentationsprogramms finden darin auch italienische Musikdramen ihren herausragenden Platz, wie die bereits erwähnte, am 9. März 1631 im Sitzungssaal des niederösterreichischen Landhauses aufgeführte *La caccia felice. Favola ne' boschi* von Cesare Gonzaga illustriert.

627 Herbert Seifert: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699. Wien 1988, S. 11.

628 ÖNB Cod. 10.108, zitiert nach Kanduth: Italienische Dichtung am Wiener Hof, S. 203.

629 Vgl. Karl Vocelka: Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest. Wien 1976. – Ave Claudia Imperatrix. Die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Erzherzogin Claudia Felicitas von Tirol in Graz 1673. Schloß Eggenberg als Residenz der kaiserlichen Braut. Graz 1983. – Andrea Sommer-Mathis: Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert. Wien 1994.

Anlässlich der zweiten Eheschließung von Ferdinand III. mit Erzherzogin Maria Leopoldine von Tirol 1648 entsteht *I trionfi d'Amore. Dramma imperfetto* in fünf Akten mit Prolog und Licenza, dessen anonymes Libretto nur in einer Handschrift (ÖNB Cod. 13.182) erhalten ist und das nach zweimaliger Verschiebung wegen Hoftrauer schließlich mit der Musik von Felice Sances (~1600–1679) zu einem nicht ermittelbaren Zeitpunkt im Frühjahr 1649 in Preßburg zur Aufführung kommt. Im Mittelpunkt der Handlung steht nach einem programmatischen Prolog von Amore und Venere eine Ausarbeitung der Liebesgeschichte von Ulisse mit Circe Maga, wie sie in Homers *Odysee* überliefert ist. Die Licenza feiert mit einem huldigenden Duett die vorbildliche Liebe des Brautpaares, welche keine Zaubermittel braucht und ebenso standhaft wie jene Penelopes sein wird.

Die 1651 geschlossene dritte Ehe von Ferdinand III. mit Herzogin Eleonora II. Gonzaga wird bemerkenswerter Weise mit keiner Festaufführung begangen, so dass die nächste bedeutende Feierlichkeit dieser Art anlässlich der ersten Ehe von Leopold I. mit Margarita Teresa auf dem Programm des Hofes steht. 1667 findet in diesem Zusammenhang die bereits im Abschnitt über Aufzüge und Rossballette besprochene Aufführung von *La Contesa dell'Aria, e dell'Acqua. Festa a cavallo* statt, einer der absoluten Höhepunkte des Spielplanes am Wiener Hof. Die zweite Heirat von Leopold I. mit Claudia Felicitas von Tirol findet vermutlich auf Grund der damit verbundenen Reisebewegungen ihren Niederschlag lediglich in zwei kleineren Werken: der am 15. Oktober 1673 in Wien gespielten *Provare per non recitare. Compositione per Musica* und der am 17. Oktober in Graz dargebotenen *Gl'incantesimi disciolti. Introduzzione d'un balletto*, welche bereits in den entsprechenden Abschnitten (Serenaden, Ballette) erwähnt wurden.

Während die dritte Eheschließung von Leopold I. mit Eleonore Magdalena Theresia von der Pfalz-Neuburg nur mit der Aufführung von Minatos *Gli Dei concorrenti. Epitalamio musicale* mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer im bischöflichen Palais von Passau gefeiert wird, sticht das Jahr 1678 durch zwei große Hochzeitsopern am Wiener Hof hervor: Zunächst die am 8. Februar im Hofsaal der Burg von Wiener Neustadt zur Hochzeit von Erzherzogin Eleonora Maria Josefa in zweiter Ehe mit Karl V. von Lothringen dargebotene *La conquista del vello d'oro. Festa teatrale* von Minato in der Vertonung von Antonio Draghi und J. H. Schmelzer. In deutlicher Abwandlung des aus den *Argonautika* von Apollonios von Rhodos bekannten Mythos werden in drei Akten und mit drei Balletteinlagen von D. Ventura in fünf Bühnenbildern von Burnacini die ereignisreichen Liebesgeschichten von Jason dargestellt. Auf dem Argonautenzug hat sich Giasone zunächst auf Lemnos mit Isifile vermählt, dann aber nach Eroberung des Goldenen

Vlieses und der Errettung der Argonauten der kolchischen Prinzessin Medea die Ehe versprochen. Nach Griechenland zurück gekehrt, möchte er beide Versprechen brechen und sich aus politischen Gründen mit der korinthischen Prinzessin Creusa vermählen. Zur stärkeren dramatischen Verflechtung werden bei Minato alle Rivallinnen (Creusa, in habito d'huomo – Isifile, in habito d'huomo) schon in Kolchos zusammengeführt. Zuletzt lässt Isifile von ihren Nachstellungen ab; auch Medea gibt unter dem Druck ihres Vaters nach und überlässt Giasone schließlich Creusa. Nach dieser überraschend glücklichen Fügung sieht die nach einem Zornesausbruch besänftigte Medea zwei Leuchtkörper am Himmel, die das Brautpaar Carlo und Eleonora symbolisieren:

Jo ne dirò il presaggio.
 Si come, di quei duo, che là mirate,
 Lucidi Globi, l'vno
 E ver, l'altro apparente,
 Così 'l nostro Giasone,
 (E di mostrarlo il Ciel così procura),
 Sarà d'Eroe più Grande ombra, e Figura.
 Mostri anch'egli Vincerà.
 Aureo Scettro, e Regia Sposa,
 Gloriosa
 Anch'egli haurà.
 CARLO inuitto à ELEONORA
 Lieta Destra porgerà.
 Mostri anch'egli vincerà. (S. 77f.)

Die Entschlüsselung des aktuellen historischen Bezuges ergibt, dass Herzog Karl V. (= Giasone) zunächst Marguerite-Louise d'Orléans (= Isifile) hätte heiraten sollen, bevor die Verbindung mit der österreichischen Erzherzogin Eleonore (= Creusa) als staatspolitisch vorteilhafter erkannt wurde. Die zweifach erwähnten Monster, welche die Helden überwinden, symbolisieren ohne Zweifel die Türkengefahr, welche schon auf Grund der geographischen Situierung des Werkes am Schwarzen Meer offenkundig scheint.

Am selben Ort, im Hofsaal der Burg von Wiener Neustadt, wird am 29. Oktober 1678 zur Hochzeit von Erzherzogin Maria Anna mit Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg (1658–1716) Minatos *Enea in Italia. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von Draghi, Leopold I. und J. H. Schmelzer und drei Balletteinlagen von D.

Ventura in vier Bühnenbildern von Burnacini aufgeführt. Die auf dem zwölften Buch von Vergils *Aeneis* beruhende Handlung beginnt mit der Ankunft des trojanischen Fürsten in Italien, wo er von König Latino aufgenommen wird und sich in dessen Tochter Lavinia verliebt. Allerdings stellt sich Aeneas der unter dem Namen Elisio auftretende Turno als Rivale entgegen, welcher aber seinerseits von der ihm in Männerkleidung nachgefolgten ehemaligen Geliebten Eridena verfolgt wird. Als es zum Krieg zwischen Latino und Massentio kommt, treten die Rivalen Aeneas und Turno zu einem Zweikampf an, in dem Aeneas siegt, dadurch Lavinia gewinnt und zum Nachfolger Latinos bestimmt wird. Entgegen der Vorlage bei Vergil bleiben sowohl Anchises als auch Turno am Leben. Am Ende sagt Pallade die Vermählung von Maria Anna und Johann Wilhelm voraus, welche in ihren Tugenden und ihrem Heldentum noch über Lavinia und Aeneas stehen werden. Auch in diesem Fall steht die Aktualisierung des Stoffes in Bezug zu den familiären Allianzen gegen Bedrohungen des Reiches von außen, besonders zu der gemeinsamen Abwehr der Türkengefahr.

In diesen strategischen Zusammenhang ordnet sich auch die große Hochzeitsoper vom 17. September 1685 ein:⁶³⁰ Die Vermählung von Erzherzogin Maria Antonia, der ältesten Tochter des Kaisers, mit Kurfürst Maximilian II. Emanuel von Bayern wird mit der Aufführung von Minatos *Il Palladio in Roma. Drama per musica* in drei Akten mit Nachspiel in der Vertonung von Draghi, Leopold I. und A. A. Schmelzer mit drei Balletteinlagen und sieben eigens angeführten Schaubildern (*Apparenze, attioni e machine*) in neun Bühnenbildern von Burnacini gefeiert. Der Librettist behandelt das Thema der Symbolkraft eines göttlichen Objekts auf der Basis von Petrus Valerianus, Apollodorus, Cedrenus, Varro und Pausanias für die Vorgeschichte des Palladiums, sowie von Servius, Sabellicus und Plutarch für die Figur des Metellus.

Der römische Feldherr Metello kehrt im Triumph aus Karthago zurück, ist aber unglücklich wegen seiner Liebe zur gefangenen karthagischen Prinzessin Alfirea. Nach einigen durch Eifersucht hervorgerufenen Wirren retten Metello und sein unerkannt agierender Sohn Climero gemeinsam das im brennenden Vesta-Tempel bedrohte Palladium. Metello verzichtet daraufhin zugunsten seines durch diese Aktion wiedergefundenen Sohnes Climero auf Alfirea. Das Nachspiel im Himmel besingt schließlich Österreich und Bayern, sowie glorreiche Mitglieder der beiden Familien. Mit dem Palladium ist sicher die Rolle der Casa d'Austria als Schutzschild der katholischen Religion gemeint, welche sie mit kriegerischer Lanze und vorbildlicher Tugend vor der drohenden Gefahr bewahrt. Der Brand des Vesta-Tempels bedeutet den türkischen Kriegsbrand, vor welchem der eben vom erfolgreichen Un-

⁶³⁰ Die Aufführung wird am 8. Oktober 1685 wiederholt.

garn-Feldzug zurückgekehrte Maximilian II. Emanuel von Bayern das gefährdete Palladium rettet. Darüber hinaus erlangt diese Thematik in der zwölf Jahre später erfolgenden Überführung des Gnadenbildes von Maria Pötsch in den Stephansdom zusätzliche Bedeutung, eben weil darin – wie im Abschnitt über die religiöse Literatur zitiert – ein dem Palladium vergleichbares Objekt in die Residenzstadt gebracht wird.

Mit dieser letzten Hochzeitsoper in seiner Gesamtproduktion hat Nicolò Minato ein weiteres Zeugnis seiner spezifischen Schaffenskraft und seiner persönlichen Gestaltung des *dramma per musica* hinterlassen. Im Gesamtregister der über 200 Werke Minatos scheinen insgesamt 51 Libretti auf,⁶³¹ die der Autor als *dramma per musica* bezeichnet. Bei einer weiter gefassten Definition des historischen Librettos, die auch Stoffe aus mythischer Zeit einschließt (was etwa auch der Tradition der antiken Geschichtsschreibung bei Herodot oder Livius entspricht), kann man alle großen Libretti Minatos als äußerst kreative Kombinationen von Geschichte und Fiktion bezeichnen, in denen das historische Element immer dem Prinzip der *historia magistra vitae* gehorcht und folglich als Vergleichsbasis in der panegyrischen Allegorie am Schluss der Stücke herangezogen wird, während die Fiktion der Liebesbeziehungen gemäß dem Prinzip des Belehrens und Erfreuens den erwünschten Anteil an Unterhaltung beiträgt.

Bei der erstaunlich vielfältigen Wahl seiner historischen Themen konzentriert sich Minato vor allem auf vier Gebiete: die orientalisch-antike Überlieferung (z. B. *Creso* und *Xerse*; beide aus Herodots *Historien*), die griechischen Stoffe (z. B. *Artemisia* aus den *Noctes Atticae* von Aulus Gellius oder *La forza dell'amicizia* aus den *Gesta Romanorum*),⁶³² die römische Geschichte (z. B. *La caduta di Elio Sejano* und *La prosperità di Elio Sejano* aus Suetons *Vitae Caesarum* oder *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* aus Valerius Maximus *Facta et dicta memorabilia*) und schließlich auf mittelalterliche Themen (z. B. *L'Adalberto ovvero La Forza dell'astuzia femminile* oder *Gundeberga*). Ein wichtiges Auswahlkriterium für die Stoffe stellt dabei ganz klar die Übertragbarkeit der allegorischen Inhalte auf die zeitgenössische Situation bei Hof und den

⁶³¹ Diese Zahl beinhaltet zwar die nach dem Tod von Giovanni Faustini fertig gestellten Texte (wie *Artimisia* und *Elena*), schließt aber die in manchen Nachschlagewerken immer wieder auftauchenden Zuschreibungen von *Il girello* und *Il Mauritio* aus. Vgl. Alfred Noe: Nicolò Minato. Werkverzeichnis. Wien 2004.

⁶³² Ein Stoff, den man in Schillers *Bürgschaft* wiederfindet. Anzumerken ist bei dieser Gelegenheit, dass die historische Dramenkonzeptionen Minatos und Schillers erstaunliche Parallelen aufweisen, die eine vergleichende Untersuchung verdienen würden. Außerdem scheint in dieser Hinsicht bemerkenswert, dass sich Alessandro Manzoni bei seiner Entwicklung des historischen Dramas der Romantik an den deutschen Vorbildern orientierte, hingegen Minato in der Diskussion dieser Zeit keine Berücksichtigung findet. Auch das unterstreicht die eingangs skizzierte Haltung der nationalen Literaturtraditionen gegenüber den im fremdsprachigen Ausland tätigen *poeti cesarei*.

spezifischen Anlass des Stückes (persönlicher Feiertag, Geburt, Hochzeit u.ä.) dar. Eines der gelungensten Beispiele dafür ist zweifellos das oben besprochene Libretto zu *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*: Das von den Vestalinnen gehütete Feuer ist mit dem Haus Österreich gleichzusetzen, das Claudia (= Kaiserin Claudia Felicitas) wieder entfacht, indem sie das Schiff, auf dem sich das steinerne Symbol der Madre Idea (= „Successione di Leopoldo“ bzw. „l’Austriaca Discendenza“) befindet, mit ihrem Gürtel an Land zieht.

Wie profund die historiographischen Nachforschungen Minatos gewesen sein müssen und welche Phantasie er bei der Umsetzung der literarischen Vorlagen entwickelt, beweist das von Sebastiano Moratelli vertonte Libretto *La gemma Ceraunia d’Ulissipone bora Lisbona*,⁶³³ das Minato anlässlich der Hochzeit des portugiesischen Königs Pedro II. mit Maria Sophia von der Pfalz in Heidelberg 1687 geschrieben hat. Inspiriert durch Homers *Odyssee* und Strabons Überlieferungen entwirft Minato eine Gründungslegende von Lissabon, in der Minerva Odysseus an den Ufern des Tago (Tejo) den Stein Ceraunia zeigt, der ihn vor den Blitzen der anderen Götter schützen soll. Aus Dankbarkeit für die glücklichen Fügungen errichtet er an der Fundstelle des Steines einen Minerva-Tempel und gründet damit die nach ihm (Ulissipone) benannte Hauptstadt von Portugal. Allegorisch wird damit auch ausgedrückt, dass das Brautpaar durch seine glückliche politische Verbindung das kleine reiche Land gegen jeden Blitz des Neides und der Missgunst schützen wird.

Die Eingliederung von musiktheatralischen Aufführungen in Hochzeitsfeiern wird – ebenso wie andere Elemente der höfischen Repräsentation – in bescheideneren Dimensionen vom Hochadel nachgeahmt, wobei in diesem Kontext die Position der italienischen Literatur nicht mit jener am Wiener Kaiserhof verglichen werden kann. Italienische Texte werden von italienischen Familien in Österreich in Auftrag gegeben – wie das bereits erwähnte *Il Vaticinio. Festa Musicale nella pubblicazione de i sponsali delli [...] Francesco Maria Spinola, e d’Isabella Spinola* von Giovanni Battista De Santis (vor 1700); sie stoßen auf Interesse, wenn Verbindungen österreichischer Familien zu den Gebieten südlich der Alpen bestehen, oder werden auch

633 Der Text erscheint in zweisprachiger, synoptischer Ausgabe. Hier der deutsche Titel: Das Kleinodl CERAVNIA| Vonl ULISSIPONE| Jetzo genanntl LISBONA| Zur Befrohlockungl Der glücksee- ligen Vermählung Ihrerl Königlichen Mayestättl PETRI| Königs von Portugall/ &c. &c.| Mit der Durchleuchtigsten Fürstin vnn dl Frawen/ Frawen| MARIA SOPHIA| Gebohrner Chur=Princessin zu Pfaltz/ &c. &c.| Auß Befehl| Deß Durchleuchtigsten Chur=Fürsten zu Pfaltz/| Herrn/ Herrn| Philip Wilhelm/ &c. &c.| In dero Chur=Fürstl. Haupt= vnd Residentz=Stadt| Heydelberg| Mit der Music gesungen vorgestellt. | Vnd Ihro Königlichen Majestät/ Majestät/| selbstn allhier underthänigst dedi- ciert. | Gedruckt in der Chur=Fürstl. Haupt= vnd Residentz=Stadt| Heydelberg/ durch Michael Frantz/ Chur=Fürstl. Buchdruck. 1687.

auf Grund lokaler Traditionen bevorzugt. Das dürfte wohl der Grund sein für die 1694 in Graz mit der Musik des Autors aufgeführte *Santa Genuefa ouero l'innocenza calunniata opera tragicomica per musica* von Pietro Romolo Pignatta (~1660–~1700), der zu dieser Zeit Kapellmeister des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg (1644–1713) ist. Das Werk, laut Titelblatt “Consacrata al merito immortale della ser.ma principessa Carlotta di Steremberg, degniss.ma consorte del ser.mo prencipe Antonio D’Eggenberg“, dient der Verherrlichung von Maria Carlotta von Sternberg (1670–1754), die am 9. März 1692 den ältesten Sohn des Auftraggebers, Johann Anton Joseph von Eggenberg (1669–1716), geheiratet hat.



Porträtstich Pietro Metastasio. ÖNB Wien.

VI. DIE ITALIENISCHE AUFKLÄRUNG IN ÖSTERREICH

Nach dem Tod von Kaiser Joseph I. am 17. April 1711 und der daraus folgenden Thronbesteigung seines jüngeren Bruders Karl ergeben sich für Österreich völlig veränderte Bedingungen durch die politische Neuordnung Europas am Ende des spanischen Erbfolgekrieges: In den Friedensverträgen von Utrecht 1713 und Rastatt 1714 erkennen die Verhandlungspartner Philipp von Bourbon als rechtmäßigen Herrscher über Spanien und die Kolonien an, wofür im Gegenzug dem Haus Habsburg die spanischen Niederlande, das Fürstentum Mailand und das Königreich Neapel zugesprochen werden.⁶³⁴ Trotz der wirtschaftlich und strategisch ungünstigen Ausgangslage nach den Verträgen mit Frankreich und der immer dringenderen Notwendigkeit, die brisanten Inhalte der Pragmatischen Sanktion innen- und außenpolitisch durchzusetzen, erreicht Österreich unter Karl VI. 1718 mit dem Friedensvertrag von Passarowitz, durch den u.a. auch das Königreich Sizilien dem Herrschaftsgebiet angeschlossen wird, seine größte territoriale Ausdehnung. Allerdings sollten diese außergewöhnlichen Verhältnisse nur bis zu den durch die Konflikte des polnischen Erbfolgekrieges ausgelösten Verlusten in Süditalien 1735 anhalten.

Durch die Eingliederung ausgedehnter Regionen der Apenninhalbinsel ändern sich naturgemäß die kulturellen Beziehungen Österreichs zu den italienischsprachigen Ländern. Zu den seit dem Spätmittelalter bestehenden dynastischen Verbindungen und der seit der Renaissance kontinuierlichen Beschäftigung einer beträchtlichen Anzahl von Künstlern, welche in bestimmten Disziplinen beinahe ein italienisches Monopol in Wien aufbauen, kommen nun einige, die Hauptstadt betreffende, administrative Belange für diese Gebiete hinzu. Die Entsendung von österreichischem Führungspersonal in die italienischen Regionen ebenso wie die Präsenz von zentralen Verwaltungsbehörden machen vorübergehend aus Süditalien und für Jahrzehnte aus der Lombardei Bestandteile des Reiches, deren Kulturproduktion sich in noch intensiverem Austausch als bisher mit der Hauptstadt entwickelt:

Es sind die italienischen Länder, welche theils vorübergehend besetzt, theils auf die Dauer mit Oesterreich verbunden wurden, welche mehr als alles Andere zur Verbreitung des Italienischen in Oesterreich beitrugen. Der annectirende Staat

⁶³⁴ Vgl. Heinrich Benedikt: Kaiseradler über dem Apennin. Die Österreicher in Italien 1700 bis 1866. Wien / München 1964.

drang den neuen Provinzen nicht seine Sprache auf, sondern lud die ihrige an seinen Hof.⁶³⁵

Das hat für beide Seiten Auswirkungen, welche hier aber nur in Bezug auf die Gebiete nördlich der Alpen besprochen werden sollen und in erster Linie die interessierte Anteilnahme Österreichs am Geistesleben Italiens und – der Zielsetzung dieser Darstellung entsprechend – die in den deutschsprachigen Gebieten erfolgende Produktion italienischer Literatur betreffen. Landau bemerkt zu den besonders günstigen Voraussetzungen am Beginn der Regierungszeit von Karl VI.:

Unter diesen Verhältnissen und Einflüssen bildete sich am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts eine Art Colonie italienischer Gelehrter und Dichter in Wien, theils aus solchen bestehend, welche dort ganz heimisch wurden, theils aus solchen, welche nur kurze Zeit dort weilten oder zu vorübergehendem Besuche dahin kamen.⁶³⁶

Es kann unter diesen Umständen kein Zweifel daran bestehen, dass die italienische Frühaufklärung in nicht unbedeutender Weise von den Verbindungen zum Wiener Hof profitiert und dass in manchen Fällen – wie zu zeigen sein wird – die in Österreich genossene Förderung der aufkeimenden Strömung entscheidende Impulse verleiht bzw. das Engagement in Wien wichtigen Vertretern der Literatur ihre weitere Entfaltung ermöglicht.

Als eine der einflussreichsten Förderinnen der italienischen Kultur in Österreich nennt Landau Maria von Althann (1689–1755), die aus Spanien stammende Tochter des Marchese Pignatelli, die 1709 Johann Michael von Althann heiratet und mit ihrem Gemahl im Gefolge des Kaisers 1712 nach Wien kommt.⁶³⁷ Als enge Vertraute der kaiserlichen Familie unterstützt sie die Berufung italienischer Autoren nach Wien und trägt auf einer entschieden informelleren Ebene wesentlich zu einer Weiterführung der unter den beiden Gonzaga-Kaiserinnen begründeten Tradition bei.

⁶³⁵ Landau: Die italienische Literatur, S. 31.

⁶³⁶ Landau: Die italienische Literatur, S. 31f.

⁶³⁷ Vgl. Wilhelm Hauser: Das Geschlecht derer von Althann. Diss. Wien 1949. – Franz Pichorner: Die ‚spanische‘ Althann: Maria Anna Josepha Gräfin Althann, geb. Marchesa Pignatelli (1689–1755). Ihre politische und gesellschaftliche Rolle während der Regierung Karls VI. und Maria Theresias. Dipl. Arbeit Wien 1985. – Andreas Pečar: Favorit ohne Geschäftsbereich. Johann Michael Graf von Althann (1679–1722) am Kaiserhof Karls VI. In: Michael Kaiser / Andreas Pečar (Hg.): Der zweite Mann im Staat. Oberste Amtsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit. Berlin 2003, S. 331–345.

Es kann allerdings als eine Ironie der Kulturgeschichte verstanden werden, dass gerade die ungehinderte bzw. vielfach sogar geförderte Entfaltung der italienischen Frühaufklärung am Kaiserhof zu einer zunehmenden Schwächung und letzten Endes zu einem allmählichen Niedergang des Modellcharakters der italienischen Literatur in Österreich beiträgt. Diese paradoxe Entwicklung erklärt sich durch die unbestreitbare Dominanz des französischen Einflusses auf die literarischen Bestrebungen am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Die italienischen Intellektuellen werden sich angesichts der französischen Attacken gegen den ausgeprägt barocken Stil des Marinismus mit seiner überaus dekorativen Rhetorik und seinen ausgeklügelten inhaltlichen *concetti* der wachsenden Isolierung ihrer Produktion bewusst. Vor allem Dominique Bouhours (1628–1702), Freund von Jean Racine und sprachlicher Korrektor von dessen Werken, prangert in *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) die italienische (gemeinsam mit der spanischen) Literatur als veraltetes Gegenmodell zur französischen Klassik an, welche durch ihre gedankliche Klarheit und sprachliche Reinheit die verschrobenen Konzepte und die inhaltsleeren Preziositäten der Italiener überwinde. Wie schmerzhaft diese französischen Schmähungen in Wahrheit gewesen sein müssen, geht aus der aggressiven Entgegnung von Ludovico Antonio Muratori in seiner *Difesa della lingua italiana*, dem vierten Kapitel seiner Abhandlung *Della perfetta poesia italiana* (1706), hervor:

*Di più, dic'egli [Bouhours], la lingua italiana ama estremamente i giuochi di parole, le antitesi e le descrizioni. Ella giuoca e scherza anche alle volte nelle materie più gravi e più sode. Io parlo dell'italiana e della spagnuola tali, quali sono oggidì negli autori moderni, che sono in pregio nell'Italia e nella Spagna. Poscia volgendosi a lodar la lingua francese, fra l'altre cose dice: ch'essa è nemica de' giuochi di parole, e di quelle piccole allusioni, che tanto s'amano dall'italiana. Se l'idioma francese avesse molti scrittori, che francamente spacciassero sofismi, vorrei anch'io secondo questa nuova dialettica formare un somigliante argomento: La lingua francese ama i sofismi; adunque essa è un'infelice e sciocca lingua.*⁶³⁸

Das seit der Renaissance vorherrschende Modell der italienischen Literatur mit ihrer besonderen formalen Tradition, welche aus dem Petrarkismus hervorgeht, sieht daher nicht nur sein eigenes Prestige, sondern auch jenes der Sprache und der italienischen Kultur insgesamt bedroht.

⁶³⁸ Mario Puppo (Hg.): *Discussioni linguistiche del Settecento*. Turin 1979, S. 134.

Zu diesen internen literarischen Auseinandersetzungen über Stil und Sprache kommt als weiteres Element der kulturellen Auseinandersetzung das Vordringen eines neuen staatspolitischen Modells hinzu, dessen Ursprung ebenfalls in Frankreich zu finden ist: Fénelon (1651–1715) vertritt in seinem 1699 für den französischen Thronfolger geschriebenen Erziehungsroman *Les aventures de Télémaque* die Ideen eines aufgeklärten Absolutismus, laut welchen die Herrschaft eines Fürsten sich nicht mehr aus der besonderen Gnade Gottes ableitet, sondern die persönlichen Qualitäten des Herrschers die Grundlage seiner Position bilden sollen. Obwohl Telemachos, der Sohn von Odysseus, im Laufe seiner Abenteuer als strahlender Sieger aus einem Wettbewerb um die Krone von Kreta hervorgeht und ausdrücklich wegen seiner Vorzüge zum Herrscher gewählt werden soll, zieht er aus patriotischen Gefühlen die Heimkehr nach Ithaka und die Nachfolge seines wieder gefundenen Vaters vor. Der ideale Herrscher erscheint hier nicht mehr als der Vertreter einer von Gott begnadeten Familie, sondern als ein seine Untertanen an Tugenden und Intelligenz überragende Persönlichkeit, welche ihre Neigungen in den Dienst einer patriotischen Verpflichtung stellt.

Obwohl in den Bildenden Künsten noch bis zur Mitte des Jahrhunderts eine beeindruckende Entfaltung eines klassizistisch abgewandelten Barocks zu beobachten ist (z.B. beim Belvedere in Wien oder bei den großen Klosterbauten in Niederösterreich), finden auch dort schon in der Konzeption der Gebäude moderate frühaufklärerische Gedanken Eingang, was etwa die Errichtung der Hofbibliothek unter Karl VI. mit seiner Statue als *rex litteratus* unter der Kuppel des Prunksaales illustriert. Selbst symbolträchtige Kirchenbauten, wie die am 22. Oktober 1713 zur Abwendung der Pestepidemie gelobte Stiftung der dem heiligen Carlo Borromeo geweihte Karlskirche in Wien, dienen jetzt entschieden weniger einer gegenreformatorischen Missionierung als der Verkündung einer imperialen Idee. Die den gleichnamigen Platz beherrschende imposante Kirche, deren Fertigstellung fast die gesamte Regierungszeit von Karl VI. in Anspruch nimmt, verknüpft ihren italienischen Schutzheiligen mit der emblematischen Bedeutung dieses Namens für das Heilige Römische Reich und verkörpert die politische und strategische Konzeption eines kontinental-europäischen Staatengebildes unter einem *Novus Carolus*:

Ihr künstlerisches und geistiges Programm, an dem kein geringerer als Gottfried Wilhelm Leibnitz mitgewirkt hat, ist Ausdruck aller jener geistigen und politischen Ideen, die den Kaiser und seine Anhänger beherrschten. Man glaubt an ein Wiedererwachen des christlichen Imperium Romanum, des abendländischen Kaisertums Karls des Großen. Zugleich war die Wiederherstellung von Karls V.

Weltreich durch die Vereinigung nahezu aller einst dazu gehörigen Länder in der Hand Karls VI. für den Augenblick Wirklichkeit geworden. Dieses katholische Imperium, Bollwerk gegen die Türken, darum auch von den deutschen Protestanten anerkannt und unterstützt, hatte jedoch seine Ansprüche gegenüber Frankreich, das sich von allen Seiten durch die Habsburger umschlossen fühlte, zu verteidigen.⁶³⁹

Auf der Grundlage eines ikonographischen Konzepts von Carl Gustav Heraeus (1671–1725)⁶⁴⁰ und Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646–1716) entwirft Johann Bernhard Fischer von Erlach eine architektonische Darstellung des imperialen Anspruchs von Karl VI., der sich schon in seiner Devise deutlich von dem Programm seines Bruders und Vorgängers unterscheidet. Während Joseph I. mit dem äußerst ambivalenten Wahlspruch „Amore et timore“, d.h. in Liebe und Ehrfurcht vor Gott und durch Liebe und Autorität gegenüber den Untertanen, noch seine Position als von Gott auserwählter Herrscher zum Ausdruck bringt, gelten nun die römischen Tugenden der Beständigkeit und Kraft als Grundlage für die neue Staatsführung. Auf die Karlskirche übertragen bedeutet das:

Durch Mehrfachkodierung der einzelnen Elemente Schaffung eines vielschichtigen, unterschiedliche programmatische Aspekte verknüpfenden Systems; neben einem auf den Titelheiligen, seine Vita und seine Tugenden bezogenen Programm Manifestation imperialer Ansprüche (Säulen als Anspielung auf die Devise des Kaisers, „Constantia et fortitudine“, und auf die verlorene Herrschaft über Spanien; gleichzeitig römisch-imperiales Motiv und Anspielung auf die Säulen vor dem Tempel Salomonis, Karl VI. als neuer Augustus-Salomo bzw. Friedenskaiser mit dem Frieden von Rastatt 1714).⁶⁴¹

Die beiden Säulen greifen als Teil der Kirchenfassade nicht nur das Motiv der erzählenden Reliefs aus der römischen Tradition (z.B. Trajansäule in Rom) auf, sondern beziehen sich auch auf das Emblem von Karl V. (die Säulen des Herkules mit der Devise

639 Friedrich W. Riedel: Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter. München / Salzburg 1977, S. 9.

640 Der aus Schweden stammende Hofantiquar verwaltet ab 1708 die kaiserlichen Münz- und Medaillensammlungen und liefert Johann Bernhard Fischer von Erlach zahlreiche Anregungen für seinen *Entwurf einer Historischen Architectur* (1721). Heraeus beendet seine Karriere ziemlich unrühmlich mit ruinösen Spekulationen im steirischen Bergbau.

641 Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. II. bis IX. und XX. Bezirk. Wien 1993, S. 145f.

„Plus ultra“), welches nun als eine die österreichische Krone tragendes Säulenpaar hinter dem Doppeladler mit zwei ineinander verschränkten C, unter Hinzufügung zahlreicher bildlicher Anspielungen (Keule, Hermesstab, Lorbeerzweig und Likatorenbündel) abgewandelt wird. Vor allem nach seinem Sieg bei Saragossa 1710 präsentiert sich Karl als Hercules Gaditanus, der die Grenzen seines Territoriums absteckt:

Die biographische Parallelisierung römischer Herrscher, die wie Herkules aus Spanien nach Rom kommen, begegnet schon bei Horaz, der die Rückkehr des Augustus aus Spanien im Jahre 24 als Analogie zu Herkules feiert: ‚Hercules ritu‘. Ähnliches ergab sich für Karl VI., der während seines Aufenthaltes in Spanien, wo er die Säulen des Herkules durch die Eroberung Gibraltars sich de facto zu eigen gemacht hatte, zum Kaiser gewählt wurde und den seine Reise zur Kaiserkrönung in Frankfurt über Italien führte.⁶⁴²

Die Reise führt Karl von Barcelona, wo er am 27. September 1711 aufbricht, über Genua, Mailand und Innsbruck nach Frankfurt, wo am 22. Dezember 1711 die Krönung zum deutschen Kaiser stattfindet.

In ihrer geistesgeschichtlichen Konzeption bedeuten diese unter Joseph I. bereits angedeuteten, jetzt aber mit Nachdruck umgesetzten Neuorientierungen eine Übernahme des französischen Modells, das unter Ludwig XIV. seine kontinentale Verbreitung gefunden hat und schließlich auch den wichtigsten Rivalen, Österreich, in seinen Bann zieht:

Parallel zu dieser politischen Zentralisierung schuf Karl VI. die institutionellen Rahmenbedingungen für eine Kunstpolitik im Sinne Ludwigs XIV.: 1716 erfolgte die Gründung des Hofbauamtes unter der Leitung des Grafen Gundacker von Althan und 1726 die Wiedergründung der Kunstakademie nach französischem Vorbild durch Jacques von Schuppen und gleichfalls unter dem Protektorat von Althan.⁶⁴³

⁶⁴² Franz Matsche: Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des ‚Kaiserstils‘. Berlin / New York 1981, S. 346f. Vgl. auch Marcus Landau: Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien. Stuttgart 1889. – Rosina Topka: Der Hofstaat Kaiser Karl VI. Diss. Wien 1954. – Friederike Stern: Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740). Dipl.Arbeit Wien 1986. – Elisabeth Th. Hilscher: „... Dedicata alla Sacra Cesarea Maestà ...“. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen. In: Studien zur Musikwissenschaft 41 (1992), S. 95–177.

⁶⁴³ Friedrich Polleroß: Renaissance und Barock. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert). Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 453–500; hier S. 480.

Das Vordringen des französischen Herrschaftsmodells wird ohne Zweifel zusätzlich durch die als Mäzen so bedeutende Person Prinz Eugens von Savoyen gefördert und politisch schließlich durch die lothringischen Heiraten von zwei Töchtern des Kaisers (1736 Maria Theresia mit Franz Stephan von Lothringen und 1744 Maria Anna mit Karl von Lothringen) sowie durch die sich anbahnenden Allianzen mit Frankreich konsolidiert.

Neben repräsentativen Amtsgebäuden für die Hofkanzleien sowie der Zusammenführung und Aufstellung des Kunstbesitzes in der Hofburg nimmt die Wissenschaftsförderung in diesem Programm des öffentlichen Wohles bereits unter Karl VI. einen prominenten Platz ein:

Tatsächlich verbergen sich dahinter Bestrebungen, die eindeutig der Frühaufklärung zuzuordnen sind, und zwar das verstärkte Augenmerk auf Wissenschaft, Wirtschaft, Verwaltung und Sozialwesen. Die Errichtung einer »Nationalbibliothek« und eines ebenso repräsentativen »Nationalmuseums« trug der wachsenden Bedeutung der Wissenschaft und vor allem der Geschichtsschreibung sowie Numismatik Rechnung. Der »Büchertempel« wurde in die Tradition der antiken und spätmittelalterlichen Bibliotheken eingereiht, und die ikonologische Grundstruktur der Hofbibliothek präsentiert den Herrscher als »Herkules musagetes« im Zentrum von Kriegs- und Friedensflügel.⁶⁴⁴

Nach dem Modell der Biblioteca Apostolica Vaticana und der Bibliothèque Royale in Paris wird die fürstliche Bibliothek im Zuge dieser Bestrebungen von einem familiären Besitz in Fideicommiss zu einer staatlichen Einrichtung umgewandelt:

Ein Personalplan wurde festgelegt, ein Etat angesetzt und regelmäßig ausgeworfen, mithin die Hofbibliothek als moderne Institution geschaffen (ab 1723), ohne sie allerdings aus der Hofverwaltung herauszulösen, so daß hier eine bedeutende Zäsur der Bibliotheksgeschichte zu sehen ist. An der Spitze stand nun ein hoch besoldeter Präfekt, mit Pius N. Garelli (1670–1739; bis 1726 zusammen mit Alessandro Riccardi) wiederum ein Italiener [...]⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Polleroß: Renaissance und Barock, S. 480.

⁶⁴⁵ Stefan Benz: Die Wiener Hofbibliothek. In: J. Pauser / M. Scheutz / Th. Winkelbauer (Hg.): Quellenskunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch. Wien / München 2004, S. 45–58; hier S. 48.

Als weiteres charakteristisches Beispiel für diese öffentliche Förderung der Wissenschaften, vor allem der Naturwissenschaften, kann die *Istoria della generazione dell'uomo e degli animali, se sia da' i vermicelli spermicati o dalle uova, con un trattato nel fine della sterilità, e dei suoi rimedj* von Antonio Vallisneri (1661–1730) genannt werden, deren Publikation in Venedig 1721 mit Widmung an den Kaiser dem Autor eine finanzielle Zuwendung und die Position eines kaiserlichen Kammerherrn einbringt. Ähnliches gilt für Ludovico Antonio Muratoris *Rerum italicarum scriptores*, deren erster Band 1723 Karl VI. gewidmet ist und deren Drucklegung eine Gesellschaft mailändischer Adelliger finanziert: „Der Kaiser gewährte dieser Gesellschaft Censurfreiheit, ernannte Muratori zum Reichshistoriographen und verlieh seinem Mitarbeiter Argelati den Titel eines kaiserlichen Secretärs und eine Pension von 300 Scudi.“⁶⁴⁶

Diese sich in ihrer geistesgeschichtlichen Dimension als Frühaufklärung⁶⁴⁷ manifestierende Neuorientierung der kaiserlichen Kulturpolitik kommt vor allem den in Wien tätigen italienischen Intellektuellen zu Gute. So beruft Karl VI. z.B. Vincenzo Maria Coronelli (1650–1718) als Commissario perpetuo del Danubio 1717 nach Wien, damit der als Kosmograph der Republik Venedig (*Atlante veneto*. Venedig 1691–96) und Verfasser der ersten modernen Enzyklopädie mit alphabetisch geordneten Einträgen in italienischer Sprache⁶⁴⁸ berühmt gewordene Gelehrte hier seine Studien zur Regulierung und Schiffbarmachung der Donau zu Ende führen könne. Coronelli hat in den Jahren davor in Fortführung eines Projektes von Leandro Anguissola bereits sechs Donaukarten für die Strecke zwischen Wien und Nikopolis in Bulgarien ausgearbeitet und die Möglichkeiten eines verstärkten Handelsverkehrs auf dem Wasserweg dargelegt. Bereits nach wenigen Monaten muss Coronelli allerdings krankheitsbedingt Wien wieder verlassen.

Mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt sich Luigi Ferdinando de' Marsigli (1658–1730), der ab 1681 in der österreichischen Armee dient, als Gefangener nach der Schlacht bei Raab (Győr) 1683 in die Türkei verschlagen wird und nach seiner Befreiung für Kardinal Francesco Bonvisi (1626–1700), den apostolischen Nuntius

⁶⁴⁶ Landau: Die italienische Literatur, S. 40.

⁶⁴⁷ Elena Sala Di Felice erwähnt als zentrale Fragen dieser Bewegung jene nach Gerechtigkeit und nach Legitimität der Monarchie: „È ben noto come il problema della giustizia, connesso alla legittimità e all'adeguatezza dell'istituto monarchico e del diritto di nascita, fosse al centro della riflessione etico-politica nel secolo XVIII. Vienna era luogo tutt'altro che marginale per l'elaborazione di questi temi [...]“ (Zeno, Metastasio e il teatro di corte. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune. Rom 1995, S. 523–567; hier S. 535).

⁶⁴⁸ Von seiner *Biblioteca universale sacro-profana* erscheinen in Venedig 1701–06 die ersten sieben (A–Caque mit 35.000 Einträgen) von 45 geplanten Bänden mit über 300.000 Einträgen. Coronellis Fragment wird damit zu einem wichtigen Modell der französischen *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert.

in Wien, eine Geschichte des Kaffees unter dem Titel *Bevanda asiatica, brindata all'Eminentissimo Bonvisi* (Wien 1685) verfasst. Marsigli wird Leiter der Geschützgießerei des Wiener Arsenal, zeichnet sich bei der Belagerung von Landau unter Erzherzog Joseph aus und widmet sich dann vor allem jahrelangen Studien über die Donau vom Kahlenberg bei Wien bis zur Mündung der Jantra in Nordbulgarien. In sechs mit zahlreichen Zeichnungen und Karten ausgestatteten Folio-Bänden unter dem Titel *Danubius pannonicomyicus. Observationibus geographicis, astronomicis, hydrographicis, historicis, physicis perlustratus* (Haag 1726) beschreibt er Flusswasser, Strömung, Vegetation, Mineralien und Tiere.

Wie sehr die Verbesserung der Infrastruktur⁶⁴⁹ aus strategischen und ökonomischen Überlegungen die Verwaltung beschäftigt, illustriert auch die Person des bereits in Zusammenhang mit Anguissola genannten Giangiacomo Marinoni, der nicht nur dessen Nachfolger in der 1717 gegründeten Ingenieursakademie wird, sondern auch 1726 Geländeaufnahmen für eine neu geplante Straße nach Triest und Fiume macht. 1728 wird anlässlich der Reise des Kaisers die an Stelle des alten Saumweges errichtete Straße über den Semmering eröffnet. Marinoni stirbt 1757 als Besitzer einer modernst ausgestatteten Sternwarte und als Betreiber seiner privaten Ingenieursschule in Wien.

VI.1 Die Kontakte der italienischen Frühaufklärer zum Wiener Hof

Die zentrale Bewegung im Wandel des italienischen Geisteslebens vom Barock zur Frühaufklärung ist ohne Zweifel die *Accademia dell'Arcadia* (oder auch *Pontificia Accademia degli Arcadi*), die am 5. Oktober 1690 in Rom von prominenten Vertretern des sich als *Reale Accademia* bezeichnenden Dichterkreises der ein Jahr zuvor verstorbenen Königin Christine von Schweden gegründet wird.⁶⁵⁰ Der Name der Akademie bezieht sich auf die gleichnamige Region des antiken Griechenland, welche traditionell in der bukolischen Literatur beschrieben und in der Renaissance durch Iacopo Sannazaros Pastoralroman *Arcadia* (1504) wieder belebt wird. Unter diesen klassizistischen Vorzeichen, welche auf die Erneuerung der italienischen Literatursprache zu Beginn des 16. Jahrhunderts Bezug nehmen, erhält die Akademie rasch

649 Vgl. das in ÖNB Cod. Ser. n. 1702 (31–15v; Nr. 1301–1306, 338 x 220) überlieferte Memorandum von Martino Colla an Kaiser Karl VI. über den Hafen von Finale, datiert Mailand, 14. 8. 1712.

650 Vgl. Isidoro Carini: *L'Arcadia dal 1690 al 1890. Memorie storiche*. Rom 1891. – Emanuele Portal: *L'Arcadia*. Palermo 1922. – Antonio Piromalli: *L'Arcadia*. Palermo 1963 (²1975). – Maria Teresa Acquaro Graziosi: *L'Arcadia. Trecento anni di storia*. Rom 1991.

eine nationale Dimension und entsprechende Zielsetzungen, in deren Rahmen neben den Dichtern auch Philosophen und Wissenschaftler der galileischen Schule als Mitglieder akzeptiert werden. Allen um die Modernisierung der italienischen Literatur bemühten Mitglieder ist der Wunsch gemeinsam, sich von der manierierten Künstlichkeit der Poesie von Giambattista Marino (1569–1625) zu distanzieren und eine entschlossene Rückkehr zum Klassizismus sowie eine Wende zum cartesianischen Rationalismus zu propagieren. Die angestrebten Ideale und deklarierten Richtlinien für poetische Werke sind demnach – gemäß den französischen Vorbildern – lexikalische Einfachheit, Klarheit in der inhaltlichen Gedankenführung sowie stilistische Eleganz. Wie bereits angedeutet resultieren diese Maximen aus der Konfrontation mit der zeitgenössischen französischen Literatur, die mit ihrer Forderung nach einer klassisch und rational ausgerichteten Kunst das kulturelle Panorama Europas beherrscht und den als schlecht und überkommen definierten Geschmack des spanischen und italienischen Barocks heftig bekämpft (vgl. oben die Entgegnung Muratoris auf Bouhours).

Mit ihrer entschiedenen Forderung nach Überwindung des Marinismus etabliert sich die *Arcadia* als Symbol einer neuen, nationalen italienischen Kultur, welche sich den rhetorischen Extravaganzen und der angeblichen konzeptuellen Dekadenz des Barocks entgegen stellt und im Sinne der vernunftorientierten Regeln nach einer ‚natürlichen‘ Poesie sucht, basierend auf einer unmittelbaren Zugänglichkeit der evozierten Gefühle. Wie Giovan Mario Crescimbeni in seiner *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690* (London 1804) programmatisch unter Berufung auf die ersten Sprachakademien des 16. Jahrhunderts formuliert:

Quanto l'Italia fiorisse, e fosse piena d'uomini insigni nelle scienze nel secolo decimosettimo a ognuno è palese, che a quelle attenda; ma egualmente palese è a' professori delle lettere amene quanto la condizione di queste fosse deteriorata, massimamente circa l'eloquenza, e la poesia volgare. E sebbene l'antica purità loro, e il loro decoro venivano gagliardamente sostenuti dalle nostre Accademie della Crusca, e Fiorentina, e da varj letterati specialmente Napoletani, Bolognesi, e Romani; nondimeno le più delle nuove scuole nello stesso secolo aperte tanto prevalevano dappertutto, che per poco non venivano derisi que' saggi vendicatori del buon gusto Toscano, non che fossero da alcuno seguitati. Per liberare adunque l'Italia da sì fatta barbarie, pensarono alcuni professori dimoranti in Roma d'instituire un'Accademia a preciso effetto di estermiare il cattivo gusto; e procurare che più non avesse a risorgere, perseguitandolo continuamente ovunque si annidasse, o nascondesse, e in fino nelle castella e nelle ville più ignote e impensate. (S. 51f.)

Die beiden zentralen Persönlichkeiten in der ersten Phase der *Arcadia*, Gian Vincenzo Gravina (1664–1718) und Giovan Mario Crescimbeni (1663–1728), vertreten allerdings unterschiedliche poetische Programme, was vor allem zu Konflikten in Zusammenhang mit einer moralphilosophischen Konzeption von Literatur als treibende Kraft bei der Erneuerung der gesamten Kultur einer Nation führt, welche Gravina befürwortet, Crescimbeni hingegen zu Gunsten einer Wiederbelebung des Petrarkismus ablehnt.

Die *Arcadia*, welche ihre Mitglieder als *pastori* unter dem Schutz Jesu und im Zeichen Pans zur Wahl eines emblematischen Pseudonyms (Gravina = Bione Crateo; Crescimbeni = Alfesibeo Cario) verpflichtet, gründet als *Colonia* bezeichnete Außenstellen, welche sich von Arezzo (1692) bis Savona (1721) über das gesamte italienische Sprachgebiet erstrecken und in einem Fall (Laibach 1709) sogar darüber hinaus gehen. Schon in den ersten beiden Jahrzehnten nach der Gründung der *Arcadia* wird der Bezug zum Kaiserhof deutlich, denn es finden sich unter ihren Mitgliedern zahlreiche Literaten, welche an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in Wien tätig sind oder deren Werke zumindest hier aufgeführt und im Druck verbreitet werden: Francesco de Lemene (Arezio Gateatico), Paolo Antonio Del Negro (Siringo Reteo), Petronilla Paolini Massimi (Fidalma Partenide), Benedetto Pamphili (Fenicio Larisseo), Bernardino Perfetti (Alauro Euroteo) und Silvio Stampiglia (Palemone Licurio). Unter den Mitgliedern der *Arcadia* befinden sich auch Komponisten, deren Musik in Wien gespielt wird: Bernardo Pasquini (Protico Azeriano), Alessandro Scarlatti (Terpandro Azeriano) und Carlo Francesco Gasparini (Anfriso Petronio). Daran schließen im Laufe des 18. Jahrhunderts die großen, in Österreich wirkenden Librettisten Apostolo Zeno (Emaro Simbolio), Giovanni Claudio Pasquini (Trigeno Mignonitidio), Pietro Metastasio (Artino Corasio), Ranieri de' Calzabigi (Liburno Drepanio), Giovanni Gastone Boccherini (Argindo Bolimeo), Giambattista Casti (Niceste Abideno) und Lorenzo Da Ponte (Romano Sonziaci), sowie einige ihrer Komponisten (Christoph Willibald Gluck = Armonide Terpsicoreo) an. Darüber hinaus gehören zwei bedeutende politische Persönlichkeiten Österreichs der *Arcadia* an: Michael Friedrich von Althann (1682–1734, Teodalgo Miagrano), Vizekönig von Neapel und Erzbischof von Waitzen (Vác), sowie Kaiser Joseph II.

Auf Grund der verstärkten italienischen Präsenz in Wien durch die Verwaltung der nach dem Vertrag von Rastatt hinzu gekommenen Territorien erfährt das schon im 17. Jahrhundert vom Absolutismus geförderte Zeitungswesen⁶⁵¹ einen deutlichen

651 Vgl. Wolfgang Duchkowitsch: Absolutismus und Zeitung. Die Strategie der absolutistischen Kommunikationspolitik und ihre Wirkung auf die Wiener Zeitungen 1621–1757. Diss. Wien 1978.

Aufschwung: Der bereits erwähnte, 1671 von J. B. Hacque gegründete und von seinem Schwager Johann van Ghelen weiter geführte *Il corriere ordinario* erscheint bis 1724 unter dieser Bezeichnung. Ungefähr zu dieser Zeit übernimmt Johann Peter Schmalz sukzessive den Vertrieb, die Redaktion und schließlich die Produktion des Blattes unter dem neuen Namen *Il corriere di Vienna*, der bis 1746 zwei Mal wöchentlich erscheint. Die Verbreitung des Blattes geht vermutlich weit über die österreichische Hauptstadt hinaus: „Nicht nur die gehobenen Stände, soweit sie in Wien zu Hause waren, lasen es, sondern auch Adelsfamilien in Deutschland, wo es gleichfalls große Kolonien von Italienern gab, und sogar am Moskauer Hof wurde es gelesen.“⁶⁵²

Neben den schwer zugänglichen und nur spezifische Gesichtspunkte erfassenden Studien von Jean Michel Thiriet⁶⁵³ gibt die Untersuchung von Konrad Jekl⁶⁵⁴ ein Panorama der repräsentativsten Persönlichkeiten der italienischen Kolonie in Wien zu Beginn der Regierungszeit von Karl VI. Die ca. 2.000 Personen⁶⁵⁵ umfassende Gruppe der italienischen Kolonie rund um den Hof wirkt vor allem in der Armee, im Klerus, in künstlerischen und wissenschaftlichen Berufen, im Bankwesen,⁶⁵⁶ als Dienstboten und in spezifischen Handwerksberufen (z.B. Seidenweber und Rauchfangkehrer). Allerdings bleiben sie – mit Ausnahme von Eugen von Savoyen-Carignano, der wohl eher der französischen Kultur zuzurechnen ist – von den höchsten Ämtern bei Hof ausgeschlossen.

Am zahlreichsten sind die wegen ihrer Sprachkenntnisse geschätzten italienischen Gelehrten in Funktionen rund um die Hofbibliothek vertreten: So wird z.B. Giovanni Battista Gentilotti (1672–1725) schon 1705 mit einem Jahresgehalt von 2.000 Gulden aus Salzburg nach Wien verpflichtet, wo er den Bücherbestand ordnet und vor allem einen aus zehn handschriftlichen Folio-Bänden bestehenden Katalog der Handschriften anlegt. Im Laufe seiner Tätigkeit scheint er zunehmend den Intrigen von Pio Niccolò Garelli (1670–1739) ausgesetzt. Dessen Vater, Giovanni

⁶⁵² Luisa Ricaldone: *Italienisches Wien*. Wien / München 1986, S. 86.

⁶⁵³ L'immigration italienne dans la Vienne baroque (1620–1750). Premiers résultats d'une enquête. In: *Revue d'Histoire économique et sociale* 1974.3, S. 339–349. – La mort d'après la clause testamentaire welsche dans la Vienne baroque (1580–1750). Diss. Caen 1976. – Mourir à Vienne aux XVII^e–XVIII^e siècles. In: *Studien zur Wiener Geschichte* 1978, S. 204–217. – Fragestellung im Rahmen einer Studie über eine Minderheit im Ancien Régime. Überlegungen zu den Italienern in Wien (1619–1740). In: *Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit* 1981, S. 189–196. – I Trentini a Vienna nella prima metà del Settecento. In: C. Mozzarelli / G. Olmi (Hg.): *Il Trentino nel Settecento tra Sacro Romano Impero e antichi stati italiani*. Bologna 1985, S. 379–390.

⁶⁵⁴ Konrad Jekl: *Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Diss. Wien 1953.

⁶⁵⁵ Vgl. die Berechnungen bei Jekl: *Die Italiener in Wien*, S. 57.

⁶⁵⁶ Vgl. ÖNB Cod. Ser. n. 1.608 (4r–5v; 314 x 210) *Contratto [...] concluso della S. C. M. di Carlo VI [...] a Carl'Antonio de Bolza Milanese, Banchiere in Vienna [...] Datiert Preßburg, 10. Juli 1712.*

Battista Garelli (1649–1732), war u.a. Leibarzt von Leopold I.⁶⁵⁷ Er selbst bekleidet 1723–25 gemeinsam mit Alessandro Riccardi (~1660–1726)⁶⁵⁸ und danach alleine bis zu seinem Tod die Funktion des Präfecten der Hofbibliothek. Garelli sammelt u.a. auf einer Reise nach Kärnten und in die Steiermark einige römische Inschriften und Skulpturenreste, welche in der Stiegenhalle der 1723–26 neu errichteten Hofbibliothek angebracht werden.

Garelli und Riccardi gehören ebenso wie die Hofdichter Zeno und Pariati, deren Wirken in den folgenden Abschnitten ausführlich gewürdigt wird, zum Kreis von Prinz Eugen, der als Sammler und Mäzen deren Arbeiten fördert. Ebenfalls diesem Umfeld zuzurechnen ist der aus Neapel stammende Pietro Giannone (1676–1748), die wohl zu dieser Zeit schillerndste italienische Persönlichkeit in Wien. Giannone veröffentlicht 1723 in seiner Heimat seine dem Kaiser gewidmete *Historia Civile del Regno di Napoli*, welche ausdrücklich – daher der Titel – eine Geschichte der Gesetze und Gebräuche der bürgerlichen und kirchlichen Einrichtungen von Neapel sein möchte. Obwohl mit Bewilligung des österreichischen Vizekönigs gedruckt, sieht sich Giannones Schrift den heftigen Attacken der lokalen kirchlichen Behörden ausgesetzt. Mit sichtlichem Stolz auf die aufklärerische Unterstützung durch den Wiener Hof schreibt Landau dazu:

Kein Geschichtsschreiber hat vor Giannone mit solcher Gründlichkeit, mit solch' leidenschaftlosem sittlichem Ernste die Habsucht und Herrschsucht der Geistlichkeit, ihre Uebergriffe und Missbräuche geschildert, die Rechte des Staats gegenüber der Kirche so überzeugend und mannhaft vertheidigt wie er.⁶⁵⁹

Auf Anraten des Vizekönigs, der einen Konflikt mit den katholischen Autoritäten vermeiden möchte, reist Giannone im Mai 1723 über Triest nach Wien, wo er von Gentilotti, Garelli und Riccardi freundlich empfangen wird. Vermutlich auf Betreiben von Prinz Eugen und Hofkanzler Philipp Ludwig Wenzel von Sinzendorf wird ihm eine Audienz beim Kaiser bewilligt, nach deren offenbar günstigem Verlauf Giannone am 31. Oktober 1724 eine kaiserliche Pension von 1.000 Gulden jährlich aus den Einkünften des Königreichs Sizilien zugestanden bekommt. Während der

657 Gustav von Suttner: Die Garelli. Ein Beitrag zur Culturgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Wien 1885.

658 Der aus Neapel stammende Riccardi veröffentlicht u.a. 1708 seine *Ragioni del regno di Napoli nella causa de' suoi benefej ecclesiastici*, worin er heftig gegen die römische Kurie polemisiert.

659 Landau: Die italienische Literatur, S. 33.

folgenden Jahre in Wien verfasst er seine *Professione di fede contro il P. Sanfelice*⁶⁶⁰ sowie seine 1731 an einem nicht definierten Ort gedruckte *Risposta alle annotazioni critiche sopra il nostro libro della Storia civile*, veröffentlicht hier 1732 seine *Ragioni per le quali si dimostra che l'Arcivescovado Beneventano [...] sia compreso nella Grazia conceduta da S.M.C.C.* und beginnt sein später in Genf vollendetes *Triregno*, eine politische Analyse des dreifachen (irdischen, himmlischen und päpstlichen) Reiches, worin er nochmals die katholischen Institutionen angreift. Offenkundig auch praktischen Fragen zugetan, veröffentlicht Giannone 1731 in Wien einen Leitfaden der Ämter und Behörden in der Hauptstadt (*Breve relazione de' consigli e dicasteri della città di Vienna*), der vor allem Interventionen aus den italienischen Territorien als Orientierungshilfe dienen soll. Nach der Eroberung von Sizilien und Neapel durch Spanien und dem Verlust dieser Provinzen für Österreich 1734 verlässt der nun seiner Pension beraubte Giannone Wien.

Zur selben Zeit verfasst der ebenfalls aus Neapel stammende Francesco Antonio Spada (1688–1736) in Wien seine dreibändigen *Antelucanae Vigiliae* (1725), in welchen er Ursprung und Entwicklung der Staaten analysiert. Er verlässt im gleichen Jahr wie Giannone, 1734, vermutlich aus ähnlichen Gründen, Wien.

Die während dieser Zeit in Wien veröffentlichten italienischen Drucke spiegeln die veränderte Interessenslage wider: Neben dem bereits erwähnten *Corriere* werden historische Schriften verbreitet, die sich mit den aktuellen kriegerischen Auseinandersetzungen beschäftigen und vor allem die Erfolge von Prinz Eugen gegen die Türken feiern. Besondere Beachtung finden offenkundig die Schlachten vom 16. August 1717 (*Distinta relazione della segnalata vittoria ottenuta per la Dio Grazia dalle gloriose armi cesaree contro gl'Ottomani sotto Belgrado, nella battaglia seguita li 16. agosto 1717*. Vienna: G. B. Fontana 1717) und vom 18. August 1717 (*Veridica e distinta relazione della segnalata vittoria ottenuta dall'armi cesaree sotto il [...] Principe Eugenio di Savoia, contro le Ottomane [...] nelle vicinanze di Belgrado, li 18 agosto 1717*. Vienna: C. Alessio 1717). Nach dem Frieden von Passarowitz erscheint in Padua und in Wien eine Übersetzung des kurzen Berichtes von Nevsehirli Damat Ibrahim Pascha (*Racconto distinto dell'udienza solenne havuta apresso sua Maestà Cesarea in Vienna dal [...] Ibrabim Pascià [...] con la Lista distinta de i Presenti, che manda il Gran-Sultano alla Maestà dell'Imperatore de' Romani Cesare Leopoldo Primo*) über seine Gesandtschaft bei

660 ÖNB Cod. Ser.n. 1844: *Professione di fede, scritta [...] al Padre S. Felice Gesuita dimorante in Roma coi dubbi propostigli intorno alla sua Morale*. Papier, III ff. + 186 gezählte Seiten. 287 x 205. Auf pag. 179 Datierung der Schrift: *Vienna, 14. luglio 1729*. Im Anhang zwei amtliche Dekrete über das Verbot der *Riflessioni morali e teologiche sopra l'istoria civile del Regno di Napoli, Colonia [recte Roma], 1728*. unter dem Pseudonym Eusebio Filopatro.

Leopold I., womit wohl im Rückblick eine der wichtigen Etappen der nun zu Ende gehenden Konflikte aus der Sicht des Gegners in Erinnerung gerufen wird.

Bemerkenswert scheint allerdings, dass einige Jahre später nicht nur ein Friedensvertrag zwischen Österreich und Spanien im Druck erscheint (*Trattato di Pace fra Sua Maestà Cesarea Reale Cattolica l'Imperatore Carlo 6., e Sua Maestà Reale Cattolica il Re delle Spagne e dell'Indie Filippo 5.* Vienna: G. Pietro van Ghelen 1725), sondern gleichzeitig das daraus resultierende Handelsabkommen (*Trattato di commercio fra sua maesta cesarea reale cattolica l'imperatore Carlo 6., e sua maesta reale cattolica il re delle Spagne e dell'Indie Filippo 5., concluso in Vienna il dì 1. maggio 1725.* Vienna: Giovan Pietro Schmalz 1725) Verbreitung findet, mit welchem wohl auf die auf Vermehrung des allgemeinen Wohlstandes ausgerichtete Politik öffentlich aufmerksam gemacht werden soll.

Die Beschreibung der Hauptstadt durch Antonio Bormastino (*Relazione storica della città imperiale di Vienna.* Vienna: Giovanni Michele Christofforo 1715)⁶⁶¹ richtet sich wohl an ein Publikum in den italienischen Territorien, das durch administrative und ökonomische Verbindungen mit Wien ein gewisses historisches Interesse an der Stadt entwickelt.

Insgesamt ist jedenfalls auffällig, dass im Gegensatz zu der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter den italienischen Drucken in Österreich neben einer Kuriosität über den südböhmischen Wein (Pietro Domenico Bartoloni: *Bacco in Boemia. Ditirambo in onore del vino di Melnich.* Praga 1717) zu Beginn des 18. Jahrhunderts nur ein einziges Herrscherlob erscheint, nämlich das *Poema panegirico per l'esaltazione al Trono Imperiale della Maestà di Carlo 6.* (Vienna 1711) von dem sonst wenig bekannten Giuseppe Piselli. Die in ihrer Quantität vorübergehend dramatisch gesunkenen italienischen Drucke (im Krisenjahr 1712 sind z.B. nur zwei Veröffentlichungen nachweisbar) konzentrieren sich nun beinahe ausschließlich auf die Kategorie des Librettos, entweder für Oratorien oder für musikdramatische Werke. Dieses Genre beherrscht nun zur Gänze die Produktion.

VI.2 Die geistlichen Libretti der Generation vor Metastasio

Am 27. Januar 1712 hält der vier Wochen zuvor in Frankfurt gekrönte Kaiser Karl VI. seinen feierlichen Einzug in Wien. Mit ihm beginnt eine tief greifende Reorganisation aller Institutionen der Monarchie, welche etliche Jahre in Anspruch neh-

⁶⁶¹ Der Autor ist 1715–28 als Edelknaben-Professor für Sprachen am Hof beschäftigt. 1719 erscheint das Werk in deutscher Übersetzung in Wien: *Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ibren Vor-Städten.*

men wird. Erst nach seiner Krönung zum ungarischen König am 22. Mai 1712 in Preßburg und der Ankunft der noch als Regentin in Spanien verbliebenen Kaiserin Elisabeth Christine am 12. Juli 1713 in Österreich existiert wieder ein geordnetes kulturelles Festprogramm des Hofes, welches die durch den Regierungswechsel stark reduzierte Hofmusikkapelle zurück an die Spitze der europäischen Orchester bringen wird. Wegen der anhaltenden Hoftrauer nach dem Tod von Joseph I. beginnen erst wieder 1713 musiktheatralische Darbietungen weltlichen Inhalts, die aber kurz darauf wegen der im Herbst 1713 einsetzenden Pestepidemie auf ein Mindestmaß zurückgenommen werden.

Diese Umstände führen dazu, dass in den ersten Monaten der Herrschaft von Karl VI. im Bereich der italienischen Literatur vorwiegend geistliche Werke zur Aufführung gelangen. Eine der wichtigsten Quellen für die Kirchenmusik am Kaiserhof zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist ein 1727 auf Italienisch abgefasster Katalog von Kilian Reinhardt, dem langjährigen Konzertmeister der Hofmusikkapelle: *Rubriche Generali per le Funzioni Ecclesiastiche Musicali di tutto l'Anno. Con un'Appendice in fine dell'Essenziali ad Uso, e Servizio*.⁶⁶² In dieser Handschrift stellt Reinhardt seine praktischen Erfahrungen aus beinahe 50 Jahren Dienst⁶⁶³ zusammen und verweist auf die große Anzahl von Ereignissen, welchen er unter Leopold I. und Joseph I. persönlich beigewohnt hat: zwölf Taufen, sieben Hochzeiten und neun Krönungen. Reinhardt verzeichnet in seinem Katalog in chronologischer Reihenfolge alle kirchlichen Feste, an welchen Hofgottesdienste stattfinden. Im *Appendice* vermerkt er zusätzlich spezielle Gewohnheiten des Hofes, so liefert er z.B. eine ausführliche Beschreibung des im Kapitel über religiöse Literatur erwähnten vierzigstündigen Gebetes.

Es existiert außerdem ein handschriftlicher Katalog (ÖNB Mus. Hs. 2.452) zu den geistlichen Libretti aus der Regierungszeit von Karl VI., der allerdings laut Riedel⁶⁶⁴ lediglich einige Widmungsexemplare von Kirchenwerken zitiert:

Catalogo. Delle Compositioni Musicali. Continte, Oratori Sacri, Componimenti da Camera, Serenate, et Oper. Composte, e Rappresentate, sotto il Glo-

662 ÖNB Mus. Hs. 2.503; Riedel: Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 18; vgl. auch Elisabeth Kovács: Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft. In: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 32 (1979), S. 109–142. – Rudolf Schnitzler: Quellenkatalog zum Wiener Barockoratorium. Wien 1989.

663 Reinhardt wird laut Riedel (Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 18) 1683 als Partausteiler und Kopist angestellt, darf sich ab 1699 ‚musicalischer Konzertmeister‘ nennen und wird von Karl VI. in die Kommission zur Neubildung der Hofmusik berufen. Er stirbt 1729.

664 Riedel: Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 19.

riosissimo Governo della S[acr]a Ces[sare]a e Real Catt[olic]a M[ae]stà di Carlo VI. Imperadore de Romani sempre Augusto. dall'A[nn]o 1712. Con un'Appendice in fine, d'alcune Compositioni Rappresentate in Tempo, che Regnarono gl'Aug[ustissimi] Imp[erato]ri Leopoldo, e Giuseppe Primi di sempre gloriosa Memoria: consistente di Sepolcri, Oratori Sacri, Componimenti da Camera, et Opere. Compresovi le altre Simili Compositioni Musicali dedicate humilissimamente alla stessa Ces[sare]a e Real Cattolica Maestà di Carlo VI. Da diversi Autori.

Das regelmäßige Programm des Hofes setzt in der Fastenzeit 1712 wieder ein mit *La castità al cimento*. Oratorio eines unbekanntenen Autors in der Vertonung von Antonio Caldara (? 1671–1736), einem Komponisten aus Venedig, der 1712 erstmals kurz nach Wien kommt und ab 1717 als Nachfolger von Marc'Antonio Ziani in der Position des Vizehofkapellmeister 20 Jahre lang eine dominante Rolle im Musikleben des Kaiserhofes spielen wird.

Ebenfalls in der Fastenzeit 1712 wird Pietro Pariatis Oratorium *Il voto crudele* mit der Musik von Antonio Lotti (1665–1740) gespielt, womit die Arbeit Pariatis für den Wiener Hof unter äußerst ungewöhnlichen Umständen beginnt, die durch die geschilderten politischen Veränderungen bedingt sind: weder der Autor des Librettos noch der Komponist befinden sich in Österreich, sondern senden das Auftragswerk aus Venedig. Der Text, in welchem die alttestamentarischen Figuren Gefte, Ifi, Storge und Getro auftreten, ist laut Gronda das in Form und Inhalt wohl ungeschickteste der insgesamt 13 geistlichen Libretti von Pariati.⁶⁶⁵

Der aus Reggio nell'Emilia stammende Pietro Pariati (1665–1733) ist vermutlich ab 1. Januar, spätestens aber ab 14. August 1714 als *Poeta di camera* oder *Poeta cesareo* unter Vertrag. 1695, als Sekretär des Gesandten von Modena in Madrid, fällt der studierte Jurist⁶⁶⁶ aus nicht wirklich geklärten Umständen in Ungnade, wird drei Jahre inhaftiert und lebt danach ab Ende 1699 in Venedig, wo er ab 1703 (*Regnero. Drama per musica*) als Librettist zu Ansehen gelangt.⁶⁶⁷ Als seine Bestellung zum Hofdichter in Modena bekannt wird, ruft Herzog Rinaldo d'Este (1655–1737) in einem Brief vom 24. August 1714 Orazio Guicciardi, seinem Gesandten am Kaiserhof, in Erinnerung, dass der inzwischen berühmte und von der Schwägerin des Herzogs, Kaiserin-Witwe Amalie Wilhelmine, protegierte Autor in seiner Heimat als politisch äußerst

665 Repertorio. In: Giovanna Gronda (Hg.): *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Bologna 1990, S. 187–272; hier S. 270; vgl. auch in diesem Band Herbert Seifert: *Pietro Pariati poeta cesareo*, S. 45–71.

666 Auf den Titelseiten der ersten Libretti wird er immer als „dottor Pietro Pariati“ bezeichnet.

667 Naborre Campanini: *Un precursore del Metastasio*. Reggio Emilia 1883.

suspekt eingestuft wird: „Basta dunque che ella sappia per ora, che il suddetto Pariati è un cervello torbido assai e gagliardo, in disgrazia nostra per cause rilevantissime e per le quali se si sapessero dai Ministri di Vienna potrebb'essere che non fosse tollerato per un sol momento in codesta corte.“⁶⁶⁸

Pariatis Tätigkeit am Wiener Hof kann in zwei Perioden unterteilt werden: zunächst ist er 1714–18 für alle Libretti zuständig, da der formal noch als Hofdichter besoldete Stampiglia keine Aufträge mehr bekommt; ab 1718 erfolgt eine Arbeitsteilung mit Apostolo Zeno, der vertraglich zwar die höhere Position innehat, de facto aber mit Pariati in sehr produktiver Weise zusammenarbeitet. In den dreizehn Jahren seines Vertrages werden am Kaiserhof insgesamt 11 geistliche Libretti, 16 kleinere weltliche Werke (Cantata, Serenata, Componimento per musica u.ä.), 11 theatrale Feste, 7 Musikdramen, 6 musikalische Tragikomödien und 5 Intermezzi von Pariati alleine oder in Kooperation mit Zeno zur Aufführung gebracht.⁶⁶⁹ Die Vertonungen seiner Texte stammen vorwiegend von Francesco Bartolomeo Conti, Johann Joseph Fux und Antonio Caldara. Pariati stirbt am 13. Oktober 1733 im Haus Zum grünen Tannenbaum, an der Ecke von der Schauflegergasse zum Michaelerplatz, wo später der Michaelertrakt der Hofburg errichtet wird.

In der Fastenzeit 1713 spielt man am Wiener Hof die beiden anonymen Oratorien *La Maddalena a piedi di Christo* und *San Casimiro Re di Polonia*, deren Komponisten ebenso unbekannt sind wie die Autoren. In Innsbruck wird in diesem Jahr *La morte di Cristo. Oratorio* eines unbekanntes Textdichters mit der Musik von Johann Jakob Greber (1673–1731) dargeboten.

Erst mit der Fastenzeit 1714 beginnt wieder ein bemerkenswertes Programm, das neben dem anonymen Oratorium *Debbora profetessa guerriera* in der Vertonung von Francesco Scarlatti (1666–1741) auch Pariatis *L'umiltà coronata in Ester. Oratorio* mit der Musik von Lotti enthält. Offenkundig – wie bereits *Il voto crudele* – in Venedig entstanden, da der Autor erst später in Wien eintrifft, handelt es sich dabei um die leicht gekürzte italienische Fassung seines *Humilitas exaltata seu Esther Regina. Oratorium musicum*, das 1712 in Venedig gedruckt und in der dortigen Kirche San Lazzaro gesungen wurde. In dem zweiteiligen Werk, das 1721 in Wien wieder aufgenommen wird, treten die bekannten Figuren aus dem Buch Ester des Alten Testaments auf: Ester – Assuero – Vasti – Mordochéo – Amano – Charsenna. Neben der Streichung von drei Nebenfiguren ist die bemerkenswerteste Veränderung gegenüber der lateinischen Fassung, dass hier das abschließende Lob der „Hadriae publica

⁶⁶⁸ Campanini: Un precursore del Metastasio, S. 60.

⁶⁶⁹ Vgl. Gronda: La carriera di un librettista, S. 181–185.

res“, d.h. der Republik Venedig, durch eine Verherrlichung des Hauses Österreich ersetzt wird.

Ebenfalls aus Venedig geschickt, aber vom Wiener Vizekapellmeister Fux⁶⁷⁰ vertont, ist Pariatis *La fede sacrilega nella morte del precursor San Giovanni Battista. Oratorio*, mit dem eine lange Kooperation des italienischen Autors mit dem österreichischen Komponisten⁶⁷¹ beginnt. In dramatischen Dialogen werden von den biblischen Figuren (San Giovanni Battista – Erode – Erodiade – Oletria – Aronte) die bekannten Geschehnisse dargestellt, welche zur Enthauptung von Johannes dem Täufer führen. Bemerkenswert scheint – neben der Tatsache, dass der Librettist vollkommen auf die Figur der Salome verzichtet – die äußerst differenzierte Haltung von Herodes, der dem Propheten mit Respekt gegenüber tritt und sein eigenes Vorgehen gegen ihn als ungerecht erkennt. Der Titel des Oratoriums bezieht sich nämlich nur indirekt auf die jüdische Religion, in Wahrheit eigentlich auf den sündhaften und unbedachten Schwur von Herodes, den mörderischen Wunsch der rasenden Herodias zu erfüllen. Herodes erklärt am Ende in einem *Accompagnato* seine Reue:

O sacrilega fede! Mi lacera;
mi affanna, mi atterrisce
inutile mortale sfortunato,
il rimorso, il dolore, e lo spavento.
O sacrilega fede, o giuramento!⁶⁷²

Der sonst als typischer Vertreter des orientalischen Tyrannen dargestellte Herrscher erkennt hier, dass er aus Mangel an Selbstbeherrschung eine verwerfliche Verpflichtung eingegangen ist und seine Leidenschaften besser unter Kontrolle halten sollte.

In der Fastenzeit 1715 wird das bereits 1709 mit der Musik von A. M. Bononcini gespielte Oratorium *La decollazione di S. Giovanni Battista* des biographisch kaum fassbaren Giovanni Domenico Filippeschi wieder aufgenommen, worin das selbe Thema, allerdings mit einer traditionellen Sicht auf die Gestalt des Herodes, geboten wird. Im selben Jahr folgen in Wien die Oratorien *L'empietà delusa* von dem sonst nicht nachweisbaren Carlo Giuseppe Cornacchia in der Vertonung von Giovanni

670 Vgl. Gernot Gruber: Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux. Graz 1972.

671 Dem um 1660 in Hirtenfeld bei St. Marein bei Graz geborenen Fux gelingt es als einzigem Österreicher, sich in diesem beinahe zur Gänze von Italienern dominierten Umfeld als Kapellmeister, Komponist und Musiktheoretiker bis zu seinem Tod am 13. Februar 1741 zu behaupten.

672 Bletschacher: *Rappresentazione sacra*, S. 208.

Antonio Costa und *La caduta di Lucifero* eines unbekanntenen Librettisten in der Vertonung von Francesco Scarlatti.

Als Höhepunkt der Fastenzeit 1715 wird am 4. April *La donna forte nella madre de' sette Macabei. Oratorio* von Pariati mit der Musik von Fux in der Hofburgkapelle gespielt. In diesem ersten Oratorientext des Autors für Wien treffen in den handelnden Figuren (Antioco – Eliodoro – Nicanore – Macabea – Giacobbe, ultimo figlio di essa) die schrankenlose Grausamkeit des antiken Götterkults und der religiöse Fanatismus der Christen in überhöhter Dramatik aufeinander. Das Werk wird 1718 wieder aufgenommen.

Die Anzahl der in Wien gedruckten und zur Aufführung gebrachten geistlichen Libretti in italienischer Sprache steigert sich ab dem Jahr 1716 wieder deutlich: Neben dem anonymen *Il divino imeneo di Santa Caterina vergine e martire. Oratorio* in der Vertonung von Johann Georg Reinhardt (1676–1742) und den beiden Werken des biographisch nicht fassbaren Bernardino Maddali (*L'esaltatione di Salomone* mit der Musik von Badia und *Il Trionfo della Fede* mit der Musik von Fux) ist vor allem *Il zelo eroico di San Carlo Borromeo sterminatore del vizio. Oratorio* des völlig unbekanntenen Giacomo Machio, der auch selbst die Musik komponiert, bemerkenswert. Damit wird die Figur des 1694 erstmals in *L'Humiltà de' Grandi nella solenne Festa di San Carlo Borromeo. Oratorio* von Francesco Bellaviti thematisierten Heiligen am Kaiserhof zu einem Zeitpunkt glorifiziert, als das Projekt der Errichtung der Karlskirche konkrete Formen anzunehmen beginnt. Am 10. April 1716 wird Pariatis *Il fonte della salute aperto nel Calvario. Componimento sacro per musica* mit der Musik von Fux vor dem heiligen Grab in der Hofburgkapelle aufgeführt. Ganz in der Tradition Minatos eröffnen darin die allegorischen Figuren des Erbarmens (La Misericordia divina), der Gnade (La Grazia divina) und der Gerechtigkeit (La Giustizia divina) dem reuigen und dem uneinsichtigen Sünder (Il Peccatore contrito – Il Peccatore ostinato) den eschatologischen Sinn der Passion. Das Werk wird 1721 wieder aufgenommen.

In der Fastenzeit 1717 wird neben den anonymen *Santa Ferma. Oratorio per musica* in der Vertonung von Caldara und *Il disfacimento di Sisara. Oratorio* mit der Musik von Fux sowie dem von Badia vertonten *Ismaelle. Oratorio per musica* von Bernardino Perfetti (1681–1747) am 26. März, vor dem heiligen Grab in der Hofburgkapelle Pariatis *Gesù Cristo condannato. Componimento sacro per musica* mit der Musik von Caldara aufgeführt. Pariatis Libretto lässt die Zuhörer in einer durch die heilige Schrift (Il sacro Testo) umrahmten Handlung die Passion Christi in den Gesprächen von Pilatus, seiner Frau und einem Führer des jüdischen Volkes erleben. Vor allem die dramatischen Spannungen zwischen der aufgebrachten Volksmasse, die eine

spektakuläre Hinrichtung fordert, und dem zögernden Pilatus werden durch die bedrückte und reuevolle menschliche Seele (*L'Anima compunta*) ausführlich kommentiert und zu belehrenden Einsichten formuliert.

Diese offenkundig geschätzte inhaltliche Linie verfolgt Pariati mit seiner Grabesandacht am 12. April 1718⁶⁷³ in der Hofburgkapelle weiter:

Cristo | nell'orto | Componimento sacro per musica | applicato al suo | santissimo sepolcro | e cantato | nell'augustissima cappella | della | sac. ces. e cattolica real | maestà | di | Carlo VI | imperadore | de' Romani | sempre agosto, | l'anno MDCCXVIII. | Poesia del sig. Pariati poeta di s. m. ces. e catt. | Musica del sig. Gio. Gioseffo Fux maestro di cappella di | sua maestà ces. e catt. | Vienna d'Austria, | appresso Gio. Van Ghelen stampatore di corte di sua m. c. e c.⁶⁷⁴

Pariatis *Sepolcro* schildert die Gespräche Christi mit den allegorischen Gestalten der göttlichen Liebe (*L'Amor divino verso l'uomo*), der Gerechtigkeit (*La Giustizia divina*), einer betrachtenden Seele (*L'Anima contemplativa*) und seinem Beistandsengel (*L'Angelo confortatore di Cristo*) im Garten Gethsemane am Vorabend der Passion. Im Eingangschor der Engel wird Christus als der neue Adam dem einst der Sünde verfallenen Stammvater des Menschengeschlechts gegenüber gestellt. Als Wiedergutmachung für den Sündenfall wird die exemplarische Not, die Christus in Form von menschlicher Furcht vor dem Sterben in dieser Nacht durchleidet, zum Gnadenakt der Fleisch gewordenen Weisheit, der „sapienza incarnata“, die der Chor am Ende des ersten Teiles besingt. Pariatis poetische Predigt transponiert mit der Musik von Fux das Publikum auf den Ölberg und involviert es in Gestalt der betrachtenden Seele in das Geschehen, aus welchem alle Beteiligten geläutert hervorgehen.

Dieses Werk, durch welches Pariati seine Position als würdiger Nachfolger der geistlichen Libretto-Tradition von Minato endgültig festigt, wird 1723 in Wien und 1731 in Kremsier (*Kroměříž*) am Hof von Kardinal Wolfgang Hannibal von Schratzenbach, 1711–38 Bischof von Olmütz, wieder aufgenommen.

Thematisch ist diese Lösung der Aufhebung des Sündenfalls durch die Passion Christi zwei Wochen zuvor, am 31. März 1718 in der Hofburgkapelle, mit der Aufführung von Pariatis *La colpa originale. Oratorio* in der Vertonung von F. B. Conti vorbereitet worden. Darin werden in Interaktion der Gestalten aus der Genesis (*Dio – Adamo – Eva*

673 Das ist der Dienstag der Karwoche. An diesem Detail ist zu bemerken, dass die Tradition des geistlichen Musikdramas vor dem heiligen Grab nicht mehr – wie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert – an die Abende des Gründonnerstags und des Karfreitags gebunden ist.

674 Gronda: *La carriera di un librettista*, S. 219.

– Un Cherubino – Lucifero) im ersten Teil die Versuchung von Adam und Eva und im zweiten Teil ihr Vergehen und die Vertreibung aus dem Paradies ausgestaltet. Dieses Oratorium, das eine Paraphrase des alttestamentarischen Textes darstellt, wird in Wien in der gleichen Version am 8. März 1725 und in einer neuen Vertonung von Ignazio Maria Conti (~1699–1759) in der Fastenzeit 1739 wieder aufgenommen.

In der Fastenzeit 1718 kommt außerdem *Il martirio di San Terenziano. Oratorio* des oben bereits erwähnten Giuseppe Piselli mit der Musik von Caldara zur Aufführung.

In der Fastenzeit 1719 wird neben *La caduta di Gerico. Oratorio* von dem sonst unbekanntem Alessandro Gargiera⁶⁷⁵ mit der Musik von Caldara sowie *Dio sul Sinai. Oratorio* von Giovanni Battista Gardini in der Vertonung von F. B. Conti Apostolo Zenos erstes geistliches Libretto, *Sisara. Azione sacra*,⁶⁷⁶ mit der Musik von Giuseppe Porsile⁶⁷⁷ dargeboten. Der Librettist greift darin das bereits 1717 in einem von Fux vertonten Oratorium behandelte Thema aus dem Buch der Richter, Kapitel 4, auf, worin der von Debora vorhergesagte Sieg von Barak über die Kanaaniter unter Sisera und die Ermordung des nach der Schlacht entflohenen Heerführers durch Jael geschildert werden.

Der erste Teil beginnt mit der Schilderung Sisas (Capitano dell'esercito di Giabino Re de' Cananei) von seiner Mission gegen Israel:

Va, mi disse il mio Re. D'armati, e d'armi
 Tutto copri Israele.
 Astarotte, e Baál, grandi e possenti
 Del Regno Cananéó Numi custodi,
 Abbian ne' Tempj suoi,
 Qual pria, culto ed altare; e sveni a i loro
 Già noti simulacri Ebreo ministro,
 Di lunata tiara e di sonante
 Paludamento adorno, agnelli e tori;
 O del nostro poter, de l'ire nostre
 Cadano sopra lui l'alte vendette.
 Grado, sesso, ed età, non si risparmi. (S. 3)

⁶⁷⁵ Möglicherweise ist er identisch mit ebenso kaum bekannten Alessandro Gargiarra; *La caduta di Gerico* wird 1730 in Brünn wieder gespielt.

⁶⁷⁶ Poesie sacre drammatiche di Apostolo Zeno Istorico e Poeta Cesareo, Cantate nella Imperial Cappella di Vienna. In Venezia, Presso Cristoforo Zane, MDCCXXXV, S. 1–31. Diese beinahe alle Oratorien Zenos umfassende Ausgabe (lediglich *Ezechia* aus dem Jahr 1737 fehlt naturgemäß darin) ist Kaiser Karl VI. und Kaiserin Elisabeth Christine gewidmet.

⁶⁷⁷ Giuseppe Porsile wirkt ab 1721 als Hofkapellmeister am Kaiserhof.

Dieser in seiner Form von klassischer Rhetorik bestimmte Text weist zahlreiche Referenzen auf biblische Passagen auf, wie der Autor in seiner Druckausgabe mit Hilfe von Randglossen belegt. So wird z.B. die im Zitat beschriebene Kleidung der israelitischen Priester auf entsprechende Stellen im Alten Testament⁶⁷⁸ zurück geführt. Die poetisch gestalteten theologischen Spekulationen des 17. Jahrhunderts werden hier durch eine sich penibel gebärdende Intertextualität ersetzt, welche allerdings an den meisten Stellen für ein modernes Publikum ebenso wenig nachvollziehbar ist.

Vergeblich versucht Sisara, den mit ihm verbündeten Aber (Cineo, Confederato ed amico del Re Giabino) und seine Frau Giaele von einer Aufgabe des mosaischen Bekenntnisses und einer Unterwerfung unter die kanaanitische Religion zu überzeugen. Die von Debora in ihren Vorbereitungen bestärkten Israeliten bereiten sich zum entscheidenden Kampf vor, welcher ihnen am Beginn des zweiten Teiles den versprochenen Sieg bringt. Am Ende des zweiten Teiles erzählt Giaele schließlich, wie sie den in ihr Zelt geflohenen Sisara getötet hat:

Tratto, più che dal piè, dal suo peccato,
 Stanco viene, e assetato
 Sisara a me. D'acqua gli porgo in vece,
 per indurlo al sopor, latte e butirro.
 Gli offro mia tenda. Ei v'entra. Io lo ricopro.
 Alto sonno l'ingombra. Il gran disegno
 Mi vien da Dio. Con la sinistra il chiodo
 Ond'era fitto il padiglione al suolo,
 E questo con la destra
 Maglio pesante impugno. (S. 28)

Am Ende dieser an grausigen Details reichen Erzählung jubelt der Chor der Israeliten, weil die Prophezeiung Deborahs in Erfüllung gegangen und der Feind damit endgültig überwunden ist.

Wenige Monate vor der Aufführung von *Sisara* in der Fastenzeit 1719⁶⁷⁹ ist im September 1718 der 1668 in Venedig geborene Poet und Historiograph, Librettist, Journalist, Lexikograph und Numismatiker Apostolo Zeno für elf Jahre nach Wien gekommen. Der Sohn einer verarmten Patrizierfamilie veröffentlicht ab 1687 erste Werke (*La conquista di Navarino. Poemetto eroico*), ruft 1691 in seiner Heimatstadt die *Accademia degli Animosi* zum Leben und wird nach 1695 (*Gli inganni felici*) zu

678 Exodus 28,33 und 39,2 sowie die Opfergaben in Leviticus 1,2.

679 Das Oratorium wird 1736 nochmals in Wien gespielt.

einem bei den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit beliebten Librettisten. In Zusammenarbeit mit Scipione Maffei (1675–1755), dem bereits erwähnten Antonio Vallisneri und seinem Bruder Pier Caterino Zeno (1666–1732) gründet er 1710 das angesehene *Giornale de' letterati d'Italia*, ein Periodikum der Frühaufklärung unter französischem und englischem Einfluss, welches er bis zu seiner lange hinausgezögerten Berufung nach Wien⁶⁸⁰ leitet.

Zeno, dessen Wagen auf der Reise nach Wien umstürzt und der durch den dabei erlittenen Beinbruch mehrere Wochen in Pontebba Station machen muss, wird am Kaiserhof ab 12. September 1718 offiziell mit einem Jahresgehalt von 4.000 Gulden als *Poeta cesareo* beschäftigt. Hier setzt er zunächst die schon 1705 in Venedig mit *Ambleto. Drama per musica* begonnene Zusammenarbeit mit Pariati fort, aus welcher zahlreiche Opernlibretti entstehen, für welche Zeno meist die Handlungsstruktur entwirft und Pariati die Texte ausformuliert.⁶⁸¹ Landau teilt die Einschätzung des Hofes, der Zeno zuerst als ersten Hofdichter vor Pariati, ihn dann jedoch aus Rücksicht auf den Kollegen und Freund als *Istorico e Poeta cesareo* ohne weitere Rangordnung führt: „Viel bedeutender als Pariati ist sein Freund Apostolo Zeno, der ihn nicht nur als Dichter weit überragte, sondern sich auch als Historiker, Alterthumsforscher und Kritiker auszeichnete.“⁶⁸² Die Verhältnisse in Wien scheinen ihm jedoch nur beschränkt zuzusagen: „Zeno's Aufenthalt in Wien, der nur von den Sommeraufenthalten in Baden und Mödling und einigen Reisen nach Prag und Venedig unterbrochen wurde, dauerte bis zum Jahre 1729, in dem ihn seine Kränklichkeit und hohes Alter bewogen, um seine Entlassung zu bitten.“⁶⁸³ Zeno empfiehlt Pietro Metastasio als seinen Nachfolger am Kaiserhof und kehrt nach Venedig zurück, um dort seine frühere Tätigkeit als Schriftsteller und Journalist fortzusetzen (z. B. seine posthum veröffentlichte Abhandlung *Dissertazioni vossiane, cioè giunte e osservazioni intorno agli storici italiani che hanno scritto latinamente, rammentati dal Vossio nel III libro ‚De historicis latinis‘*, Venedig 1752), sowie sich der Numismatik zu widmen. Im Juni 1731 hält er sich ein letztes Mal in Wien auf, wo er in diesem Jahr im Hofkalender noch als Poet und Historicus geführt wird.⁶⁸⁴ In den folgenden Jahren schickt Zeno weitere Libretti für Aufführungen am Kaiserhof

680 Erste Kontakte zu Pietro Antonio Bernardoni erfolgen ab 1698 und schon 1700 und 1705 ergehen an ihn konkrete Einladungen von Seiten des Hofes; 1701 wird Zenos *Temistocle. Azzione scenica* in drei Akten mit Musik von Marc'Antonio Ziani in Wien aufgeführt.

681 Vgl. die Einleitung (Ai leggitori) von Gasparo Gozzi am Beginn des neunten Bandes der *Poesie drammatiche* von Zeno (Venedig 1744).

682 Landau: Die italienische Literatur, S. 47.

683 Landau: Die italienische Literatur, S. 50.

684 Pariati und Metastasio scheinen in zweiter Reihe als italienische Poeten auf.

nach Wien. Er stirbt 1750 in Venedig, zehn Jahre nach dem Tod seines Mäzens Karl VI.

Am 7. April 1719 wird Pariatis *Gesù Cristo negato da Pietro. Componimento sacro per musica* mit der Musik von Fux als Grabesandacht in der Karwoche dargeboten. Durch eine Mischung aus biblischen Figuren (Pietro Apostolo – Ballila Ancella di Caifa) und allegorischen Gestalten (L'Amor Divino verso l'uomo – L'Umanità Peccatrice – L'Odio giudaico contro Gesù) wird die Verleugnung Christi durch Petrus in dramatischen Dialogen ausgestaltet und die Spannung zusätzlich gesteigert durch zwei antagonistische Chöre, nämlich jenen der auf Erlösung wartenden Sünder und jenen der von Hass erfüllten Juden, welche die Geschehnisse kommentieren und ihre jeweiligen Interessen durchsetzen möchten.

Außerdem wird in der Fastenzeit 1719 nach langer Zeit Minatos *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine* in der Vertonung von Leopold I. wieder aufgenommen.⁶⁸⁵

Am 14. März 1720 wird Zenos *Tobia. Azione sacra*⁶⁸⁶ mit der Musik von Porsile in der Hofburgkapelle aufgeführt. Am Beginn der aus dem gleichnamigen Buch des Alten Testaments abgeleiteten Handlung beklagt der alte und blinde Tobias das Schicksal des in Ninive gefangenen Volkes Israel:

Sentomi indosso ognora
 Piaga cader su piaga:
 Torrente di sciagure
 Tutto m'inonda e allaga:
 Ombre di morte oscure
 Stan su le mie palpebre:
 Ma 'l mio giudice è Dio,
 Nè dentro il petto mio – latra il peccato.
 Non amistà infedele:
 Non cecità crudele:
 Non indigenza, o morte:
 Ma colpa sola è forte
 A farmi sventurato. (S. 38)

Im Laufe der Gespräche zwischen den biblischen Gestalten (Tobia – Anna – Tobia, loro figliuolo – Sara, figliuola di Raguele – Anchior e Nabat, parenti, e amici del

⁶⁸⁵ Seit dem Tod des Kaisers 1705 ist es davor nur ein einziges Mal, 1706, gespielt worden.

⁶⁸⁶ Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 33–61.

vecchio Tobia) offenbart sich der schützende Freund des jungen Tobias als der Erzengel Raphael, der den vorbildlichen Glauben des blinden Tobias als Garantie für die Befreiung des Volkes Israel lobt. In besonders reizvoller Weise wird in einer Arie des Erzengels die physische Blindheit der Klarsicht des Glaubens gegenüber gestellt, der das Vorauszusehen im Stande ist, was er noch nicht hat, und es als wahr erkennt:

Pupille ha la fede
 Sì chiare e serene,
 Che vede quel bene,
 Che ancor qui non ha.
 Perchè non lo vede,
 E sol perchè 'l crede,
 Sicuro lo tiene
 E vero lo sa. (S. 58)

Das Motiv der die Wahrheit erkennenden Pupillen reiht sich in die Metaphorik der Aufklärung ein, die das Licht als Vektor der Erkenntnis begreift, welche die menschliche Vernunft aus der Sinneswahrnehmung ableiten sollte. Im Sinne der christlichen Aufklärung wird hier der Glaube als komplementäre Fähigkeit zur Vernunft dargestellt, weil er noch vor dem Eintreffen der Lichtstrahlen – gewissermaßen in seelischer Erinnerung an Gott – deren Botschaft voraussieht. Dass die Kraft dieses Lichts manchmal die menschlichen Möglichkeiten auch übersteigen kann, wird Pietro Metastasio zehn Jahre später in seinem ersten Oratorium in Wien, *La passione di Gesu Christo. Componimento sacro per musica* mit der Musik von Caldara, thematisieren.

Am 26. März 1720 folgt die Aufführung von Pariatis Grabesandacht *La cena del Signore. Componimento sacro per musica* in der Vertonung von Fux in der Hofburgkapelle. Umrahmt von einem Chor der Apostel bietet das Libretto die Gespräche zwischen Christus, den Aposteln Petrus und Johannes sowie Judas (Giuda il traditore) vor dem letzten Abendmahl. Zwei allegorische Gestalten (Un'Anima contemplativa – Lo Spirito profetico) liefern zu diesem Geschehen ihre theologischen und moralischen Belehrungen.

Außerdem werden in der Fastenzeit 1720 in Wien die anonymen Oratorien *Assalonne* mit der Musik von Caldara und *Mosè preservato* in der Vertonung von F. B. Conti gespielt, weiters in Salzburg *Il Sansone. Oratorio* von Antonio Maria Lucchini (~1695–~1733) mit der Musik von Karl Heinrich Biber von Bibern (1681–1749), das 1729 in Prag wieder aufgenommen wird.

In der Fastenzeit 1721 werden nur zwei neue geistliche Werke am Kaiserhof aufgeführt: *Il zelo di Nathan. Oratorio* des sonst völlig unbekanntes Giuseppe Velardi mit der Musik von Porsile und am 27. März in der Hofburgkapelle Zenos *Naaman. Azione sacra*⁶⁸⁷ in der Vertonung von F. B. Conti, worin die Heilung des aramitischen Heerführers (Naaman, Capitano e favorito di Benadad re di Siria) aus dem zweiten Buch der Könige des Alten Testaments paraphrasiert wird. Abra (Donna Ebra, e serva di Sira), die Sklavin seiner Frau Sira, berichtet von Eliseo, einem Propheten in Samaria, welcher ihn über Vermittlung des jüdischen Königs (Gioram, Re d'Israele) vom Aussatz befreien könne. Als Naaman nach siebenmaliger Waschung im Jordan tatsächlich von seiner Krankheit befreit wird, konvertiert er und kehrt mit dem Segen Eliseos in seine Heimat zurück. Am Ende wird Gezi, der habsüchtige Diener des Propheten, der von Naaman Geld verlangt, zur Strafe vom Aussatz befallen.

Am 12. März 1722 wird am selben Ort Zenos *Giuseppe. Azione sacra* mit der Musik von Caldara gespielt. Es handelt sich um eine getreue Dramatisierung der Geschichte Josefs, der unter dem Namen Sofonea als hoher Beamter in Ägypten seine Not leidenden Brüder empfängt und sie auf die Probe stellt.

Am 31. März wird ebenfalls in der Hofburgkapelle Pariatis *Il re del dolore in Gesù Cristo Signor nostro coronato di spine. Componimento sacro per musica* in der Vertonung von Caldara dargeboten. Wie schon in *Gesù Cristo condannato* (1717) behandelt der Autor auch hier die Haltungen der von Hass erfüllten Juden und des zögernden Pilatus. Eine Schilderung der Passion (Il sacro Testo della passione di Cristo) in indirekter Rede wird von drei allegorischen Gestalten (L'Anima penitente – La Giustizia divina – L'Amor divino) und dem Erzengel Gabriel erläutert. Das Werk wird 1725 in Kremsier wieder gespielt.

Außerdem werden in der Fastenzeit 1722 Maddalis allegorisches Oratorium *L'anima immortale creata e redenta per il Cielo* mit der Musik von Porsile und Stampiglias *Il sacrificio di Noè. Oratorio* auf den bekannten Stoff aus dem Buch Genesis 6–8 in der Vertonung von Giovanni Perroni (1688–1748) aufgeführt.

Die Fastenzeit 1723 steht ganz im Zeichen wenig bekannter Librettisten, welche sich mit vertrauten Stoffen aus dem Alten Testament auseinandersetzen: Neben Maddalis *Il Trionfo di Giuditta. Oratorio* mit der Musik von Porsile und *Il David perseguitato. Oratorio* des biographisch kaum fassbaren Avanzo Degli Avanzi in der Vertonung von F. B. Conti wird am 25. Februar *Ester. Istoria sacra* des nur durch seine Wiener Oratorien bekannten Francesco Fozio mit der Musik von Caldara dargeboten und 1730 sowie 1738 in Wien wieder aufgenommen.

687 Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 63–91.

Auch in der Fastenzeit 1724 dominieren Stoffe aus dem Alten Testament. Lediglich Fozios *Morte e sepoltura di Christo. Oratorio* in der Vertonung von Caldara, das in Wien und Salzburg gespielt und 1730 in Kremsier wieder aufgenommen wird, verarbeitet einen Stoff aus der Passion Christi. In einer Dramatisierung der Kreuzabnahme und der Grablegung treten die bekannten biblischen Figuren (Centurione – Nicodemo – Giuseppe d’Arimatea – Maria di Giacobbe – Maria Maddalena) auf. Und Filippeschis *Il martirio di S. Lorenzo. Oratorio* schließlich, das mit der Musik von F. B. Conti in Wien gesungen wird, bearbeitet eine Heiligenlegende.

Il sacrificio di Gefte. Azione sacra per musica von dem kaum bekannten Giuseppe Sallio mit der Musik von Porsile dreht sich am 19. März 1724 in der Hofburgkapelle⁶⁸⁸ um die Frage des unbedachten Gelübdes von Jephta, dem entsprechend er nach der Heimkehr von der siegreichen Schlacht gegen die Ammoniter seine Tochter opfern müsste. Am 30. März wird am selben Ort Zenos *David. Azione sacra per musica*⁶⁸⁹ in der Vertonung von F. B. Conti dargeboten. In der aus dem Buch der Könige des Alten Testaments abgeleiteten Handlung wird Saul, rè d’Israele gegen seinen heftigen Widerstand von David, figliuolo d’Isai abgelöst, der sich im Laufe der Handlung mit Hilfe seiner Frau Micola und des Generals Abner schließlich durchsetzt. Bemerkenswert scheint insbesondere die Analyse des Gemütszustandes des alten Königs, die der Diener am Beginn des zweiten Teils dem General vorträgt:

Abner, tu stimi il Re da spirto immondo
 Di Satán posseduto. Assai t’inganni.
 Un nero umore, un’atra bile accesa
 Al cerebro gl’invian foschi vapori. (S. 144f.)

Der von seiner persönlichen Eitelkeit in die Irre geführte Herrscher wird eines Besseren belehrt und erkennt, dass der Thron dem jungen David zusteht. Der Schlusschor kommentiert das mit einer Feststellung über die notwendigen Tugenden eines Königs:

Anche Saúl è tra i profeti? Ah! poco
 Un tal dono a lui giova,
 Se ardente Carità, dono maggiore,
 E non gli purga, e non gl’incende il core. (S. 155)

⁶⁸⁸ Wiederholung in Brünn 1725.

⁶⁸⁹ Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 125–155.

Neben einigen Wiederholungen bietet die Fastenzeit 1725 *Il trionfo della religione e dell'amore* des völlig unbekanntes Cristoforo Bonlini mit der Musik von Caldara, *Giobbe. Componimento sacro per musica* des ebenso wenig bekannten Leopoldo de' Villati in der Vertonung von Perroni sowie das anonyme *Mosè liberato dal Nilo. Oratorio* mit der Musik von Porsile. Am 23. März 1725 wird in der Hofburgkapelle Zenos *Le profezie evangeliche di Isaia. Azione sacra per musica*⁶⁹⁰ in der Vertonung von Caldara aufgeführt. In der Druckausgabe seiner Oratorien stellt Zeno dem Text eine ausführliche historische und theologische Einleitung (Argomento) voran, in welcher er die Bezüge zwischen Altem und Neuem Testament mit Hilfe von Beispielen aus der Exegese erläutert. Der erste Teil der *Azione sacra* beginnt dem Thema entsprechend mit einer prophetischen Anrufung Isaia's:

Cieli, udite. Udite, o genti.
 Iddio parla. Attenti. Attenti.
 Ho nudriti, ed ho esaltati
 Figli iniqui, e figli ingrati. (S. 161)

Der Machtkampf am königlichen Hof wird in Belehrungen des Chores der Leviten zusammen gefasst:

Di pravi adulatori, e falsi amici
 Spenta sia la semente. Ah! da costoro,
 Re, guardatevi. In mezzo
 Al sentier piantan legno, o gittan sasso,
 Perchè v'inciampi a grave rischio il passo. (S. 174)

Ganz allgemein bietet Zeno am Beispiel der alttestamentarischen Stoffe in seinen geistlichen Musikdramen einen Fürstenspiegel im Sinne des aufgeklärten Absolutismus katholischer Prägung. Nicht jedem Menschen ist jedoch die Einmischung in die Staatsangelegenheiten gestattet, wie König Manasse ausführt:

Di chi regna, non spinga sul soglio
 Un suddito orgoglio
 Censura proterva,
 O audace consiglio. (S. 180)

⁶⁹⁰ Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 157–187. Das Werk wird 1729 wieder am Kaiserhof gespielt.

Am 4. April 1726 wird in der Hofburgkapelle Zenos *Gioaz. Azione sacra per musica*⁶⁹¹ in der Vertonung von Caldara gespielt. Im ungewöhnlich ausführlichen Verzeichnis der Interlocutori finden sich die bekannten Personen dieser Episode des Alten Testaments:

GIOAZ, *figliuolo di Ocozia già Re di Giuda, fanciullo di sett'anni, allevato da Giosabet, e da Giojada, sotto il nome di Eliacim.*

ATALIA, *Regina di Giuda, madre del fu Re Ocozia, ed avola di Gioaz.*

GIOSABET, *sorella del fu Re Ocozia, e moglie di Giojada.*

GIOJADA, *sommo Pontefice de' Giudei.*

AZARIA, *uno de' principali Leviti del Tempio.*

MATAN, *apostata, e sacerdote di Baal, confidente di Atalia.*

CORO di Leviti. (S. 190)

Wie programmatisch dieses Werk für Zeno ist, zeigt sich an einem Hinweis, den er nach der Beschreibung des Ortes der Handlung (Tempel von Jerusalem) noch gibt:

L'argomento di questa sacra istoria è tolto principalmente dal IV. Libro de i Re Cap. XI. e dal II. de i Paralipomeni Cap. XXII. e XXIII. In ciò che ci ho introdotto ed aggiunto, mi è stato eccellente guida il famoso Racine nella sua Tragedia, intitolata ATALIA. (S. 190)

Das 1691 im Auftrag von Françoise d'Aubigné de Maintenon für das Mädchenpensionat von Saint-Cyr entstandene Alterswerk von Jean Racine (1639–99) behandelt den Machtkonflikt zwischen der vom Glauben abgefallenen Großmutter und dem minderjährigen Joas, der mit Hilfe der Vorsehung siegt. Racine wollte durch dieses gleichnishafte Geschehen die von der Amtskirche attackierte Gemeinschaft der Jansenisten, aus deren Schule der Autor hervorgegangen war, mit einer gewissen Zuversicht erfüllen, die sich allerdings – wie die Zerstörung des Klosters Port-Royal 1711 und die Bulle *Unigenitus Dei filius* (1713) zeigt – als trügerisch herausstellen sollte. Die Annahme, dieses Werk stehe in enger Beziehung zu den jansenistischen Tendenzen in Österreich, scheint offenkundig angesichts der gleichzeitigen Vermittlung eines aufgeklärten Reformkatholizismus italienischen Ursprungs mit deutlichen jansenistischen Neigungen, der vor allem von der Universität Pavia

⁶⁹¹ Zeno: *Poesie sacre drammatiche*, S. 189–221. So der Titel in der Sammelausgabe; die bei van Ghelen in Wien 1726 gedruckte Ausgabe transkribiert den Namen des Propheten als *Joaz*.

und den dort lehrenden Theologen Pietro Tamburini, Giuseppe Zola und Antonio Natali ausgeht.⁶⁹²

Am 16. April 1726 wird in der Hofburgkapelle als Grabesandacht *Pariatris Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul calvario. Componimento sacro* mit der Musik von Fux aufgeführt. In diesem letzten Oratorium des Autors, das im folgenden Jahr am selben Ort wiederholt wird, vermitteln in bewegender Rhetorik drei Chöre (di Giudei – di scribi e farisei – di peccatori) dem von Luzifer und dem Erzengel Gabriel umworbenen Sünder den Schmerz von Maria und Johannes unter dem Kreuz.

In der Fastenzeit 1726 werden außerdem in Wien *Gioseffo, che interpreta i sogni. Oratorio* von Giovanni Battista Neri († 1726) in der Vertonung von Caldara,⁶⁹³ *Assalonne nemico del padre amante. Oratorio* des völlig unbekanntenen Domenico Canavese mit der Musik von Porsile und das anonyme *La religione trionfante in San Tomaso d'Acquino. Componimento sacro musicale* gespielt.

Geistliche Libretti in italienischer Sprache finden in diesen Jahren zunehmend Verbreitung in den größeren Provinzstädten, wie z.B. das 1726 in Kremsier gespielte, anonyme *Il peccato di Adamo. Oratorio per musica* oder die in Salzburg dargebotenen Oratorien *Il morto redivivo ovvero Sant'Antonio che risuscita il morto per liberare il padre* von Castore Montalbani (1670–1732) mit der Musik von Caldara sowie *Il Segreto incontaminato sotto il sagrosanto sigillo della confessione, sostenuto con la sua morte dal santo il grande taumaturgo Giovanni Nepomuceno. Oratorio melo-drammatico sacro*, dessen Autor sich hinter der Abkürzung S. D. M. verbirgt.

Neben Wiederholungen sowie Maddalis *L'esaltatione di Salomone. Oratorio* mit der Musik von Porsile und Salios *Abele. Componimento sacro per musica*, vertont von Georg Reutter d. J. (1708–72), bietet die Fastenzeit 1727 am 27. März in der Hofburgkapelle die Aufführung von Zenos *Il Batista. Azione sacra per musica*⁶⁹⁴ in der Vertonung von Caldara. In dieser Dramatisierung der Geschehnisse, die zur Hinrichtung von Johannes dem Täufer führen, tritt neben den bekannten Figuren auch Illel auf, der als Priester (capo della Setta Farisaica) seinen Glauben verteidigen möchte und daher Erodiade zu ihrem Komplott anstiftet. In eindrucksvollen Metaphern beschreibt er den Propheten wie einen Drachen, der das Land verwüstet:

Più di belva, che d'alti ruggiti
Empie sciolta gl'inospiti liti,
Quella infuria, che rotti i legami

692 Vgl. den Abschluss des Kapitels über die religiöse Literatur.

693 Das Werk wird 1736 mit der Musik von Conti wieder aufgenommen.

694 Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 223–253.

Corre, freme, e si sferza a vendetta.
 Tosco e fiamma dal torbido lume
 Spira, e lorda di polve e di spume,
 Di lui cerca la strage, e lo scempio,
 Che la tenne fra ceppi ristretta. (S. 228)

In der Fastenzeit 1728 dominiert die Gattungsbezeichnung *Componimento sacro per musica*: Villatis *Elia* mit der Musik von Reutter und *La distruzione d’Hai* des völlig unbekanntenen Francesco Bosellini in der Vertonung von I. M. Conti gehören ebenso dazu wie *La deposizione dalla croce di Gesu Cristo* von Giovanni Claudio Pasquini (1695–1763) mit der Musik von Fux.⁶⁹⁵ Der aus Siena stammende Pasquini, der seit 1726 auf Empfehlung von Zeno als *Poeta teatrale straordinario* am Hof tätig ist und nebenbei den Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna Italienisch-Unterricht gibt, bleibt bis zum Tod von Karl VI. 1740 in Wien und geht dann nach Polen. Außerdem wird 1728 Zenos *Gionata. Azione sacra per musica*⁶⁹⁶ in der Vertonung von Caldara in der Hofburgkapelle dargeboten, worin wieder die im ersten Buch Samuel des Alten Testaments berichtete Rivalität zwischen Saul und David diesmal mit Sauls Sohn Jonatan als Zentralfigur thematisiert wird. In seiner Warnung an König Saul bedient sich der Oberpriester Achia erneut der in der Aufklärung so beliebten Metaphern der suchenden Augen und des Sonnenlichts für die Wahrheit, welche das Fassungsvermögen des menschlichen Geistes auch übersteigen kann:

Occhi, che vi fissate
 Nel Sole, e v’abbagliate,
 Pena è del vostro ardire
 La vostra cecità.
 Menti, che il vol prendete
 A penetrar l’immenso,
 Piegatevi, o dal senso
 Del danno intenderete
 La vostra infermità. (S. 277)

Neben einigen Wiederholungen bietet die Fastenzeit 1729 in Wien am 12. März *Bersabea, ovvero il pentimento di David. Azione tragico-sacra per musica* des völlig unbekannt-

695 Das Werk wird 1729 in Brünn wieder aufgenommen.

696 Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 255–284.

ten Giovanni Battista Catena mit der Musik von Reutter und am 22. März Villatis *Mose nell'Egitto. Azione sacra per musica* in der Vertonung von I. M. Conti. Am 31. März 1729 wird in der Hofburgkapelle Zenos *Naboth. Azione sacra per musica*⁶⁹⁷ aufgeführt. Das von Caldara vertonte und 1738 wiederholte Werk dramatisiert die Geschichte um den Weinberg von Nabot, Gezraelita, aus dem ersten Buch der Könige des Alten Testaments. Acab, der habgierige König von Samaria, bereut am Ende, dass er sich den Besitz dieses von seiner Frau Gezabele verleumdeten und schließlich beseitigten Mannes angeeignet hat. Überraschend ist an diesem geistlichen Libretto ein relativ anzügliches Liebesduett zwischen Acab und Gezabele im ersten Teil:

Ac. L'alma, o sposa, in te riposa.

Ge. Sì: riposa in cor di sposa.

Ac. Ciò che bramo, avrò da te.

Ge. Ciò che brami, avrai da me.

Ac. Ma se ingiusto, se tiranno — — —

Ge. A le leggi il Re sovrasta.

Ac. Mi rincorri, e pur d'affanno

Qualche avanzo — — — *Ge.* Eh cessa al fine

D'esser fiacco, o d'esser Re. (S. 292)

Als Apostolo Zeno Wien bereits verlassen hat, werden weiterhin seine in Venedig verfassten *Azioni sacre per musica* in der Hofburgkapelle zur Aufführung gebracht: 1731 *Daniello*⁶⁹⁸ in der Vertonung von Johann Adolph Hasse (1699–1783), sowie *David umiliato*⁶⁹⁹ mit der Musik von Caldara, das im gleichen Jahr in Kremsier 1731 gespielt wird und mit einer sehr deutlichen Ermahnung an den christlichen Herrscher endet:

Salì in Davide orgoglio, e n'ebbe pena.

In lui scese Umiltade, e grazia ottenne.

Santa Virtù, se' degna,

Che te coltivi ognun: ma più chi regna.

Di questa un Re facciasi gloria e scudo:

E ponga ad esser grande opra e disio,

Non a gli occhi de l'uom, ma innanzi a Dio. (S. 373)

697 Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 285–313.

698 Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 315–346.

699 Zeno: Poesie sacre drammatiche, S. 347–373.

Weiters zu nennen sind 1732 *Sedecia*,⁷⁰⁰ 1734 *San Pietro in Cesarea* mit wörtlichen Zitaten aus den Evangelien und deren Nachweis in den Randglossen, 1735 *Gesu presentato nel tempio*, die alle von Antonio Caldara vertont werden, sowie 1737 *Ezechia* mit der Musik von Giovanni Bononcini. Insgesamt sind für die Oratorien Zenos narrativ gestaltete Stoffe aus dem Alten Testament charakteristisch, welche deutliche Anspielungen auf philosophische Ideen der Aufklärung und auf die moralischen Inhalte eines Fürstenspiegels erlauben. Lediglich ein Alterswerk, nämlich die 1733 mit der Musik von Caldara gespielte *Gerusalemme convertita. Azione sacra per musica*, setzt sich von diesen Gestaltungselementen ab. Darin aktualisiert der Historiker Zeno auf seine Art die allegorischen Konstellationen aus der Tradition von Minato, indem er die Stadt selbst als Person auftreten lässt:

GERUSALEMME, *sedente sopra le sue ruine dopo la distruzione fattane da Tito e da' Romani. In lei si rappresentano que' Giudei, che si sono convertiti alla Fede di Gesù Cristo; e la Chiesa di Gerusalemme, donde uscirono XX. e più santi Vescovi, che tennero quella Sede.* (S. 410)

In dramatischen Gesprächen mit dem Evangelisten Johannes und dem Geschichtsschreiber Flavius Josephus bespricht die Stadt ihren Wechsel zum wahren Glauben, welchem sich die unbelehrbaren orthodoxen Juden, vertreten in der Person von Cerinto, dessen Irrglaube schon im Personenverzeichnis beschrieben wird, widersetzen:

CERINTO, *eretico, e capo de' Cerintiani, il quale tra gli altri suoi empj errori sosteneva, che bisognasse obbligare tutti i Fedeli alla circoncisione, e a quanto prescriveva la Legge: che Gesù, e Cristo erano due persone, l'una umana, l'altra divina: e che in Gesù aveva patito l'uomo, ma non il Cristo, il quale come nel Giordano in figura di Colomba era disceso in lui, così lo abbandonò su la Croce, rimontando al Cielo senza punto soffrire. In costui si raffigurano gli eretici.* (S. 410)

Das Oratorium endet mit einem Glaubensbekenntnis der Discepoli di Giovanni. Dass die Tradition der geistlichen Musikdramen in italienischer Sprache vom Kaiserhof auf weitere Bereiche des öffentlichen Lebens übergreift, illustriert das Beispiel von Pasquinis *Il martirio di San Giovanni Nepomuceno. Componimento per mu-*

⁷⁰⁰ Zeno verweist zu Beginn seines Textes auf die gleichnamige Tragödie von Giovanni Granelli aus dem Jahr 1731.

sica, das 1731 im Auftrag des Magistrats der Stadt Wien entsteht und vermutlich am 16. Mai, dem Festtag dieses am Hof weniger verehrten Heiligen, bei der Hohen Brücke in der Inneren Stadt mit der Musik von Reutter aufgeführt wird.

VI.3 Die weltlichen Libretti der Generation vor Metastasio

Noch während des Erbfolgekrieges führt Karl VI. als spanischer Thronprätendent Karl III. an seinem Hof in Barcelona die Wiener Tradition weiter und beschäftigt auch Personen, die er später nach Österreich mitnimmt.⁷⁰¹ So wird z.B. anlässlich seiner Hochzeit mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691–1750) am 1. August 1708 in Barcelona *Il più bel nome. Componimento da camera per musica* von Pietro Pariati mit der Musik von Antonio Caldara in der Inszenierung von Ferdinando Galli Bibiena aufgeführt.⁷⁰² Ähnliches gilt für Pariatis nur handschriftlich überliefertes Libretto *Il nome più glorioso. Componimento da camera per musica* (ÖNB Mus. Hs. 18.238), das in der Vertonung von Caldara zum Namenstag von Karl VI. am 4. November 1709 in Barcelona dargeboten wird. Zum selben Anlass entsteht 1708 *Ercole vincitore di Gerione. Poemetto drammatico* (ÖNB Mus. Hs. 17.701) von Pietro Antonio Bernardoni, das mit der Musik von Carlo Agostino Badia entweder in Spanien oder in Wien gespielt wird. Ohne Zweifel in Wien wird am 1. Oktober 1710 zum Geburtstag von Karl VI. das ebenso nur handschriftlich überlieferte *La decima fatica d'Ercole ovvero La sconfitta di Gerione in Spagna. Componimento pastorale eroico* des biographisch kaum fassbaren Giovanni Battista Ancioni mit der Musik von Fux (ÖNB Mus. Hs. 17.276) aufgeführt.

Mit der Ankunft des neuen Kaisers in Wien und den damit verbundenen Veränderungen im gesamten Hofstaat bleiben zwar die grundsätzlichen Linien der Kulturpolitik aufrecht, das Engagement neuer Persönlichkeiten führt jedoch zu einer Auflösung der bis dahin bestehenden Kooperationen und zu neuen Gruppierungen, die durchaus den unter Leopold I. etablierten Strukturen verwandt sind. Die Librettisten Pariati und Zeno liefern Textvorlagen für Caldara, F. B. Conti und Fux; die große Bühnenbildner-Familie Galli Bibiena⁷⁰³ tritt die Nachfolge von Ludovico

⁷⁰¹ Vgl. Wolfgang Greisenegger: The Italian Operas in Vienna in the XVIIIth Century. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): Venezia e il melodramma nel Settecento. Florenz 1978–81, Bd. 1, S. 89–101. – Andrea Sommer-Mathis: Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI. In: Josef Gmeiner (Hg.): Musica conservata. Tutzing 1999, S. 355–380.

⁷⁰² Laut Gronda: La carriera di un librettista, S. 169 Anm. 2, ist dieses Werk nicht mehr zugänglich.

⁷⁰³ Vgl. Franz Hadamowsky: Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Wien 1962. Francesco Galli Bibiena ist 1709–11 Theatralingenieur; sein Bruder Ferdinando seit 1708 in Barcelona und ab 1717 in Wien am

Ottavio Burnacini an. Darüber hinaus werden in den ersten Regierungsjahren im Sinne der Frühaufklärung, nach französischem Vorbild, bedeutende Veränderungen in der Organisation und Verwaltung des Kulturbetriebes am Hof vorgenommen. So wird z.B. 1720 ein Pachtunternehmer (Appaldatore) als ökonomische Instanz zwischen Hof und Künstlern eingeführt:

Er war verpflichtet, alljährlich drei große Opern und eine Serenata sowie alle musikalischen Tafeldienste, Oratorien und die drei Heiligen Gräber auszustatten. Aus diesen Verpflichtungen entstand ein fest umrissener Spielplan festlicher Anlässe mit gleichfalls festgelegten Spielorten: die Namenstagsoper für den Kaiser in dem von Francesco Galli Bibiena eingerichteten Großen Hoftheater, die Faschingsoper in dem daneben liegenden Kleinen Hoftheater sowie die Geburtstagsoper für die Kaiserin in der Favorita; dazu kamen noch weitere festliche Gelegenheiten, die theatralisch begangen wurden, doch war die Anzahl der szenischen Festveranstaltungen insgesamt gar nicht so groß, wie man häufig anzunehmen geneigt ist.⁷⁰⁴

Damit konzentriert sich die Produktion der italienischen Literatur in Wien weiterhin auf die mit dem Kaiserhof verbundenen Aufträge, die bis auf wenige Ausnahmen in die Gattung des Librettos fallen. Neben den bereits beschriebenen geistlichen Oratorien und dem nun folgenden weltlichen Musiktheater kommen im Umkreis des Hofes immer wieder, vor allem während des Faschings, einzelne italienische Komödien zur Aufführung, die fallweise auch gedruckt werden. Dazu gehört z.B. Girolamo Giglis Komödie *Un pazzo guarisce l'altro* vom 20. Januar 1723, sowie die anonymen Werke *Il Mario* vom 8. Februar 1724 oder *Il Sciocco deluso* vom 6. Februar 1729. Diese Unterhaltungsstücke werden in der Regel von Edelknaben des Hofes mit musikalischer Begleitung dargeboten und erscheinen in einer bescheidenen Druckausgabe. Umso auffälliger scheint daher, dass 1724 bei Van Ghelen in Wien eine Ausgabe der *Merope. Tragedia* von Scipione Maffei (1675–1755) erscheint und laut Spielplan am 19. Februar 1724 bei Hof von einigen Cavalieren die „Welche Tragicommedia *Merope*“⁷⁰⁵ aufgeführt wird. Auf Grund der Angaben ist Zenos Musikdrama *Merope* (1712) auszuschließen, andererseits ist die Wahl von Maffeis

Kaiserhof beschäftigt; sein Sohn Giuseppe ab 1721 zweiter Theatralingenieur und nach 1726 Nachfolger des Vaters; sein Bruder Antonio folgt ihm 1748 in diesen Funktionen.

704 Andrea Sommer-Mathis: Theater in Wien vom 16. zum 18. Jahrhundert. In: Csendes / Opl (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2, S. 507–524; hier S. 518.

705 Franz Hadamovsky: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740). (Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung Nr. 7, 1951–52) Wien 1955, S. 7–117; hier S. 106.

1713 in Modena von der Truppe Luigi Riccobonis erstmals gespieltem Werk als Faschingsdrama wohl überraschend. Durchaus verständlich ist auf Grund des Ausgangs die Einstufung als Tragikomödie, wie auch das antike höfische Milieu den Erwartungen an eine Haupt- und Staatsaktion, wie sie die Wanderbühnen dieser Zeit spielen, entspricht. Das Interesse an diesem italienischen Reformdrama, welches sich in den zahlreichen zeitgenössischen Übersetzungen sowie den Stellungnahmen von Voltaire und Lessing widerspiegelt, erklärt sowohl den Druck als auch die wahrscheinliche Aufführung in Wien, die ohne Zweifel von den am Kaiserhof präsenten Freunden des Autors begrüßt wird.

Als 16 Monate nach ihrem Gemahl am 12. Juli 1713 Kaiserin Elisabeth Christine nach Wien kommt, wird unverzüglich das neue höfische Festprogramm aufgenommen: Am Abend des 28. August 1713 wird zu ihrem Geburtstag die anonyme *Circe fatta saggia. Festa musicale* in einem Akt mit der Musik von Francesco Bartolomeo Conti in drei Bühnenbildern von Ferdinando Galli Bibiena aufgeführt. Darauf folgt am 1. Oktober 1713 in der Hofburg zum Geburtstag von Karl VI. Pariatis *Ercole in cielo. Festa musicale* in der Vertonung von Andrea Stefano Fiorè (1686–1732). Das Werk mit einer mythologischen Figurenkonstellation (Giunone – Pallade – Ercole – Marte – Giove), wie sie charakteristisch ist für viele weltliche Libretti des Autors, ist ursprünglich für den selben Anlass 1710 in Spanien entstanden. Am 4. November 1713 wird zum Namenstag des Kaisers wohl wegen der bereits ausgebrochenen Pestepidemie keine Oper, sondern lediglich der nur handschriftlich überlieferte *Dialogo fra Pallade e Marte. Componimento drammatico* von Maria Margherita Grimani (ÖNB Mus. Hs. 17.741) gespielt. Die aus einer venezianischen Adelsfamilie stammende Komponistin lebt 1713–18 in Wien und vertont 1715 in einer nur fragmentarisch überlieferten Version (ÖNB Mus. Hs. 17.667) *La decollazione di S. Giovanni Battista. Oratorio* von Giovanni Domenico Filippeschi, das in der Fastenzeit 1709 erstmals mit der Musik von Antonio Bononcini in Wien gespielt wurde.

Als erste Faschingsoper unter Karl VI. wird am 5. Februar 1714 Pariatis *Alba Cornelia. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von F. B. Conti und Nicola Matteis (~1675–1749) in sechs Bühnenbildern von Ferd. Galli Bibiena und mit sieben Balletteinlagen von Phillibois und Pietro Levassori della Motta aufgeführt. Dieses erstmals 1704 in anderer Vertonung aufgeführte und für Wien nur in einzelnen komischen Szenen modifizierte Libretto behandelt die Liebesverwirrungen unter den Kindern der Rivalen im römischen Bürgerkrieg: Sillas Sohn Elio liebt Alba Cornelia, die Tochter eines Scipionen; deren Bruder Tito liebt Emilia, die Tochter von Mario. Diese leidenschaftlichen Konflikte werden durch die komischen Figuren von Lesbina, damigella d'Alba Cornelia und Milo servo aufgelockert, ebenso wie

die eingestreuten Tänze von Figuren der *Commedia dell'arte*. Das Werk wird 1726 unverändert in Breslau⁷⁰⁶ wieder aufgenommen.

Am 28. August 1714 wird in der Favorita zum Geburtstag von Kaiserin Elisabeth Christine Pariatis *I satiri in Arcadia. Favola pastorale* in drei Teilen mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in sechs Bühnenbildern von Ferd. Galli Bibiena mit Balletteinlagen von Phillibois und Levassori dargeboten. In diesem ersten weltlichen Libretto des Autors, das im Auftrag des Kaiserhofes entsteht, dreht sich ein Liebeskarroussel unter Schäfern und Nymphen. Die ungezügelter Naturtriebe werden von Damone satiro dargestellt, der zwar mit der exotischen Nigella cingara egizia verheiratet ist, trotzdem aber den koketten Schäferinnen nachstellt.

Am 1. Oktober 1714 wird in der Hofburg zum Geburtstag von Karl VI. Pariatis nur handschriftlich erhaltenes (ÖNB Mus. Hs. 17.249) *Dafne in lauro. Componimento da camera per musica* in einem Akt mit Licenza in der Vertonung von Fux aufgeführt. Der aus Ovids Metamorphosen bekannte Stoff von Apollos Liebe zu Dafne und deren Verwandlung in einen Lorbeerstrauch dient als Grundlage für die abschließende Huldigung des Kaisers. Darauf folgt am 4. November Pariatis ebenfalls nur handschriftlich überliefertes (ÖNB Mus. Hs. 17.173) *Andromeda. Componimento da camera* mit der Musik von Marc'Antonio Ziani, worin der Autor möglicherweise ein früheres Libretto aus Venedig nur leicht modifiziert.⁷⁰⁷

Der erste vollständige Jahreszyklus im Festprogramm des Hofes schließt mit der Aufführung von Zenos *L'Atenaide. Drama per musica*⁷⁰⁸ in drei Akten mit Licenza am 27. November 1714 im Kleinen Hoftheater. Dieses ursprünglich 1710 für Barcelona mit der Musik von Fiorè, Caldara und Carlo Francesco Gasparini (1668–1727) geplante Musikdrama wird hier in der neuen Vertonung durch M. A. Ziani, Antonio Negri und Caldara in sieben Bühnenbildern von Ferd. Galli Bibiena und mit drei Balletteinlagen von Phillibois dargeboten. Atenaide, die Tochter des Athener Philosophen Leontino, die sich nach ihrem Übertritt zum Christentum Eudossa nennt, flüchtet nach Konstantinopel, um den Nachstellungen des persischen Prinzen Varane zu entgehen. Kaiser Teodosio, der sich in sie verliebt und sie zu heiraten beabsichtigt, möchte zum Trost dem hartnäckigen Varane seine Schwester Pulcheria vermitteln, die aber von General Marziano und dem Präfekten Probo umworben wird. In einer den klassischen Ideen der *Arcadia* entsprechenden, sehr moderierten Rhetorik schildert Zeno die Affekte der handelnden Figuren, wie z.B. die Liebeserklärung von Teodosio an Atenaide:

⁷⁰⁶ Vgl. Hans Heinrich Borchert: Geschichte der italienischen Oper in Breslau. In: Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens XLIV (1910), S. 48–51.

⁷⁰⁷ Vgl. Gronda: La carriera di un librettista, S. 194.

⁷⁰⁸ Apostolo Zeno: Drammi scelti. Venedig 1790, S. 161–246.

Trovo ne gli occhj tuoi
 Tutto il contento mio,
 Tutto il mio bene.
 E fuor di te, che sei
 Meta de' pensier' miei,
 Beni non ha il disio,
 Voti la spene. (S. 179)

Nach einem in den folgenden Jahren sehr erfolgreichen Rezept wird diese ernste, in einem höfischen Milieu angesiedelte Handlung aufgelockert durch das Intermezzo *Dorimena e Tuberone*, das vermutlich von dem wenige Monate zuvor nach Wien gekommenen Pariati stammt.⁷⁰⁹ In diesem Zwischenspiel, das zu den ersten seiner Gattung außerhalb Italiens zählt, lösen sich zu der Musik von F. B. Conti die Liebeskonflikte von komischen Figuren in Heiterkeit auf. Die in Venedig seit Jahren bestehende Kooperation von Pariati und Zeno wird damit in Wien fortgeführt und durch das Engagement von Zeno als *Poeta cesareo* vier Jahre später in ihrem Erfolg bestätigt.

Als Faschingsoper wird am 9. Februar 1715 in einer Antekammer der Hofburg Pariatis *Ciro. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in acht Bühnenbildern von Ferd. Galli Bibiena und mit einem Ballett von Phillibois gespielt. Es handelt sich dabei um ein bereits 1710 in Venedig mit der Musik von Tomaso Albinoni aufgeführtes Musikdrama um die leidenschaftlichen Konflikte an einem vorderorientalischen Hof in der Antike. Der in Wien veröffentlichte Druck enthält auch die eingestreuten Intermezzi mit dem Titel *Bagatella, Mamalucca e Pattatocco*, welche wohl auch Pariati zuzuschreiben sind.⁷¹⁰

Am 28. August 1715 wird Pariatis *Teseo in Creta. Drama per musica*⁷¹¹ in fünf Akten und Licenza mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in sechs Bühnenbildern von Ferd. Galli Bibiena und mit je einem Ballett von Phillibois und Levassori im Theater der Favorita aufgeführt. In diesem Libretto, das in zwei weiteren Ausarbeitungen eine außergewöhnliche Verbreitung findet,⁷¹² wird der bekannte mythologische Stoff um die Tötung des Minotaurus mit einer Verwechslung der Tochter des kretischen Königs Minosse (*Arianna, sua figlia, amante di Teseo e creduta figlia di*

⁷⁰⁹ Reinhard Strohm: Pietro Pariati librettista comico. In: Gronda: La carriera di un librettista, S. 73–111; hier S. 95.

⁷¹⁰ Vgl. Strohm: Pietro Pariati, S. 96.

⁷¹¹ Textedition in Gronda: La carriera di un librettista, S. 313–361.

⁷¹² Vgl. Gronda: La carriera di un librettista, S. 289–736; so z.B. auch als *Arianna e Teseo* 1762 und 1767 mit der Musik unterschiedlicher Komponisten in Prag.

Archeo principe di Tebe, mandata dagli Ateniesi in ostaggio a Minosse) sowie einer dramatischen Liebeskette (Piritoo, famoso amico di Teseo e amante di Carilda – Carilda, una delle nobili sette donzelle mandate in tributo a Creta, amante non corrisposta di Teseo – Teseo, figlio di Egeo re di Atene, amante di Arianna) verbunden. Das an spektakulären Schauplätzen (4. Akt: Atrio di colonnati illuminati e trasparenti in tempo di notte davanti all'ingresso del Laberinto, che si vedrà tutto attorniato da cancelli di ferro. – 5. Akt: Orrida sotterranea che serve di carcere alle vittime già estratte per darsi al Minotauto) ablaufende Drama endet mit dem atemberaubenden Kampf des Titelhelden gegen Tauride (figlio di Vulcano e general dell'armi di Creta). Die Pausen zwischen den Akten werden ausgeschmückt durch die Intermezzi *Galantina e Pampalugo*, in welchen sich die Demaskierungen der männlichen Hauptperson in einem Liebesduett auflösen, sowie dem *Ballo di Ciclopi seguaci di Tauride* und dem *Ballo di Custodi del Laberinto con faci in mano*.

Am 1. Oktober 1715 wird in einer Antekammer der Favorita Pariatis nur handschriftlich überliefertes *Orfeo ed Euridice. Componimento da camera per musica* (ÖNB Mus. Hs. 17.231) in der Vertonung von Fux vermutlich in konzertanter Form gespielt. Die Handlung beginnt nach dem Tod Euridices mit Orfeos Aufbruch in die Unterwelt, bietet als Variante die Eifersucht Proserpinas auf die Liebe der beiden Titelfiguren und endet mit der außergewöhnlichen Gewährung von Orfeos Bitte zur Feier des Geburtstages von Karl VI. Der ebenfalls im Schlusschor angekündigte Thronfolger (Erzherzog Leopold, *1716) wird allerdings bereits kurze Zeit nach seiner Geburt sterben. Das Werk wird 1728 in Graz anlässlich der Erbhuldigung für den Kaiser wiederholt.

Am 19. November 1715 wird um fünf Uhr nachmittags im großen Saal des oberen Stocks der Hofburg Pariatis *La più bella. Festa teatrale per musica* in einem Akt mit der Musik von Reinhardt dargeboten. In diesem mythologischen Maskenfest streiten die Göttinnen Venere, Giunone und Pallade vor Apollo, Marte und Mercurio darum, welche von ihnen die meisten Vorzüge besitzt und erkennen den höchsten Preis der Tugenden schließlich der Kaiserin zu.

Am 11. Februar 1716 wird als Faschingsoper Pariatis *Il finto Policare. Tragicommedia per musica* in drei Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in sechs Bühnenbildern von Ferd. Galli Bibiena mit zwei Balletteinlagen von Levassori und einer von Phillibois aufgeführt. Diese erste Tragicommedia Pariatis für Wien, die sich stark an seiner 1707 in Venedig gespielten *Anfitrione* inspiriert, bietet gemäß der alten Tradition des venezianischen Librettos eine Aufspaltung in die ernste Ebene der Führungspersonen an einem antiken Hof (Dorimaco tiranno in Messenia – Policare legittimo principe di essa) und der komischen Ebene ihrer Diener (Turbone,

Volpastro und Serpilla). Auf dem Höhepunkt dieser verkehrten Karnevalswelt wird der als sein Herr Policare verkleidete Turbone zu einem grotesken Regenten, der seine Unfähigkeit angesichts der ihm gestellten Aufgabe erkennt. In der elften Szene des ersten Aktes erklärt er schon:

Vo pensando che il comando
 è un gran peso a le mie braccia,
 è un gran tedio a la mia testa.
 Il poter campar regnando
 sembra a molti una bonaccia
 e a me pare una tempesta.⁷¹³

Als er am Ende der Maskerade wieder in sein bescheidenes Leben zurück kehren muss, fügt er sich in sein Schicksal: „Torno ad esser Turbon? Grandezze, addio.“ Das Publikum zeigt sich begeistert von den dramatischen Verwechslungen und den spektakulären Kerker szenen, was zu weiteren fünf Vorstellungen im Februar 1716 veranlasst. Das Werk wird in dieser Version 1726 in Preßburg und in einer neuen Vertonung durch Caldara 1721 in Salzburg wieder aufgenommen.

Am 14. September 1716 wird am Teich der Favorita aus Anlass der Geburt des ersehnten Thronfolgers, dem nur eine kurze Lebenszeit beschieden sein sollte, *Pariatis Angelica vincitrice di Alcina. Festa Teatrale* in drei Akten mit der Musik von Fux und Matteis in drei Bühnenbildern von Ferd. Galli Bibiena dargeboten. Der aus Ariostos *Orlando furioso* übernommene Stoff wird um den dramatischen Kampf der orientalischen Königin Angelica und der Zauberin Alcina um ihren afrikanischen Liebhaber Medoro bereichert, wodurch effektvolle Kampfszenen und Tanzeinlagen in die Aufführung eingebaut werden können. Bradamante und Atalante stehen Angelica bei, die mit Hilfe eines Zauberschildes schließlich über ihre Rivalin siegt. Landau zitiert aus dem Theaterzettel zu der Aufführung:

Decorationen und Scenenverwandlungen: Im ersten Act: Zauberpalast Alcina's über einer Gold- und Edelsteinmine, glänzend illuminirt; im zweiten Act: zwei schreckliche unbewohnte Inseln, ein feuerspeiender Berg, aus dem ein riesiges Unthier herauskommt, auf dessen Rücken sich viele Ungeheuer mit Fackeln befinden, worauf sich der Vulcan in zwei Schiffe verwandelt; im dritten Act: die glücklichen Inseln mit prachtvollen Gärten. Zum Schluss grosses Tableau: Das

⁷¹³ Zitiert nach Gronda: *La carriera di un librettista*, S. 155.

allgemeine Wohl (*Felicità pubblica*) spricht den Epilog zum Preise des Kaisers, der Kaiserin und des neugeborenen Prinzen.⁷¹⁴

Das von Lady Mary Wortley Montague in einem Brief an Alexander Pope mit Begeisterung beschriebene Werk wird noch drei Mal im September 1716 gespielt.

Am 19. November 1716 wird zum Namenstag der Kaiserin im großen Hoftheater Pariatis *Costantino. Drama per musica* in fünf Akten mit der Musik von Lotti, Fux, Caldara und Matteis in sechs Bühnenbildern von Ferd. und Giuseppe Galli Bibiena mit je einem Ballett von Phillibois und Levassori aufgeführt. Das schon 1711 in Venedig mit der Musik von Carlo Francesco Gasparini gespielte, hier leicht veränderte und mit einer Licenza versehene Libretto ist trotz Abdruck in Zenos Sammelausgabe eindeutig Pariati zuzuordnen.⁷¹⁵ Mit den Intermezzi *Pipa e Barlafuso* wird es weitere zwei Mal im November gespielt.

Am 24. Januar 1717 wird Pariatis *Sesostri re di Egitto. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in sechs Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Das 1710 schon in seiner längeren Version mit der Musik von Gasparini in Venedig gespielte Werk erzählt wieder den glücklichen Ausgang einer Erbfolgeverschwörung an einem orientalischen Hof. Aufgelockert durch die ebenfalls überarbeiteten Intermezzi *Grilletta e Pimpinone*, die als *Vespetta e Pimpinone* 1708 in der Vertonung von Albinoni in den Pausen von Pariatis *Astarto* geboten wurden, erlebt die Oper weitere Vorstellungen am 28. Januar, sowie am 3. und 8. Februar 1717.

Am 21. April 1717 wird mit Pariatis allegorischem Spiel *Il giorno natalizio* in der Vertonung von Porsile der Geburtstag von Kaiser-Witwe Amalie Wilhelmine gefeiert, der laut Libretto mit dem Gründungstag von Rom übereinstimmt. Am 10. Juli 1717 folgt zum Namenstag der Kaiserin-Witwe das sehr ähnlich gestaltete *La virtù festeggiata* von Pariati und Porsile.

Am 28. August 1717 und weitere zwei Mal im September wird Pariatis *Cajo Marzio Coriolano. Drama per musica* in drei Akten und Licenza mit der Musik von Caldara und Matteis in neun Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena gespielt. Mit einer leicht erhöhten Anzahl von Personen verwendet der Autor die überarbeitete Version von seinem 1707 in Bologna veröffentlichten Sprechdrama in Prosa *Il Cajo Marzio Coriolano*, das laut Widmung auf Anregung von Luigi Riccoboni entstanden ist.

⁷¹⁴ Landau: Die italienische Literatur, S. 46.

⁷¹⁵ Vgl. Gronda: La carriera di un librettista, S. 215. Umso bemerkenswerter scheint daher, dass es sich um die Adaptierung einer französischen Tragödie handelt, wie das für Zeno ab seinem *Venceslao* von 1699 typisch wird: *Maximian* von Thomas Corneille (1662).

Es folgt am 1. Oktober 1717 Pariatis nur handschriftlich überliefertes *L'Eroe immortale. Servizio da camera per musica* (ÖNB Mus. Hs. 17.962), ein mythologisches Spiel mit der Musik von Reinhardt zu Ehren des unsterblichen Helden Karl VI. Am 11. November 1717 wird zum Namenstag des Kaisers *La Verità nell'inganno. Drama per musica* in drei Akten von dem kaum bekannten Francesco Silvani mit der Musik von Caldara und Matteis in sieben Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena und einem Ballett von Levassori aufgeführt. Diese philosophische Komödie wird weitere vier Mal im November gespielt. Dazwischen wird am 19. November Pariatis *Diana placata. Festa teatrale per musica* in einem Akt in der Vertonung von Fux dargeboten. Der bekannte Stoff von der Opferung Iphigenies durch ihren Vater Agamemnon und ihre Rettung durch die besänftigte Diana wird 1735 unter dem Titel *Il Sacrificio in Aulide* mit der Musik von Reutter am Kaiserhof wieder aufgenommen.

Am 19. Februar 1718 wird als Faschingsoper *Astarto. Drama per musica* in drei Akten von Pariati und Zeno mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in sieben Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Die gekürzte Fassung dieser 1708 in Venedig bereits mit der Musik von Albinoni⁷¹⁶ gespielten Verwechslungskomödie an einem vorderorientalischen Hof wird von den Intermezzi *Farfalletta, Lirone e Terremoto* begleitet. Das Werk wird 1725 mit der Musik von Daniel Gottlob Treu (1695–1749) in Breslau, sowie 1730 mit der Musik von G. Bononcini in Kremsier und um diese Zeit in Salzburg in der Vertonung von Caldara wieder gespielt.

Am 28. August 1718 folgt Pariatis nur handschriftlich überliefertes *Amore in Tessaglia. Componimento da camera per musica* (ÖNB Cod. 10.260) in der Vertonung von Conti, worin der im Hirten- und Schäfermilieu lebende Apollo von Amor auf den Olymp zurück geholt wird. Mit dem neuen Titel *Apollo in Cielo. Componimento da camera per musica* findet das leicht modifizierte Libretto mit der Musik von Caldara (ÖNB Mus. Hs. 18.241) am 4. November 1720 zum Namenstag von Karl VI. neuerlich Verwendung.

Ebenfalls mythologischer Natur ist Pariatis am 19. November 1718 im großen Saal der Hofburg aufgeführte *Alceste. Festa teatrale per musica* in einem Akt mit Licenza in der Vertonung von Porsile. Darin werden die Tugenden der Kaiserin mit jener der thessalischen Königin gleich gesetzt, welche ihr Leben für ihren Gatten Admeto zu opfern bereit war, schließlich aber von Ercole aus der Unterwelt gerettet wird.

Am 5. November 1718 wird im großen Hoftheater Zenos *Ifigenia in Aulide. Dramma per Musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in sechs

⁷¹⁶ In dieser Version wird es 1728 in Prag gespielt. Der Stoff geht auf eine Kombination von zwei Tragödien von Thomas Corneille zurück: *Astarte roi de Tyr* (1665) und *Amalasonte* (1657).

Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena sowie mit zwei Balletteinlagen von Levassori und einem Ballett von Phillibois aufgeführt. Im Gegensatz zur neueren Forschung zitiert Campanini eine Äußerung Zenos, welche die Mitwirkung Pariatis an diesem Libretto erwähnt: „L'assistenza del signor Pariati è stata molto e sommamente giovevole per la riuscita del dramma, e ve lo attesto sinceramente, come ho fatto sempre quando vi ho scritto di lui.“⁷¹⁷ Das Werk wird noch weitere drei Mal im November 1718 gespielt und am 22. November 1723 am Hof wiederholt.

Unter Zenos insgesamt 36 von ihm alleine und 14 zusammen mit Pariati verfassten Libretti⁷¹⁸ gehört dieser mythologische Stoff eher zu den Ausnahmen, da der Autor nach den Prinzipien der klassischen französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts historische und exotische Stoffe bevorzugt, deren Quellen er ebenso genau angibt, wie im Fall der bereits beschriebenen geistlichen Werke.⁷¹⁹ Gemäß der aristotelischen Konzeption will Zeno mit einem gehobenen, würdevollen Stil unter Beachtung der klassischen Einheiten Mitleid und Schrecken bei den Zuschauern erregen, um sie dadurch moralisch zu läutern. Mit der Ankunft Zenos 1718 ändern sich die Bedingungen für Pariati grundlegend, da er formal auf die zweite Position zurückfällt, tatsächlich jedoch mit seinem Freund aus venezianischen Zeiten eine Produktion zu vier Händen in Angriff nimmt, bei welcher – wie bereits angedeutet – Zeno in der Regel die große Struktur des Stückes entwirft und Pariati in Absprache mit ihm den Text ausformuliert. Die in Zenos frühen Werken noch vorhandenen komischen Elemente werden im Laufe seines Schaffens immer seltener, so dass Pariati ab 1722 auf diesem Gebiet in Wien wieder seine eigenständige Produktion fortführt.

Den Höhepunkt ihrer Kooperation auf komischem Gebiet stellt ohne Zweifel die am 6. Februar 1719 aufgeführte Faschingsoper *Don Chisciotte in Sierra Morena. Tragicommedia per musica* in fünf Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis dar. In fünf Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena mit zwei Balletteinlagen von Levassori und einer von Phillibois wird der aus dem Roman von Cervantes bekannte Titelheld in Begleitung seines Dieners Sancio in ein wildes Gebirge verschlagen, wo er den seltsamsten Menschentypen begegnet. Im Zentrum der Handlung stehen die

⁷¹⁷ Campanini: Un precursore del Metastasio, S. 81.

⁷¹⁸ Vgl. Catalogo de' drammi composti dal Sig. Apostolo Zeno con la dichiarazione de' luoghi e de' tempi in cui l'Autore li ha publicati. Venedig 1735. Textausgaben in: Poesie drammatiche [...] per cura di Gasparo Gozzi. 10 Bde. Venedig 1744. – Poesie drammatiche. 11 Bde. Orléans 1785–86. – Poesie drammatiche. 12 Bde. Turin 1795.

⁷¹⁹ Vgl. Willy Pietzsch: Apostolo Zeno in seiner Abhängigkeit von der französischen Tragödie. Leipzig 1907. – Max Fehr: Apostolo Zeno (1668–1750) und seine Reform des Operntextes. Ein Beitrag zur Geschichte des Libretto's. Zürich 1912.

geradezu wahnsinnigen Leidenschaften in der Liebeskette Dorotea (amante di Fernando) – Fernando (principe di Andalusia, amante di Lucinda) – Lucinda (amante di Cardenio), welche alle die Vernunft und damit ihre Menschenwürde verlieren, so dass Liebe und Eifersucht (im Falle von Cardenio) sie zu rasenden Unwesen macht. Welche Rolle intertextuelle Ironie in der Tradition des Librettos spielen kann, hat Seifert am Beispiel eines Duetts von Sancio mit der von ihm umworbenen Magd Maritorne gezeigt, in welchem der berühmte Beginn von Minatos *Xerse* (Venedig 1654 bzw. die Überarbeitung durch Silvio Stampiglia, Rom 1694), nämlich die Verehrung der Platane des Perserkönigs (Ombra mai fu...), paraphrasiert wird. Die wenig begeisterte Maritorne erwidert Sancio:

Odimi: villan più sordido,
villan più ruvido, villan più critico,
villan più rustico, più detestabile,
più bastonabile mai non vi fu.⁷²⁰

Don Chisciotte in Sierra Morena wird noch drei Mal im Februar 1719 gespielt und löst in der Folge ein lebhaftes Interesse an diesem Stoff aus.⁷²¹ So wird in Wien am 6. Februar 1727 Pasquinis *Don Chisciotte in Corte della Duchessa. Opera serioridicola* in fünf Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in acht Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena erstmals dargeboten und im selben Monat drei Mal wiederholt. Pasquinis *Don Chisciotte* ist außerdem für die Rezeptionsgeschichte interessant, weil das Libretto in der Überlieferung seit seiner irrtümlichen Zuordnung zu Zeno in Band 4 (S. 319–442) der *Biblioteca teatrale italiana* von Ottaviano Diodati (Lucca 1762) regelmäßig mit dem *Don Chisciotte* von Pariati und Zeno verwechselt wird.⁷²² Pasquini liefert noch eine Fortsetzung des beliebten Stoffes mit *Sancio Panza Governatore dell'Isola Barattaria. Commedia per musica* in der Vertonung durch Caldara am 27. Januar 1733 in Wien.

⁷²⁰ Seifert: Pietro Pariati, S. 67.

⁷²¹ Vgl. Biancamaria Brumana: Figure di Don Chisciotte nell'opera italiana tra Seicento e Settecento. In: P. Csobádi / G. Gruber / J. Kuehnel / U. Mueller / O. Panagl (Hg.): Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Salzburg 1992, S. 699–712.

⁷²² Selbst in Zenos *Poesie drammatiche* (Orléans 1785–86) passiert diese Verwechslung. Auch Campanini (Un precursore del Metastasio, S. 165–176) resümiert eigentlich Pasquini, ohne es zu bemerken. Selbst in der Sammelausgabe *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno* von Andrea Della Corte (Turin 1958) wird Pasquinis Text abgedruckt (Band 2, S. 375–520) mit dem seltsamen Hinweis: „Il titolo del libretto, cinque atti, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, «tragicommedia per musica», di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, fu poi cangiato, e se ne ignora la ragione, in *Don Chisciotte in corte della Duchessa*.“ (S. 375)

Am 21. August 1719 wird anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Josefa (1699–1757), der Nichte des Kaisers, mit Friedrich August von Sachsen⁷²³ im Theater der Favorita Zenos *Sirita. Dramma per musica*⁷²⁴ in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in sechs Szenen von Giu. Galli Bibiena mit zwei Balletteinlagen von Levassori und einer weiteren von Phillibois aufgeführt. Der aus dem Buch 7 der *Gesta Danorum* von Saxo Grammaticus übernommene Stoff behandelt den keuschen Widerstand der Prinzessin Sirita gegen die Ehe mit Ottaro. Die Handlung wird zusätzlich dramatisiert durch die Liebeskette Sivaldo (Re di Danimarca, amante di Romilda) – Romilda (Sorella di Ottaro, amante d'Iroldo) – Iroldo (Principe di Danimarca, amante di Sirita). Dem Anlass gemäß endet der Text mit einem Schlusschor an das Brautpaar, welches mit seinen Tugenden stellvertretend für Maria Josefa und Friedrich August steht:

Degni sposi, illustri amanti,
 Chi mai fia, che onori e canti
 Vostri pregi, e vostri amori?
 Gloria, e fama il più ne tace:
 Troppo a noi parria mendace
 Tutti in dire i vostro onori. (S. 75)

Am 28. August 1719 wird bei der Grotte im Garten der Favorita Pariatis *Elisa. Componimento teatrale per musica* in der Vertonung von Fux gespielt, worin die aus Vergils *Aeneis* bekannte Geschichte von Dido (= Elissa)⁷²⁵ und Aeneas erneut als Opernbretto abgewandelt wird. Das Werk wird noch zwei Mal im September 1719 dar- geboten und am 28. August 1729 an Stelle von Zenos aus unbekanntem Gründen verschobenem *Enone. Dramma per musica* wieder aufgenommen.

Am 1. Oktober 1719 wird der Geburtstag des Kaisers mit Pariatis nur hand- schriftlich überliefertem (ÖNB Mus. Hs. 17.253) mythologischem Spiel *L'oracolo del fato. Componimento da camera per musica* in der Vertonung von Gasparini gefeiert.

Am 19. November folgt abends im spanischen Saal der Hofburg Pariatis *Galatea vendicata. Festa teatrale per musica*, vertont von F. B. Conti, worin die aus Ovids *Metamorphosen* (V und XIII) bekannten Legenden von Acis und Galathea sowie

⁷²³ Vgl. Andrea Sommer-Mathis: Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert. Wien 1994.

⁷²⁴ Zeno: Drammi scelti, S. 1–75

⁷²⁵ Nicht zu verwechseln mit Pariatis 1736 in Venedig gespieltem *Elisa regina di Tiro. Dramma per musica*, einer Überarbeitung von *Astarto* (Venedig 1708 bzw. Wien 1718).

von Alfeo und Aretusa miteinander verknüpft werden.⁷²⁶ Am 4. November 1719 wird im großen Hoftheater Zenos *Lucio Papirio Dittatore. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in acht Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena mit zwei Balletteinlagen von Levassori und einer von Phillibois aufgeführt. Der aus der römischen Geschichte von Livius (I.8) entlehnte Stoff der Verurteilung einer eigenmächtigen Entscheidung von Quinto Fabio durch seinen militärischen Vorgesetzten und Schwiegervater Lucio Papirio wird hier um die Rivalität zwischen einem Militärtribunen und einem Volkstribunen bezüglich der Schwester von Q. Fabio bereichert. Das Werk wird in den folgenden Wochen noch drei Mal gespielt.

1720 stirbt Kaiserin-Witwe Eleonore Magdalena Theresia von der Pfalz-Neuburg, die Mutter des Kaisers, worauf wegen der einzuhaltenden Trauer in diesem Jahr nur ein reduziertes Festprogramm des Hofes zu verzeichnen ist. Am 15. Oktober 1720 wird zum Namenstag von Erzherzogin Maria Theresia (1717–80), der ältesten Tochter des Kaisers, Pariatis nur in einer Handschrift (ÖNB Mus. Hs. 17.651) überlieferte *Cantata allegorica* in der Vertonung von F. B. Conti gesungen. Am 19. November 1720 wird in der Hofburg zum Namenstag der Kaiserin Zenos *Psiche. Componimento da camera per musica* (ÖNB Mus. Hs. 17.264) in einem Akt und Licenza mit der Musik von Fux und Caldara konzertant dargeboten. Das am 1. Oktober 1722 wiederholte und später im Band 7 der *Poesie drammatiche* abgedruckte Werk wandelt die Fabel von Amor und Psyche ab und wird ergänzt durch die Zwischenspiele *Parlafuso e Papagallo – Pipa e Galandina*.

Am 6. Februar 1721 kommt im kleinen Hoftheater *Alessandro in Sidone. Tragicommedia per musica* in fünf Akten von Zeno und Pariati mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in fünf Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena zur Aufführung. Die melodramatische Handlung soll die Großmut Alexanders gegenüber seinen Rivalen unterstreichen, weshalb das Werk als programmatisch für Zenos Reformabsichten gelten kann:

Der tragische Kern konstituiert sich aus dem Negativverhalten der Beteiligten, die sich von den Leidenschaften treiben lassen. Die Repressalien des rachsüchtigen Besiegten (Stratone) involvieren den, der in seinen Gefühlen der verletzbarste ist: will er (Addolomino) die Hand der Geliebten (Fenicia, Tochter des besiegten Königs) erwerben, so muß er den Sieger töten. Versucht er, sich dem

⁷²⁶ Von der Wiederholung der Aufführung zum selben Anlass 1724 gibt es nur eine Partiturhandschrift (ÖNB Mus. Hs. 17.214).

Komplott zu entziehen, so wird er erst recht verdächtigt, weil zum Schweigen verhalten.⁷²⁷

Es geht den Librettisten offenkundig um die extreme Charakterisierung von Personen, so dass Alexander den Edelmut, Stratone die perfide Rachsucht, Addolomino die Ehrlichkeit und Fenicia die aufrechte Liebe inkarnieren. Selbst die komische Ebene bietet derartige Kontraste in Gestalt von zwei Philosophen entgegengesetzter Schulen (Crate filosofo della setta de' cinici – Aristippo filosofo capo della setta de' cirenaici) und schließt damit an Minatos Faschingsoper über Philosophen der Antike an. Das erfolgreiche Werk wird noch drei Mal im Februar 1721 gespielt, vermutlich in Verbindung mit *Rosina, e Lesbo. Intermezzi per musica* von Silvani und Zeno in der Vertonung von Caldara und Porsile, sowie am 6. Februar 1737 in einer neuen Vertonung von G. Bononcini.

Am 28. August wird im Theater der Favorita Zenos *Meride e Selinunte. Dramma per Musica* in fünf Akten und Licenza mit der Musik von Porsile und Matteis in sechs Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Unter Berufung auf die unterschiedliche antike Überlieferung⁷²⁸ behandelt das Libretto die vorbildliche Freundschaft der beiden sowohl in Minatos Faschingsoper *La forza dell'amicitia* (Linz 1681) als auch in Schillers *Bürgschaft* beschriebenen Urheber des Anschlags auf den Tyrannen Dionysos und ihre abschließende Begnadigung. Ihre Tugend wird im Schlusschor gefeiert:

Diamo a te canti, diamo a te onori,
 O del ciel dono, bella Amistà.
 Tu di virtude l'alme innamorì,
 E per te orrori morte non ha.
 Tu ad opre eccelse stimoli i cori,
 E ne allontani colpa, e viltà.⁷²⁹

Das Werk wird noch zwei Mal im September 1721 gespielt.

Am 1. Oktober 1721 wird Pariatis nur handschriftlich überliefertes *La via del saggio. Componimento da camera per musica* in der Vertonung von F. B. Conti gesungen.

⁷²⁷ Erika Kanduth: Das Libretto im Zeichen der Arcadia. Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasio. In: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*. Heidelberg 1986, S. 33–53; hier S. 39.

⁷²⁸ Valerius Maximus: *Facta et dicta memorabilia* IV.7, ext. 1. – Cicero: *De officiis* III.45. – Hyginus: *Fabulae* CCLVII.3.

⁷²⁹ Apostolo Zeno: *Poesie drammatiche*. Band 5. Orléans 1786, S. 257–344; hier S. 342.

Herkules am Scheideweg zwischen Tugend und Genuss erweist sich darin als ebenso vorbildlich wie sein Nachfahre Karl VI. Am 4. November wird im großen Hoftheater Zenos *Ormisda. Dramma per musica* in drei Akten und *Licenza* mit der Musik von Caldara und Matteis in acht Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. In diesem weiteren Beispiel für Großmut behandelt der Autor die Gestalt des persischen Königs Ormisda, der auf Drängen seiner zweiten Frau Palmira den gemeinsamen Sohn Arsace zum Nachteil seines älteren Sohnes Cosroe zum Thronfolger macht. Die daraus resultierenden politischen und emotionalen Konflikte resümiert die Titelfigur in einem Monolog am Beginn der siebenten Szene des ersten Aktes:

E ribelli, e nemici,
 Se guerra più crudel mi fanno i miei?
 Palmira, Cosroe, Arsace,
 Tutti oggetti di amor, tutti di affanno,
 Misero in me rendete
 Il Re, il marito, il padre.⁷³⁰

Es folgen vier Reprisen im November 1721. Zusätzlich wird am 19. November 1721 Pariatis *Il giudizio di Enone. Festa teatrale per musica* rund um die im Titel genannte phrygische Nymphe in der Vertonung von Reinhardt gespielt.

Als Faschingsoper des Jahres 1722 wird am 29. Januar nachmittags im kleinen Hoftheater Pariatis *Archelao, Re di Cappadocia. Tragicommedia per musica* in fünf Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in fünf Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. In für den Autor außergewöhnlicher Weise knüpft das Werk an die Tradition der Schlüssellibretti von Minato an, durch deutliche Anspielungen auf unerfreuliche Erlebnisse Pariatis am Hof von Modena und einige biographische Anekdoten aus dem Leben der Sängerin Anna d'Ambreville.⁷³¹ Das Toben der Gefühle, die die Protagonisten vor Liebe, Hass, Eifersucht und Ehrgeiz rasend machen, wird schließlich von der strahlenden Vernunft des römischen Kaisers besänftigt, so dass am Ende auch der Titelheld die Maske des vorgetäuschten Wahnsinns fallen lassen kann. Es kommt noch zu zwei weiteren Aufführungen im Februar 1722.

Am 30. August wird im Theater der Favorita zum Geburtstag der Kaiserin Zenos *Nitocri. Dramma per musica*⁷³² in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in sechs Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena dargeboten. Als Titelfigur dient die

⁷³⁰ Zeno: Poesie drammatiche 5, S. 167–256; hier S. 182.

⁷³¹ Details bei Seifert: Pietro Pariati, S. 65.

⁷³² Zeno: Poesie drammatiche 5, S. 345–436.

bei Herodot (Historien II.100) und Diodoros Siculus wegen ihrer Schönheit gerühmte ägyptische Königin Nitocri, die nach dem gewaltsamen Tod ihres Bruders Amenofi die Herrschaft übernimmt und sich grausam an den Verschwörern rächt. Zeno fügt diesen historischen Geschehnissen eine leidenschaftliche Rivalität zwischen der Königin und ihrer Schwester um den General Mirteo hinzu. In den Arien, die die Gefühlschwankungen der Protagonisten ausdrücken sollen, erreicht Zeno in diesem Werk eine poetische Qualität, die durchaus mit jener von Metastasio vergleichbar ist. So besteht die siebente Szene des ersten Aktes nur aus Nitocris Reflexionen über ihre wankenden Emotionen, die ihren Höhepunkt in den folgenden Strophen von klassischer Nüchternheit und vollendeter Sprachmelodie finden:

Qual'onda alla sponda
 Incalza l'altr'onda:
 Tal pena con pena
 Si spinge a' miei danni.
 Si rompe in più sassi
 L'orgoglio de' flutti:
 E me premon tutti
 Quei barbari affanni. (S. 363)

Der Autor lenkt seine Figuren in diesem Text mit auffällig langen Regieanweisungen und lässt am Höhepunkt der Spannung den Ratgeber der Königin in einer verzweifelten Anrufung die Unheil bringenden Gefühle verwünschen:

Furie implacabili
 Le faci scuotono,
 Le serpi irritano
 In nostro eccidio:
 Lungi da questo ciel, Furie, sgombrate.
 O fra le rigide
 Rupi del Caucaso,
 O fra le inospiti
 Arene Libiche
 Quel foco, e quel velen, Furie, portate. (S. 417)

Am 6. Oktober 1722 wird anlässlich der Hochzeit von Erzherzogin Maria Amalia (1701–56), der jüngeren Nichte des Kaisers, mit Karl VII. (Albrecht) von Bayern,

dem Nachfolger (1740–45) von Karl VI. als Kaiser, im großen Saal der Favorita Pariatis *Le nozze di Aurora. Festa teatrale per musica* in der Vertonung von Fux dargeboten. Die zwei Balletteinlagen von Phillibois und Levassori feiern die von den auftretenden Göttern gesegnete Verbindung zwischen den beiden Dynastien und bekräftigen den politischen Nutzen und den Triumph der Liebe durch diese Heirat, wie sich das auch in den Titeln zweier Libretti Pariatis für München zum selben Anlass manifestiert: *La pubblica felicità* und *Il trionfo d'Amore*.

Am 4. November 1722 wird im großen Hoftheater Zenos *Scipione nelle Spagne. Dramma per Musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in acht Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Dieses Werk über die Leistungen Scipios während des zweiten punischen Krieges in Spanien, das erstmals 1710 in Barcelona in einer heute verschollenen Vertonung gespielt wurde, erlebt im November 1722 in Wien vier Reprisen.

Am 19. November 1722 wird zum Namenstag der Kaiserin *Pallade trionfante. Festa teatrale per musica* eines unbekanntenen Autors in der Vertonung von F. B. Conti gespielt. Zu einem bisher nicht bekannten Zeitpunkt wird in diesem Jahr auch die anonyme *La vendetta di Vulcano contro Marte. Operetta in musica* im Theater am Kärntnertor von einer italienischen Truppe dargeboten.

Am 26. Januar 1723 kommt im kleinen Hoftheater als Faschingsoper Pariatis *Creso. Tragicommedia per musica* in fünf Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in fünf Szenenbildern von Giu. Galli Bibiena mit drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois zur Aufführung. Die Personenkonstellation, eine gelungene Mischung aus einem unwürdigen orientalischen Despoten, zwei manchmal lächerlichen griechischen Philosophen und einem lustigen Diener, bietet eine unterhaltensame Gegenwelt, deren Konflikte sich am Ende in Wohlgefallen auflösen. Das Werk wird noch zwei Mal im Februar 1723 gespielt.

Den glanzvollen Höhepunkt dieses Jahres und vermutlich der gesamten Regierungszeit von Karl VI. bildet auf dem Gebiet des Musiktheaters die Aufführung von Pariatis *Costanza e Fortezza. Festa teatrale per musica* in drei Akten und *Licenza* in der Vertonung von Fux und Matteis am 28. August 1723 in der Prager Burg.⁷³³ Anlässlich der Krönung des Kaisers zum König von Böhmen wird in der Reitschule vor der Staub-Brücke in einem eigens errichteten offenen Theater⁷³⁴ in drei prunkvollen

⁷³³ Vgl. Otto Wessely: Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens ‚Costanza e fortezza‘. Graz 1969.

⁷³⁴ Bisher unbekanntes Archivmaterial dazu in Jana Spáčilová / Štěpán Vácha: New Insights into the Performance of Fux's Opera ‚Costanza e Fortezza‘ in Prague in 1723. In: *Music in Art* XXXIV.1–2 (2009), S. 44–72; vgl. auch zu den Quellen dieser Krönungsreise Štěpán Vácha / Irena Veselá / Vit Vlnas / Petra Vokáčová: Karel VI. & Alžběta Kristýna – Česká korunovace 1723. Prag / Leitomischl 2009.

Szenenbildern von Giu. Galli Bibiena und mit drei gigantischen Balletteinlagen von Levassori und Phillibois ein glänzendes Schauspiel geboten, dessen Kosten in der Literatur immer wieder mit 80.000 Gulden beziffert werden. Der Aufwand muss jedenfalls, wie aus den persönlichen Aufzeichnungen von Johann Joachim Quantz hervorgeht,⁷³⁵ selbst für an die Dimensionen der Hofoper gewöhnte Mitwirkende und Zuschauer beeindruckend gewesen sein: „4.000 Zuseher und ein Ensemble von 100 Sängern und 200 Musikern soll es gegeben haben.“⁷³⁶

Der um 500 v. Chr. in Mittelitalien situierte Stoff bietet, neben den zwei für die leidenschaftliche Dramatik sorgenden Liebesketten Porsenna (amante di Valeria) – Valeria (amante di Muzio) und Tito Tarquinio (amante di Clelia) – Clelia (amante di Orazio) – Erminio (amante di Clelia), vor allem komplexe Allegorien auf die politische und militärische Situation des 18. Jahrhunderts. Der Versuch des etruskischen Königs Porsenna, für die zwei Jahre zuvor aus Rom vertriebenen Tarquinier die Herrschaft zurück zu gewinnen, scheitert am Widerstand der römischen Tugenden, die sich in dem römischen Konsul Publius Valerius Publicola und in Horatius Cocles beispielhaft manifestieren. Umrahmt von einem beinahe unüberschaubaren Aufgebot an allegorischen Gestalten (Der Tiber und die Genien Roms – Der Tiber und seine Nebenflüsse – Nymphen) und an zeremoniösem Personal (Gefolge des Königs Porsenna, Priester, Adelige, etruskische und römische Soldaten, Likatoren, Wachen, Pagen, Dienerschaft, Seher, Volk) wird ein augusteisches Programm der römischen Tugenden vorgeführt, das sich beispielhaft in den Tänzen widerspiegelt: Am Ende des ersten Aktes werden im *Ballo di Salii o sieno Sacerdoti di Marte con la Costanza Romana, ed il Valore degli Etruschi* noch die Standhaftigkeit der Römer und die Tapferkeit der Etrusker gegenüber gestellt; am Ende des zweiten Aktes übertrifft im *Ballo di Aruspici Toscani, con la Fortezza Romana, e l'Amore della Gloria* die römische Macht und die Ruhmesliebe bereits die alte Religion, und am Ende des dritten Aktes schließlich vereinigen sich im *Ballo di Dei Penati di Roma, con l'Amore della Pace, e la Publica Felicità* die römischen Schutzgötter mit der Friedensliebe und dem öffentlichen Wohl. Diese Entwicklung resümiert den politischen Werdegang Karls VI. vom spanischen Prätendenten, der sich in den militärischen Auseinandersetzungen des Erbfolgekrieges gegen Frankreich behaupten muss, zum deutschen Friedenskaiser, der sein Wirken gemäß den Ideen der Aufklärung in den Dienst der Staatsidee stellt. Obwohl in der *Licenza* der Kaiserin gehuldigt wird,

⁷³⁵ Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen. In: Friedrich Wilhelm Marpurg (Hg.): *Historisch-critische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Band 1. Berlin 1755, S. 197–250; hier S. 216.

⁷³⁶ Anita Mayer-Hirtzberger: *Musikstadt Wien*. In: Csendes / Opll (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt*. Band 2, S. 525–547; hier S. 528.

ist das allegorische Programm schon in Thema und vor allem im Titel, der ja seine Devise aufgreift, vollkommen auf Karl VI. zugeschnitten, und das Werk wird damit entgegen dem zu diesem Datum (dem Geburtstag von Elisabeth Christine) üblichen Anlass zur Gänze zum politisch kalkulierten Schauspiel.

Ebenfalls in Prag wird am 29. August 1723, gewissermaßen als intimes Pendant zu dieser großen Festoper, von drei Mitgliedern des Hofes Pariatis nur handschriftlich überliefertes *Il giorno felice. Componimento per musica* (ÖNB Mus. Hs. 17.630) in der Vertonung von Porsile dargeboten, worin die auftretenden Gestalten (L'Aurora – Il Sole – Il Tempo) den Geburtstag der Kaiserin feiern. Am 4. November wird am selben Ort zum Namenstag des Kaisers das allegorische Libretto *Il trionfo della fama. Serenata per musica* von Francesco Fozio, das ebenfalls nur aus einer Handschrift (ÖNB Mus. Hs. 17.222) bekannt ist, in der Vertonung von F. B. Conti gesungen. Am 19. November 1723 schließlich wird während der Rückreise nach Wien in Znaim der Namenstag der Kaiserin mit Pariatis *La Concordia de' pianeti. Componimento teatrale per musica* in einem Akt mit Licenza in der Vertonung von Caldara gesungen. Da kein geeigneter Saal gefunden werden kann, findet das ca. zwei Stunden dauernde Konzert öffentlich auf zwei Triumphwagen statt. Dem Titel gemäß verneigen sich die olympischen Götter als Planeten vor der Sonne des Kaiserhauses.

Am 6. Februar 1724 wird im kleinen Hoftheater als Faschingsoper Pariatis *Penelope. Tragicommedia per Musica* in drei Akten mit der Musik von F. B. Conti in sechs Bühnenbildern von Giu. und Ant. Galli Bibiena aufgeführt. Wie schon in seiner Prosatragödie *La casta Penelope* (Venedig 1707) schildert der Autor den aus Homers *Odyssee* bekannten Widerstand Penelopes gegen die sie umwerbenden Freier und die glückliche Heimkehr von Odysseus. Seinen früheren Text ergänzt Pariati jedoch hier durch eine komische Ebene mit zwei Dienerfiguren (Dorilla schiava di Penelope – Tersite schiavo di Ulisse e finto Antifane, principe de' Lestrigoni), was die Atmosphäre des Stückes entscheidend verändert, ersichtlich in zweideutigen Anspielungen, welche in direktem Gegensatz zur Keuschheit der Titelfigur stehen. So erklärt z.B. Tersite die Sitten seines Königreiches, in welches er Dorilla als seine Frau mitnehmen möchte:

Dorilla. Tratto gentil?

Tersite. Non sempre. I miei vassalli vivono per lo più di carne umana.

Dorilla. Anche di femmina?

Tersite. Eh! Costa troppo.⁷³⁷

⁷³⁷ Zitiert nach Strohm: Pietro Pariati, S. 109.

Das Werk wird weitere drei Mal im Februar 1724 gespielt.

Am 19. Mai 1724 wird als Kammerfest zum Fürgang nach der Geburt von Erzherzogin Maria Amalie († 1730) Zenos *Euristeo. Dramma per Musica* in drei Akten und Licenza in der Vertonung von Caldara sowie mit einem Ballett aus Mitgliedern des Hofes, wofür Matteis die Musik schreibt, dargeboten. Es handelt sich dabei wieder um ein Verwechslungs-drama im höfischen Milieu der griechischen Antike auf Basis von Hyginus und Pausanias, wo die Hauptfigur (Ormonte; Generale del Re Cisseo, riconosciuto per Euristeo Principe di Argo) allerdings den Namen Archelao trägt. Das mit einer Verherrlichung der Kaiserin schließende Werk wird noch zwei Mal im Mai gespielt.

Am 28. August nachmittags wird in der Favorita Zenos *Andromaca. Dramma per Musica*⁷³⁸ in fünf Akten und Licenza mit der Musik von Caldara und Matteis in sechs Bühnenbildern von Ant. Galli Bibiena mit drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois aufgeführt. Der Autor selbst kündigt eine Neugestaltung des Stoffes vom Schicksal der Witwe Hektors und ihres Sohnes nach dem Fall von Troja an, wie es bei Euripides, Seneca und Racine zu finden sei, allerdings mit beträchtlichen Veränderungen im Handlungsverlauf:

Die tragikomische Wende ist durch ein zusätzliches Motiv, das Freundschaftsmotiv, vorbereitet: Odysseus' Sohn Telemach, einst entführt, ist mit Astyanax aufgezogen worden. Der Vater soll entscheiden, welchen der beiden verkleideten Freunde er verderben will. Telemach begibt sich in die Hand des Pyrrhus, um Odysseus zu zwingen, Astyanax freizugeben.⁷³⁹

Für das glückliche Ende müssen sich einige Gestalten großzügig selbst überwinden, wozu sie aber die das Stück durchziehenden Klagen von Andromaca bewegen:

Vedova tortorella
 Piange così 'l suo fido:
 Ma della cara prole
 Vola d'intorno al nido,
 E abbandonar nol sa.
 Timida de' suoi danni,
 Guarda quà e là; ma resta,

⁷³⁸ Apostolo Zeno: Poesie drammatiche. Band 6. Orléans 1786, S. 1–78.

⁷³⁹ Kanduth: Das Libretto im Zeichen der Arcadia, S. 40.

Nè spiega lunge i vanni:
 Tanto in quel picciol core
 Può di materno amore
 La natura pietà. (S. 10f.)

Mit den eingestreuten Intermezzi *Madama Dulcinea e il cuoco* von Luigi Trotti (1686–1740), die für eine Aufführung in Rom 1712 entstanden sind, wird das Werk noch drei Mal im September dargeboten. Am 30. März 1750 wird das Werk in der neuen Vertonung von David Perez im Burgtheater erstmals gespielt und 1752 wiederholt.

Am 4. November 1724 kommt Zenos *Gianguir. Dramma per Musica*⁷⁴⁰ in fünf Akten und Licenza mit der Musik von Caldara und Matteis in sieben Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena mit Balletteinlagen von Levassori und Phillibois zur Aufführung. In seiner ungewöhnlich ausführlichen Einleitung weist der sichtlich auf historische Korrektheit bedachte Autor auf seine zahlreichen Quellen zu dieser melodramatischen Geschichte rund um den Mogulkaiser Jehangir (1569–1627) hin. Der Autor selbst unterstreicht die fatale Wirkung der Leidenschaften durch den zur Schau getragenen orientalischen Prunk, der in langen Regieanweisungen vorgegeben wird:

Anfiteatro nella gran Piazza di Agra, tutto di drappi Indiani nobilmente addobbato. Le due estremità nella facciata restano congiunte al di sopra da un'arco trionfale. Due porte minori veggonsi chiuse a' due fianchi estremi d'esso. Alla parte destra sta eretto il trono imperiale, cui fa ornamento, e riparo da' raggi del sole ricchissima ombrella d'oro, da cui pendono frange, e campanelli dello stesso metallo. Nel fondo di esso scorgesi una parte del Mahal, o sia del palazzo Imperiale. (S. 85)

Auch wenn er hier irrtümlich für den Palast gehalten wird, scheint der Taj Mahal schon damals ein Sinnbild für die indische Prachtentfaltung gewesen zu sein. Nach der Aufdeckung einer Verschwörung und einiger Liebesverwirrungen kann der Titelheld, der den vierten Akt mit einer gewaltigen Zornesarie beschließt, am Ende des fünften Aktes befriedigt zur festlichen Feier einladen:

Con la pompa si onori
 Un così fausto giorno, in cui di tanti
 Nemici trionfai. (S. 166)

⁷⁴⁰ Zeno: Poesie drammatiche 6, S. 79–168.

Der Schlusschor der Licenza unterstreicht in seiner Verherrlichung des Kaisers, dass es unter seiner Herrschaft doch wesentlich liberaler zugehe:

Tu sì amabil ne reggi
 Che godiam nelle tue leggi
 Quel più dolce, e quel più caro,
 Che fa idea di libertà. (S. 168)

Das Werk wird noch drei Mal im November 1724 und dann wieder 1746 am Burgtheater gespielt.

Am 19. November 1724 folgt zum Namenstag der Kaiserin Pariatis *Meleagro. Festa teatrale per musica* in der Vertonung von F. B. Conti auf einen aus dem achten Buch der Metamorphosen von Ovid bekannten Stoff, der in Wien schon 1669 von Minato für eine Aufführung zum Geburtstag von Kaiserin-Witwe Eleonora und 1706 von Bernardoni zum Geburtstag von Joseph I. behandelt worden ist.

Höchst bemerkenswert ist in diesem Jahr weiters eine Aufführung von *Orlando furioso. Drama per musica* von Grazio Braccioli (1682–1752) in der Vertonung von Antonio Vivaldi (1678–1741), der in einem jahrlangen Prozess die 1713 erstmals in Venedig gespielte Version von Giovanni Alberto Ristori (1692–1754) verändert und mit eigenen Zusätzen versieht, bis schließlich 1727 die völlig neu und nun zur Gänze von Vivaldi komponierte Fassung zur Aufführung kommt. Sie findet auf Initiative von Franz Anton von Sporck (1662–1738)⁷⁴¹ vermutlich in dem 1701 in seinem Palais in der Prager Neustadt eingerichteten Theater statt, oder aber in Kukul (Kuks) bei Gradlitz an der Elbe (Hradiště) in Böhmen, wo in einem eigens errichteten Theatergebäude für den Freundeskreis von Sporck⁷⁴² während des Faschings und der Sommersaison ein reichhaltiges Sprech- und Musiktheaterprogramm geboten wird, das auch zahlreiche italienische Werke einschließt. Die aufgeführten Werke erscheinen alle in einem zweisprachigen synoptischen Druck in Prag.

Am 6. Februar 1725 wird als Faschingsoper nachmittags im kleinen Hoftheater Zenos *Griselda. Dramma per Musica* in drei Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in sechs Szenen von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Dieses Libretto, das erstmals 1701 in Venedig in der Vertonung von Antonio Pollarolo (1680–1746) und spä-

⁷⁴¹ Vgl. Gustav E. Pazaurek: Franz Anton Reichsgraf von Sporck: Ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukul. Leipzig 1901. – Heinrich Benedikt: Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738): Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen. Wien 1923. – Daniel E. Freeman: The Opera Theater of Count Franz Anton von Spork in Prague. Stuyvesant (NY) 1992.

⁷⁴² Der für die benachbarten Gästehäuser geplante Kurbetrieb mittels der 1692 entdeckten Mineralquelle ist nie zustande gekommen.

ter in unterschiedlichen Versionen in zahlreichen Städten Italiens sowie in London und München gespielt wurde, behandelt den auf die Novelle X.10 des *Decameron* von Giovanni Boccaccio zurückgehenden und später zu einem europäischen Volksbuch gewordenen Stoff einer exemplarisch geduldischen Ehefrau aus bescheidenen Verhältnissen, die jede Demütigung durch ihren adeligen Ehemann unerschütterlich erträgt. Vermutlich um den Rahmen exotischer zu gestalten, verlegt Zeno die Handlung aus Saluzzo in Piemont in die Umgebung von Palermo (Gualtiero, re di Sicilia) und fügt zur größeren Dramatisierung einen Rivalen des Ehemannes (Otone, cavalier Siciliano, amante di Griselda) und ein paralleles Liebespaar (Costanza – Roberto) hinzu. Wie es dem Anlass entspricht, spielt auch Elpino (servo faceto di Corte) eine bedeutende Rolle.

Dem Werk, das noch zwei Mal im Februar am Kaiserhof gespielt wird, ist ein jahrzehntelanger Erfolg in Österreich beschieden: 1730 mit der Musik von Václav Gurecký (1705–43) in Kremsier, 1731 bei dem Grafen Sporck in Prag oder Kukul und 1738 in Klagenfurt, sowie mit der Musik von Niccolò Piccinni (1728–1800) 1794 in Wien und 1796 in Prag.

Am 28. August 1725 wird im Garten der Favorita zum Geburtstag der Kaiserin Zenos *Semiramide in Ascalona. Dramma per Musica*⁷⁴³ in fünf Akten mit Licenza in der Vertonung von Caldara und Matteis mit drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois in fünf Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena dargeboten. Der Librettist beruft sich in seiner Einleitung auf die Biographie der assyrischen Königin bei Diosdoro Siculus und Justinus, denen er die Episode der Begegnung mit ihrem späteren Gemahl Nino nach der Eroberung ihrer Heimatstadt Askalon entnimmt. Zur Steigerung der dramatischen Effekte wird noch ein früherer Anbeter der Königin (Aliso, Capo de' Pastori d'Ascalona) sowie eine Rivalität um Belesa, die Schwester von Nino, hinzugefügt: Mennone (Generale, e favorito di Nino, sposo promesso di Semiramide, ma amante di Belesa) und Arbace (Principe de' Medi, amante di Belesa) streiten um ihre Gunst. Inmitten der Liebesverwirrungen trägt Semiramide eine Version der in dieser Zeit äußerst beliebten Arie vom Schiff im Seesturm vor, um ihr aufgewühltes Gemüt zu beschreiben:

Povera navicella
 Presso ha l'amica sponda?
 E in mezzo alla procella
 Furia di vento, e d'onda

⁷⁴³ Zeno: Poesie drammatiche 6, S. 233–310.

La porta a naufragar.
 Misera pastorella,
 Anch'io vicino ho il porto;
 E la crudel mia stella
 Vuol questo core assorto
 In tempestoso mar. (S. 263)

Nach der geglückten Wiederherstellung der Harmonie wird die Kaiserin als ebenso tugendhaft wie die Titelheldin verherrlicht.

Am 4. November 1725 wird nachmittags im großen Hoftheater Zenos *Venceslao. Dramma per musica* in fünf Akten mit der Musik von Caldara in sieben Szenen von Giu. und Ant. Galli Bibiena mit drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois aufgeführt. Das erstmals 1703 in Venedig mit der Musik von Carlo Francesco Pollarolo (~1653–1723) aufgeführte Werk stellt unter Einbeziehung zahlreicher Motive aus anderen französischen Theaterstücken dieser Zeit eine Adaptierung von Jean Rotrous (1609–50) Tragödie *Venceslas* (1647) dar,⁷⁴⁴ die 1699 in einer anonymen italienischen Übersetzung⁷⁴⁵ erschienen ist. Am mittelalterlichen Hof von Polen versucht der König Venceslao seinen Erben Casimiro in die Schranken der sich für einen künftigen Herrscher ziemenden Tugenden zu weisen. Er wird darin tatkräftig unterstützt von Lucinda principessa di Lituania, einer ehemaligen Geliebten Casimiros, die – als Lucindo verkleidet – versucht, das ihr gegebene Eheversprechen einzufordern, was ihr schließlich gelingt.

Am 19. November folgt *Giunone Placata. Festa teatrale per musica* von dem wenig bekannten Ippolito Zannelli († 1737) in der Vertonung von Fux.

Im Jahr 1725 gestaltet auch Graf Sporck erstmals ein wesentlich umfangreicheres Opernprogramm: Zenos *Lucio Vero* mit der Musik von Albinoni und sein *Venceslao* in der Vertonung von Giuseppe Boniventi (~1670–nach 1727) und Giovanni Antonio Guerra, *L'innocenza giustificata* von Silvani mit der Musik von Andrea Stefano Fiorè oder Benedetto Fiore und Antonio Bioni, *Armida abbandonata* von Silvani in der Vertonung von Antonio Bioni (1698–1739) sowie ein anonymes *La fortunata sventura. Drama per musica*.

Am 17. Februar 1726 wird nachmittags im kleinen Hoftheater *Amalasunta. Dramma per Musica* von dem völlig unbekanntem Domenico Bonlini (auch: Ni-

744 Vgl. Jean-François Levy: Apostolo Zeno e ses sources françaises: le procédé du collage dans *Venceslao* (1703). In: *Chroniques italiennes* 77–78 (2006), S. 47–65.

745 *Il Vincislao*. Bologna: Longhi 1699. Später auch im vierten Band von *Opere varie trasportate dal francese e recitate in Bologna*. Bologna 1725.

codemo Blinoni) mit der Musik von Caldara aufgeführt, das noch vier Mal in den darauf folgenden Wochen gespielt wird. Am 21. Februar folgt als zweite Faschingsoper – was eine bemerkenswerte Änderung im Spielplan bedeutet – Pasquinis *Spartaco. Dramma per Musica* in drei Akten mit der Musik von Porsile und Matteis in fünf Szenen von Giu. Galli Bibiena. Das Werk wird 1727 in Kremsier wiederholt.

Am 28. August 1726 wird in einem Theater im Garten der Favorita Pariatis *La corona d'Arianna. Festa teatrale per musica* in einem Akt mit der Musik von Fux aufgeführt. In diesem weitere zwei Mal im September gespielten Werk, das thematisch an Pariatis *Teseo in Creta* anschließt, steht die mit Edelsteinen besetzte Krone von Arianna im Mittelpunkt, die sie zum Trost für ihr unglückliches Schicksal von Venus bekommt und die schließlich in ein Gestirn verwandelt wird.

Am 4. November wird der Namenstag des Kaisers im großen Hoftheater mit Zenos *I due dittatori. Dramma per musica*⁷⁴⁶ in fünf Akten und *Licenza* in sechs Bühnenbildern von Giu. und Ant. Galli Bibiena mit der Musik von Caldara und Matteis und mit drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois gefeiert. Ähnlich wie schon *Lucio Papirio dittatore* handelt das Werk von der Frage der Eigenmächtigkeit bei militärischen Entscheidungen, die Fabio Massimo Dittatore und seinen Gegenspieler Minuzio (Maestro de' Cavalieri, e poi Dittatore) in erhebliche politische Konflikte bringt, welche durch eine Liebesgeschichte in der jüngeren Generation verstärkt werden. Die dabei aufkeimenden Rachegefühle werden den Machthabern im Namen der Staatsräson und der Gerechtigkeit gegenüber den Untergeordneten untersagt:

Non dovria chi impera e regge,
 Con la forza e con la legge
 Il suo oltraggio vendicar.
 Non è zelo il suo rigore,
 Ma furore,
 Che a se fa, non un dovere,
 Ma un piacere in condannar. (S. 131)

Der extrem kurze, äußerst heterogene Vers unterstreicht hier durch den deutlichen Bruch im Rhythmus, wie deplatziert ein derartiges Verhalten bei einem Fürsten scheinen muss. Das Werk wird noch drei Mal im November gespielt, worauf am

⁷⁴⁶ Zeno: *Drammi scelti*, S. 77–160.

19. November 1726 Pasquinis einaktige *Issicratea. Festa teatrale per musica* in der Vertonung von F. B. Conti sowie Pasquinis *Il giorno natalizio di Giove. Cantata* mit der Musik von Porsile folgen.

Vermutlich in Wien werden 1726 unter bisher noch nicht geklärten Umständen Pariatis *Ghirlanda di fiori. Componimento pastorale per musica* in der Vertonung von Caldara zum Namenstag von Maria von Althann, sowie *Il Cavalier Bevagna. Commedia* eines unbekanntes Autors mit der Musik von Francesco Borosini (~1688–~1750) gespielt.

Das Saisonprogramm bei Sporck bietet 1726 Silvanis Arrenione in der Vertonung von Giovanni Maria Ruggieri (1665–~1725) und *La tirannia castigata* mit der Musik von Vivaldi, sowie die anonymen Musikdramen *Il contrasto di due Gaudio e del Terzo* und *La reità fortunata*, letzteres mit der Musik von Guerra. Am Hof des Erzbischofs von Salzburg werden zwei Kompositionen von Caldara dargeboten: *L'Etearco. Dramma per musica* von Stampiglia und *Il germanico Marte. Drama per musica* mit dem Intermezzo *Grespilla e Fanfarone*.

Als Faschingsoper des Jahres 1727 wird – wie bereits oben erwähnt – Pasquinis *Don Chisciotte in Corte della Duchessa. Opera serioridicola* am 6. Februar aufgeführt und vier Mal wiederholt. Laut eigener Aussage im *Argomento* hält sich der Autor so weit als möglich an die Romanvorlage, stattet nur seine von ihm hinzugefügten Liebhaber mit dem gleichen Donchisciottismo aus und entlässt seine Hauptfiguren nach einem grotesken Turnier in eine bessere Zukunft.

Am 30. August 1727 wird abends im Garten der Favorita Zenos *Imeneo. Dramma per Musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara dargeboten. Darauf folgen als übliche Ereignisse im Festkalender am 4. November im großen Hoftheater Zenos *Ornospade. Dramma per Musica* in drei Akten in der Vertonung von Caldara und Matteis mit sieben Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena, sowie am 19. November *Archidamia. Festa teatrale per musica* von Pasquini mit der Musik von Reutter.

Das Programm bei Sporck bietet auch 1727 eine ungewöhnlich reichhaltige Mischung der Opernliteratur dieser Zeit: von Silvanis *La Fede tradita e vendicata* in der Vertonung von Gasparini, das 1736 bei der Herbstmesse in Graz im neuen Theater auf dem Tummelplatz auf Initiative der Fürsten von Eggenberg dargeboten wird, über *L'amor tirannico* von Domenico Lalli⁷⁴⁷ mit der Musik von Francesco

⁷⁴⁷ Der als Sebastiano Biancardi (1679–1741) geborene und auf Grund eines Finanzskandals in Neapel unter seinem Künstlernamen bekannt gewordene Librettist und Komponist Lalli ist mit seinen Werken zu dieser Zeit in einigen Städten Österreichs präsent: *Gli eccessi dell'infedeltà* 1723 in Salzburg mit der Musik von Caldara, *Ulisse* mit der Musik von Daniel Gottlob Treu 1726 in Breslau, *Il Gran Mogol* in der eigenen Vertonung (als Sebastiano Biancardi) in Wien 1729, *Argippo* mit der Musik von Vivaldi in Prag 1730, *Camaide imperatore della Cina o vero Li figliuoli rivali del padre* in der Vertonung von Caldara in Salzburg 1730 und *Candace* mit der Musik von Giovanni Battista Lampugnani in Wien 1738.

Feo (1691–1761) und *Tullio Ostilio* von Adriano Morselli⁷⁴⁸ bis zu dem anonymen *Il confronto dell'amor coniugale* sowie dem völlig rätselhaften *Achille in Sciro*, der den selten verwendeten Stoff zwischen *L'Achille in Sciro. Favola drammatica* von Ippolito Bentivoglio (Ferrara 1663) und Metastasios Wiener Libretto von 1736 abwandelt. In Kremsier wird 1727 Zenos *Merope* gespielt.

Die Faschingsoper des Jahres 1728 entfällt wegen einer Erkrankung der Kaiserin. Am 10. August wird in einer bis nach Mitternacht dauernden Vorstellung in Graz anlässlich der Erbhuldigung für Karl VI. Pasquinis *La Forza dell'Amicizia, ovvero Pidade, ed Oreste. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara, Reutter und Matteis gespielt, worin die Thematik um Orest und Iphigenie auf Tauris abgewandelt wird. Am 4. November 1728 bietet Zeno mit seinem *Mitridate. Dramma per musica* in fünf Akten mit der Musik von Caldara und Matteis im großen Hoftheater mit sieben Szenen von Giu. und Ant. Galli Bibiena ein von Racines gleichnamiger Tragödie (1673) inspiriertes Porträt des alternden Tyrannen im Konflikt mit Rom und den eigenen Söhnen. Nach drei Wiederholungen dieses Werkes folgt am 19. November zum Namenstag der Kaiserin Pasquinis *Pieria. Festa teatrale per musica* in der Vertonung von F. B. Conti.

In Wien wird 1728 noch *Atalanta. Componimento drammatico* eines bisher nicht identifizierten Cavalier Pastor arcade mit der Musik von Anton Phuniak (1682–1771) dargeboten, während das Programm des Grafen Sporck in Prag und Kukulowitz vorwiegend Übernahmen von in Italien zu dieser Zeit verbreiteten Werken enthält: *Porsena* des biographisch nicht fassbaren Agostino Piovene mit der Musik von Lotti, Silvanis *Armida al campo* in der Vertonung von G. A. Guerra (= Annantio Ruggiero Vona) und seine *Irene Augusta* mit der Musik von Lotti, die anonyme, in der Literatur aber häufig dem Impresario Antonio Denzio zugeschriebene *La Caduta di Baiazetto imperatore de Turchi. Tragedia per musica* in der Vertonung von Matteo Luchini, die 1737 in Graz wieder gespielt wird, und *La costanza combattuta in amore*, möglicherweise ebenfalls von Denzio, mit der Musik von Giovanni Porta (~1675–1755).

Vermutlich in den ersten Wochen des Jahres 1729 (der Druck des Librettos trägt die Jahreszahl 1728) wird in Wien an einem bisher nicht ermittelten Ort anlässlich der Heirat des Thronfolgers Ferdinand von Bourbon (1713–59) mit Maria Barbara von Portugal am 19. Januar 1729 im Auftrag des spanischen Botschafters, Michel Joseph de Bournonville (1672–1752), Pasquinis *La Corona d'Imeneo. Festa per musica* in der Vertonung von Caldara gespielt.

⁷⁴⁸ Das Werk wird 1735 in Brünn mit der Musik von Vivaldi und Domenico Sarro und 1737 in Graz wieder aufgenommen.

Neben der Aufführung von *Pariatis Sesostris. Tragedia di lieto fine*,⁷⁴⁹ die mit den Zwischenspielen von Matteis drei Mal im Februar 1729 von Kavalieren und Hofdamen gespielt wird, kommt als Faschingsoper des Hofes am 8. Februar Pasquinis *I disingannati. Commedia per musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in fünf Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena und drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois heraus.

Am 1. Oktober 1729 wird der Geburtstag des Kaisers mit Pasquinis nur handschriftlich überlieferter (ÖNB Mus. Hs. 18.015) *La magnanimità d'Alessandro. Festa di camera* in der Vertonung von Reutter gefeiert. Es folgt am 4. November 1729⁷⁵⁰ nachmittag im großen Hoftheater Zenos *Caio Fabbricio. Dramma per musica*⁷⁵¹ in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in sieben Szenen von Ant. Galli Bibiena. Den historischen Stoff der Eroberung Süditaliens durch Rom und die Unterstützung der Stadt Tarent durch den epirotischen König Pirro, zu welchem Cajo Fabbrizio als Botschafter geschickt wird, kombiniert der Librettist mit einer dramatischen Liebesgeschichte. Sala Di Felice⁷⁵² weist auf die in der Licenza einmal mehr verwendete Metapher des Sehens und Verstehens hin, hier in Bezug auf einen Kartographen. Der Autor der enkomiastischen Verse kann zwar nicht alle Vorzüge des Kaisers sehen, aber kann sie dennoch in seinem Geist begreifen und den Zuhörern bildlich vor Augen führen:

Così in picciola tela,
ove sia circoscritto il mondo intero
l'ampia mole di lui l'occhio non vede
ma l'intelletto ne comprende il vero. (S. 731)

Das Werk wird am 13. November 1729 wiederholt, am 4., 12. und 25. November 1730 in Wien wieder aufgenommen, und schließlich 1737 in Salzburg und 1743 in Graz gespielt.

Pasquinis *Telesilla. Festa teatrale per musica* in der Vertonung von Porsile beschließt am 19. November das Festprogramm des Hofes für 1729. Zu unbekanntem Zeitpunkt werden in Wien in diesem Jahr außerdem die Kantate *Medea in Corinto* von Paolo Rolli (1687–1765) in der Vertonung von Caldara, sowie die anonymen

749 Es handelt sich dabei um eine 1716 erstmals in Venedig aufgeführte Prosatragödie, die Stoff und Personen mit dem 1710 in Venedig und 1717 in Wien gespielten Musidrama *Sesostris Re di Egitto* gemeinsam hat.

750 In manchen Bibliothekskatalogen findet sich ein Druck mit der Angabe Wien 1723; das dürfte ein Übertragungsfehler sein; ebenso die Jahreszahl 1727 bei Sala Di Felice: Zeno, *Metastasio e il teatro di corte*, S. 541.

751 *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Band 2, S. 623–731.

752 Sala Di Felice: Zeno, *Metastasio e il teatro di corte*, S. 556f.

Componimenti *La virtù e la costanza vincono l'infedeltà* und *I cacciatori feriti d'amore*, letzteres mit der Musik von Bioni, aufgeführt.

In Kremsier wird 1729 Zenos *Faramondo. Dramma per musica*, wie erstmals in Venedig 1699, in der Vertonung von C. F. Pollarolo gespielt. Graf Sporck bietet auf seinen beiden Bühnen einen weiteren Horizont: *Aristeo* von Giulio Cesare Corradi (~1650–1702) mit der Musik von A. Pollarolo, Piovenes *Publio Cornelio Scipione* in der Vertonung von C. F. Pollarolo, *Roderico* von dem kaum bekannten Giovanni Battista Bottalini und das anonyme *Amore trionfante. Melodrama pastorale*. Es muss hervorgehoben werden, dass er nicht nur als erster ein Libretto von Antonio Salvi⁷⁵³ (*Il Satrapone. Intermezzi per musica* in der Vertonung von Albinoni) seinem Publikum vorstellt, sondern vermutlich auch den ersten Metastasio in Österreich: *Siface* mit der Musik von Nicola Porpora (1686–1768), eine Überarbeitung von *La forza della virtù* (1693) des 1699 verstorbenen Domenico David, die erstmals 1723 in Neapel gespielt und später von Metastasio als nicht eigenständiges Werk in keine Werkausgabe aufgenommen wird.

Am 5. Februar 1730 wird als Faschingsoper im kleinen Hoftheater Silvanis *La Verità nell'inganno. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara in sieben Bühnenbildern von Ant. Galli Bibiena und mit drei Balletteinlagen von Philibois und Levassori aufgeführt. Das Werk wird am Kaiserhof noch drei Mal und dann in Prag bei Sporck gespielt.

Für den 28. August wird eine Geburtstagsoper vorbereitet, aber wegen Hoftrauer abgesagt. Auch die Geburtstagsfeier für den Kaiser am 1. Oktober fällt mit Pasquinis *Scipione Africano il maggiore. Festa di camera per musica* (ÖNB Mus. Hs. 18.300) in der Vertonung von Porsile bescheiden aus. In ebenso kleineren Dimensionen bewegt sich am 19. November die Aufführung von Pasquinis *Plotina. Festa teatrale per musica* in einem Akt mit der Musik von Reutter.

In Salzburg werden vermutlich 1730 Lallis *Camaide imperatore della China o vero Li figliuoli rivali del padre. Dramma per musica* in der Vertonung von Caldara und Lucchinis *L'Inganno tradito dall'amore. Dramma per musica* dargeboten. In Breslau kann man *Ercole sul Termodonte. Dramma per musica* von Santo Burigotti in der Vertonung von Bioni hören. Herausragend unter den Spielstätten außerhalb des Wiener Hofes sind die Theater des Grafen Sporck, wo 1730 *Argippo* von Lalli oder Salvi⁷⁵⁴

753 Vgl. Francesco Giuntini: I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della ‚riforma‘ del libretto nel primo Settecento. Bologna 1994.

754 In den Katalogen findet sich das Werk unter dem einen oder dem anderen Namen, wobei der Druck von *L'Alfieri fanfarone. Intermezzi comici musicali* ausdrücklich im Untertitel Salvi zugeordnet wird; für Salvi spricht außerdem ein Druck in Brünn 1733 vermutlich für eine Aufführung in Kremsier, wo das Werk von Antonio Costantini vertont wird.

und *Farnace* von Lucchini, beide mit der Musik von Vivaldi, Salvis *Il marito giocatore e la moglie bacchettona*. *Intermezzi per musica* in der Vertonung von Giuseppe Maria Orlandini, das 1685 in Venedig erstmals aufgeführte Musikdrama *Penelope la casta* von Matteo Noris (1640–1714) mit unbekannter Musik, *Gli amori delusi*. *Favola pastorale* und das musikalische Rätselspiel *Il ritorno del figlio con l'abito più approvato* mit der Musik von Francesco Mancini, Matteo Lucchini und Antonio Bioni geboten werden.

Durch die Verpflichtung von Metastasio als *Poeta cesareo* ändern sich die Verhältnisse grundlegend, weil sein internationaler Ruhm eine Zurücksetzung der noch wirkenden Hofdichter aus der vorhergehenden Generation bewirkt, deren Aufträge nun quantitativ und qualitativ deutlich abnehmen. Neben einem einzigen Werk von Zeno, *Enone*. *Dramma per musica*, das ursprünglich für den Geburtstag der Kaiserin am 28. August 1730 einstudiert,⁷⁵⁵ dann aber wegen des Todes der Mutter von Kaiserin-Witwe Amalie Wilhelmine am 12. August 1730 auf 1734⁷⁵⁶ verschoben wird, kommen vor allem Pasquinis Libretti noch mit einer gewissen Regelmäßigkeit zur Aufführung: *La generosità di Artaserse con Temistocle*. *Festa di camera per musica* (1. Oktober 1731, Musik von Reutter; in ÖNB Mus. Hs. 17.970), *Livia*. *Festa teatrale per musica* (19. November 1731, Musik von Caldara), *Alessandro il Grande*. *Festa di camera per musica* (1. Oktober 1732, Musik von Reutter; ÖNB Mus. Hs. 17.972), *Zenobia*. *Festa teatrale per musica* (19. November 1732, Musik von Reutter), *Clelia*. *Festa teatrale per musica* (19. November 1733, Musik von Ignazio Conti), *La liberalità di Numa Pompilio*. *Servizio di camera* (1. Oktober 1735, Musik von I. Conti; ÖNB Mus. Hs. 17.245), *La speranza assicurata*. *Serenata per musica* (13. Mai 1736 in Laxenburg zum Geburtstag von Maria Theresia, Musik von Reutter) und *Diana vendicata*. *Festa teatrale per musica* (25. November 1736, Musik von Reutter).

Insgesamt geht die exklusive Stellung des Hofes im Bereich des Musiktheaters schrittweise zurück, sticht nun jedoch durch ihre Qualität aus den immer weitere Verbreitung findenden Produktionen dieser vorwiegend auf italienischen Libretti basierenden Form des Unterhaltungstheaters heraus. Die zunehmende Bestellung von Pächtern für den Betrieb auch der vom Hof finanzierten Bühnen sowie die Gründung ähnlicher Institutionen bescheidenerer Dimension durch kleinere Höfe oder Städte macht aus den bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts prestigeorientierten Schauspielen mit der erklärten Absicht der Selbstdarstellung

⁷⁵⁵ Vgl. Otto G. Schindler: Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster ‚Opera-Meister zu Wien‘. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Wien 2000, S. 73–114; hier S. 87.
⁷⁵⁶ Am 28. August 1734 abends im Theater der Favorita mit der Musik von Caldara und Matteis.

des Kaiserhofes nun eine immer deutlicher auf kommerzielle Zwecke ausgerichtete Form der Unterhaltung. Dadurch kommt eine bürgerliche Öffentlichkeit mit den spezifischen Texten des Musiktheaters in Kontakt, die zunehmend in synoptischen Drucken mit dem italienischen Original und der deutschen Übersetzung angeboten werden.

VI.4 Pietro Metastasio – der Hofdichter als Monument

Der am 3. Januar 1698 in eine kleinbürgerliche Familie in Rom geborene Pietro Trapassi wird von seinem Taufpaten Kardinal Pietro Ottoboni der Erziehung von Gian Vincenzo Gravina anvertraut, der in ihm einen überaus begabten Improvisator von Versen entdeckt.⁷⁵⁷ Der führende Intellektuelle adoptiert den Knaben, nimmt ihn nach Neapel und später nach Scalea in Kalabrien mit, wo er bei dem Arzt, Naturwissenschaftler und Philosophen Gregorio Caloprese (1650–1715) studiert. Nach einer weiteren juristischen und literarischen Ausbildung empfängt er 1714 die niedrigen Weihen und schreibt im gleichen Jahr auf einen Stoff aus Giangiorgio Trissinos Epos *La Italia liberata da' Gotbi* (1547–48) seine erste Tragödie mit dem Titel *Giustino*, die 1717 erstmals in dem unter seinem durch Rückführung auf die griechische Wurzel umgeformten Namen in dem Sammelband *Poesie di Pietro Metastasio*⁷⁵⁸ veröffentlicht wird. Das ihm von Gravina 1718 hinterlassene Erbe sichert ihm eine gewisse finanzielle Unabhängigkeit, seine Aufnahme in die von seinem Adoptivvater

⁷⁵⁷ Die Forschungsliteratur zu Metastasio ist sehr umfangreich, daher sei hier nur auf die wichtigsten Publikationen seit dem 200. Todestag verwiesen, welche ausführliche Bibliographien bieten: Elena Sala Di Felice: *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*. Mailand 1983. – Elena Sala Di Felice / Laura Sanna Nowe (Hg.): *Metastasio e il melodramma*. Padua 1985. – Rosy Candiani: *Pietro Metastasio: da poeta di teatro a ‚virtuoso di poesia‘*. Rom 1998. – Alberto Beniscelli: *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*. Genua 2000. – Andrea Chegai: *L'esilio di Metastasio. Forma e riforma dello spettacolo d'opera fra Sette- e Ottocento*. Florenz 2000. – Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000. – Mario Valente (Hg.): *Legge, poesia e mito. Giannone, Metastasio e Vico fra ‚tradizione‘ e ‚trasgressione‘ nella Napoli degli anni venti del Settecento*. Rom 2001. – Elena Sala Di Felice / Rossana Caira Lumetti (Hg.): *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*. Rom 2001. – Mario Valente (Hg.): *L'inafferrabile felicità e il senso del tragico. L'Olimpiade, Metastasio e Cimarosa*. Rom 2003. – Mario Valente / Erika Kanduth (Hg.): *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*. Rom 2003. – Raffaele Mellace: *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*. Florenz 2007. – Raffaele Mellace: *Teoria e prassi del melodramma*. In: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hg.): *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento. I*. Neapel 2009, S. 413–454; bzw. *Theorie und Praxis des melodramma*. In: *Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert*. Kassel 2010, S. 443–489.

⁷⁵⁸ Darin auch enthalten: *Il convito degli Dei – Il ratto d'Europa – La morte di Catone – L'origine delle leggi – Sopra il Santissimo Natale*.

gegründete *Accademia dell'Arcadia* als *Artino Corasio* bestätigt seine wachsende literarische Bedeutung. Nach der Aufführung von *Siface, re di Numidia* mit der Musik von Francesco Feo 1723 in Neapel erlebt Metastasio dort im darauf folgenden Jahr mit der Erstaufführung von *Didone abbandonata* in der Vertonung durch Nicola Porpora am 1. Februar 1724 seinen entscheidenden Durchbruch als von den Komponisten geschätzter Librettist, wozu auch seine Bevorzugung durch den Vizekönig Michael Friedrich von Althann und die berühmte Sängerin Marianna Bulgarelli Benti (= La Romanina, ~1684–1734) sowie die Förderung durch Maria von Althann beitragen. Die folgenden Jahre sind durch eine glückliche Serie von Erfolgen seiner Libretti in Italien gekennzeichnet: *Siroe* (Leonardo Vinci, Venedig 1726), *Catone in Utica* (Leonardo Vinci, Rom 1728), *Ezio* (Nicola Porpora, Venedig 1728), *Semiramide* (Leonardo Vinci, Rom 1729), *Alessandro nell'Indie* (Leonardo Vinci, Rom 1729) und *Artaserse* (Musik verschiedener Komponisten, Rom 1730). Seine Berufung an den Kaiserhof erfolgt auf der Grundlage dieses gefestigten Ruhmes, der anhaltenden Vorbehalte von Zeno gegenüber seinen Verpflichtungen in Wien und des Alters von Pariati: „Nel 1729, quando il Metastasio venne chiamato alla corte di Vienna, il Pariati aveva 64 anni. Vecchio e acciaccoso si ritirò dall'impiego continuando tuttavia a godere del titolo e degli emolumenti di poeta cesareo.“⁷⁵⁹

Nach seiner Ankunft und seiner ersten Audienz beim Kaiser am 18. Juli 1730 in Laxenburg führt Metastasio während seiner mehr als 50 Jahre in Wien ein ungewöhnlich sesshaftes Leben, das ihn kaum über die zwar nicht mehr so selbstverständlich, aber immer noch ausreichend Italienisch sprechenden Milieus des Hofes und der Künstler hinausbringt. Nach einem kurzfristigen Wohnsitz auf dem Jesuitenplatz (heute Dr.-Ignaz-Seipel-Platz) verbringt er die nächsten fünf Jahrzehnte im vierten Stock eines Hauses auf dem alten Michaelerplatz (heute Kohlmarkt 11) bei Nicolò Martinez (1689–1764), dem Zeremonienmeister der päpstlichen Nuntiatur in Wien: „So lebte Metastasio ein halbes Jahrhundert im Kreise der Familie Martinez, zwischen dem Theater, in dem viele seiner Werke aufgeführt wurden, und der Michaelerkirche, in welcher er begraben wurde.“⁷⁶⁰ Zu den wenigen privaten Aufgaben Metastasio's zählt die musikalische Erziehung von Marianne von Martinez (1744–1812), der Tochter seines langjährigen Freundes, wofür er den in der Dachkammer des selben Hauses logierenden, jungen und mittellosen Joseph Haydn als Lehrer engagiert. Diese drei Jahre dauernden Unterweisungen in Gesang und Cembalo erlauben der Schülerin eine spätere Karriere als aktive Musikerin.

⁷⁵⁹ Campanini: Un precursore del Metastasio, S. 96.

⁷⁶⁰ Landau: Die italienische Literatur, S. 65.

Metastasios so konstanter Aufenthalt in Wien wird nur von regelmäßigen Sommerfrischen auf den mährischen Gütern der Familie Althann in Joslowitz (Jaroslavice) und Frain (Vranov) unterbrochen, wohin er von seiner Gönnerin eingeladen wird. Aus seiner Korrespondenz und den späteren Biographien geht hervor, dass Metastasio ein Leben als zurückgezogener Intellektueller im Kreis weniger Freunde führt:

Er pflegte jeden Tag mehrere Stunden bei der Gräfin Althann und nach ihrem Tode beim Grafen Perlas zuzubringen. Zu seinen intimen Freunden gehörten der sardinische Gesandte Graf Canal und der Präsident des Reichshofrathes, Baron Hager, die gewöhnlich Abends ein paar Stunden bei ihm zuzubringen pflegten, während welcher griechische und lateinische Classiker vorgelesen wurden.⁷⁶¹

In seinem ersten Jahrzehnt in Wien, von seiner Ankunft 1730 bis zum Tod von Karl VI. 1740, schreibt Metastasio den Hauptteil seiner melodramatischen Texte, die ihm zu den bereits bekannten Daten des höfischen Festprogramms aufgetragen werden. Aus diesen Verpflichtungen am Kaiserhof entstehen in zehn Jahren elf *Drammi per musica*, zwei *Feste teatrali*, sechs *Azioni teatrali*, drei *Componimenti drammatici* und sieben *Oratori*. Seine Funktion als *Poeta cesareo* gliedert ihn noch in das aus dem 17. Jahrhundert stammende Konzept der Selbstinszenierung des Hofes ein, allerdings unter geänderten ökonomischen und zunehmend auch staatspolitisch anderen Voraussetzungen:

Die Hofhaltung befand sich – nicht zuletzt auch wegen der wachsenden politischen Macht der österreichischen Länder bzw. der habsburgischen Hausmacht – auf ihrem Höhepunkt und hatte Vorbildwirkung für viele europäische Höfe. In militärischen Unternehmungen wenig erfolgreich, folgte man am Ende des Barock dem alten Prinzip der Demonstration von Macht durch eine entsprechend prunkvolle Hofhaltung.⁷⁶²

⁷⁶¹ Landau: Die italienische Literatur, S. 72; das bestätigt auch Alfieri in seiner *Vita*, in der er seinen kurzen Aufenthalt 1769 in Wien beschreibt: „Io avrei in quel soggiorno di Vienna potuto facilmente conoscere e praticare il celebre poeta Metastasio, nella di cui casa ogni giorno il nostro ministro, il degnissimo conte di Canale, passava di molte ore la sera in compagnia scelta di altri pochi letterati, dove si leggeva seralmente alcuno squarcio di classici o greci, o latini, o italiani.“ (Vittorio Alfieri: *Vita*. Hg. von Anna Dolfi. Mailand 1987, S. 128) Weitere Details bei Christine Halusa: Metastasio und sein Freundeskreis in Wien. Diss. Wien 1972.

⁷⁶² Elisabeth Th. Hilscher: Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für

Allerdings wird die herausragende Position des Herrschenden bereits weniger als jene eines weltlichen Vertreters der göttlichen Ordnung und ihres Schutzauftrages verstanden, zu dessen Machtentfaltung auch das höfische Fest dient, sondern im Sinne der Frühaufklärung mit der mühevollen Verpflichtung des obersten Dieners des Staates verknüpft, dessen Herrschaft ihm keine Muße vergönnt, so dass für ihn Unterhaltung und Repräsentation im Fest zusammen fallen. Die dargebotenen Werke sollen daher in gleicher Weise dem Auftraggeber lehrreiche Bezüge zur Geschichte als Lehrmeisterin der Regierenden und maßvolle Unterhaltung als Ausgleich für seine schwere Regierungslast bieten, so wie sie das geladene Publikum an diesen übermenschlichen Dienst des Herrschers und seine Position innerhalb der Menschheitsgeschichte erinnern:

Es fällt auf, daß von den Libretti, die Metastasio in den ersten zehn Jahren seines Wirkens in Wien schrieb (*Demetrio, Issipile, Adriano in Siria, L'Olimpiade, Demofonte, La clemenza di Tito, Achille in Sciro, Ciro riconosciuto, Temistocle, Zenobia, Attilio Regolo*), bei jenen, die für den Namenstag des Kaisers bestimmt waren, die Titelhelden männliche historische Persönlichkeiten sind, also ein direkter Vergleich mit dem Herrscher von vornherein angestrebt wird.⁷⁶³

Auf struktureller Ebene führt Metastasio die schon von Zeno in Angriff genommene Reform der ernsten Oper nach den Konzepten der französischen Tragödie fort und vermeidet konsequent die für das venezianische Libretto charakteristische Aufspaltung in die hohe und die niedrige Ebene, mit ihren spezifischen Gestalten und ihrem sprachlich sowie musikalisch typischen Ausdrucksniveau. In seinen durchwegs dreiaktigen Musikdramen, die sich in ihrem Aufbau den Regeln der drei Einheiten (Handlung, Ort und Zeit) unterwerfen, reduziert Metastasio die im 17. Jahrhundert häufig beeindruckend hohe Anzahl von Personen und die mit ihnen verbundenen Parallelen in der Handlung auf eine überschaubare Personenkonstellation (im Idealfall nicht mehr als zehn) in einer schematisierten Szenengestaltung, die die Entwicklung eines zentralen Konflikts verfolgt. Das bedeutet auch eine stilistisch einheitliche Ausdrucksform, welche die zur Belustigung eingestreuten Dienerfiguren vermeidet:

Alle Personen sprachen, gleich welchen Standes sie waren, eine gehobene Bühnensprache, was am Wiener Hof heftig bedauert wurde, weil man die oft recht

Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara. In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale, S. 63–72; hier S. 63.

⁷⁶³ Hilscher: Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex, S. 69.

derben Szenen mit Personen niedrigen Standes sehr schätzte (man denke an die Rolle des Momo in *Il pomo d'oro*).⁷⁶⁴

Diese Gestaltungsweise widerspricht nur scheinbar der an die französische Tragödie gestellten Anforderung der Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*), denn das dort ausgearbeitete Konzept sieht auch eine Trennung in die Träger einer Aussage (*interlocuteurs*) und in Hilfsfiguren (*figurants*) vor. Jene Akteure, die trotz ihres niedrigen Standes inhaltliche Aussagen in gehobener Sprache formulieren, erweisen sich in der Regel als verkleidete oder unerkannte Vertreter der Führungsschicht. Die Emotionalität der Figuren wird damit von der sprachlichen Vielfältigkeit auf die musikalische Ausgestaltung des Gesagten verlagert, was auch die große Attraktivität von Metastasios Libretti bei den zeitgenössischen Komponisten erklärt. Die bewusst zurückhaltende Stilistik des Textes erlaubt darüber hinaus eine umso intensivere visuelle Ausgestaltung. Wie Metastasio selbst bezüglich der Vertonung von *Attilio Regolo* an Hasse am 20. Oktober 1749 schreibt: „Or tocca a voi, non meno eccellente artefice che perfetto amico, l’abbigliare con tal maestria i miei personaggi che, se non da’ tratti del volto, dagli ornamenti almeno e dalle vesti siano distintamente riconosciuti.“⁷⁶⁵

Der erste indirekte Kontakt mit Wien ergibt sich für den jungen Metastasio in Form eines Auftragswerkes für die Hochzeit von Antonio Pignatelli mit Anna Francesca Pinelli am 30. Mai 1721 in Neapel, wofür auf Anregung der Schwester des Bräutigams, Maria von Althann, Hofdame der Kaiserin Elisabeth Christine, *Endimione. Azione teatrale* mit der Musik eines Unbekannten gewählt wird. Der Autor platziert in einer Replik von Amore gegen Ende des Textes geschickt die geographischen Verbindungen zwischen Spanien, Neapel und Wien:

Io vinsi il cor guerriero
 Del giovinetto ibero
 Che, del mio foco acceso,
 Dove il Vesévo ardente
 Al fiero Alcionéo preme la fronte,
 Due pupille serene
 In fin dall’Istro a vagheggiar ne viene. (Bd. 2, S. 88)

⁷⁶⁴ Hilscher: Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex, S. 68.

⁷⁶⁵ Pietro Metastasio: Tutte le opere. Hg. von Bruno Brunelli. 5 Bände. Mailand 1947–54, Band 3, S. 430f.; die Werke Metastasios werden, wenn nicht anders angegeben, mit Band und Seitenzahl aus dieser Ausgabe zitiert. Vgl. auch die Ausgaben der *Oratori sacri* von Sabrina Stroppa (Venedig 1996), der *Drammi per musica* von Anna Laura Bellina (3 Bände. Venedig 2002–04) und der *Poesie* von Rosa Necchi (Mailand 2009).

Das Werk wird in der Vertonung von Antonio Bioni 1727 in Breslau und 1765 in Wien mit der Musik von Giuseppe Sigismondi wieder aufgenommen.

Der daran anschließende Auftrag von Vizekönig Marc'Antonio Borghese, für den Geburtstag der Kaiserin am 28. August 1721 *Gli Orti Esperidi* zu verfassen, gibt Metastasio Gelegenheit, wesentlich deutlicher auf eine Thematik der österreichischen Monarchie einzugehen. In dem von Nicola Porpora vertonten Libretto finden sich zahlreiche Anspielungen auf die *harmonia mundi* nach dem Frieden von Passarowitz sowie Huldigungen an den Verteidiger des christlichen Abendlandes, dem nur mehr ein männlicher Erbe zum perfekten Glück fehlt. Nach der Abwendung der asiatischen Bedrohung möge der kaiserliche Adler im Kreise seiner Familie ruhen:

Ma quando avrò felice
 Vinto lo Scita e debellato il Gange,
 De' popoli devoti
 Fra' lieti voti e 'l fortunato grido
 Passi l'Aquila invitta, e torni al nido. (Bd. 2, S. 110)

Die poetische Verneigung vor dem Wiener Hof entspricht offenkundig den Erwartungen, denn 1722 wird zum gleichen Anlass die aus Ariostos *Orlando furioso* abgeleitete *Angelica. Serenata* von Metastasio in der Vertonung von Porpora mit einer an die Kaiserin adressierten Licenza aufgeführt. Metastasio beherrscht schon in diesen ersten Auftragswerken für Neapel in perfekter Form die Topoi der Enkomiaistik, die er offenkundig aus der italienischen Tradition übernimmt:

À cet égard, la précocité du poète dans la maîtrise de ces procédés est remarquable: outre son excellente formation par Caloprese et Gravina, la lecture de tous les classiques italiens et latins avait appris au jeune Métastase tous les artifices poétiques; il s'était abreuvé à la source de Marino, ce perfectionniste ambitieux qui fut bien plus qu'un simple imitateur de ces illustres exemples.⁷⁶⁶

Er erfüllt damit die wesentlichen Voraussetzungen für seine spätere Position als *Poeta cesareo*, der in zweifacher Weise seine instruktive Funktion mit Hilfe der in die Texte eingeflochtenen Symbole und Metaphern ausüben soll:

⁷⁶⁶ Elena Sala Di Felice: Métastase poète ‚impérial‘: éloges et leçons pour la cour. In: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hg.): Der Fürst und sein Volk. St. Ingbert 2004, S. 145–172; hier S. 149f.

D'une part, il lui revenait d'attirer vers les souverains la faveur de leurs sujets: il jouait un rôle de 'trait d'union' entre les monarques et leurs peuples selon une direction allant du bas vers le haut; mais, dans le même temps, il exerçait la fonction de médiateur dans le sens opposé. Il investissait en effet l'éloge d'une valeur morale spécifique.⁷⁶⁷

Wie schon bei den seinen Vorgängern betreffen diese Aufgaben sowohl die Auswahl der Stoffe als auch deren Verarbeitung in geistlichen ebenso wie in weltlichen Libretti. In der Karwoche 1730 wird in der Vertonung von Caldara Metastasios erstes Werk am Kaiserhof dargeboten, sein noch in Rom verfasstes Oratorium *La passione di Gesù Cristo*,⁷⁶⁸ welches die zweite *Azione teatrale sacra* seines Schaffens nach *Per la festività del Santo Natale*⁷⁶⁹ ist. Wie bereits sein Vorgänger Zeno bietet auch Metastasio in seinen geistlichen Libretti – verwoben mit zahlreichen Verweisen auf die entsprechenden Bibelstellen sowie die exegetische Tradition – eine dramatisierte Nacherzählung der jeweiligen Geschehnisse, welche in der Regel in einem ersten Teil die Bedrohung und Verwirrung durch dem Glauben feindliche Prinzipien darstellen, um im zweiten Teil dann einen Ausweg in der Hoffnung auf göttliche Hilfe anzubieten. Metastasios poetisch ausformulierte Andachten, die in ihrer Argumentationweise mit der Predigtliteratur ihrer Zeit vollkommen übereinstimmen,⁷⁷⁰ führen das Publikum über die Gemütsbewegungen der handelnden Gestalten zur Einsicht in das Fehlverhalten und schließlich zur befreienden Aussicht auf Erlösung. Wie es im Schlusschor von *La passione di Gesù Cristo* in Anspielung auf eine Predigt von Bernhard von Clairvaux heißt:

Santa Speme, tu sei
Ministra all'alme nostre
Del divino favor: l'amore accendi,
La fede accresci, ogni timor disciogli. (Bd. 2, S. 563)

⁷⁶⁷ Sala Di Felice: *Métastase poète ,impérial'*, S. 159.

⁷⁶⁸ Vgl. Erika Kanduth: *Metastasio ,viennese'. I componimenti sacri*. In: *Italianistica* 13.1–2 (1984), S. 125–143. – Sabrina Stroppa: *„Fra notturni sereni“. Le azioni sacre del Metastasio*. Florenz 1993.

⁷⁶⁹ 1727 im Auftrag von Kardinal Ottoboni geschrieben und mit der Musik von Giovanni Costanzo im Palais der päpstlichen Kanzlei zum ersten Mal aufgeführt. Es ist das eines der seltenen Werke Metastasios, die nie außerhalb Italiens gespielt wurden.

⁷⁷⁰ Vgl. Don Neville: *Metastasio: Poet and preacher in Vienna*. In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale*, S. 47–61.

Das Oratorium wird 1731 in Kremsier und 1736 in Wien in der selben Form, 1757 in Wien mit der Musik von Ignaz Holzbauer, 1765 und 1767 in Prag in der Vertonung von Niccolò Jommelli und 1772 in Prag mit der Musik von Josef Mysliveček (1737–81) wieder aufgenommen.

Das 1731 erstmals am Kaiserhof in der Vertonung von Caldara aufgeführte Oratorium *Sant'Elena al calvario* bietet als Neuheit gegenüber den beiden vorhergehenden Texten ein ausführliches Argomento, in welchem die Auffindung des Grabes Christi durch Helena, die Mutter von Kaiser Konstantin, als Erfüllung alttestamentarischer Prophezeiungen ausgelegt wird. In Begleitung von San Macario (vescovo di Gerusalemme), Draciliano (prefetto di Giudea), der römischen Christin Eudossa und Eustazio, einem Christen aus Palästina, sowie einem Chor von Gläubigen begibt sich Sant'Elena (imperadrice) auf den Kalvarienberg, um dort – geleitet vom göttlichen Licht – die Reste des Kreuzes aufzuspüren:

Raggio di luce
 Dal ciel discende
 Che mi conduce,
 Che il cor m'accende,
 Che di me stessa
 Maggior mi fa. (Bd. 2, S. 569)

Das Werk wird in dieser Form 1737 nochmals am Kaiserhof dargeboten. 1733 wird es in Kremsier oder Olmütz mit der Musik von Leonardo Leo (1694–1744),⁷⁷¹ 1765 in Prag und 1781 in Wien in der Vertonung von Hasse gespielt.

In der Karwoche 1732 wird in der Burgkapelle *La morte d'Abele figura di quella del nostro Redentore. Componimento sacro per musica* – so der Titel des gleichzeitig in Wien und Rom gedruckten Librettos – in der Vertonung von Caldara aufgeführt.⁷⁷² Das in Genesis 4.1–16 überlieferte Geschehen wird durch Gespräche der beiden Brüder mit ihren Eltern dramatisiert und schließlich durch ein Bekenntis der indirekten Mitschuld der nachgeborenen Menschheit an Kains Tat zum reuigen Schluss gebracht. *La morte d'Abele* wird in Prag 1763 mit der Musik von Domenico Fischietti (1725–1810) und 1776 in der Vertonung von Jan Evangelista Antonín Koželuch (1738–1814) wieder aufgenommen.

⁷⁷¹ In Brünn oder Kremsier wird 1736 *Sant'Elena al calvario. Componimento sacro per musica* von Antonio Maria Lucchini mit der Musik von F. B. Conti aufgeführt.

⁷⁷² Brunelli (Bd. 2, S. 581), der auch diesen ursprünglichen Titel nicht zitiert, nennt als Komponisten Reutter.

Die Karwoche 1733 bietet mit *Giuseppe riconosciuto* in der Vertonung von Porsile eine weitere Version (vgl. Zeno: *Giuseppe*, 1722) der Begegnung des mächtigen Joseph mit seinen Brüdern, die ihn Jahre zuvor an Wanderhändler verkauft haben. An diesem Text scheint bemerkenswert, wie Metastasio die Dramatik des Geschehens durch eine für ihn ungewöhnliche Aufsplitterung der Verse anstrebt. Die zentrale Stelle in dem Gespräch zwischen Giuseppe und Simeone illustriert am deutlichsten diese Technik, die einen raschen Wechsel zwischen den Singstimmen erfordert:

SIM. Appresso al padre
 Restò l'ultimo d'essi.
 GIUS. E l'altro?
 SIM. (Oh Dio!)
 L'altro ...
 GIUS. Segui.
 SIM. Nol so.
 GIUS. (Lo so ben io). (Bd. 2, S. 612f.)

Das Werk wird in Prag 1763 mit der Musik von Antonio Ferradini (1718–79) und 1767 von Hasse vertont dargeboten, in Wien 1774 mit der Musik von Giuseppe Bonno (1711–88) sowie im Stift Kremsmünster 1777 in der Vertonung von Georg von Pasterwitz (1730–1803).

Das bekannteste Oratorium Metastasios ist ohne Zweifel *La Betulia liberata*, erstmals während der Karwoche 1734 in der Vertonung von Reutter am Kaiserhof aufgeführt und 1740 wiederholt. Der zeitgenössische politische Kontext (die kaiserlichen Truppen beginnen wenige Wochen danach ihre Offensive im polnischen Erbfolgekrieg) fördert wohl die Wahl der kriegerischen Thematik aus dem vierten Abschnitt des Buches Judit des Alten Testaments. Gestärkt durch die Kraft des Gebets, zu welchem sie die Einwohner von Betulia aufruft, vollbringt die Protagonistin, die hier im Gegensatz zu den zahlreichen vorhergehenden Versionen am Kaiserhof nicht im Titel genannt wird,⁷⁷³ ihre Heldentat und kehrt mit dem Haupt des feindlichen Heerführers in die Stadt zurück. Das Oratorium schließt mit einem Lobgesang auf den christlichen Gott, der auf Seiten der Belagerten die ungläubigen Feinde bekämpft hat:

⁷⁷³ Vgl. Antonio Draghi 1668, Pietro Ottoboni 1695 und 1704, Nunzio Stampiglia 1710 und Bernardino Maddali 1723.

Lodi al gran Dio che oppresse
 Gli empîi nemici suoi,
 Che combatté per noi,
 Che trionfò così. (Bd. 2, S. 653)

Das Werk, dessen Aussage sich für das kaiserliche Heer nicht bewahrheitet (nach den Niederlagen in Italien gehen 1735 die Königreiche Neapel und Sizilien verloren), wird das Werk in Wien erst 1761 und 1776 vertont von Ignaz Holzbauer (1711–83) und 1772 als *La Betulia liberata. Cantata a sei voci* mit der Musik von Florian Leopold Gassmann (1729–74) wieder aufgenommen. In Prag wird es 1779 in der Vertonung von Niccolò Jommelli (1714–74) gespielt.

Ebenso auf einen Stoff des Alten Testaments gründet Metastasio erstmals in der Karwoche 1735 am Kaiserhof aufgeführte *Gioas, re di Giuda. Azione sacra per musica* in der Vertonung von Reutter. Als interessante Hinzufügung zu der schon exemplarischen Version von Zeno (*Gioaz*, 1726) bietet der Autor eine höchst dramatische Wahnsinnsarie von Atalia, deren Geist sich in der zweiten Strophe völlig verdunkelt:

Qual notte profonda
 D'orror mi circonda!
 Che larve funeste,
 Che smanie son queste!
 Che fiero spavento
 Mi sento nel sen! (Bd. 2, S. 677)

Gioas, re di Giuda wird in Wien 1755 mit der Musik von Georg Christoph Wagenseil (1715–77) und 1794–95 von Casimir Anton Cartellieri (1772–1807) sowie in Prag 1777 von Koželuch vertont wieder gespielt.

Metastasio's letztes Oratorium, *Isacco figura del redentore*, erscheint 1739 erstmals im Druck und wird in der Karwoche 1740 mit der Musik des eben erst zum Hofkapellmeister bestellten Luca Antonio Predieri (1688–1767) aufgeführt. Unter Hinzufügung der Gestalt eines Freundes von Isaak (Gamari, compagno d'Isacco) interpretiert der Librettist das bekannte Opfer Abrahams als Vorstufe der Passion Christi. Am 18. März 1759 wird das Werk im Auftrag von Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen (1702–87), des Ehemannes der Nichte und Erbin von Prinz Eugen, Victoria von Savoyen (1683–1763), auf einer Bühne im Garten des Palais Rofrano (später: Auersperg) vor den Stadtmauern Wiens

wiederholt.⁷⁷⁴ Weitere Aufführungen sind in Prag 1749 und 1765 mit unbekannter Musik sowie 1768 in der Vertonung von Holzbauer und 1778 von Mysliveček nachweisbar.

Der bereits angedeutete Unterschied zwischen Metastasio und den vor ihm tätigen Hofdichtern manifestiert sich deutlich an der Verbreitung und Wirkung seiner geistlichen Libretti. Sind die zu den liturgischen Festen (meist in der Karwoche) aufgeführten Oratorien früher nur in wenigen Ausnahmen (die eindrucksvollsten sind wohl Minatos *Il transito di San Giuseppe* und *L'amor della redenzione*, beide mit der Musik von Leopold I.) wieder gespielt und kaum je von anderen Komponisten ein weiteres Mal vertont worden, so kann man bei seinen Libretti – wie aus den Daten zur Rezeption der einzelnen Werke in den österreichischen Territorien bereits ersichtlich – jedes Mal eine beachtliche Reihe von Neuvertonungen nachweisen. Allein eine Auflistung aller vor 1800⁷⁷⁵ erschienenen Drucke von *La Betulia liberata* enthält 54 Einträge mit Vertonungen durch 20 verschiedene Komponisten. Und in diese Zahl ist die berühmteste, jene von Mozart 1771–72 für Padua, noch nicht eingeschlossen, weil es für sie keinen Druck gibt.

Dieses neue Phänomen der internationalen Verbreitung von für den Kaiserhof verfassten Texten in leicht abgeänderter Form (meist unter Streichung der Licenza) gilt in noch stärkerem Umfang für die ab 1730 verfassten Musikdramen Metastasio.⁷⁷⁶ Am 28. August 1731 wird als erstes weltliches Libretto des neuen *Poeta cesareo* im Garten der Favorita *Enea negli Elisi, ovvero Il tempio dell'eternità. Festa teatrale per musica* in der Vertonung von Fux und Matteis aufgeführt. Der Stoff stellt eine Umarbeitung des sechsten Gesanges der *Aeneis* von Vergil dar, worin Anchise seinem ihn in Begleitung der Sibilla Deifobe im Elysium aufsuchenden Sohn die Reihe seiner glorreichen Nachfolger in Alba und in Rom aufzählt, welche den Ruhm seines Geschlechts bis in die Gegenwart ständig vermehren werden:

Aggiungendo splendor, finché il remoto
 Secolo arrivi a cui l'invitto Carlo
 Nome darà. (Bd. 2, S. 195)

⁷⁷⁴ Elisabeth Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin. Eine Dokumentation. Wien 1987, S. 196.

⁷⁷⁵ Laut Claudio Sartori: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con indici. 7 Bände. Cuneo 1990–94.

⁷⁷⁶ Vgl. Jacques Joly: Les fêtes théâtrales de Métastase à la Cour de Vienne, 1731–1767. Clermont Ferrand 1978.

Bemerkenswert scheint, dass Metastasio den Beginn dieses 1810 in Wien von Giovanni Liverati (1772–1846) wieder vertonten Textes ausdrücklich am Scheideweg zwischen Hades und Elysium, d.h. dem Ort der Träume, situiert:

Nell'aprir della scena comparirà una piccola ed oscura selvetta divisa in due strade; delle quali una, più caliginosa e funesta, conduce a Dite, e l'altra, più luminosa ed allegra, agli Elisi. Nel mezzo di esse l'olmo foltissimo rammentato da Virgilio come sede de' Sogni. Si vedranno fra i rami del medesimo varie forme mostruose rappresentanti le immagini corrotte del Sonno. (Bd. 2, S. 174)

Am 1. November 1731 wird im großen Hoftheater als erste große Festoper Metastasios in Wien *Il Demetrio. Drama per musica* in drei Akten und *Licenza* in der Vertonung von Caldara aufgeführt. Sowohl in seiner zurückhaltenden Inszenierung als auch in der einerseits an den Kaiser appellierenden, andererseits – dem Publikum gegenüber – den Herrscher bestätigenden Thematik scheint das Werk prototypisch für die in der Folge entstehenden Libretti des Autors:

[...] ein um sein legitimes Erbe gebrachter Erbe des syrischen Reiches, der den Usurpator auch in der Gunst der geliebten nun in Syrien herrschenden Cleonice besiegt, erlangt seine durch die Verkleidung des Hirten verfälschte Identität als Königssohn wieder und durch diese die ihm zustehende Macht. Demetrio verkörpert christliche wie dynastische und menschliche Tugenden: sie prädestinieren ihn auch in der eingefügten Liebesintrige zum Erfolg.⁷⁷⁷

Mit nur sechs Personen gelingt dem Librettisten unter Beachtung der drei Einheiten die Dramatisierung des historischen Stoffes, der als zentrales Element die Selbsterkenntnis des Protagonisten enthält, der in sich das Erbe der königlichen Abstammung entdeckt und sich dessen mit seinen herausragenden Tugenden – allen voran der Opferbereitschaft im Interesse des Staates – würdig erweist:

Io Demetrio! io l'erede
 Del trono di Seleucia! e tanto ignoto
 A me stesso fin or! Quante sembianze
 Io vo cangiando! In questo giorno solo,

⁷⁷⁷ Erika Kanduth: Metastasio als Hofdichter: In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale, S. 37–44; hier S. 43.

Di mia sorte dubbioso,
 Son monarca e pastore, esule e sposo. (Bd. 1, S. 471)

In der Fassung von Caldara wird das Werk 1742 in Graz und Labaich sowie am 15. Oktober 1744 im Ballhaus in Wien auf Kosten des Hofes wieder gespielt. Unter den weiteren in den österreichischen Territorien gespielten Vertonungen von *Il Demetrio* (Bioni 1732 in Breslau; Hasse 1733 in Kremsier und 1734 in Wien; Francesco Maggiore 1753 in Graz; Antonio Duni 1754 in Prag; Johann Ernst Eberlin 1760 in Salzburg, Jommelli 1760 in Prag; Wagenseil 1760 in Prag; Giovanni Paisiello 1771 in Prag)⁷⁷⁸ scheint jene von Baldassare Galuppi (1706–85) die erfolgreichste: Sie wird im Oktober 1748 in Wien drei Mal und am 19. November 1748 nochmals zum Namenstag von Kaiserin Elisabeth Christine dargeboten.

Am 7. Februar 1732 wird im kleinen Hoftheater als erste Faschingsoper Metastasios *L'Issipile. Drama per musica* in drei Akten mit der Musik von F. B. Conti und Matteis in sieben Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena und mit drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois aufgeführt. Ausgehend von der antiken Überlieferung bietet das Libretto die Darstellung der turbulenten Ereignisse vor der Heirat von Giasone und Issipile auf Lemnos und die damit verbundenen Liebeskonflikte. Angesichts der atemberaubenden Umstürze scheint wohl der Schlusskommentar von Rodope (confidente d'Issipile ed amante ingannata di Learco) berechtigt: „Quante vicende un sol giorno adunò!“ (Bd. 1, S. 526) Das Werk wird mit der Musik von Bioni 1732 in Breslau, sowie vertont von verschiedenen Komponisten 1735 in Prag und von Christoph Willibald Gluck (1714–87) 1752 in Prag gespielt. 1760 schließlich wird *L'Issipile* in der Vertonung von Giuseppe Scarlatti (1723–77)⁷⁷⁹ anlässlich der am 6. Oktober gefeierten Hochzeit von Erzherzog Joseph (1741–90) und Isabella von Bourbon-Parma (1741–63) am Theater nächst der Burg wieder aufgenommen.

Am 28. August 1732 abends wird anlässlich des Geburtstages der Kaiserin und der Erbhuldigung in einem Freilichttheater im Garten des Schlosses von Linz *L'asilo d'amore. Festa teatrale per musica* in der Vertonung von Caldara und Matteis mit Tänzen von Nereiden und Tritonen in einer äußerst aufwändigen Inszenierung von Giu. Galli Bibiena aufgeführt.⁷⁸⁰ Der kurze Text behandelt die Verschwörung der olym-

⁷⁷⁸ In Prag wird außerdem 1763 eine Fassung mit Musik verschiedener Komponisten, sowie 1741 in Preßburg die eines unbekanntenen Komponisten gespielt.

⁷⁷⁹ Der Komponist lebt 1756–65 in Wien, wo er zuerst als Ballettkomponist am Kärntnertheater tätig ist.

⁷⁸⁰ Ursprünglich ist eine Aufführung im Schlosstheater von Krumau (Český Krumlov), der Residenz des Oberstallmeisters Adam zu Schwarzenberg, geplant, wird jedoch wegen eines spektakulären Jagdunfalls (Karl VI. tötet Schwarzenberg am 11. Juni bei der Hirschjagd in Brandeis durch einen Fehlschuss) nach Linz verlegt; vgl. Schindler: Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers, S. 89–93.

pischen Götter, die Cupido dafür bestrafen wollen, dass er die Menschen von ihrer Pflicht (z.B. laut Apollo die Dichter vom Schreiben oder laut Merkur die Gelehrten vom Studieren) abhalte. Immer wieder ertönt der Ruf nach der Beseitigung von Amors trügerischem Reich:

Cada il tiranno
 Regno d'Amore,
 Regno d'inganno,
 Di crudeltà. (Bd. 1, S. 209, 210, 214 und 215)

Der von den Tugenden bekehrte Amor findet Zuflucht bei der Kaiserin, welche durch ihre exemplarische Liebe zur Verbesserung der Welt beiträgt, weshalb dieser Tag immer ein Freudenfest sein soll. Am 16. Oktober 1743 wird das Werk in der Vertonung von Paolo Scalabrini (1713–1803) zum Namenstag von Maria Theresia in Wien wieder dargeboten.

Am 9. November 1732 wird im großen Hoftheater *Adriano in Siria. Drama per musica* in drei Akten mit Licenza in der Vertonung von Caldara und Matteis, mit drei Balletteinlagen von Levassori und Phillibois und in sieben Bühnenbildern von Ant. Galli Bibiena aufgeführt. Auf der Basis von Cassius Dio und Aelius Spartianus (*De vita Hadriani*) zeigt Metastasio am Beispiel von Kaiser Hadrian, der in Antiochia dem Feind das Königreich, dem Rivalen die Ehefrau und der eigenen Verlobten die Zuneigung zurück schenkt, wie ein Fürst durch die Überwindung der Versuchungen und Leidenschaften zu Tugend und künftigem Ruhm findet. Am Beginn der Licenza unterstreicht der Autor, dass seine Hauptfigur dennoch nicht an den Kaiser heranreicht:

Cesare, non turbarti; a te non osa
 Somigliarsi Adrian. Quando al tuo sguardo
 Le sue vicende espone,
 Fa spettacol di sé, non paragone. (Bd. 1, S. 575)

Das Werk wird 1743 in Wien mit neuer Ballettmusik von Franz Hilverding (1710–68) und 1764 in Salzburg, sowie in Prag 1760 mit der Musik von Giuseppe Scarlatti und 1771 mit jener von Antonio Sacchini (1730–86) wieder gespielt. 1737 findet in Wischau (Výškov) zum Fest des Hl. Wolfgang für Wolfgang Hannibal von Schratzenbach eine Aufführung der Vertonung von Hasse statt.

Am 30. August 1733 wird im Garten der Favorita Metastasios *L'Olimpiade. Dramma per musica* in drei Akten und Licenza mit der Musik von Caldara und Matt-

eis, in vier Bühnenbildern von Galli Bibiena und mit drei Balletteinlagen von Phillibois aufgeführt:

Der wegen eines Orakels verstoßene Königssohn kehrt, unerkant und ohne Wissen um seine Herkunft, in seine Heimat zurück, um mit einem olympischen Sieg die Königstochter (die seine eigene Schwester ist) zur Gattin zu erringen. Beide sind anderweitig in Liebesbeziehungen gebunden, beide wollen sich aber der ihnen aus Staatsraison auferlegten Pflicht nicht entziehen. Hier wendet sich das Interesse dem privaten Sektor zu: der Freund soll den Sieg erkämpfen, ihm, dem Kampferwerber, bleibt nur die Aussicht auf den Selbstmord. Die Lösung ist in diesem Fall schon an der Basis angelegt: es bedarf nur der Aufklärung der wahren Verwandtschafts- und Liebesverhältnisse, um das glückliche Ende herbeizuführen.⁷⁸¹

In der Zornesarie des Haupthelden am Ende des zweiten Aktes beweist Metastasio, dass er durchaus die Tradition der barocken Stilistik wiederzubeleben versteht, wenn das opportun scheint:

Gemo in un punto e fremo;
 Fosco mi sembra il giorno:
 Ho cento larve intorno;
 Ho mille furie in sen.
 Con la sanguigna face
 M'arde Megera il petto;
 M'empie ogni vena Aletto
 Del freddo suo velen. (Bd. 1, S. 616)

Das Werk wird in Wien am 19. Januar 1753 in dieser Version am Burgtheater und am 13. Mai 1749 im Schönbrunner Schlosstheater in der Vertonung von Georg Christoph Wagenseil (1715–77) am Kaiserhof wieder aufgenommen,⁷⁸² sowie 1764 und 1765 mit der Musik von Gassmann im Theater nächst der Burg dargeboten. Nachweisbar sind Aufführungen in Prag 1735 mit unbekannter Musik, 1750 vertont von Galuppi, 1760 von Giuseppe Carcani (1752–1825), 1763 von Fischietti und 1768 von Piccinni. Darüber hinaus vertonen Sacchini 1768 und Luigi Gatti 1775 *L'Olimpiade* für Salzburg, wobei letztere Version noch 1786 in Wien gespielt wird.

⁷⁸¹ Kanduth: Das Libretto im Zeichen der Arcadia, S. 42.

⁷⁸² Zu dieser Aufführung gibt es keinen Librettodruck, sondern nur die Partitur in ÖNB Mus. Hs. 18.234.1–3.

Am 4. November 1733 wird im großen Hoftheater *Demofonte. Dramma per musica* in drei Akten und Licenza mit der Musik von Caldara und Matteis, in sieben Bühnenbildern von Ant. Galli Bibiena und mit drei Balletteinlagen von Phillibois aufgeführt. In diesem Werk entspricht nicht die Herrschergestalt, der thrakische König Demofonte, dem anzustrebenden Tugendcodex, sondern wird am Ende von den wesentlich würdigeren Gestalten von Dircea (*segreta moglie di Timante*), Timante (*creduto principe ereditario e figlio di Demofonte*), Creusa (*principessa di Frigia, destinata sposa di Timante*) und Cherinto (*figlio di Demofonte, amante di Creusa*) zur Abdankung gezwungen. Man kann in einzelnen Passagen des dritten Aktes, in denen die wahre Abstammung von Cherinto aufgeklärt wird, durchaus Anspielungen auf die österreichische Erbfolge erkennen:

Auch Karl, der Lieblingssohn seines Vaters Leopold I., hatte nach dem kurzen Intermezzo seines Bruders Joseph und nachdem er selbst die Krone Spaniens verloren hatte, den Thron erhalten und alles daran gesetzt, glaubhaft zu machen, daß die Regierung Josephs (plakativ gesagt) ein „Irrtum“ der Geschichte gewesen sei [...]⁷⁸³

Eine der bewegendsten Szenen des Librettos ist wohl die Arie von Creusa in der achten Szene des zweiten Aktes. Der Autor greift darin auf den berühmten Chor am Ende des ersten Aktes von Torquato Tassos *Aminta* (1573 bzw. 1580) zurück, in welchem das durch die unglückliche Einführung des Ehrbegriffes herbeigeführte Ende des goldenen Zeitalters (*O bella età de l'oro ...*) beklagt wird. Ganz im Sinne der klassischen *imitatio et emulatio* sagt Metastasio's Version mit anderen, kürzeren Worten genau das Gleiche aus:

Felice età dell'oro,
 Bella innocenza antica,
 Quando al piacer nemica
 Non era la virtù!
 Dal fasto e dal decoro
 Noi ci troviamo oppressi,
 E ci formiam noi stessi
 La nostra servitù. (Bd. 1, S. 668f.)⁷⁸⁴

⁷⁸³ Hilscher: Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex, S. 70.

⁷⁸⁴ Eine erste Anspielung an diese Stelle bei Tasso findet sich schon 1721 in *Gli orti Esperidi*: „La bella età dell'oro! Par che al nascer d'Elisa a noi ritorni.“ (Bd. 2, S. 107)

Das Werk wird am 6. Oktober 1744 in der Vertonung von Gluck am Hof gespielt, wo auch am 30. September 1749 von einer italienischen Truppe eine daraus abgeleitete Tragödie dargeboten wird.⁷⁸⁵ Mit der Musik von Caldara wird *Demofonte* wieder in Graz 1739 und mit neuer Ballettmusik von František Václav Míča (auch: Mitscha, 1694–1744) am 28. Dezember 1738 im Schlosstheater von Jaromeritz (Jaroměřice nad Rokytinou) zur Hochzeit von Maria Karolina von Questenberg mit Preisgott von Kufstein aufgeführt. Neben einer Vertonung für Salzburg 1759 von Eberlin sind vor allem Aufführungen in Prag erwähnenswert: vermutlich 1755 vertont von Galuppi, 1763 von verschiedenen Komponisten und 1771 von Koželuch.

Am 4. November 1734 wird im großen Hoftheater *La Clemenza di Tito. Dramma per musica* in drei Akten und Licenza, mit der Musik von Caldara und Matteis, in sieben Bühnenbildern von Giu. und Ant. Galli Bibiena sowie mit drei Balletteinlagen von Phillibois aufgeführt.⁷⁸⁶ Der auf einer Kombination von römischer Historiographie (vor allem Suetonius und Aurelius Victor), antiker Moralphilosophie (vor allem Seneca) und jüngerer Theaterliteratur (z.B. Pierre Corneille: *Cinna ou La clémence d'Auguste*, 1642) beruhende Stoff stellt eine Ausnahme innerhalb der historischen Musikdramen Metastasios dar, „[...] denn in diesem Stück geht es nicht um die Darstellung von Herrschertugenden anhand historischer Persönlichkeiten und Gegebenheiten, sondern hier stand mit Tito eigentlich Kaiser Karl VI. selbst auf der Bühne – und dies wurde auch von den Zeitgenossen so verstanden.“⁷⁸⁷ Wie schon für *Adriano in Siria* gilt auch hier, dass das Recht letzten Endes deshalb siegen kann, weil aus der Höhe der Machtposition Gnade erteilt wird: „Die Milde des Herrschers erhöht seine moralische Überlegenheit über seine Feinde; und die Geduld bringt Verlorenes zurück, sichert das Bestehende.“⁷⁸⁸

Das Werk wird am 15. und 26. Oktober 1746 in der Vertonung von Wagenseil und drei Mal im Oktober 1753 im Theater nächst der Burg mit der Musik von Andrea Adolfati (~1721–60) wieder aufgenommen, am Hof wird am 11. Juli 1764 eine daraus abgeleitete französische Komödie gespielt.⁷⁸⁹ 1736 wird es am Sitz des Bischofs von Olmütz unter dem Titel *Tito Vespasiano ovvero La clemenza*

⁷⁸⁵ Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 93.

⁷⁸⁶ Schon 1733 erscheint das Libretto im Druck.

⁷⁸⁷ Hilscher: Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex, S. 70.

⁷⁸⁸ Erika Kanduth: Der Kaiserliche Hofdichter im 18. Jahrhundert. In: Herbert Zeman (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830). Graz 1979, S. 307–330; hier S. 322. Vgl. Veronika Pokorny: *Clementia Austriaca*. Studien zur besonderen Bedeutung der *Clementia Principis* für das Haus Habsburg. Diss. Wien 1973.

⁷⁸⁹ Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 218.

di Tito. Dramma per musica in der Vertonung von Hasse dargeboten und 1761 ein erstes Mal in Prag. Am 6. September 1791 findet die berühmteste Aufführung in dieser Stadt statt, als zur Krönung von Leopold II. (1747–92) zum König von Böhmen die Landstände im Nostitzschen Nationaltheater *La clemenza di Tito* mit der Musik von Wolfgang A. Mozart (1756–91) auf eine Bearbeitung des Librettos (Streichung des zweiten Aktes unter Umgestaltung von dessen erster Szene zu einem großen Finalquintett für den ersten Akt) durch Caterino Tommaso Mazzolà (1745–1806), der im Sommer 1791 für wenige Wochen kaiserlicher Hofpoet ist, spielen lassen.

Am 28. August 1735 wird in den Appartements der Erzherzoginnen in der Favorita zum Geburtstag von Elisabeth Christine *Le grazie vendicate. Componimento drammatico* mit der Musik von Caldara dargeboten. In diesem kurzen mythologischen Spiel sehen sich die drei Gratien in ihrer Bedeutung in der Welt durch die persönlichen Qualitäten der Kaiserin wieder bestätigt.

Wesentlich stärker auf die unerfreulichen tagespolitischen Ereignisse ausgerichtet sind die beiden Libretti zum Geburtstag von Karl VI.: Am 1. Oktober 1735 werden in der Favorita *Il Palladio conservato* mit der Musik von Reutter und *Il sogno di Scipione* in der Vertonung von Predieri aufgeführt. Mit dem ersten Text greift Metastasio das bereits 1685 von Minato in *Il Palladio in Roma* behandelte Thema der von einem gottgeweihten Gegenstand ausgehenden Symbolkraft zum Schutz des Landes auf, und das zweite Libretto bezeichnet der Autor ausdrücklich als *Azione teatrale allusiva alle sfortunate campagne delle armate austriache in Italia*. Darin wird die von Cicero im sechsten Buch seines Traktats *De republica* geschilderte Begegnung der Titelfigur mit ihrem verstorbenen Vater in einer Traumvision ausgestaltet durch die Hinzufügung der allegorischen Gestalten der Costanza und der Fortuna, welche Scipione vor die Entscheidung über sein weiteres Schicksal stellen. Der römische Held entscheidet sich erwartungsgemäß für die Tugend, welche gemeinsam mit Fortezza das Motto des Kaisers bildet. Zu Beginn der Licenza bekennt der Librettist:

Non è Scipio, o signore, (ah chi potrebbe
Mentir dinanzi a te!) non è l'oggetto
Scipio de' versi miei. Di te ragiono
Quando parlo di lui. (Bd. 2, S. 248)

Das Werk, von dem in Österreich kein Druck erscheint, wird laut einem in 1739 in Rom veröffentlichten Druck am 4. November 1739 und laut Aufzeichnungen der

Tagebücher von Khevenhüller-Metsch in Wien am 6. Oktober 1743 im Ballhaus⁷⁹⁰ nochmals gespielt.

Am 13. Februar 1736 wird im großen Hoftheater Metastasios *Achille in Sciro. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Caldara und Matteis in sieben Bühnenbildern von Giu. und Ant. Galli Bibiena mit vier Balletteinlagen von Phillibois aufgeführt. Der für die jährliche Faschingsoper vorgesehene Termin wird verbunden mit dem außergewöhnlichen Anlass der Eheschließung zwischen Erzherzogin Maria Theresia (1717–80), der habsburgischen Erbtöchter, und dem ihr bereits seit 1723 versprochenen lothringischen Prinzen Franz Stephan (1708–65).⁷⁹¹

Im Zentrum des von Metastasio laut eigenen Angaben in 18 Tagen verfassten Textes steht die Geschichte des jungen Achilles, den seine Mutter Thetis in Frauenkleidern auf der Insel Skyros versteckt, um ihn vor der für ihn fatalen Beteiligung am trojanischen Krieg zu bewahren. In heftiger Liebe zu der dortigen Prinzessin Deidamia entbrannt, von Ulisse aber entdeckt und zu seiner wahren kriegerischen Berufung aufgerufen, fügt sich Achille in sein glorreiches Schicksal. Der von König Licomede gefundene Kompromiss lautet, er möge die Prinzessin heiraten und danach in den Krieg ziehen:

Vada, ma sposo tuo. Ti torni al fianco,
Ma cinto di trofei. Co' suoi riposi
Del sudor si ristori,
E col sudore i suoi riposi onori. (Bd. 1, S. 800)

In einer aufwändigen Inszenierung besingen am Schluss La Gloria, Amore und Il Tempo das Brautpaar. Entsprechend der eminent politischen Bedeutung des Werkes, in dem verschlüsselt die Hauptbeteiligten der Hochzeit am Wiener Hof zu sehen sind, genießt das Libretto nicht nur im Original, sondern auch in deutscher und französischer Übersetzung sehr rasch die gewünschte Verbreitung. Das Werk findet offenkundig derart großen Anklang, dass es für vergleichbar feierliche Anlässe in Neapel 1737 und Madrid 1744 wieder herangezogen wird.⁷⁹² In Wien wird es am 20. September 1749 mit der Musik von Jommelli und 1795 in der Vertonung von Gaetano Pugnani (1731–98) wieder aufgenommen. Außerdem bildet dieses Libretto den Gegenstand einer der ganz selte-

790 Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 18.

791 Zum historischen Kontext dieser Eheverbindung vgl. Renate Zedinger: Hochzeit im Brennpunkt der Mächte. Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia. Wien / Köln / Weimar 1994.

792 Andrea Sommer-Mathis: *Achille in Sciro* – eine europäische Oper? Drei Aufführungen von Metastasios *dramma per musica* in Wien (1736), Neapel (1737) und Madrid (1744). In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale, S. 221–250.

nen Parodien auf Metastasio: Ende des 18. Jahrhunderts erscheint an unbekanntem Ort *Achille in Sciro. Commedia drammatica per musica fedelmente ed eroicamente tradotta e ridotta dall'antico stato allo stato presente da Publio Quintiliano Settimio da Samarcanda. Ispahan, l'anno passato, si trova in Napoli, Strada Trinità Maggiore N. 8. Pag. 59.*

Am 28. August 1736 wird zum Geburtstag der Kaiserin abends im Garten der Favorita *Ciro riconosciuto. Dramma per musica* in drei Akten und *Licenza* mit der Musik von Caldara und Matteis in vier Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Der aus der antiken Historiographie entlehnte Stoff behandelt wieder die Identität eines um seine Erbfolge betrogenen Prinzen, der durch sein Auftauchen den Usurpator zur Abdankung zwingt und als gerechter Hirte dem Staat zu dienen verspricht:

Le tue selve in abbandono
 Lascia, o Ciro, e vieni al trono;
 Vieni al trono, o nostro amor.
 Cambia in soglio il rozzo ovile,
 In real la verga umíle;⁷⁹³
 Darai legge ad altro gregge;
 Anche re, sarai pastor. (Bd. 1, S. 864)

Vermutlich in dieser Version wird das Werk in Graz 1739 und mit der Musik verschiedener Komponisten in Prag 1751 wieder gespielt.

Am 4. November 1736 wird im großen Hoftheater *Il Temistocle. Dramma per musica* in drei Akten und *Licenza* von Metastasio mit der Musik von Caldara und Matteis in sechs Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Wie schon in Minatos *Temistocle in Persia* (1681), Zenos *Temistocle* (1701) und Pasquinis *La generosità di Artaserse con Temistocle* (1731) behandelt das Libretto den Konflikt zwischen dem nach seiner Verbannung aus Athen am Hof von Susa im Exil lebenden Temistocle und dem persischen König Serse, der von ihm als Gegenleistung verlangt, das Kommando der Truppen gegen Griechenland zu übernehmen. Mit der Drohung, sich eher selbst zu vergiften, erzwingt Temistocle von Serse den Schwur, Athen nicht anzugreifen. Im Gegensatz zu früheren Versionen verzichtet der persische König hier als perfekter Repräsentant der aufgeklärten *clementia* auf das Selbstopfer von Temistocle. Wie der Schlusschor feststellt, dient ein derartiges Wetteifern vorbildlicher Charaktere der Verbreitung der Tugend:

⁷⁹³ Eine der ganz seltenen Passagen, wo Metastasio die übliche Akzentuierung des Wortes den Notwendigkeiten des Reimes unterordnet.

Quando un'emula l'invita,
 La virtù si fa maggior,
 Qual di face a face unita
 Si raddoppia lo splendor. (Bd. 1, S. 919)

Auch in diesem Text findet sich ein intertextueller Hinweis Metastasios auf zwei berühmte Passagen bei Torquato Tasso: zum einen wieder auf den Chor aus *Aminta*, wo der Schifffahrt und dem Handel die Schuld am Vordringen des fatalen Ehrbegriffes gegeben wird; zum anderen auf die Stelle in *La Gerusalemme liberata* (XV.25–31), wo die christlichen Helden Ubaldo und Carlo auf ihrer Suche nach Rinaldo die verhängnisvollen Säulen des Herkules durchfahren und ihnen von Fortuna, die ihr Unternehmen lenkt, das neue Horizonte öffnende Unternehmen des Seefahrers aus Ligurien (Cristoforo Colombo) angekündigt wird. Metastasio lässt in seinem Libretto die Nebenfigur des Serbaste ein Loblied auf diese Neugierde singen, weil sie der Menschheit bis dahin unerkannte Schätze erschlossen hat:

Fu troppo audace, è vero,
 Chi primo il mar solcò,
 E incogniti cercò
 Lidi remoti.
 Ma senza quel nocchiero
 Sì temerario allor,
 Quanti tesori ancor
 Sariano ignoti! (Bd. 1, S. 887)

Il Temistocle wird 1742 in Wien mit der neuen Ballettmusik von Holzbauer wieder gespielt.

Am 28. August 1737 wird in der Favorita *Zenobia. Dramma per Musica* in drei Akten und *Licenza* mit der Musik von Giovanni Bononcini in vier Bühnenbildern von Giu. Galli Bibiena aufgeführt. Auf der Basis der vielfach bearbeiteten Geschichte von *Zenobia* und *Radamisto*⁷⁹⁴ aus dem zwölften Buch der *Annales* von Tacitus glorifiziert das Werk die beispiellose Treue der Ehefrau und die ebenso einzigartige Milde des Herrschers. Auch hier bezieht sich Metastasio wieder auf einen berühmten Topos der kulturellen Tradition, die er im aufklärerischen Sinne korrigiert:

⁷⁹⁴ Allein in Wien von Carlo de' Dottori (*La Zenobia di Radamisto*, 1662) und Giovanni Claudio Pasquini (*Zenobia*, 1732), sowie in Venedig z.B. von Minato (*Tiridate*, 1668).

È menzogna il dir che Amore
 Tutto vinca, e sia tiranno
 Della nostra libertà.
 Degli amanti è folle inganno,
 Che, scusando il proprio errore,
 Lo chiaman necessità. (Bd. 1, S. 969)

Zum selben Anlass am selben Ort wird das Werk in einer neuen Vertonung von Predieri und Matteis 1740 dargeboten, und in nicht präzisierten Versionen in Prag 1750 und 1777.

Im Rahmen eines während der Jahre 1738–39 wegen der Türkenkriege auf dem Balkan reduzierten Festprogrammes bei Hof wird am 28. August 1738 und 1739 in der Galerie der Favorita konzertant Metastasio's *Il Parnaso accusato e difeso. Componimento drammatico* in der Vertonung von Reutter dargeboten. In einer Verhandlung vor Giove als Richter klagen die allegorischen Gestalten La Verità, La Virtù und Il Merito die Musen an, sie würden angeblich den angeborenen Müßiggang und die negativen Begabungen der Menschen fördern. Apollo verteidigt sie, indem er auf die Notwendigkeit von Erfahrung zum Erkennen von Fehlern hinweist, wofür die poetische Fiktion eine Art Laboratorium der Erkenntnis bilden könne. Die Kunst müsse daher das Gute und das Böse zeigen, um so die Menschen zu mündigen Entscheidungen zu erziehen:

Più d'ogni altro in suo cammino
 È a smarrirsi esposto ognora
 Chi le colpe affatto ignora,
 Chi l'idea di lor non ha.
 Come può ritrarre il piede
 Inesperto pellegrino
 Dagl'inciampi che non vede,
 Da' perigli che non sa? (Bd. 2, S. 254)

Ähnlich streiten in der 1738 zum Namenstag von Maria Theresia in einer Antekammer der Hofburg in der Vertonung von Predieri aufgeführten *La pace fra la virtù e la bellezza. Azione teatrale* die mythologischen Figuren Marte, Apollo, Pallade und Venere über die Bedeutung von Tatkraft und Kunst bzw. Wissenschaft und Liebe. Diese Debatte stellt sich am Ende als völlig überflüssig heraus, da ja die Erzherzogin ohnehin alle diese Vorzüge besitzt. Ebenso trägt später die Kaiserin in den Kantaten

Pel nome glorioso di Maria Teresa imperatrice regina und *Pel giorno natalizio di Maria Teresa imperatrice regina* den Lorbeer der Künste und der militärischen Siege, was die Siegesgöttin selbst in Eifersucht versetze.⁷⁹⁵

Am 28. August 1739 wird in der Galerie der Favorita konzertant Metastasios *Astrea placata* mit der Musik von Predieri dargeboten, worin wo ein strenger Rigore und eine gütige Clemenza vor Giove über das Schicksal der strafwürdigen Menschheit diskutieren. Die glückliche Lösung des Konflikts manifestiert sich in der Person von Kaiserin Elisabeth Christine, in deren Gestalt Astrea, die Göttin der Gerechtigkeit, auf die Erde zurückgekehrt ist:

L'augusta Elisa al trono
Dall'astro suo discenda
E luminosa renda
Questa novella età. (Bd. 2, S. 291)

Am 1. Oktober 1740 wird in den Appartements der Erzherzoginnen in der Favorita von prominenten Mitgliedern des Hofes Metastasios *Il natal di Giove* in der Vertonung von Bonno dargeboten. Darin weicht die anfängliche Bestürzung über den Zorn der Götter, welcher – wie es scheint – nur durch die Opferung einer vornehmen Person besänftigt werden könnte, der durch die Aufdeckung des Missverständnisses umso größeren Freude am Fest von Giove.

Am 19. Oktober 1740 stirbt Kaiser Karl VI., daher wird Metastasio für den 4. November geplante Oper *Attilio Regolo* abgesagt und erst 1750 in Dresden mit der Musik von Hasse zum ersten Mal aufgeführt.

Thematisch kreisen Metastasios Wiener Libretti der Jahre 1730–40 in Abwandlungen immer um die Herrschertugenden der Gerechtigkeit, der Milde und der Stärke, welche an den wiederkehrenden Motiven des Verzichts und der Selbstüberwindung der Protagonisten illustriert und in der Huldigung dem angesprochenen Kaiser exemplarisch zuerkannt werden. Daran fügen sich als typische Ausdrucksmittel des sich seiner Position als Untertan bewussten Librettisten die Rhetorik der Bescheidenheitsfloskeln und der Begütigung, durch die der Herrscher gebeten wird, dieses Lob doch gnädig über sich ergehen zu lassen. So bittet der Hofdichter am Beginn der *Licenza* von *Temistocle* (1736) um Verzeihung für seine hartnäckige Verehrung:

⁷⁹⁵ Vgl. Elisabeth Fritz-Hilscher: *Virtù und Bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Maria Anna*. In: J. Bungardt / M. Helfgott / E. Rathgeber / N. Urbanek (Hg.): *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke*. Wien / Köln / Weimar 2009, S. 127–139.

Signor, non mi difendo: è ver, son reo,
E d'error senza frutto. (Bd. 1, S. 919)

Oder er verneigt sich vor der Kaiserin am Beginn der *Licenza* von *L'Olimpiade* (1733) als deren gehorsamster Diener:

Ah! no, l'augusto sguardo
Non rivolgere altrove, eccelsa Elisa.
Ubbidirò. (Bd. 1, S. 632)

Die poetische Notwendigkeit einer gewissen Zurückhaltung im Herrscherlob beschreibt er in einem Brief an seinen Bruder Leopoldo Trapassi vom 22. Januar 1746: „Accenno o faccio pensare quanto v'è di più luminoso nelle lodi de' miei augustissimi sovrani, senza dar loro l'incensiere sul naso, e rispettando la somma loro moderazione.“ (Bd. 3, S. 265)

Im thematischen Bereich bringt Metastasio aus der klassizistischen Zielsetzung der exemplarischen Abwandlung der Tradition heraus kaum neue Stoffe, sondern multipliziert Bekanntes, um aus dessen Bezugsreichtum ein moralisches Exempel im philosophischen Sinne der Aufklärung herauszuarbeiten. Dazu dient als zentrales Motiv der immer wieder eingestreute Hinweis auf das Licht der Erkenntnis, das sich im idealen Herrscher und seinen Taten manifestiere. So heißt es z.B. in der *Licenza* von *Demofonte*, dessen antike Titelgestalt sich im Laufe der Handlung als wenig tugendvoll erweist, dass diese den modernen Fürsten in umso hellerem Licht erstrahlen lasse:

Luce l'antica età
Chiara così non ha,
Che, alla tua luce accanto,
Ombra non sia. (Bd. 1, S. 691)

Dieser Symbolgehalt des Lichtes als göttliche Quelle der Erkenntnis wird häufig mit anderen ebenso metaphorischen Vorzügen des Kaiserhofes als Brennpunkt der moralischen und philosophischen Tugenden kombiniert, wie Sala Di Felice erläutert:

La lumière avait une valeur symbolique capitale dans la réflexion philosophique des maîtres de Métastase: elle était le principe de la connaissance qui, issu de l'Esprit divin, parvenait à l'esprit des mortels, mais accompagné d'un mouvement

descendant de la vertu, assimilé à celui de l'*acqua* qui aurait aussi *dissetato* tous ceux qui étaient loin de la *fonte*, située au centre de la Cour impériale.⁷⁹⁶

Dieser Metaphotik entsprechend beglücken die Gestirne der *Austria felix* in der Licenza von *Ciro riconosciuto* (1736) die Welt mit ihrem wohltätigen Licht:

Astro felice, ah! splendi
 Sempre benigno a noi:
 Rendan gl'influssi tuoi
 Lieta la terra e il mar. (Bd. 1, S. 864)

Vor allem aber in den geistlichen Libretti tritt diese Idee des Lichtes als Trägerin der göttlichen Wahrheit und Gnade zutage, wie die oben die zitierte Passage aus *Sant'Elena al calvario* oder auch Zenos *Tobia* (1720) illustrieren. Seinen Höhepunkt findet dieses Motiv in einer Passage von *La passione di Gesù Cristo* (1730), wo die unvollkommene Erkenntnis der Wahrheit eindeutig den mangelnden Fähigkeiten des menschlichen Geistes und seinen daraus resultierenden Fehlleistungen zugesprochen wird:

Se la pupilla inferma
 Non può fissarsi al sole,
 Colpa del sol non è.
 Colpa è di chi non vede,
 Ma crede in ogni oggetto
 Quell'ombra, quel difetto,
 Che non conosce in sé. (Bd. 2, S. 560)

Daher erschließt sich in so vielen Libretti Metastasios nicht nur die philosophische Aussage erst nach und nach dem Publikum, sondern ebenso erkennen sich die Figuren oft in ihrer Abstammung oder ihrer wahren Position selbst bzw. die Zuschauer erkennen sie nur schrittweise wieder, wie sich das schon in einigen Titeln manifestiert: *Giuseppe riconosciuto* (1733), *Ciro riconosciuto* (1736) und *La Semiramide riconosciuta* (1743 bzw. 1748). In Anlehnung an die platonische Philosophie ist Dichtung für Metastasio daher nicht Nachahmung der Wirklichkeit, sondern deren gelenkte Spiegelung: Die dichterischen Werke sollen jene Wahrheit ausstrahlen, deren volles

⁷⁹⁶ Sala Di Felice: *Métastase poète ,impérial'*, S. 160f.

Licht für gewöhnliche Sterbliche zu stark sein kann und fungieren damit als eine Art ästhetischer Lampenschirm der Erkenntnis. Wie es in der *Licenza* von *Zenobia* 1740 über Kaiserin Elisabeth Christine heißt:

Qual de' tuoi pregi, Elisa,
Saria la luce intera,
Se giunge ancor divisa
Ad abbagliar così! (Bd. I, S. 970)

Metastasio versteht die mythologische Tradition im Bedarfsfall auch leicht zu korrigieren, wie das Beispiel von *Il Palladio conservato* (1735) illustriert: In dem darin geschilderten Traum der Vestalin Albina bedroht – entgegen jeder Überlieferung aus der Antike (z.B. Plinius d. Ä. in seiner *Naturalis historia* XV, 134 f.) – ein Blitz den Lorbeerstrauch, unter dem sie Schutz sucht. Ein als „augel di Giove“ bezeichneter Adler, das Wappenemblem des Kaisers, rettet sie und den Strauch, d.h. die Religion und die Poesie.⁷⁹⁷

Dass sich Metastasio dieser seiner Rolle als Vermittler von lehrreichen und unterhaltsamen Geschichten durchaus bewusst ist, zeigt sein 1733 in Wien verfasstes autobiographisches Sonett, in dem er über die eigene Tätigkeit mit einer gewissen ironischen Distanz sagt, dass ihn seine erfundene Welt vielleicht mehr bewegt als die tatsächliche:

Sogni, e favole io fingo; e pure in carte
Mentre favole, e sogni orno e disegno,
In lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
Che del mal che inventai piango, e mi sdegno.

Ma forse, allor che non m'inganna l'arte,
Più saggio io sono? È l'agitato ingegno
Forse allor più tranquillo? O forse parte
Da più salda cagion l'amor, lo sdegno?

Ah che non sol quelle, ch'io canto o scrivo,
Favole son: ma quanto temo o spero,
Tutto è menzogna, e delirando io vivo!

Sogno della mia vita è il corso intero.

⁷⁹⁷ Die Bekanntheit und Beliebtheit dieses Motivs des Adlers über dem unverwelkbaren Lorbeerbaum illustriert ein Fresko im Mausoleum Kaiser Ferdinands II. in Graz; vgl. Horst Schweigert: Graz. Dehio – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien 1979, S. 26.

Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo,
Fa ch'io trovi riposo in sen del Vero. (Bd. 2, S. 939)

Mit dem Regierungsantritt von Maria Theresia setzt ohne Zweifel das Ende der Ära der Hofpoeten ein, weil ihre Funktion im Rahmen des neuen Verständnisses vom Hof nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. Nur mehr vereinzelt wird z.B. nach 1740 in den Libretti auf die traditionelle Form der barocken Fürstenverehrung in der Licenza zurückgegriffen (*Ipermestra*, 1744; *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*, 1771), immer häufiger klingen die Schauspiele ohne diese Abschiedsgeste aus (*Il re pastore*, 1751; *L'eroe cinese*, 1752; *Nitteti*, 1756; *Il trionfo di Clelia*, 1762; *Romolo ed Ersilia*, 1765). Einzelne Huldigungen werden zur Gänze gestrichen (z.B. in *Demetrio* 1744, zum Namenstag von Maria Theresia), und manche Passagen aus früheren Werken bekommen an Stelle der früheren Licenza eine neue Dimension der Bedeutung, wenn es z.B. im Schlusschor von *Semiramide* (1729) und *La Semiramide riconosciuta* (Graz 1743 bzw. Wien 1748) heißt:

Donna illustre, il Ciel destina
A te Regni, Imperi a te.
Viva lieta, e sia Regina
Chi fin or fu nostro Re. (Bd. 1, S. 304)

Ich halte es im Übrigen für eine literarhistorische Legende, dass Metastasio zu Kaiser Karl VI. eine außergewöhnliche persönliche Beziehung gehabt haben soll. Aus dem Inhalt der Werke und der Art, wie die damaligen künstlerischen Produktionen entstanden, scheint mir ein tiefes ästhetisches Einverständnis und intellektuelles Zusammenwirken zwischen Herrscher und Künstlern eher für die Epoche von Leopold I. zu gelten. Die ungewöhnliche Position Metastasios besteht meines Erachtens darin, dass er ab 1740 zu einem Denkmal der eigenen Funktion wird und mit seiner Gestalt an die glorreichen Zeiten der Hofoper erinnert.

Metastasios Genie besteht neben den stilistischen Qualitäten seiner Texte eben darin, seinem Publikum einen ironischen Blick auf die in seinen Libretti verarbeiteten mythologischen Gestalten zu gestatten, ja die Figuren selbst in durchaus rationaler Art über ihre Instrumentalisierung als Träger von moralischen Werten reflektieren zu lassen. Mit seiner klassischen Ausdrucksform gelangen ihm die Loslösung von affektorientiertem Schauspiel und damit auch eine vom eigentlichen Anlass zunehmend unabhängige Ausarbeitung des jeweiligen Themas, die offenbar jeden ambitionierten Komponisten reizt. Die klassische Mythologie verliert damit auch ihren

Wert als Projektionsfläche ethischer Debatten und wird zu einem unterhaltsamen Kuriositätenkabinett mit dekorativen Figuren für jeden Typ von Leidenschaften und jede Konfliktsituation, die es sprachlich und musikalisch auszugestalten gilt.

Die politisch äußerst schwierige Regierungszeit von Maria Theresia mit dem Wechsel von der prestigeorientierten Ausgabenwirtschaft des barocken Hofes zu einer dem öffentlichen Wohl verpflichteten Budgetierung der Mittel bewirkt eine deutliche Reduktion des Festprogrammes und geht einher mit einer zunehmenden Übertragung des Kulturbetriebes an eine interessierte Öffentlichkeit, die in nach ökonomischen Gesichtspunkten geführten Betrieben den Aufführungen von Musik- und Sprechtheater beiwohnt. Metastasios acht Musikdramen nach 1740 (*Ipermestra*, *Antigono*, *Il re pastore*, *L'eroe cinese*, *Nitteti*, *Il trionfo di Clelia*, *Romolo ed Ersilia* und *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*) spiegeln daher in ihrer Entstehung nicht mehr ein alljährlich wiederkehrendes Festprogramm des Hofes wider, sondern kommen gemeinsam mit seinen über zwanzig kleineren Libretti nur mehr zu vereinzelt Anlässen zuerst am Hof zum Einsatz, von wo sie dann in die öffentlichen Theater ausstrahlen.

So wird 1741 in einem engen Kreis bei Hof das äußerst kurze mythologische Spiel *L'amor prigioniero* mit der Musik von Reutter erstmals aufgeführt und am 17. und 18. Mai 1756 im Schlosstheater Schönbrunn mit neuer Ballettmusik wieder aufgenommen. Erst am 13. März 1743 folgt mit *Il vero omaggio* das nächste Werk von Metastasio, das mit der Musik von Bonno in Schönbrunn zum Geburtstag von Erzherzog Joseph dargeboten wird, auf dessen Abstammung „del lotaringo e dell'austriaco sangue“ (Bd. 2, S. 312) ausdrücklich verwiesen wird.

Am 8. Januar 1744 wird im großen Hoftheater zur zweiten österreichisch-lothringischen Hochzeit (Erzherzogin Maria Anna mit Karl Alexander von Lothringen) Metastasios *L'Ipermestra. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Hasse und Predieri in einer Inszenierung von Giu. Galli Bibbiena und mit Balletteinlagen von Hilverding aufgeführt. Darin werden die Gewissenskonflikte der Titelfigur geschildert, die zwischen den unmenschlichen Geboten ihres Vaters und den möglichen Racheakten ihres Geliebten einen praktikablen Kompromiss finden und sich damit der verdienten (und nicht mehr ererbten) Herrschaft als würdig erweisen muss:

Alma eccelsa, ascendi in trono:
 Della sorte ei non è dono;
 È mercé di tua virtù.
 La virtù, che in trono ascende,
 Fa soave, amabil rende
 Fin l'istessa servitù. (Bd. 1, S. 1064)

Bemerkenswert scheint, dass in der von dieser Arie einer der Hauptpersonen und einem Chor umrahmten *Licenza* das Brautpaar nicht mehr – wie zuvor immer üblich – mit den Namen, sondern nur mehr als „*eccelsi sposi*“ angesprochen wird. Das Werk wird weitere drei Mal gespielt, darunter am 25. Januar 1744 in der letzten Vorstellung im großen Hoftheater vor dessen endgültiger Schließung. *L'Ipermestra* wird 1761 in Salzburg mit der Musik von Eberlin und in der Vertonung von Galuppi 1764 in Prag gespielt, wo bereits 1731 *Ipermestra. Drama per musica* von Antonio Salvi (1664–1724) mit der Musik von Antonio Costantini dargeboten worden ist, das vermutlich auch in Graz 1736 zur Aufführung kommt.

Ebenfalls 1744 wird Metastasios Kantate *La danza* in der Vertonung von Bonno erstmals bei Hof gesungen, am 5. Mai 1755 in Laxenburg mit der Musik von Gluck und Joseph Starzer (1726–87) wieder aufgenommen und am 30. Mai 1756 wiederholt. Darauf folgen erst nach fünf Jahren Pause⁷⁹⁸ die ungewöhnlich kurzen Kantaten *Augurio di felicità* (1749) und *La rispettosa tenerezza* (1750) zum Namenstag der Kaiserin, beide mit der Musik von Reutter in Schönbrunn. 1751 knüpft Metastasio mit *Il re pastore. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Bonno im Schlosstheater Schönbrunn an frühere Dimensionen und Themen seiner Fürstenspiegel an: „Nel *Re pastore* si può avvertire con speciale chiarezza l'intento pedagogico e insieme la fiducia nell'effetto parenetico dello ‚spettacolo della virtù‘.“⁷⁹⁹ Das Werk wird 1752 in Prag und mit der Musik von Gluck am 8. Dezember 1756 in Wien wieder gespielt, bevor 1774 Mozart eine Bearbeitung des Librettos für München vertont.

Die von Venedig (und dort vor allem von Carlo Goldoni) ausgehende Begeisterung für exotische Musikdramen beeinflusst auch Metastasios Schaffen, der sich mit *L'eroe cinese. Dramma per musica* in drei Akten mit der Musik von Bonno am 13. Mai 1752 in Schönbrunn und mit *Le Cinesi. Componimento drammatico* in der Vertonung von Gluck im September 1754 im Theater von Schloßhof in Niederösterreich dieser Tendenz anschließt. Es häufen sich jedoch in diesen Jahren zunehmend die kurzen Gelegenheitslibretti wie *Il Ciclope* (1754), *Il tributo di rispetto e d'amore* (mit der Musik von Reutter zum Geburtstag des Kaisers am 8. Dezember 1754), *La gara* (mit der Musik von Reutter im November 1755 nach der Geburt von Erzherzogin Maria Antonia), sowie am 8. Dezember 1755 *L'innocenza giustificata*, eine Zusammenstellung von Passagen aus Metastasios Werken durch Giacomo Durazzo

⁷⁹⁸ 1744 schreibt Metastasio für den Hof von Dresden *Antigono. Dramma per musica*, das 1744 mit der Musik von Paolo Scalabrini in Prag aufgeführt wird.

⁷⁹⁹ Sala Di Felice: Zeno, Metastasio e il teatro di corte, S. 551; vgl. auch die zahlreichen Bezüge zu Muratoris Abhandlung *Della pubblica felicità* (1749) und Fénelons Roman *Les aventures de Télémaque* (1699).

in der Vertonung von Gluck.⁸⁰⁰ Nach dem die Jagd auf den kalidonischen Eber (Ovid: *Metamorphosen* VIII.260–444) thematisierenden *Il sogno* 1756 mit der Musik von Reutter wird während einer Reise der kaiserlichen Familie 1760 im Schloss der Grafen Trautson in Goldegg in Niederösterreich die Kantate *Il quadro animato* in der Vertonung von Wagenseil gesungen. Inzwischen wird 1757 in einer neuen Vertonung von Giuseppe Scarlatti Metastasio 1753 für Madrid in der Vertonung von Bonno geschaffenes und 1754 in Wien gedrucktes Libretto *L'isola disabitata* bei Hof aufgeführt. Bei den weiteren Aufführungen von *L'isola disabitata* in Wien und Klagenfurt ergibt sich das Problem, dass ein *Dramma giocoso* von Carlo Goldoni den selben Titel trägt und aus den Quellen nicht immer zu klären ist, um welchen Text es sich handelt. Sicher ist jedoch, dass Joseph Haydn (1732–1809) für seine Aufführung in Esterháza 1779 auf den Text seines väterlichen Freundes zurückgreift.

Zwischen diesen literarischen Arbeiten wirkt Metastasio entscheidend an der Konzeption des Deckenfreskos der Aula der Universität (heute Festsaal der Akademie der Wissenschaften) mit, indem er den Maler Gregorio Guglielmi (1714–73) empfiehlt und das ikonographische Programm für die Darstellung der vier Fakultäten rund um das zentrale Medaillon mit dem Kaiserpaar entwirft. Unter dem Eindruck der einsetzenden Studienreformen verlegt er dabei die Darstellung der Fakultäten auf eine profane Ebene mit der Verwurzelung der Wissenschaft im irdischen Leben:

Vor dem Hintergrund dieser umfassenden Reformbestrebungen in allen Wissenschaftszweigen setzt Guglielmis Freskierung im Festsaal des alten Universitätsgebäudes einen entscheidenden Schritt von der biblisch-theologisch gebundenen Fakultätsikonographie des Barock zur aufklärerisch beeinflussten und mit den damaligen Universitätsreformen zusammenhängenden modernen Sicht der wissenschaftlichen Disziplinen.⁸⁰¹

Am 8. Oktober 1760 wird zur Hochzeit von Erzherzog Joseph mit Isabella von Bourbon-Parma mit *Alcide al bivio* in der Vertonung von Hasse auch nur mehr eine einaktige *Festa teatrale* aufgeführt, die allerdings ein bekanntes Thema der antiken Moralphilosophie in Erinnerung ruft:

800 Nicht zu verwechseln mit *L'innocenza giustificata. Drama per musica* von Francesco Silvani, in der Vertonung von Andrea Stefano Fiorè oder Benedetto Fiore und Antonio Bioni 1725 in Prag gespielt.

801 Werner Telesko: Das Programm des Deckenfreskos im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale, S. 355–365; hier S. 365.

Herkules (= der Thronanwärter Joseph) muß sich zwischen zwei (Lebens-) Wegen entscheiden, dem Pfad der Tugend und dem Pfad des Lasters. Er wählt den mühsameren Tugendpfad und erhält zum Lohn dafür Hebe (= Isabella von Parma), Liebling der Götter und Zierde des Olymps, zur Frau.⁸⁰²

Im Frühjahr 1762 wird die Geburt von Erzherzogin Maria Theresia († 1770) mit Metastasios *Il trionfo di Clelia. Dramma per musica* in der Vertonung von Hasse gefeiert. In dem 1766 in Prag wiederholten Werk wird die bekannte Episode aus der römischen Geschichte um die Vertreibung der Tarquinier und die Auseinandersetzung mit Porsenna thematisiert. Anspielungen auf aktuelle militärische Konflikte sind für die Zeitgenossen wohl ersichtlich, werden aber nicht mehr – wie früher – vom Librettisten ausdrücklich angekündigt.

Wegen einer Krankheit von Erzherzogin Isabella wird *Atenaide ovvero Gli affetti generosi* abgesagt, so dass das nächste am Kaiserhof aufgeführte Werk am 24. April 1764 Metastasios *Egeria. Festa Teatrale in Musica* in der Vertonung von Hasse ist. Darin wird anlässlich der Krönung von Joseph zum deutschen König ganz im Sinne seines Wahlspruches *Virtute et exemplo* von mythologischen Gestalten seine vorbildliche Regierungsführung vorausgesagt:

Avrà la terra
La sua perfetta,
La sua verace
Felicità. (Bd. 2, S. 452)

„Den 26. wurde die Serenade für sämtliches Volck zum zweit- und letzten Mahl gratis reproduciret.“⁸⁰³

Am 24. Januar 1765 wird anlässlich der zweiten Eheschließung von Joseph II. mit Maria Josepha von Bayern (1739–67) von den Erzherzoginnen Maria Elisabeth, Maria Amalie, Josepha und Karoline in Schönbrunn Metastasios *Il Parnaso confuso. Azione teatrale* mit der Musik von Gluck aufgeführt. In diesem mythologischen Spiel mit Apollo und den drei Musen Melpomene, Euterpe und Erato präsentiert der Autor ein ähnlich formuliertes Nachdenken über die eigene Tätigkeit wie in seinem oben zitierten Sonett

⁸⁰² Leonie de Maddalena: Die Gebrüder Galliani und die Festopern Metastasios. Unter besonderer Berücksichtigung der *festa teatrale* ‚Partenope‘. In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale, S. 143–156; hier S. 146; vgl. auch Bruce Allan Brown: ‚Mon opéra italien‘: Giacomo Durazzo and the genesis of *Alcide al bivio*. In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale, S. 115–142.

⁸⁰³ Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 210.

von 1733. Für den 25. Januar 1765 überarbeitet Metastasio als Ergänzung für den selben Anlass *L'asilo d'amore* von 1730 zu *Il trionfo d'amore* mit der Musik von Gassmann, worin im Schlusschor Amor an die Donau gerufen wird. Diese Darbietungen werden von Johann Franz Greipel (1720–92) in zwei Gemälden dokumentiert, welche heute im Großen Vorzimmer der Elisabeth-Appartements der Hofburg in Wien zu sehen sind.

Am 6. August 1765 wird in Innsbruck anlässlich der Hochzeit von Erzherzog Leopold (1747–92), dem späteren Kaiser Leopold II., mit Maria Ludovica von Bourbon-Spanien (1745–92) Metastasios *Romolo ed Ersilia. Dramma per Musica* in drei Akten mit der Musik von Hasse aufgeführt. Das am 17. August wiederholte Werk zählt ebenso wie die am 9. September 1767⁸⁰⁴ zur Verlobung von Ferdinand IV. von Neapel (1751–1825) mit der kurz darauf verstorbenen Erzherzogin Maria Josepha (1751–67) aufgeführte *Partenope. Festa teatrale* zu den in der Literatur am geringsten geschätzten Musikdramen des Autors:

Die beiden Festopern *Romolo ed Ersilia* und *Partenope*, die in den Jahren 1765 und 1767 in Zusammenarbeit von Metastasio, Hasse und den Gebrüdern Galliani für das österreichische Kaiserhaus entstanden waren, gehörten zu den typischen höfischen Gelegenheitswerken, die bald in Vergessenheit gerieten und nur wenige Reprisen erfuhren.⁸⁰⁵

Dazwischen ist am 18. Oktober 1765 Kaiser Franz I. Stephan in Innsbruck verstorben, so dass bis Ostern 1766 alle Theater geschlossen bleiben, wodurch auch die für den Geburtstag des Kaisers geplante Darbietung von Metastasios *La corona* in der Vertonung von Gluck abgesagt wird. Metastasio schreibt nach dem Tod des Herrschers in seiner Funktion als Hofdichter ein Trostgedicht in 51 Stanzen an Maria Theresia: *I voti pubblici*.

Metastasios letztes Musikdrama, *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*, wird in der Vertonung von Hasse anlässlich der Hochzeit von Erzherzog Ferdinand Karl (1754–1806) mit Maria Beatrice d'Este (1750–1829) 1771 im Teatro Ducale von Mailand erstmals gespielt.⁸⁰⁶

Wie sehr sich die ehemals höfische Oper immer mehr in ein europäisches Musiktheaterprogramm eingliedert, spiegelt sich nicht zuletzt in den schon vor seiner Be-

⁸⁰⁴ Wegen der Pockenepidemie, der am 28. Mai 1767 Kaiserin Maria Josepha zum Opfer fiel, und der Erkrankung von Maria Theresia wird die Vorbereitung zu dieser Feier verzögert. Zur Genesung der Kaiserin-Witwe schreibt Metastasio sein Gedicht *La pubblica felicità*.

⁸⁰⁵ De Maddalena: Die Gebrüder Galliani und die Festopern Metastasios, S. 156.

⁸⁰⁶ Vgl. Raffaele Mellace: IL RUGGIERO o vero Metastasio e Hasse tra Ariosto e Mozart. In: Studien zur Musikwissenschaft 49 (2002), S. 341–361.

rufung nach Wien aufgeführten Werken Metastasios wider, welche ab 1740 in Wien und in Prag, in der Regel mit neuer Musik, zur Aufführung gelangen. Dazu zählen:

- *Didone abbandonata*: in Prag 1731 mit der Musik von Albinoni und den Intermedien *L'amante per fame* von Johann Dreyer; außerdem in Prag 1761 in der Vertonung von Antonio Mazzoni (1717–85) und 1768 in jener von Antonio Boroni (1738–92); in Kremsier 1734 mit der Musik von Domenico Sarri (1677–1749); in Graz 1737 und 1741; in Wien 1740 und 1741 mit unbekannter Musik, sowie in der Vertonung durch Jommelli am 8. Dezember 1749 zum Geburtstag des Kaisers; in Laibach (Ljubljana) 1742; 1784 mit der Musik von Giuseppe Sarti (1729–1802) beim Fürsten Esterházy.
- *Siroe*: in Breslau 1732 mit der Musik von Bioni; in Graz 1738 mit jener von Hasse; in Linz 1743 in der Version von Scalabrini, die 1744 auch in Prag gespielt wird; außerdem in Prag 1754 im Kotzentheater in der Vertonung von Francesco Zoppis (1715–81); in Wien am 4. Oktober 1748 im Burgtheater mit der Musik von Wagenseil, sowie am 8. Dezember dieses Jahres zum Geburtstag des Kaisers.
- *Catone in Utica*: in Graz 1740; in Wien am 8. Dezember 1744 und am 16. April 1749 in der Vertonung von Geminiano Giacomelli (1692–1740); in Prag 1749.
- *Ezio*: in Kremsier 1732 mit der Musik von Porpora; in Schönbrunn am 26. Juli 1742 in der Vertonung von F. B. Conti und am 4. Oktober 1749 in jener von Andrea Bernasconi (1706–84) und der Ballettmusik von Holzbauer; diese Version wird am 14. Oktober 1749 auch im Burgtheater gespielt; die Vertonung von Gassmann wird 1770 am Burgtheater gespielt.
- *La Semiramide (riconosciuta)*: in Prag vermutlich 1743 mit unbekannter Musik, 1746 und 1760 in der Vertonung von Hasse sowie 1752 in jener von Giovanni Marco Rutini (1723–97), weiters 1760 mit der Musik von Josef Mysliveček (1737–81) sowie 1773 mit jener von Sarti; in Graz 1743 mit der Musik von Scalabrini und 1746 mit jener von Hasse; in Wien 1743 mit der Musik von Scalabrini, am 2. Oktober 1746 im Burgtheater in unbekannter Version, am 14. Mai 1748 in der Vertonung von Gluck zum Geburtstag von Maria Theresia zur feierlichen Wiedereröffnung des von Rocco Lopresti nun nach Turiner Vorbild in einer Kavalierssozietät geführten Burgtheaters, wo weitere vier Vorstellungen folgen.
- *Alessandro nelle Indie*: in Prag 1734 in der Vertonung von Matteo Lucchini, 1750 von Rutini, 1760 von Galuppi, 1764 von Fischietti und 1769 von Koželuch; in Graz 1738 mit der Musik von Hasse; in Klagenfurt 1739; in Preßburg 1741 mit der Musik von Hasse; in Wien am 8. Dezember 1746 und im August 1748, sowie 1787 in der Vertonung von Francesco Bianchi (1752–1810).

- *Artaserse*: in Brünn oder Kremsier 1731 mit der Musik von Hasse; in Wien⁸⁰⁷ 1732 mit der Musik von Leonardo Vinci, dann 1739, am 4. bzw. 8. Oktober 1746 zum Namenstag des Kaisers in der Vertonung von Bernasconi sowie am 27. Januar und 17.–18. Februar 1749 in jener von Galuppi, weiters 1763 von Giuseppe Scarlatti; in Breslau 1733 mit der Musik von Bioni und vermutlich in Olmütz mit jener von Eustachio Bambini (1697–1770); in Klagenfurt 1738; in Graz 1738 Hasse und 1753 Francesco Maggiore (1715–82); in Laibach 1740 Hasse; in Prag 1744 Scalabrini, weiters 1748, 1754 und 1761, sowie 1767 Boroni und 1773 Giovanni Paisiello (1740–1816); in Lemberg (Lvov) 1782.

Bezüglich der chronologischen Etappen in der europaweiten Verbreitung der Werke Metastasios kann man sicher regionale Unterschiede beobachten, welche mit der bereits erwähnten schrittweisen Ablöse der kulturellen Vormacht des Hofes durch einen öffentlichen Theaterbetrieb übereinstimmen. So stellt Meyer nach der Auswertung der Neuinszenierungen/-vertonungen von Metastasios Musikdramen in zehn großen Städten (darunter Prag und Wien) zwischen 1730 und 1780 fest:

Auffallend ist, daß die Metastasio-Rezeption in Wien ihren Höhepunkt bereits in den 30er und 40er Jahren erlebte, nach einem Rückgang in den 50er Jahren zwar wieder ansteigt, aber nie mehr den Umfang der beiden ersten Jahrzehnte erreicht, während die Rezeption in den anderen neun untersuchten Städten in den 70er Jahren immer noch höher liegt als in den 30er Jahren.⁸⁰⁸

Das konstatiert auch schon Kanduth, die vor allem das Interesse der Musikwelt an den Textvorlagen quantifiziert und damit die Sonderstellung Metastasios in Bezug auf seine Beliebtheit und auf die Möglichkeit, die sich für die Komponisten eröffnet, sich mit einem seiner Werke an den Konkurrenten messen zu können, aufzeigt:

Die frühen ‚Wiener‘ Melodramen werden häufiger vertont als die späteren: *Demetrio* findet an die vierzig Komponisten, *L'Olimpiade* und *Demofonte* werden ungefähr je fünfzigmal in Musik gesetzt, *Adriano in Siria* überragt die anderen Dramen mit über sechzig Vertonungen, *La clemenza di Tito* beschäftigt ungefähr

⁸⁰⁷ Vgl. den bereits erwähnten Hinweis, dass 1730 Zenos *Enone* und nicht Metastasios *Artaserse* am Hof geplant war.

⁸⁰⁸ Reinhart Meyer: Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios. In: Sommer-Mathis / Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale, S. 311–352; hier S. 351.

vierzig Musiker, während sich die Vertonungen der anderen Stücke, von *Issipile* bis zu *Il re pastore* bei durchschnittlich zwanzig halten. *Nitteti* überbietet diese Zahl noch einmal mit über dreißig musikalischen Bearbeitungen, *Romolo ed Ersilia* und *Ruggiero* werden nach Johann Adolf Hasses Vertonung nur mehr von je einem Komponisten bearbeitet.⁸⁰⁹

Wie ungewöhnlich groß die Verbreitung von Metastasios Texten ist, illustriert das Vordringen zahlreicher seiner Opernarien selbst in kirchliche Institutionen der Zeit.⁸¹⁰ Wobei die Anzahl seiner Werke keineswegs der entscheidende Faktor dafür sein kann, denn quantitativ entspricht Metastasios Produktion jener seiner Vorgänger bzw. bleibt sogar darunter: „Die gesamte dramatische Produktion der ab 1700 in Wien tätigen italienischen Hofdichter liegt bei 30–40 Opern, und damit gehörten sie zu den produktivsten Librettisten Europas.“⁸¹¹ Es ist vielmehr die beispiellose Verbreitung seiner Musikdramen, welche ihm eine unvergleichliche Position in der italienischen und sogar in der europäischen Literaturgeschichte sichert: „Mit 5.200 Textdrucken und -nachdrucken, Inszenierungen, Vertonungen und Übersetzungen nimmt Metastasio eine einzigartige Stellung in der Literatur des 18. Jahrhunderts ein. Und nicht nur das: es dürfte bis in die Gegenwart keinen nur annähernd ähnlich erfolgreichen Librettisten gegeben haben.“⁸¹²

Sicher bewirkt die über 50 Jahre andauernde Tätigkeit als *Poeta cesareo* in einer zunehmend monumentalen Position auch gewisse Abnützungerscheinungen und lässt einige spätere Produktionen zu weniger attraktiven Seiten dieses Denkmals seiner selbst verkommen. In diesen Bereich gehört wohl die immer wieder zitierte *Ode. La deliziosa imperial residenza di Schönbrunn*⁸¹³ aus dem Jahr 1776, worin die poetische Qualität eindeutig hinter der gefälligen Gelegenheit zurücksteht, wie die dritte von 26 Strophen zu erkennen gibt:

Di Belfonte il gran recinto
 Tu da me vuoi che s'onori
 Che d'eccelsi abitatori
 Scopre il genio ed il poter:

809 Kanduth: Der Kaiserliche Hofdichter, S. 318.

810 Vgl. Milada Jonášová: Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag. In: C. Herr / H. Seifert / A. Sommer-Mathis / R. Strohm (Hg.): Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Vol. 2: Italianità: Image and Practice. Berlin 2008, S. 163–206.

811 Meyer: Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios, S. 340.

812 Meyer: Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios, S. 340.

813 Vgl. Ricaldone: Italienisches Wien, S. 28.

Io cantarlo! Ah, no, perdono:
 I miei pari atti non sono
 Tanto peso a sostener. (Bd. 2, S. 913)

Der auf Französisch verfasste Dank von Maria Theresia fällt wohl unfreiwillig ambivalent aus, wenn sie ihren ehemaligen Meister als noch gut erhalten und zum Ruhm seiner Dienstgeber beitragend würdigt: „La promptitude de la surprise m’est d’autant plus agréable que je vois mon ancien maître parfaitement conservé, qui fait la gloire de notre siècle, et plus encore de ceux à qui il s’est voué.“⁸¹⁴

Gewiss ist dies kein repräsentativer Aspekt von Metastasios Schaffen, sondern ein Produkt des zum eigenen Denkmal gewordenen Hofdichters, dessen literarischer Ruhm von vielen italienischen Zeitgenossen als in diametralem Gegensatz zu seiner servilen Position bei Hof stehend gesehen wird. Das stellt auch den Hauptgrund für die Verachtung von Vittorio Alfieri dar, der in *Epoca terza – Giovinezza* seiner *Vita* im Rahmen der Schilderung seiner Reise durch Österreich 1769 für die schon oben erwähnten Leseabende von Metastasio im Kreis seiner Freunde wenig Verständnis zeigt. Das heftige Ausmaß seines jugendlichen Hohnes, von dem er sich später etwas distanziert, äußert sich allein in den herablassenden Formulierungen, die er wählt:

Si aggiunga, che io avendo veduto il Metastasio a Schoenbrunn nei giardini imperiali fare a Maria Teresa la genuflectioncella di uso, con una faccia sì servilmente lieta e adulatoria, ed io giovenilmente plutarchizzando, mi esagerava talmente il vero in astratto, che io non avrei consentito mai di contrarre né amicizia né familiarità con una Musa appigionata o venduta all’autorità despótica da me sì caldamente abborrita.⁸¹⁵

Pietro Metastasio stirbt am 12. April 1782 in Wien und hinterlässt der Familie Martinez das beträchtliche Vermögen von 130.000 Gulden.⁸¹⁶ Den kulturhistorisch bedeutendsten Teil seines Nachlasses macht jedoch seine selbst für das so eifrig korrespondierende 18. Jahrhundert außergewöhnlich umfangreiche Briefsammlung aus, die eine der wertvollsten Quellen nicht nur für seine Lebensgeschichte, sondern insgesamt für die Literatur- und Musikgeschichte seiner Zeit darstellt.⁸¹⁷ Sein Leichnam

⁸¹⁴ Zitiert nach der Ausgabe Brunelli, Bd. 2, S. 1330.

⁸¹⁵ Alfieri: *Vita*, S. 128f.

⁸¹⁶ Landau: *Die italienische Literatur*, S. 68.

⁸¹⁷ Zu den Problemen bezüglich der Edition dieser Briefe vgl. Björn R. Tammen: ‚Formare un nuovo originale.‘ Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasios. In: *Die Musikforschung* 59.2 (2006), S. 107–133.

wird beigesetzt in der Spanischen Gruft der Michaelerkirche, den Reformen der Zeit gemäß in einem einfachen Holzsarg, welcher später von einem Sarkophag umgeben und in einem geräumigen Treppenabsatz der Gruft aufgestellt wird. Die italienische Kongregation ehrt den berühmtesten Vertreter ihrer Kultur in Wien mit einer 1854 von Vincenzo Luccardi (1811–76) geschaffenen Statue in der Minoritenkirche:

Auf abgestuftem Sockel mit Inschr. und Engelsallegorien der Poesie und Musik Kenotaph mit Reliefs, vorne Papst Pius VI. besucht und segnet den kranken Dichter, li. Begegnung Metastasios mit Karl VI. in Laxenburg, re. Maria Theresia zeigt Metastasio den Thronerben Joseph II.; darauf Sitzfigur des Dichters.⁸¹⁸

Schon zu seinen Lebzeiten wird Metastasio mit Gesamtausgaben seiner Werke geehrt, welche nach seinem Tod, regelmäßig durch Ergänzungen aus dem Nachlass aktualisiert, erscheinen. In Wien gibt z.B. Sebastiano d'Ayala (1738–1817) 1795 einen Band mit *Opere postume* heraus.

Von den umfangreichen Lebensbeschreibungen, welche nach dem Tod des Autors die bereits zu Lebzeiten veröffentlichten biographischen Skizzen (z.B. Michele Torcia: *Elogio di Metastasio*. Neapel 1772) ablösen, seien hier nur die wichtigsten der ersten 100 Jahre erwähnt, weil sie die europäische Wertschätzung der Person widerspiegeln: Joseph Friedrich von Retzer: *Metastasio*. Wien 1782. – Marc'Antonio Aluigi: *Storia dell'abate Pietro Trapassi Metastasio, poeta drammatico*. Assisi 1783. – Saverio Mattei: *Memorie per servire alla vita del Metastasio*. Colle 1785. – Johann Adam Hiller: *Über Metastasio und seine Werke*. Leipzig 1786. – Charles Burney: *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*. London 1796. – Sebastiano d'Ayala: *Vita di Metastasio*. Wien 1803. – Louis-Alexandre-César Bombet (= Stendhal): *Vies de Haydn, Mozart et Metastase*. Paris 1815. – Francesco Franceschi: *Apologia delle opere drammatiche di Pietro Metastasio*. Lucca 1820. – Theodor Georg von Karajan: *Aus Metastasios Hofleben*. Vortrag. Wien 1861. – Adolph Mussafia: *Pietro Metastasio*. Wien 1882. – Luigi Falconi: *Pietro Metastasio alla corte di Carlo VI e Maria Teresia*. Wien 1883.

Zum 100. Todestag würdigt Giosue Carducci am 16. April 1882 in *Domenica letteraria* den Wiener Hofdichter als originellsten und bekanntesten Vertreter einer der glorreichsten Epochen der italienischen Dichtung, deren Besonderheit er auf den Einfluss der südlichen Schule zurückführt:

818 Dehio-Handbuch Wien. I. Bezirk – Innere Stadt. Horn / Wien 2003, S. 133; vgl. Francesco Ambrosoli: *Monumento a Pietro Metastasio nella chiesa degl'Italiani in Vienna*. Wien 1855.

Il Metastasio è dei poeti nostri più originali e popolari in questo e per questo che fu l'ultimo e più geniale artista del periodo meridionale, di quel periodo, cioè, della nostra poesia nel quale prevalgono gli spiriti idillici e musicali del mezzogiorno e che si estende dalla eredità del Tasso, napolitano di madre, per tutto il seicento su cui regna il Marini, fino alla gloria del Metastasio, romano di nascita, ma di educazione e di ispirazione napolitano.

ORFEO, ED EURIDICE
AZIONE TEATRALE
PER MUSICA

DA
RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO PRIVILEGIATO
VICINO ALLA CORTE

NELL' ANNO 1763.



IN VIENNA,
Nella Stamperia di Ghelen.

VII. Von der Spätaufklärung zur Frühromantik

Wie sehr die italienische Literatur im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre beherrschende Position als kultureller Einflussträger in Österreich ganz allgemein und am Kaiserhof im Speziellen einbüßt, geht allein aus einem Vergleich der aufgeführten Werke hervor. Der von Franz Hadamowsky erstellte Spielplan des Barocktheaters am Wiener Hof von 1625 bis 1740 führt noch beinahe ausschließlich italienische Libretti vorwiegend aus den Gattungen des Musikdramas, der musikalischen Feste, der verschiedenen Serenadenformen und der geistlichen Oratorien an, während der von Harald Kunz für die daran anschließende Zeit von 1740 bis 1765 ermittelte Wiener Theaterspielplan den Geschmackswandel deutlich widerspiegelt.⁸¹⁹ Die sich mit dem Einsetzen der Frühaufklärung bemerkbar machenden Tendenzen zu Gunsten des Französischen, welche durch die dynastischen Verbindungen mit Lothringen einen wesentlichen Auftrieb erhalten und durch die neue strategische Allianz mit Frankreich ab dem Siebenjährigen Krieg vollends zum Durchbruch gelangen, manifestieren sich in der Statistik der Gattungen und der den einzelnen Sprachen zuordenbaren Titel aus der Dokumentation von Grossegger:

Sprache	Oper	Opéra comique / Opera buffa	Tragicomédie / Drama	Tragödie	Komödie / Lustspiel	Intermedien	Ballett
D	3	–	6	4	36	–	7
F	2	30	1	21	237	3	45
I	80	7	–	1	2	–	3

Die einem geladenen Publikum vorbehaltenen Aufführungen des höfischen Festkalenders, welche immer auch Bestandteil einer politischen Selbstdarstellung des Machtzentrums sind, weichen um die Mitte des 18. Jahrhunderts schrittweise den Veranstaltungen kommerziell geführter öffentlicher Bühnen, auf welchen Komödien französischer oder italienischer Provenienz und Buffo-Opern dem meist zahlenden Publikum neue Horizonte durch neue Gattungen und eine neue Künstlergeneration

⁸¹⁹ Franz Hadamowsky: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740). Wien 1955.
– Harald Kunz: Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia. Diss. Wien 1954.

eröffnen: „In diesem Wandel zu einer ‚volkstümlicheren‘ Ausrichtung (Goldoni er ringt sich in diesem Rahmen eine angemessene Verbreitung) verändern sich Position und Bild des höfischen Dichters.“⁸²⁰ Diese neue Konzeption der Repräsentation durch Unterhaltung gilt natürlich ebenso für die regionalen Zentren, wo die Wiener Entwicklungen mit Interesse verfolgt und nachgeahmt werden.⁸²¹

Durch die schwindende Bedeutung der Hofoper verliert Wien zusehends seine Position als Zentrum der Produktion italienischer Opern und der dafür nötigen Libretti und verwandelt sich im Laufe des 18. Jahrhunderts in einen bedeutenden Spielort, an welchem zunächst in vom Hof verpachteten und später von freien Unternehmern geführten Theatern die in Italien herausgebrachten Neuheiten in mehr oder weniger ausgeprägten Adaptationen übernommen werden. Sowohl die Verlagerung des Kulturbetriebes von der höfischen Repräsentation hin zu einer wirtschaftlichen Führungsschicht als auch die zunehmende Orientierung an einer nationalen Vorstellung von Kultur drängen die italienische Literatur in Österreich mit ihren traditionellen Gattungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts endgültig in Randbereiche ab.

Die auf Metastasio folgende Generation der italienischen Dichter im Dienst und im Umfeld des Wiener Hofes wie Ranieri de' Calzabigi, Marco Coltellini, Lorenzo Da Ponte oder Giambattista Casti erfüllt ihre Aufgaben mit deutlich anderen Mitteln unter dezidiert anderen Bedingungen. Dieser Übergang vom Modell des barocken *Poeta cesareo* zu einem wesentlich offeneren Kulturbetrieb des Hofes vollzieht sich allerdings sehr langsam, mit einer sehr deutlichen konservativen Haltung auch an den kommerziell geführten Bühnen außerhalb Wiens, was Metastasio noch eine lange Reihe von Wiederaufnahmen nach Abschluss seiner produktiven Phase garantiert.

VII.1 Von Metastasio zu Goldoni

Besonders deutlich zeichnet sich der Funktions- und Geschmackswandel im Bereich der geistlichen Libretti ab, wo die Anzahl italienischer Oratorien, welche aufgeführt oder gedruckt werden, ab 1740 dramatisch sinkt. In den ersten fünfzehn Jahren der Herrschaft von Maria Theresia sind neben Wiederaufnahmen früherer Werke (z.B. in Prag Metastasios *Isacco figura del Redentore* in unbekannter Vertonung 1749 und Pariatis *Gesù Cristo negato da Pietro* mit der Musik von Fux

⁸²⁰ Kanduth: Der Kaiserliche Hofdichter, S. 327.

⁸²¹ Vgl. Christine Siegert: Opera buffa als spätabsolutistische Repräsentation. Joseph Haydns Opern für den Esterházy'schen Hof im Kontext. In: Laurine Quetin / Gerold W. Gruber / Albert Gier (Hg.): Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung. Tours 2009, S. 79–95.

1750) nur mehr ganz wenige Neuproduktionen zu verzeichnen: In Prag werden 1741 *La nascita di Gesù Redentore* von dem völlig unbekanntem Luca Capponi, 1752 *La sepoltura di Gesù Cristo Salvatore nostro. Componimento sacro per musica* von Pasquini, 1753 *Lagrima di pentimento, tenerezza e compatimento. Dialogo tragico-sacro* und 1754 *Lutto e Gioia cioè L'amara morte di Gesù Cristo amorosissimo Redentore. Dialogo musicale*, beides Texte eines unbekanntem Librettisten mit der Musik von Giovanni Battista Sammartini (~1700–75), aufgeführt. In Wien verdient lediglich ein von J. A. Hasse vertontes Oratorium von Stefano Benedetto Pallavicini (1672–1742) Erwähnung: 1754 *I pellegrini al sepolcro di Nostro Redemptore*, wieder aufgenommen 1755 als *I pellegrini*.

Allein die Verlagerung dieser im 17. Jahrhundert als spirituelle Andachten konzipierten Darbietungen von den kirchlichen Stätten wie z.B. der Hofburgkapelle in die Theaterräume illustriert den völlig veränderten Charakter dieser Feiern in der Fastenzeit bzw. Karwoche. So notiert Obersthofmeister Khevenhüller-Metsch über die Aufführung von *Il rovetto di Mosè. Componimento sacro per musica* des *Arca-dia*-Mitglieds Gioacchino Pizzi (1716–90, Nivildo Amarinzio) am 4. März 1756: „Abends wurde auf dem Hoff-Theatro oder des sogenannten Balhauses ein neues Oratorio produciret, il Rovetto genannt, worzu der Abbate Pizzi zu Rom die Worte, und Herr Wagenseil die Musique componiret.“⁸²²

Der von der französischen Klassik ausgehende und in der italienischen Literatur durch Zeno und Metastasio entscheidend mitbestimmte Geschmackswandel innerhalb der dramatischen Gattungen macht auch vor einem seit dem 16. Jahrhundert florierenden Kernbereich der italienischen Unterhaltungskunst wie der *Commedia dell'arte* und ihren Derivaten nicht halt. Khevenhüller-Metsch notiert zu dem bereits im Kapitel über die Improvisationskomödie erwähnten *La Zannina maga per amore. Dramma giocoso per musica* von Giuseppe Maria Buini (~1680–1739),⁸²³ einem erstmals 1737 in San Giovanni in Persiceto bei Bologna gezeigten Zauberstück mit typischen Figuren und Verkleidungsszenen der Stegreifkomödie sowie Schauerelementen des französischen Barocktheaters, das in der Vertonung des Autors am 27. August 1747 im Hoftheater aufgeführt wird: „[...] abends fuhren sämtliche Herrschaften und wir von der Suite in die Statt, um die neue Opera bernesa, la Zanina genant, im Balhaus zu sehen, die aber sehr abgeschmactt und ennuyante befunden worden.“⁸²⁴

822 Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 167.

823 Buini tritt als Komponist erstmals 1736 in Wien mit *Il Filosofo di Campagna. Dramma Giocoso per musica* von Francesco Silvani in Erscheinung.

824 Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 64.

Abgesehen von Metastasios Musikdramen kommen immer weniger Werke zu den üblichen Terminen des höfischen Festkalenders zur Aufführung. Dazu gehört z.B. die mythologische Serenade *Tetide* von Giovanni Ambrogio Migliavacca, dem Hofdichter des Königs von Sachsen, die in der Vertonung durch Gluck am 10. Oktober 1760 in der Hofburg anlässlich der bereits bei Metastasio erwähnten Hochzeit von Erzherzog Joseph mit Isabella von Bourbon-Parma dargeboten wird. Zu dem selben Anlass wird *Venere placata. Componimento drammatico*⁸²⁵ von Marco Coltellini mit der Musik von Carlo Antonio Campioni (1720–88; eigentlich: Charles Antoine Campion) gespielt.

Der 1719 in Livorno geborene Coltellini legt damit den Grundstein für seine Karriere in Wien, die 1763 mit der Aufführung von *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica* in der Vertonung von Tommaso Traetta (1727–79) einen ersten Höhepunkt erlebt.⁸²⁶ Als Hofdichter neben Metastasio und in freundschaftlichem Kontakt mit Ranieri de' Calzabigi verfasst Coltellini ab 1765 eine Reihe von Libretti für Gluck (*Il Telemaco*, 1765), für Mozart (*La finta semplice*, 1769) und für Antonio Salieri (*Armida*, 1771). 1772 beendet eine Affäre um eine angebliche Satire auf die Kaiserin abrupt Coltellinis Tätigkeit in Wien und zwingt ihn zu einem Wechsel an den russischen Hof in Sankt Petersburg, wo er 1777 stirbt. Neben der Textvorlage für Haydns *L'infedeltà delusa* (Esterháza 1773)⁸²⁷ verdienen vor allem Coltellinis Bearbeitungen verschiedener Goldoni-Libretti Erwähnung, weil sie in gelungener Weise das venezianische Unterhaltungstheater mit der neuen Form der höfischen Repräsentation verbinden: Mozarts *La finta semplice* (Salzburg 1769) und Gassmanns *La contessina*, die im September 1770 in Mährisch-Neustadt während der Begegnung von Joseph II. mit Friedrich II. von Preußen aufgeführt wird.

Der Höhepunkt in Coltellinis Schaffen am Kaiserhof ist ohne Zweifel *Il Telemaco o sia L'isola di Circe. Dramma per musica*, das in der nur fragmentarisch überlieferten Vertonung von Gluck erstmals am 30. Januar 1765 im Burgtheater anlässlich der Feiern zur Hochzeit von Joseph II. mit Maria Josepha von Bayern aufgeführt wird.⁸²⁸ Wie schon der Titel ankündigt, handelt es sich dabei um eine Erweiterung des erstmals 1718 in Rom mit der Musik von Alessandro Scarlatti aufgeführten Librettos von Carlo Sigismondo Capece (1652–1728), bei deutlicher Nachahmung der stilistischen Techniken von Metastasio und unter Berücksichtigung des an einer

825 Nicht zu verwechseln mit *Venere placata. Drama per musica* von Claudio Nicola Stampa, das in der Vertonung von Giuseppe Nicola Alberti 1735 in Kremsier oder Olmütz aufgeführt wird.

826 Das Werk wird 1784 im Kärntnertheater in Wien und 1786 in Esterháza wiederholt.

827 Vgl. Albert Gier: Joseph Haydn und die Libretti seiner Opern. Ein kritischer Forschungsbericht. In: Quetin / Gruber / Gier (Hg.): Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung, S. 9–27.

828 Vgl. Lucia Moratto: *Il Telemaco o sia L'isola di Circe di Coltellini-Gluck*. Diss. Cremona 1992.

Zauberinsel-Exotik interessierten Publikumsgeschmacks. Das aus Homers *Odyssee* und der daran anschließenden Tradition bekannte Thema der Irrfahrten von Odysseus und seines ihn suchenden Sohnes wird hier besonders beeindruckend mit fantastischen Meeres- und Zauberszenen ausgeschmückt, wie z.B. die zweite Szene des zweiten Aktes, in der Circe die Alpträume der Unterwelt wachruft:

Dall'orrido soggiorno
 Delle cimmerie grotte
 Sorgete al cenno mio,
 Voi, dell'eterna notte
 Fantasmî di terror,
 Prole funesta!

Zu einem ebenso höfischen Anlass, nämlich der bereits erwähnten Verlobung von Erzherzogin Maria Josepha (1751–67) mit Ferdinand IV. von Neapel, wird am 5. Oktober 1767 Coltellinis *Amore e Psiche*. *Opera* in der Vertonung von Florian Leopold Gassmann (1729–74) im Burgtheater aufgeführt.

Nach *Alcide negli Orti Esperidi*. *Dramma per musica*, das bereits am 2. Juni 1764 in der Vertonung von Gian Francesco de Majò (1732–70) in Wien gespielt wird, und den bereits oben erwähnten Werken werden in Wien noch Coltellinis *Piramo e Tisbe* 1768 mit der Musik von Hasse und 1771 *Il filosofo innamorato*, eine weitere Bearbeitung nach Goldoni, in der Vertonung von Gassmann aufgeführt.

Zur eben erwähnten Verlobung von Maria Josepha mit Ferdinand von Neapel wird schon am 12. September 1767 im aufwändig umgebauten Schlosstheater von Schönbrunn *Il marchese villano*. *Dramma giocoso per musica* von Pietro Chiari (1711–85) in der Vertonung von Galuppi gespielt, das 1762 erstmals in Venedig und im Jahr zuvor in Prag aufgeführt wurde.⁸²⁹

Auch unter den neuen Verhältnissen des aufgeklärten Hofes überleben durchaus marginale Formen der Enkomastik, die sich auf Grund der geänderten Wertvorstellungen nun einer anderen Metaphorik bedienen müssen. Eine der auf diesem Gebiet prominentesten Gestalten ist während der Regierung von Karl VI. und Maria Theresia ohne Zweifel der aus Udine stammende Daniele Florio (1710–89), der 1734 mit seinem Bruder Francesco erstmals nach Wien kommt. Er begegnet hier einigen aus dem Veneto stammenden Intellektuellen wie dem bereits erwähnten Ingenieur Giangiacomo Marinoni, dem Archäologen Giuseppe Bartoli sowie Antonio

⁸²⁹ *Il marchese villano* wird außerdem von 1. Juni 1776 bis 20. Januar 1777 im Burgtheater gespielt.

Rambaldo di Collalto, der ihn mit Metastasio bekannt macht, mit dem Florio während seines Aufenthaltes in der Kaiserstadt persönlichen Umgang pflegt und später in brieflichem Kontakt bleibt. Ab 1736 hält sich Florio erneut in Italien, zunächst in Rom, dann im Veneto auf, um erst 1759 wieder kurz nach Wien zurück zu kehren, weil ihn die Kaiserin zum Kämmerer ernennt. Diese offizielle Funktion und seine poetische Verehrung für das Herrscherhaus tragen ihm in der Folge bei den zunehmend nationalistischen italienischen Intellektuellen herbe Kritik und völlige Missachtung in den Werken der Literaturgeschichte ein. Die Spezialität von Florio, der 1767 in Wien einen Sammelband seiner *Stanze* veröffentlicht, sind panegyrische Gelegenheitsgedichte anlässlich öffentlicher Ereignisse wie Hochzeiten (*Per le nozze della serenissima arciduchessa Marianna d'Austria, Infanta di Spagna. Canti due.* Wien 1744. – *Per le felicissime nozze delle LL. RR. AA. l'arciduca Giuseppe d'Austria e la principessa Isabella di Borbone. Canti due.* Wien 1760. – *In occasione delle nozze dell'arciduca Leopoldo d'Austria e dell'infanta Maria Luisa di Borbon, celebrate in Inspruck. Canzone.* Wien 1765), aber auch der Studienreform, für die Metastasio das Deckenfresko in der Aula der Universität konzipiert (*Per lo ristabilimento delle scienze e la riforma degli studj fatta nell'università di Vienna da Maria Teresia. Canzone.* Wien 1753).

Den Schlusspunkt in der italienischen Tradition der Enkomiaстик am Wiener Hof setzt der aus Parma stammende Jesuit Clemente Bondi (1742–1821), der in Italien Sonette auf die Herrschaft von Maria Theresia, auf den Regierungsantritt von Joseph II. 1765 und 1790 auf die Vermählung von Erzherzog Franz (1768–1835), dem späteren Kaiser Franz II., mit Maria Teresa von Bourbon-Neapel (1772–1807) verfasst. 1796 wird Bondi von dem vor Napoleon aus seinem Herzogtum Modena flüchtenden Erzherzog Ferdinand (1754–1806) und seiner Frau Maria Beatrice d'Este (1750–1829) zunächst nach Brünn, dann nach Wiener Neustadt und schließlich nach Wien mitgenommen. Hier macht sich Bondi als Übersetzer klassischer Texte (z.B. *Le Georgiche di Virgilio. Tradotte in versi italiani da Clemente Bondi.* Vienna 1800) einen Namen und bekleidet ab 1810 als letzter Italiener die Stellung des *Poeta cesareo* in Wien.

Die zwischen Metastasio und Bondi berufenen Hofdichter wirken beinahe ausschließlich im Bereich der Librettistik und verfassen im Auftrag des Hofes, adeliger Gönner aber auch einzelner Komponisten Textvorlagen für musiktheatralische Werke. Mit unterschiedlichen Titeln bedacht, sind diese Personen wohl mehr als Autoren für die angesehenen Wiener Bühnen, allen voran das Theater nächst der Burg, zu sehen, denn als Hofdichter im eigentlichen Sinn.

Dazu gehört z.B. Giampietro Tagliacuzzi (1716–68), der in seiner extrem kurzen Zeit als Kaiserlicher Theaterdichter am 26. Juli 1750 mit *Euridice. Favola pastorale* in der Vertonung verschiedener Komponisten in Wien sein einziges Werk zur

Aufführung bringt, bevor er 1751 als Hofdichter nach Dresden, Berlin, München und schließlich Stuttgart geht.⁸³⁰ Kaum mehr aktiv ist nach 1740 Giovanni Claudio Pasquini, dessen letztes Werk in Wien, *Leucippo. Favola pastorale per musica*, in der Vertonung von Hasse am 8. September 1748 erstmals aufgeführt, am 16. September des selben Jahres und am 13. November 1749 wiederholt wird.

Die nun einer breiteren Öffentlichkeit zugänglichen Bühnen, welche dem Hof für gewisse Festvorstellungen mit gesonderter Finanzierung reserviert werden, greifen in ihren Programmen auf einen internationalen, vorwiegend italienischen Spielplan zurück, dessen Werke in mehr oder weniger adaptierter Form (Textbearbeitungen, Einlagearien, teilweise Neuvertonungen) übernommen werden. Dadurch kehrt sich das Verhältnis zwischen lokaler Produktion und Import von Libretti vollkommen um: Wurden im 17. Jahrhundert beinahe zur Gänze und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum überwiegenden Teil Libretti und deren Vertonungen zur Aufführung gebracht, die ausdrücklich für Wien entstanden waren, so werden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die meisten Libretti und vielfach auch die Musik von anderen Spielstätten importiert. Das zeigt sich z.B. deutlich im Jahr 1746, in dem neben Metastasios Libretti und einer Wiederaufnahme von Zenos *Gianguir* erstmals in Wien das 1733 in Neapel uraufgeführte und für die Entwicklung der komischen Oper entscheidende Intermezzo *La serva padrona* von Gennaro Antonio Federico (vor 1705–~1744) mit der Musik von Giovanni Battista Pergolesi (1710–36) zu hören ist. Den Spielplan dieses Jahres dominiert allerdings Antonio Salvi mit *L'Arsace* am 21. April und *Ariodante*, vielleicht mit der Musik von Wagenseil, am 15. Mai zum Geburtstag von Maria Theresia. Diese Präsenz Salvis setzt sich fort am 13. Mai 1747 mit *Arminio. Dramma per musica* in der Vertonung von Hasse.

Am 5. Oktober 1747 hingegen wird zum Namenstag des Kaisers *Tito Manlio. Dramma per musica* des völlig unbekanntes Gaetano Roccaforte dargeboten. Am 26. Juni 1748 kommt in Schönbrunn mit *Il protettore alla moda. Dramma giocoso per musica* des bereits erwähnten Buini in der Vertonung von Galuppi wieder ein aus Italien importiertes Musikdrama zum Einsatz. Das als *Chi non fa non falla. Divertimento comico* mit unbekannter Musik erstmals 1729 in Bologna gespielte Werk ist in dieser Version bereits 1747 in Venedig uraufgeführt worden.

Die überwiegende Anzahl der importierten Libretti und der dazu gehörigen Kompositionen stammt aus Venedig, dem europäischen Zentrum des musikalischen Unterhaltungstheaters. Das betrifft etwa Pietro Chiari, dessen bereits erwähntes

⁸³⁰ Die 1731 in Kremsier oder Olmütz in der Vertonung von Francesco Peli gespielte *Azione sacra per musica L'ultima persecuzione di Saule contro Davide* stammt wohl auf Grund der biographischen Daten eher von Girolamo Tagliazucchi (1674–1751).

Musikdrama *Il marchese villano* nicht nur 1776 in Wien und 1778 in Prag wiederholt wird, sondern der auch mit anderen *Drammi giocosi per musica* wie *Le serve rivali* (Musik von Tommaso Traetta, Wien 1767), *La sposa fedele* (Musik von Pietro Alessandro Guglielmi, Wien 1769, 1778, 1780–82 und 1787 sowie Esterháza 1778), *L'amore senza malizia* (Musik von Bernardo Ottani, Laibach 1773), *Il Carnovale* (Laibach 1773), *La lavandara astuta* (Musik von David Perez, Prag 1775) und *L'orfana perseguitata* (Musik von Antonio Boroni, Wien 1777) auf österreichischen Bühnen zahlreiche Erfolge feiert.

Der Romancier und Dramatiker Chiari gilt in der italienischen Literaturgeschichte als einer der erbittertsten Gegner des wohl erfolgreichsten Librettisten seiner Zeit auf dem Gebiet des *Dramma giocoso per musica*, Carlo Goldoni, weil er 1749 dessen Komödie *La vedova scaltra* mit seinem an Molière inspirierten Stück *La scuola delle vedove* parodiert und damit indirekt, durch die heftig geführte Auseinandersetzung,⁸³¹ im November 1749 den Anlass für die Wiedereinführung der öffentlichen Zensur der venezianischen Theater liefert. Als 1753–54 Chiari Nachfolger Goldonis als Bühnenautor des Teatro Sant'Angelo wird, beginnt der gnadenlose Konflikt zwischen den in Goldonisti und Chiaristi gespaltenen venezianischen Intellektuellen bzw. dem ebenso gespaltenen Theaterpublikum, in dessen Verlauf Goldoni die äußerst wechselhaften Sympathien der Zuschauer nur allzu deutlich bewusst werden. Der Konflikt erreicht seinen literarischen Höhepunkt am 25. Januar 1761, als die Truppe von Antonio Sacchi im Teatro San Samuele *L'amore delle tre melarance*, eine an Giambattista Basiles Märchensammlung *Lo cunto de li cunti* (1634–36) inspirierte dramatische Fabel von Carlo Gozzi, spielt, worin sowohl Goldoni als auch Chiari verrissen werden. 1762 geht Goldoni verbittert nach Paris, wo er 1793 stirbt.

Der 1707 in Venedig geborene Goldoni schafft sich schon ab 1740 mit seinen ersten Musikdramen wie *Gustavo primo re di Svezia* und *Oronte re de' Sciti*, beide vertont von Baldassare Galuppi, sowie mit *Statira* (Musik von Piero Chiarini) einen Ruf als Librettist, der sich auch an die beliebten Stoffe des spätbarocken Musiktheaters heranwagt. Die im Herbst 1742 erstmals in Venedig mit der Musik von Giacomo Maccari (1700–44) gespielte, bereits genannte *Commedia per musica La contessina* wirkt gegenüber den oben erwähnten historisch-exotischen Stoffen durch ihre zeitgenössischen Orte der Handlung geradezu revolutionierend und gleichzeitig klassisch gemäßigt in ihrer Kritik am Verhalten des neureichen Bür-

831 Vgl. *Prologo apologetico alla commedia intitolata 'La vedova scaltra' contro le critiche contenute nella commedia intitolata 'La scuola delle vedove'* (In: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. A cura di Giuseppe Ortolani. 14 Bände. Mailand 1935–56, Bd. 2, S. 409–414).

gertums. Es folgen innerhalb des nächsten Jahrzehnts im Durchschnitt drei Libretti pro Karnevalssaison in Venedig, wodurch sich Goldoni als einer der produktivsten Librettisten des 18. Jahrhunderts erweist.⁸³² Allerdings versucht der Autor diese literarische Produktion ungefähr ein Jahrzehnt später mit den Worten seiner Figur, des Prinzipals Orazio, in der Komödie *Il teatro comico* ein wenig herunterzuspielen, wenn er ihn sagen lässt, dass sich die Schauspielkunst selbst herabwürdigt, wenn sie auf die Musik als Attraktion für das Publikum setzt: „Cosa credete, signora mia, che i comici abbiano bisogno, per far fortuna, dell’aiuto della musica? Pur troppo per qualche tempo l’arte nostra si è avvilita a segno di mendicar dalla musica i suffragi per tirar la gente al teatro.“⁸³³

Es werden hier die Musikdramen Goldonis unter Angabe der Saison ihrer Uraufführung in Venedig in der chronologischen Reihenfolge ihres ersten Erscheinens in Österreich aufgelistet, um allein durch ihre beachtliche Anzahl und flächendeckende Verbreitung den in der Forschungsliteratur weitgehend unterschätzten Einfluss des Librettisten Goldoni zu verdeutlichen:

- *Oronte re de’ Sciti* (1740–41): mit der Musik von Scalabrini 1742 in Graz;
- *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano* (1750–51): mit der Musik von Galuppi 1754 im Theater der Prager Burg und vermutlich unter dem Titel *L’impero delle donne* 1757 in Laibach;
- *La calamità de’ cuori* (1752–53): mit der Musik von Galuppi 1754 und 1756 in Prag, sowie im November 1774 in Wien in einer Textbearbeitung von Giovanni de Gamerra (1743–1803) mit der Musik von Antonio Salieri (1750–1825) „mit villem Applauso aufgeführt“, wie Khevenhüller-Metsch⁸³⁴ notiert;
- *Il mondo della luna* (1749–50): mit der Musik von Galuppi 1755 im Prager Kotzentheater, in der Vertonung von Giovanni Paisiello (1740–1816) 1786 in Wien und 1789 in Prag, sowie erstmals am 3. August 1777 im Zuge der Hochzeitsfeierlichkeiten von Nikolaus Esterházy in Esterháza mit der Musik von Joseph Haydn (1732–1809) auf eine anonyme Textbearbeitung;
- *Il finto principe* (1749–50): 1756 in Graz;
- *La diavolessa* (1755–56): mit der Musik von Galuppi leicht überarbeitet unter dem Titel *Li vaghi accidenti fra amore e gelosia* 1756 in Prag, sowie unter dem Originaltitel 1772 in Wien mit der Musik von Josef Bárta (1746–87);

832 Vgl. Elisabeth Steindl: Der Librettist Carlo Goldoni. In: Alfred Noe (Hg.): Carlo Goldoni (1707–1793). Berlin 2007, S. 145–191.

833 *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Bd. 2, S. 1085.

834 Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 311.

- *Le pescatrici* (1751–52): in unbekannter Vertonung 1756 in Prag, mit der Musik von Haydn 1770 in Esterháza und 1771 mit jener von Gassmann in Wien;
- *La ritornata di Londra* (1755–56): mit der Musik von Domenico Fischietti (1725–1810) 1757 in Prag;
- *La favola de' tre gobbi* (1748–49) bzw. die erweiterte Fassung davon *Li tre gobi rivali amanti di Madama Vezzosa* (1756–57): mit der Musik von Vincenzo Legrenzio Ciampi (1719–62) als *Madama Vezzosa. Intermezzo per musica* 1759 in Wien und vermutlich 1764 in Prag;
- *Il mercato di Malmantile* (1757–58): in der Vertonung von Fischietti 1760 in Prag und Wien, 1763 in Wien und Laibach, 1764 in Wien und 1773 in Salzburg, sowie mit der Musik von Bárta 1784 und jener von G. Scarlatti 1787 in Wien;
- *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno o sia Bertoldo alla corte* (1748–49): mit der Musik von Legrenzio Ciampi 1760 in Prag;
- *La conversazione* (1757–58): mit der Musik von Giuseppe Scolari (1720–74) 1760 in Prag und 1763 in Wien;
- *Le nozze o sia Fra i due litiganti il terzo gode* (1754–55): mit der Musik von Galuppi 1760, 1764 und 1766 in Prag, sowie 1764 in Wien, in der Vertonung von Giuseppe Sarti (1729–1802) 1783–87 in Wien, 1783 in Esterháza und Prag;
- *Il filosofo di campagna* (1754–55):⁸³⁵ mit der Musik von Galuppi 1762 und 1765 in Prag, 1763 in Wien; schon vorher, vermutlich 1759, erscheint in Wien eine *Nuova aggiunta all'opera del Filosofo di campagna*;
- *La buona figliuola* (1756–57): mit der Musik von Niccolò Piccinni (1728–1800) 1762 in Prag, 1764 und 1768 in Wien, 1765 in Innsbruck, 1773 in Laibach, 1776 in Esterháza und 1778 in Graz;
- *Il signor dottore* (1758–59): mit der Musik von Fischietti 1762 in Prag und 1764 in Wien;
- *Amor contadino* (1760–61): mit der Musik von Giovanni Battista Lampugnani (~1708–88) 1763 in Prag;
- *La buona figliuola maritata* (1760–61): mit der Musik von Piccinni 1763 in Prag, 1764 in Wien;
- *La donna di governo* (1760–61): mit der Musik von Fischietti 1763 in Prag;
- *L'amore in musica* (1763–64): mit der Musik von Antonio Boroni (1738–92) 1764 in Wien und 1765 in Prag, sowie in der Vertonung von Carl Ditters von Dittersdorf (1739–99) 1768 in Großwardein (Oradea bzw. Nagyvárad);

⁸³⁵ Nicht zu verwechseln mit *Il Filosofo di Campagna. Dramma Giocoso per musica* von Francesco Silvani, 1736 in der Vertonung von Buini in Wien.

- *Le donne vendicate* (1750–51): vermutlich mit der Musik von Gioacchino Cocchi (~1720–1804) 1765 in Wien;
- *Lisola disabitata* (1757–58): mit der Musik von G. Scarlatti 1765 in Klagenfurt und 1767 in Prag;
- *Li uccellatori* (1757–58): mit der Musik von Gassmann 1765 in Prag und 1768 in Wien;
- *Il viaggiatore ridicolo* (1756–57): mit der Musik von Gassmann 1766⁸³⁶ und 1774 in Wien sowie 1767 in Prag;
- *L'amore artigiano* (1760–61): mit der Musik von Gassmann 1767,⁸³⁷ 1769, 1776, 1778–83, 1790 und 1796–97 in Wien, 1778 in Graz;
- *La cascina* (1755–56): mit der Musik verschiedener Komponisten 1768 in Wien;
- *La cameriera spiritosa* (1766): unter dem Titel *Il cavaliere della piuma* mit der Musik von Galuppi 1768 in Prag und 1769 in Laibach;
- *La notte critica* (1763–64): mit der Musik von Gassmann 1768 in Wien;
- *Il re alla caccia* (1763–64): mit der Musik von Galuppi 1768 in Prag, mit jener von Giuseppe Ponzio (vor 1759–nach 1791) 1777 in Wien;
- *Lo speciale* (1754–55): mit der Musik von Haydn 1768 in Esterháza und Wien;
- *La finta semplice* (1763–64): in der Textbearbeitung von Coltellini und mit der Musik von Mozart 1769 in Salzburg;
- *Il paese della cuccagna* (1749–50): mit der Musik von Galuppi 1770 in Wien;
- *La serva astuta* (1754–55): mit der Musik von Alessandro Felici (1742–72) 1770 in Wien;
- *La contessina* (1742–43): in der Textbearbeitung von Coltellini und mit der Musik von Gassmann 1770 in Mährisch-Neustadt sowie 1771 und 1776 am Burgtheater, mit jener von Marcello Bernardini (~1735–~1800) 1774 in Prag;⁸³⁸
- *Il filosofo innamorato* (1759–60): mit der Musik von Gassmann 1771 in Wien;
- *Arcifanfano re de' matti* (1749–50): 1777 mit der Musik von Ditters von Dittersdorf und 1778 mit jener von Venanzio Rauzzini (1746–1810) in Wien;
- *La sposa persiana* (1753–54): mit unbekannter Musik 1779 in Wien;

836 Khevenhüller-Metsch notiert zur Uraufführung im Oktober 1766: „Den 25. wurde im Comoedi-Hauß eine neue Opera buffa von Signor Goldoni, i viviaaggiatori ridicoli, aufgeführt, worzu ein hiesiger, namens Gasman, die Music componiret, die ville Approbation gefunden.“ (Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 251)

837 Khevenhüller-Metsch notiert zur Uraufführung 1767: „Den 26. Aprilis abends wurde das Théâtre bei Hof mit einer neuen Opera buffa eröffnet, welche l'amore artigiano benammset und von unserem hiesigen Gasman componiret und mit villem Applauso angehört worden ist.“ (Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 261)

838 Vgl. auch *La Contessina, o sia: Il conte Baccellone. Dramma giocoso per musica* von Coltellini mit der Musik von Jakob Rust 1777 in Innsbruck.

- *Il talismano* (1779–80): mit der Musik von Salieri 1788 in Prag und in Wien.

Außerdem noch einige kleinere Intermezzi, die aus Werken Goldonis abgeleitet sind, sowie drei seiner Komödien, die in Libretti umgearbeitet werden:

- *La locandiera* (1753–53): in der Textbearbeitung des biographisch kaum fassbaren Domenico Poggi (vor 1740–nach 1790) mit der Musik von Salieri 1773⁸³⁹ und 1782–83 in Wien, 1774 in Prag, 1778 in Graz und danach in Preßburg;
- *La vedova scaltra* (1748–49): in der Bearbeitung des kaum bekannten Nunziato Porta (vor 1755–nach 1790) mit der Musik von Vincenzo Righini (1756–1812) 1774 in Prag und 1778 in Wien;
- *La bottega del caffè o sia Il maldicente* (1750–51): in der Bearbeitung von Porta mit der Musik von Righini 1775 in Prag.

Der Kuriosität wegen sei noch angemerkt, dass Kaiser Franz I. Stephan im August 1765 in Innsbruck kurz nach dem Besuch einer der eher seltenen Aufführungen eines Sprechstücks von Goldoni ver stirbt. Khevenhüller-Metsch kommentiert das Ereignis wie folgt:

Den 18. ereignete sich der höchst betrübliche Zufahl des so urplötzlichen Absterbens unseres allergnädigsten Herrn, weiland Kaiser Francisci. [...] Er ware, wie er es meistens zu thun pflegte, ganz incognito und allein hinüber [in das Comédihaus] gegangen und währendem Spectacle, so heut in einer seriosen Piece von Goldoni: il tutore und dem so lang als traurigen Ballet d'Iphigénie bestanden; [...] ⁸⁴⁰

Die von Norditalien auf Deutschland und teilweise auch Frankreich übergreifende Begeisterung für die komischen Libretti Goldonis klingt allerdings ab 1780 aus zwei Gründen stark ab: Erstens machen sich immer deutlicher die nationalistischen und der literarischen Empfindsamkeit verpflichteten Bestrebungen nach einer Intensivierung des deutschen Singspiels bemerkbar und bringen dem wandelnden Ge-

⁸³⁹ Uraufführung am 8. Juni 1773; Khevenhüller-Metsch notiert zur Aufführung vom 15. Juli 1773: „[...] des Abends mich in die neue Opera buffa: la locandiera verfüget, welche von der Composition des S^r Sallieri und sehr approbiret worden.“ (Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 309)

⁸⁴⁰ Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 243; das erwähnte Ballet stammt von dem Tänzer, Choreographen und Komponisten Gasparo Angiolini (1731–1803), der mit Gluck *Don Juan ou Le Festin de pierre. Ballet pantomime* 1761 in Wien herausbringt.

schmack des Publikums entsprechende Aufführungen hervor. Zweitens setzt sich im Bereich des fremdsprachigen, sowohl französischen als auch italienischen Musiktheaters die von Gluck und seinen Librettisten initiierte Reform durch und führt zu einer spürbar affektorientierten Dramatisierung der Handlung, somit zu einer stärker philosophisch ausgerichteten Konzeption der Textvorlagen und eine auf vertiefte Emotionalität ausgerichtete Musik.

In Wien wird diese Epoche des am Modell Goldonis ausgerichteten Unterhaltungstheaters im Bereich der italienischen Libretti von Übernahmen aus anderen, vorwiegend venezianischen und lombardischen Spielstätten dominiert.

Einer der beliebtesten Librettisten in diesem Bereich ist ohne Zweifel Giuseppe Petrosellini, der in Wien erstmals 1766 mit *Il cavaliere per amore. Azione comica*⁸⁴¹ mit der Musik von Piccinni in Erscheinung tritt. Von dem 1727 in Tarquinia geborenen und 1797 in Rom verstorbenen Petrosellini, der als Ensildo Prosindio der *Arcadia* angehört und vorwiegend für den päpstlichen Hof tätig ist, werden mehrfach äußerst beliebte *Drammi giocosi per musica* in der Vertonung von Piccinni aufgeführt, wie z.B. *Le contadine bizzarre*⁸⁴² (1767 in Wien und Prag), *L'incognita perseguitata*⁸⁴³ (1768 in Prag sowie 1771, 1780–82 und 1795 in Wien), *L'astratto ovvero Il giocator fortunato*⁸⁴⁴ (1773 in Prag sowie 1774 und 1777 am Burgtheater in Wien) sowie *Le finte gemelle*⁸⁴⁵ mit einigen, zu dieser Zeit so beliebten Einlagearien von Bernasconi und Gassmann 1772 in Wien, sowie 1774 in Prag. Ebenso von Petrosellini sind die von Pasquale Anfossi (1727–97) vertonte *Metilde ritrovata* (1773 und 1778 in Wien, 1779 in Esterháza), Galuppis *G'intrighi amorosi*⁸⁴⁶ (1776 in Wien), Paisiellos *Le due contesse*⁸⁴⁷ (1776–77, 1779 und 1787 in Wien, 1777 in Graz) und die von Domenico Cimarosa (1749–1801) vertonte *L'Italiana in Londra*⁸⁴⁸ (1781 in Graz und Prag, 1783 sowie 1786–87 in Wien).

Einige von Petrosellinis Libretti verdienen neben ihrem epochentypischen Unterhaltungscharakter auch deshalb Beachtung, weil sie mit bedeutenden Komponisten und Entwicklungen der unmittelbar folgenden Jahre in Zusammenhang stehen. Dazu

841 Uraufführung unter dem Titel *La schiavitù per amore* mit der Musik von Niccolò Piccinni 1761 in Rom, unter dem neuen Titel 1763 in Rom; in Venedig 1766 unter dem Titel *Il fumo villano*.

842 Uraufführung mit der Musik von Niccolò Piccinni 1763 in Venedig.

843 Uraufführung mit der Musik von Niccolò Piccinni 1764 in Venedig.

844 Uraufführung mit der Musik von Niccolò Piccinni 1772 in Venedig.

845 Uraufführung mit der Musik von Niccolò Piccinni 1771 in der Villa Palmieri von Lord Cowper in Fiesole.

846 Uraufführung mit der Musik von Baldassare Galuppi 1772 in Venedig.

847 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1776 in Rom.

848 Uraufführung mit der Musik von Domenico Cimarosa 1779 in Rom.

gehört *Il barone di Rocca Antica*,⁸⁴⁹ der 1772 mit der Musik von Salieri in Wien und 1776 mit jener von Ditters von Dittersdorf in Esterháza gespielt wird. Weiters sind von größerem Interesse das in seiner Zuschreibung an Petrosellini oder Calzabigi umstrittene Libretto von *La finta giardiniera*,⁸⁵⁰ mit der Musik von Anfossi 1775 in Wien, 1776 in Prag und 1780 in Esterháza, sowie in Mozarts Version 1775 in München, ebenso wie Petrosellinis *Il Barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile*⁸⁵¹ in der Vertonung von Paisiello (1783–88, 1793 und 1797 in Wien sowie 1784 in Prag).

Gleichermaßen charakteristisch für diese Epoche der Importe sind die Werke des in Neapel wirkenden Giovanni Battista Lorenzi (1721–1807), der vermutlich insgesamt 36 Libretti verfasst hat. Davon werden in Wien 1771 *Don Chisciotte della Mancia. Burletta per musica*⁸⁵² in der Vertonung von Paisiello und Gassmann sowie 1775 die beiden Drammi giocosi per musica *Don Anchise Campanone*⁸⁵³ und *Il duello*,⁸⁵⁴ beide mit der Musik von Paisiello, letzteres mit bemerkenswert wenig Erfolg aufgeführt, wie Khevenhüller-Metsch notiert.⁸⁵⁵ Das Interesse für Lorenzi hält sich ungewöhnlich lange, wie die Aufführungen in Esterháza von *La fedeltà premiata*⁸⁵⁶ (mit der Musik von Haydn 1781 und 1782) und *Il marito disperato*⁸⁵⁷ (mit der Musik von Cimarosa 1788), sowie in Wien von *La modista raggiratrice*⁸⁵⁸ (mit der Musik von Paisiello 1788) zeigen.

Einige der verbreitetsten Textvorlagen stammen von dem biographisch kaum fassbaren Filippo Livigni, wie *L'innocente fortunata*⁸⁵⁹ (mit der Musik von Paisiello 1774 in Prag und 1775 in Wien), *La Frascatana*⁸⁶⁰ (mit der Musik von Paisiello 1775–77, 1780, 1783–85 und 1794–95 in Wien, 1778 in Graz 1778 und 1784 in Prag) und *I Viaggiatori felici*⁸⁶¹ (mit der Musik von Anfossi 1781 in Prag, 1783 in Wien und 1784 in Esterháza). Das für Österreich bemerkenswerteste Libretto von Livigni ist

849 Uraufführung mit der Musik von Carlo Franchi 1771 in Rom.

850 Uraufführung mit der Musik von Pasquale Anfossi 1773 in Rom.

851 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1782 in St. Petersburg; die erweiterte Fassung von Giovanni Battista Lorenzi wird 1787 in Neapel erstmals gespielt.

852 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1769 in Neapel.

853 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1773 in Venedig.

854 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1774 in Neapel.

855 Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 334.

856 Bearbeitung von *L'infedeltà fedele*, das mit der Musik von Domenico Cimarosa 1779 in Neapel uraufgeführt wurde.

857 Uraufführung mit der Musik von Domenico Cimarosa 1785 in Neapel.

858 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1787 in Neapel.

859 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1773 in Venedig.

860 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1774 in Venedig.

861 Uraufführung mit der Musik von Pasquale Anfossi 1780 in Venedig.

wohl *Giannina e Bernardone*,⁸⁶² das mit der Musik von Cimarosa 1783 in Prag, 1784 in Klagenfurt und Wien sowie 1787 in Salzburg gespielt wird. Vermutlich liefert es in seiner 1788 in Salzburg veröffentlichten deutschen Übersetzung *Hanchen und Bernardon* die Vorlage für die komische Operette *Das rote Käppchen* oder *Hilft's nicht, so schadt's nicht* von Ditters von Dittersdorf (Wien 1788).

Giuseppe Palomba (vor 1765–nach 1825)⁸⁶³ schreibt in Neapel vermutlich an die 300 Libretti, unter denen auch einige in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts nach Österreich gelangen: *Il falegname*⁸⁶⁴ (mit der Musik von Cimarosa 1782 in Prag sowie 1783 in Graz und Wien), *L'albergatrice vivace*⁸⁶⁵ (mit der Musik von Luigi Caruso 1783 in Graz), *Il matrimonio in comedia*⁸⁶⁶ (mit der Musik von Caruso 1783 in Prag), *La ballerina amante*⁸⁶⁷ (mit der Musik von Cimarosa 1785 in Prag und 1786 in Esterháza), *Le gare generose*⁸⁶⁸ (mit der Musik von Paisiello 1786–87 in Wien), *Li due baroni di Rocca Azzurra*⁸⁶⁹ (mit der Musik von Cimarosa 1787 in Esterháza und 1789 in Wien 1789), *La quaquera spiritosa*⁸⁷⁰ (mit der Musik von P. A. Guglielmi 1787 in Esterháza und 1790 in Wien) und *La molinara o sia L'amor contrastato*⁸⁷¹ (mit der Musik von Paisiello 1790 in Esterháza sowie 1790–92 und 1795–99 in Wien).

Auch nach 1780 halten sich somit neben den nationalsprachlichen, also vorwiegend deutschen Singspielen noch viele italienische Unterhaltungsoptern mit ähnlichen Themen, für die Goldoni so glänzende Vorbilder geschaffen hat. Als weitere Beispiele seien hier noch genannt: *Lo sposalizio per dispetto*⁸⁷² von Giovanni Bertati, das 1784 in der Vertonung von Gaetano Monti (1750–1816) in Prag aufgeführt wird, sowie *Le astuzie di Bettina*⁸⁷³ eines unbekanntes Autors, das 1785 in Esterháza mit der Musik des aus Italien stammenden Mattia Stabinger (1739–1815) gespielt wird.

862 Uraufführung mit der Musik von Domenico Cimarosa 1781 in Venedig.

863 Er ist der Neffe von Antonio Palomba (1705–69), von dem in Wien 1748 *Orazio* in unbekannter Vertonung, in Salzburg 1756 *La maestra* mit der Musik von Gioacchino Cocchi, in Wien 1758, 1768 und 1778 *Lo sposo di tre e marito di nessuna* in der Vertonung von Pasquale Anfossi, *Il Ciarlone* mit der Musik von Giuseppe Avossa 1768 in Prag, 1769 in Laibach und 1770 in Wien, sowie *Il maestro di cappella* in der Vertonung von Florian Johann Deller 1771 in Wien aufgeführt werden.

864 Uraufführung mit der Musik von Domenico Cimarosa 1780 in Neapel.

865 Uraufführung mit der Musik von Luigi Caruso 1780 in Venedig.

866 Uraufführung mit der Musik von Luigi Caruso 1782 in Rom.

867 Uraufführung mit der Musik von Domenico Cimarosa 1782 in Neapel.

868 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1786 in Neapel.

869 Uraufführung mit der Musik von Domenico Cimarosa 1783 in Rom.

870 Uraufführung mit der Musik von P. A. Guglielmi 1783 in Neapel.

871 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1788 in Neapel.

872 Uraufführung mit der Musik von Gaetano Monti 1782 in Venedig.

873 Uraufführung mit der Musik von Mattia Stabinger 1784 in Venedig.

VII.2 Die neuen Leidenschaften im Libretto

Einen Übergang von den komischen Unterhaltungsopten in der Tradition Goldonis zu den ernsten Reformopten nach Gluck einerseits und eine Brücke über die weitgehend von Importen charakterisierte Zeit zwischen 1750 und 1780 stellt der eben erwähnte Giovanni Bertati dar. Der 1735 in Martellago bei Treviso geborene Bertati wird ab 1763 in Venedig durch die Aufführung von *La morte di Dimone o L'innocenza vendicata* in der Vertonung von Antonio Tozzi (~1736–nach 1812) als Librettist bekannt. Er tritt in Wien erstmals 1770 in Erscheinung, wohin ihn Galuppi vermutlich für die Aufführung seines *Dramma giocoso per musica Il villano geloso* am Burgtheater mitgenommen hat. Bertati scheint allerdings rasch wieder nach Venedig zurück zu kehren, denn im Herbst 1771 wird dort sein *Il calandrano* mit der Musik von Giuseppe Gazzaniga (1743–1818) gespielt, zwei Jahre vor der ersten Wiener Aufführung. Mit Bertatis aus Italien importierten Libretti werden auch einige bis dahin in Österreich unbekannt Komponisten eingeführt. Neben dem bereits erwähnten Gazzaniga, von dem z.B. auch *La locanda*⁸⁷⁴ (Wien 1772 und 1777–78, Esterháza und Graz 1778, sowie in der Textbearbeitung von Girolamo Tonioli in Wien 1792) und *L'isola d'Alcina*⁸⁷⁵ (Wien 1774 und 1777–78, Graz 1778, Esterháza 1779 und Prag 1784) gespielt werden, trifft das u.a. auf *I visionari*⁸⁷⁶ in der Vertonung von Gennaro Astarita (~1745–1803) in Wien 1774, 1778 und 1783 sowie *La donna instabile*⁸⁷⁷ mit der Musik von Giovanni Battista Borghi (1738–96) in Wien 1776 zu.

Zu den in Österreich beliebtesten der ungefähr 70 Libretti Bertatis zählen ohne Zweifel neben *Il tamburo notturno*,⁸⁷⁸ das mit der Musik von Paisiello 1774 in Prag und Wien sowie 1788 in Esterháza gespielt und fallweise Giovanni Battista Lorenzi oder Giovanni Gastone Boccherini (z.B. in zwei Ausgaben 1774) zugeschrieben wird, *La forza delle donne*⁸⁷⁹ (mit der Musik von Anfossi 1780 in Esterháza, Graz und Wien sowie 1786–87 in Wien) und *La vendemmia*⁸⁸⁰ (mit der Musik von Gazzaniga 1779 und 1784–85 in Wien, 1780 in Esterháza, 1781 in Graz und 1782 in Prag). Zu Bertatis größten Erfolgen in Venedig zählt *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*, das mit der Musik von Gazzaniga im Karneval 1787 am Teatro San Moisè in Venedig erstmals gespielt wird und einen derartigen Anklang findet, dass Da Ponte wohl u.a.

874 Uraufführung mit der Musik von Giuseppe Gazzaniga 1771 in Venedig.

875 Uraufführung mit der Musik von Giuseppe Gazzaniga 1772 in Venedig.

876 Uraufführung mit der Musik von Gennaro Astarita 1772 in Venedig.

877 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Battista Borghi 1776 in Venedig.

878 Uraufführung mit der Musik von Giovanni Paisiello 1773 in Venedig.

879 Uraufführung mit der Musik von Pasquale Anfossi 1778 in Venedig.

880 Uraufführung mit der Musik von Giuseppe Gazzaniga 1778 in Florenz.

auch dadurch zu seinem *Don Giovanni* inspiriert wird, freilich nicht ohne gleichzeitig seiner Verachtung für den Konkurrenten Ausdruck zu verleihen.

Jedenfalls bleibt Bertati während all dieser Jahre ein beim österreichischen Publikum derart angesehener Librettist für komische Opern, dass er im Juli 1791 als Nachfolger für den in Ungnade gefallenen Da Ponte nach Wien gerufen wird.⁸⁸¹ Sein erstes Libretto in der Funktion als kaiserlicher Theaterdichter ist *Il matrimonio segreto*,⁸⁸² das in der Vertonung durch Cimarosa am 7. Februar 1792 am Burgtheater in Wien und im selben Jahr in Prag aufgeführt wird, bevor es einen langen Triumphzug durch Italien beginnt.

Daran schließen für Bertati ungewöhnliche Misserfolge, wie Cimarosas *Amor rende sagace* 1793 in Wien, *L'incanto superato. Favola romanzesca per musica* in der Vertonung durch Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) 1793 in Wien und Prag sowie *La principessa di Amalfi* mit der Musik von Joseph Weigl (1740–1820) 1794 und 1799 in Wien. Vermutlich bleibt Bertati bis Ende 1794 in Wien und kehrt dann wegen des geringen Erfolges, des unwirtlichen Klimas und des von ihm wenig geschätzten Hoflebens nach Venedig zurück, wo er 1815 stirbt. Schon während des Karnevals 1795 wird in Venedig *La bella Lauretta* mit der Musik von Francesco Gardi (~1760–~1810) aufgeführt, während in Prag 1795 noch *Il trionfo del bel sesso o sia Il Tartaro convinto in amore* in der Vertonung durch Peter von Winter (1754–1825) dargeboten wird.

Ranieri de' Calzabigi, der für Glucks Opernreform bedeutendste Librettist, hat sich hingegen beinahe zwanzig Jahre in Wien aufgehalten und hier seine wichtigsten Werke verfasst. 1714 in Livorno geboren, als Liburno Drepanio in die *Arcadia* aufgenommen, lebt Calzabigi ab 1741 mit geringem Erfolg als Librettist in Neapel. Er geht dann nach Paris, wo er ab 1755 an einer Ausgabe der Werke Metastasios arbeitet, deren erster Band eine der Marquise de Pompadour gewidmete *Dissertazione su le poesie drammatiche del signor abate P. Metastasio* enthält, worin er erstmals seine Ideen für eine Reform des Musikdramas formuliert. In Paris trifft Calzabigi auf Giacomo Casanova, mit dem er 1757 nach einem Plan seines Bruders Giovanni Antonio Calzabigi für den Financier Joseph Paris-Duverney eine Lotterie nach italienischem Vorbild einrichtet.⁸⁸³ Ab 1760 hält sich Calzabigi auf Empfehlung von Johann Karl Philipp Graf Cobenzl (1712–70), der ihn Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–94) vorstellt, in Wien auf und veröffentlicht angeblich 1761 in Wien

881 Für wenige Wochen wirkt von Mai bis Juni 1791 Caterino Tommaso Mazzolà, der am sächsischen Hof in Dresden angestellt ist, als kaiserlicher Hofdichter.

882 Nicht zu verwechseln mit Bertatis *Il matrimonio per inganno*, das 1773 mit der Musik von Giuseppe Gazzaniga in Pavia uraufgeführt und in der Vertonung durch Pasquale Anfossi 1779 in Graz gespielt wird.

883 Casanova: *Mémoires*. Band II (1756–1763). Paris 1959, S. 24–35.

eine *Memoria sulla sistemazione della Camera dei conti*, wofür er zum Hofrat mit einer Pension von 2.000 Gulden ernannt wird.

Durch den Hoftheaterintendanten Giacomo Durazzo (1717–94) lernt Calzabigi schließlich Gluck kennen, für dessen *Don Juan ou Le Festin de pierre. Ballet pantomime* er 1761 ein Vorwort schreibt und damit eine äußerst erfolgreiche Zusammenarbeit initiiert, die ihren ersten und vielleicht absoluten Höhepunkt in der Aufführung von *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica* mit der Choreographie von Gasparo Angiolini (1731–1803) in den Bühnenbildern von Giovanni Maria Quaglio (~1700–1765) am 5. Oktober 1762 im Burgtheater erreicht. Auch wenn dieses Datum an eine traditionell zum Namenstag des Kaisers gebotene Oper denken lässt, erwähnt der Libretto-Druck nichts Entsprechendes, weder eine Widmung noch einen eventuell dahingehenden Auftrag.

Mit einer erstaunlich geringen Anzahl von drei Personen und vier Chören gelingt Calzabigi eine perfekte neoklassizistische Renaissance der französischen Tragödie unter den Bedingungen des Melodramas, das in einer zauberhaften Umgebung einen tragischen Inhalt mit einem glücklichen Ende bietet:

Calzabigi hat die Orpheussage in ein sehr einfaches und geradliniges Bühnengeschehen umgesetzt. Sein Text war ein entschiedener Schritt über alle früheren Versuche zur Reform der Oper im 18. Jahrhundert und über die Gattungen, an denen er noch Anteil hatte (Opera seria und Festa teatrale), hinaus; in Wien, wo Pietro Metastasio als Hofdichter wirkte, mußte er revolutionär wirken: eine mythologische, nicht »historische« Handlung ohne Intrigen, Nebenhandlungen und Umwege, in der der Mythos als Versinnbildlichung elementarer menschlicher Erfahrungen und Situationen verstanden wurde; [...] ⁸⁸⁴

Innovativ ist Calzabigis Textvorlage sowohl durch die bedeutende Funktion der Chöre, welche zur Handlung gehören und aktiv in sie eingreifen, als auch durch die schmucklose und zugleich betont emotionale Sprache seiner Verse, die dem Drama den Charakter einer monumentalen Nüchternheit verleiht, was der Untertitel eines 1770 in London gedruckten Librettos am treffendsten resümiert: „An Opera in the Grecian taste.“ Zu diesem Eindruck tragen hauptsächlich Calzabigis einfache Strophenformen bei, die in betont zurückhaltender Stilistik nie den Blick auf die geschilderten Affekte verstellen und die übliche strenge Trennung zwischen erzählendem

⁸⁸⁴ Ludwig Finscher, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 2. München / Zürich 1987, S. 434.

Rezitativ und von Leidenschaft geprägter Arie aufheben. Als Beispiel sei hier ein Ausschnitt aus der Klage Orfeos in der ersten Szene zitiert, wo er nach dem Dialog mit dem Chor und dem ersten Ballett ausruft:⁸⁸⁵

Euridice! Euridice!
 Ombra cara, ove sei? Piange il tuo sposo,
 ti domanda agli dei,
 a' mortali ti chiede e sparse a' venti
 son le lagrime sue, i suoi lamenti. (v. 25–29)

Die Kürze des Textes (ca. ein Viertel des üblichen Umfanges für ein *Dramma per musica*) und die rund um die Ballettszenen deutlich statische Handlung geben dem Werk eher die Atmosphäre einer *Sacra rappresentazione* als einer Oper – eine Hürde bei der Umsetzung auf der Bühne, die in der Folge oft durch eine Erweiterung oder aber eine halbszenische bzw. sogar konzertante Aufführung überwunden wird. Trotz der betont heterogenen Metrik mit einem fallweise abrupten Wechsel der Verslängen zwischen 6 und 11 Silben entsteht insgesamt ein äußerst feierlicher Ton, der die wenigen zweistrophigen Arien in der Tradition Metastasios durch ihre geradezu minimalistische Reduktion umso effektvoller hervortreten lässt:

Che fiero momento!
 Che barbara sorte!
 passar dalla morte
 a tanto dolor!
 Avvezza al contento
 d'un placido oblio,
 fra quelle tempeste
 si perde il mio cor. (v. 262–269)

In der dramatisch perfekten Ausgewogenheit der drei Akte erreicht die Handlung ihren emotionalen Höhepunkt bei zwei Dritteln des Verlaufes, wenn der Librettist Orfeo seine schrankenlose Verzweiflung litaneiartig vortragen lässt:

Che farò senza Euridice!
 Dove andrò senza il mio ben! (v. 297–298 und 304–305)

⁸⁸⁵ Textedition in Giovanni Gronda / Paolo Fabbri (Hg.): *Libretti d'opera italiani*. Mailand 1997, S. 677–700.

Die aus der mythologischen Weltsicht abgeleitete und nicht von einem herabschwebenden Deus ex machina gewährte Lösung erlaubt schließlich einen jubelnden Schlusschor, wie er in der Licenza einer Hochzeitsoper üblich war:

Trionfi Amore,
e il mondo intiero
serva all'impero
della beltà. (v. 366–369)

Diese einmalige Verschmelzung von Traditionslinien und innovativen stilistischen Techniken werden in der französischen Fassung von Pierre Louis Moline⁸⁸⁶ 1774 noch unterstrichen, wodurch das Werk im Rahmen der französischen Operndiskussion besonderes Aufsehen erregt. *Orfeo ed Euridice* wird in Wien bis 1781 regelmäßig in veränderten Versionen aufgeführt, wie eine Notiz von Khevenhüller-Metsch am 13. Mai 1770 illustriert: „Ich gieng noch zuvor ins französische Théâtre, allwo man die schon zweimahl gespilte Opéra Orfeo ed Eurydice, jedoch mit neuen Ballets und Aufbutzen reproduciret [...]“⁸⁸⁷ Außerdem findet eine konzertante Darbietung in Salzburg 1786, sowie eine Aufführung in der Vertonung von Ferdinando Bertoni (1725–1813)⁸⁸⁸ 1788 in Esterháza statt.

Nach seiner an Voltaires gleichnamiger Tragödie von 1748 inspirierten *Semiramide*, deren Text nicht überliefert ist, schreibt Calzabigi wieder ein Libretto für Gluck, *Alceste. Tragedia messa in musica*, die am 26. Dezember 1767 am Burgtheater uraufgeführt wird. In der Einleitung zu diesem Werk fasst der Autor die wichtigsten Punkte seiner Reform zusammen, nämlich die Forderungen nach der Ernsthaftigkeit des Sujets, der Wahrscheinlichkeit der Handlung, der überzeugenden Gestaltung der Charaktere und der Natürlichkeit der Sprache.

Auf die charakteristische, dem Publikum offenkundig bereits vertraute Ausstrahlung der Texte von Calzabigi deutet eine Bemerkung von Khevenhüller-Metsch bezüglich dieser Erstaufführung von *Alceste* hin: „[...] worzu der Sr. Calsabigi das Libretto gemacht, so über die Massen abermahls pathétique und lugubre ausgefallen; par bonheur ware zum Schluß ein Ballet de Mr. de Noverre dans le goût grotesque, der einen ungemainen Applaus gefunden hat.“⁸⁸⁹ Die Wahl gerade dieses mythologischen Stoffes der sich opfernden Ehefrau lässt ohne Zweifel Bezüge auf die

886 Das Libretto erscheint schon 1762 in Wien in einer zweisprachigen Ausgabe, deren französische Übersetzung anonym ist.

887 Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 280.

888 Uraufführung 1776 in Padua; außerdem vertont Antonio Tozzi das Libretto 1775 für München.

889 Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 271.

Kaiserin-Witwe Maria Theresia zu, deren beispielhaftes Verhalten in dem Leiden der Hauptperson um ihren Gatten Admeto gewürdigt wird. Noch mehr als für den Librettisten wird diese Oper, die in Wien bis 1786 insgesamt 90 Mal gespielt wird, für den Komponisten Gluck zur entscheidenden Etappe seiner Reformbestrebungen, was auch das als Widmung an Großherzog Leopold I. von Toskana beigefügte Vorwort der ersten gedruckten Partitur (Wien 1669) beweist.

Die dritte Kooperation von Calzabigi und Gluck für *Paride ed Elena. Dramma per musica*, das am 3. November 1770 erstmals am Burgtheater in Wien gespielt wird, fällt weniger erfolgreich aus, denn das Thema der Liebe wird hier an der Begegnung des genussfreudigen Orientalen mit der sittenstrengen Griechin abgehandelt. Eine Konzeption, die zwar die an den vorhergehenden Texten kritisierte Düsterei vermeidet: „[...] welche aber wegen ihres ungleichen und in etwas wunderlichen Gusto nicht besondere Approbation gefunden hat.“⁸⁹⁰ Das Werk, das eigens für den Besuch von Großherzog Leopold I. in besonders aufwändiger Inszenierung dargeboten wird, erscheint im Gegensatz zu den vorhergehenden in Wien nur ein Mal im Druck.

Im Jahr davor verfasst Calzabigi ein bemerkenswertes Libretto, das mit der Musik von Gassmann erstmals 1769 in Wien aufgeführt wird. In *L'opera seria. Commedia per musica* werden der Entstehungsprozess einer Oper und die dazu gehörige Probe dargestellt, in welcher z.B. in einer Parodie auf die bekannte Praxis der Einlagearien der Virtuoso Ritornello von dem Komponisten Maestro Sospiro für einen Arientext eine neue Musik fordert:

Aber die Sonderwünsche der Sänger führen dazu, daß Dichter und Komponist einander in die Haare geraten und aufs gröbste beschimpfen. Der eine könne nur mit Hilfe des (verachteten) „rimario“ schreiben und der andere komponiere nur „arie da baule“, wie die auswechselbaren Stücke genannt wurden. Die Streitigkeiten gehen während der ganzen Opernprobe weiter und werden erst beendet, als sich die Künstler um ihre Gage betrogen sehen und beschließen, gemeinsam gegen den Impresario vorzugehen.⁸⁹¹

Das Werk wird 1771 in Florenz gespielt und unter dem Titel *La critica teatrale* zunächst mit unbekannter Musik 1771 in Turin, in neuer Vertonung durch Astarita 1775 in Venedig wieder aufgenommen.

⁸⁹⁰ Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 285.

⁸⁹¹ Manuela Hager: Die Opernprobe als Theateraufführung. Eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts. In: Albert Gier (Hg.): Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Heidelberg 1986, S. 101–124; hier S. 112.

Calzabigi muss Ende der 70er Jahre Wien wegen eines Skandals um eine Schauspielerin verlassen und kehrt nach Italien zurück, wo er 1795 stirbt.

Die bedeutendste Weiterführung dieser Reformideen erfährt das Opernlibretto ohne Zweifel durch den aus Lucca stammenden Tänzer und Musiker Giovanni Gastone Boccherini (1742–nach 1799), Bruder des Komponisten Luigi Boccherini und unter dem Namen Argindo Bolimeo Mitglied der *Arcadia*. Boccherini, der 1761–67 als Tänzer in Wien auftritt, veröffentlicht hier 1767 *Turno re de' Rutoli. Dramma tragico per musica*, das vermutlich nie vertont wird, aber ein bemerkenswertes Vorwort voll der Bewunderung für die Reform von Calzabigi enthält. Als Librettist erregt Boccherini erstmals Aufmerksamkeit mit *Le donne letterate. Comedia per musica*, die in der Vertonung durch Salieri 1770 im Burgtheater in Wien und 1773 in Prag aufgeführt wird. Allerdings erzielen im selben Jahr weder *L'amore innocente. Pastorale per musica* noch *Don Chisciotte alle nozze di Gamace. Divertimento teatrale*, beide mit Musik von Salieri, wirklich Erfolg beim Publikum. Diesen erreicht Boccherini erst mit *La fiera di Venezia. Comedia per musica* in drei Akten (1772 im Kleinen Redoutensaal in Wien und in Prag, 1778 in Graz, 1782 in Esterháza und 1785–86 in Wien) und der Parodie in drei Akten *La secchia rapita. Dramma eroicomico* (21. Oktober 1772 im Burgtheater), beide mit der Musik von Salieri, sowie *I rovinati. Commedia per musica* in der Vertonung von Gassmann. Boccherini, der Österreich ungefähr zur selben Zeit wie sein großes Vorbild Calzabigi verlässt, veröffentlicht noch 1774 in Wien eine Gedichtsammlung und liefert 1775 die Textvorlage für Haydns *Il ritorno di Tobia. Azione sacra*.

Eben zu dieser Zeit kommt der 1743 in Livorno geborene Giovanni de Gamerra, der als Librettist von Mozarts am 26. Dezember 1772 in Mailand mit großem Erfolg aufgeführter Oper *Lucio Silla* hervorgetreten ist, vermutlich auf Anregung von Metastasio als kaiserlicher Theaterdichter nach Wien und veröffentlicht hier als pagnyrische Verneigung *Il campo di Boemia*, ein Lobgedicht in Stanzen über Joseph II. 1775 wird *La finta scema. Commedia per musica* in der Vertonung von Salieri zwar nur „con applauso mediocre aufgeführt“, wie Khevenhüller-Metsch anmerkt,⁸⁹² aber dennoch für einige Zeit auf dem Spielplan des Burgtheaters belassen. Es folgt 1776 *Daliso e Delmita. Azione pastorale*, ebenfalls mit der Musik von Salieri.

Nach ungefähr zwei bis drei Jahren, in welchen sich Gamerra in Wien ständig durch Liebesintrigen und anderen Ungerechtigkeiten des Schicksals bedrängt fühlt, kehrt er 1777 krank und schwer verschuldet in die Toskana zurück, wo er einer dramatischen Leidenschaft zu Teresa Calamai verfällt, deren Familie die Zustimmung

⁸⁹² Grossegger: Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias, S. 335.

zu ihrer Heirat verweigert und die bereits 1781 stirbt. Gamerra betätigt sich in der Folge als Tragödienautor und Librettist in Neapel, kehrt aber 1793 als Assistent von Giambattista Casti, dem Nachfolger von Bertati als kaiserlicher Theaterdichter, nach Wien zurück, wo er auf Grund seiner Produktion von mindestens zehn Opernlibretti eine kaiserliche Pension bezieht. Neben seiner Übersetzung von Emanuel Schikaneders *Zauberflöte* (*Il flauto magico. Dramma eroicomico per musica*. Prag 1794) sind das *Giulietta e Pierotto. Dramma giocoso per musica* (mit der Musik von Weigl 1794 in Prag und Wien), *Medonte re di Epiro. Dramma per musica* (mit der Musik von Sarti 1794 in Wien), *Palmira regina di Persia. Dramma eroi-comico* (mit der Musik von Salieri 1795–96 in Wien und 1796 in Prag), *Pirro re di Epiro. Dramma serio per musica* (mit der Musik von Paisiello 1795 in Laibach und mit jener von Nicola Antonio Zingarelli 1798 in Wien), *I due vedovi. Commedia per musica* (Wien 1796), *Eraclito e Democrito. Commedia per musica* und *Il Moro. Commedia per musica* (beide mit der Musik von Salieri 1796 in Wien), *L'amor marinaro. Commedia per musica* (mit der Musik von Weigl 1797 in Wien).

Gamerra, von dem im zweiten Teil dieser Literaturgeschichte ausführlicher die Rede sein wird, stirbt 1803 in Vicenza, wo er sich aus ungeklärten Gründen aufhält.

Zwischen Gamerras und Bertatis Wirken als Hofdichter in Wien fällt der Aufenthalt von Giambattista Casti (1724–1803), der 1762 als Niceste Abideno in die *Arcadia* aufgenommen und ab 1769 als toskanischer Hofpoet von Großherzog Pietro Leopoldo, d.h. dem späteren Kaiser Leopold II. (1747–92), verpflichtet wird. In dieser Funktion wird Casti 1769 anlässlich eines offiziellen Besuches in der Toskana Kaiser Joseph II. vorgestellt und lernt Obersthofmeister Franz Xaver Wolfgang von Orsini-Rosenberg (1723–96) kennen, der ihn 1772 für kurze Zeit nach Wien bringt. In den darauf folgenden Jahren unternimmt Casti ausgedehnte Reisen durch Europa⁸⁹³ in nicht näher geklärten Diensten der kaiserlichen Diplomatie und hofft schließlich nach dem Tod von Metastasio 1782 dessen Nachfolge als *Poeta cesareo* antreten zu können.

Tatsächlich erzielt Casti mit dem im Auftrag des Kaisers entstandenen Libretto *Il re Teodoro in Venezia. Dramma eroicomico*, das in der Vertonung durch Paisiello erstmals am 23. August 1784 im Burgtheater aufgeführt wird, einen beachtlichen Erfolg, der sich in einer ungewöhnlich langen Spielzeit bis 1787 und der Wiederaufnahme 1790–91 (insgesamt beinahe 80 Aufführungen) niederschlägt. Über Prag 1784 findet das Werk in Italien und Deutschland weite Verbreitung, die sich selbst auf die Randgebiete der österreichischen Monarchie (Bozen 1786, Laibach 1790) erstreckt.

⁸⁹³ Vgl. seine *Relazione d'un mio viaggio fatto da Venezia a Costantinopoli, nel 1778* (Mailand 1802).

Die dem Kapitel XXVI von Voltaires *Candide ou L'optimisme* (1759) entlehnte Handlung dreht sich um die historische Figur von Theodor Stephan von Neuhoff (1694–1756), einen 1736 zum ersten König von Korsika gewählten deutschen Abenteurer.

Im Libretto Castis⁸⁹⁴ ist Teodoro nach seiner Absetzung durch Genua unter dem falschen Namen Conte Alberto vor seinen Gläubigern nach Venedig geflüchtet, wo er in einer Herberge auf den ebenfalls vertriebenen türkischen Sultan Acmet III. (in abito d'armeno sotto nome di Noceforo) trifft. Die politische Komponente dient aber nur als komische Nebenhandlung, in welcher Gafforio (segretario e primo ministro di Teodoro, sotto nome di Gabolino) dem naiven Wirten ihrer Herberge eine militärische Karriere verspricht. Im Zentrum stehen die komische Werbung von Acmet um Belisa (giovane venturiera e sorella di Teodoro) und die unglückliche Leidenschaft von Teodoro für die Wirtstochter Lisetta. Von seinem Rivalen Sandrino, dem Verlobten von Lisetta, an die Polizei verraten, wird Teodoro am Ende verhaftet, was den Anlass zu der Schlussbetrachtung aller Personen über die Macht des Schicksals gibt:

Come una ruota è il mondo,
 chi in cima sta, chi in fondo,
 e chi era in fondo prima
 poscia ritorna in cima,
 chi salta, chi precipita
 e chi va in su, chi in giù.
 Ma se la ruota gira,
 lascisi pur girar;
 felice è chi fra i vortici
 tranquillo può restar. (v. 1782–1791)

Gronda erklärt die außergewöhnliche Begeisterung der Zeitgenossen mit der Überzeugungskraft von Castis Dialogen und der mitreißenden Gestaltung der ungeheuer dynamischen Wechselgesänge durch den Komponisten: „Personaggi, situazioni e dialoghi acquistano nei recitativi del Casti uno spessore di realtà che garantisce loro una verosimiglianza non più meramente teatrale, anche se fondata su una lingua letteraria elegante, che esclude il dialetto e risuona di echi parodici ad altri testi ed autori.”⁸⁹⁵

Casti festigt seinen Ruhm als Verfasser ausgezeichneter Textvorlagen mit *La grotta di Trofonio. Opera comica*, die mit der Musik von Salieri im Sommer 1785 in

⁸⁹⁴ Textedition in Giovanna Gronda / Paolo Fabbri (Hg.): *Libretti d'opera italiani*. Mailand 1997, S. 701–776.
⁸⁹⁵ Gronda / Fabbri (Hg.): *Libretti d'opera italiani*, S. 703.

Laxenburg erstmals aufgeführt und drei Jahre lang im Burgtheater gespielt wird. Außerdem sind Aufführungen des Werkes 1785 in Prag, 1787 im Kärntnertheater in Wien und 1796 in Laibach nachweisbar. Die durch den Eintritt in die bekannte Grotte von Trofonio ausgelösten Gefühlsumschwünge führen zu einer Reihe von heiteren Missverständnissen, die zu lächerlich philosophischen Betrachtungen über das Leben überleiten.

Casti ist mit seinem Libretto *Prima la musica e poi le parole. Divertimento teatrale* auf Seiten Salieris an dem berühmten Wettbewerb zwischen italienischem und deutschem Musiktheater am 7. Februar 1786 in der Orangerie von Schönbrunn beteiligt, in welchem Mozart mit *Der Schauspieldirektor* von Johann Gottlieb Stephanie d.J. unterliegt.⁸⁹⁶ Casti gelingt in seinem von Salieri charmant umgesetzten Libretto eine äußerst überzeugende Parodie der Opernindustrie seiner Zeit, deren Realität ganz anders aussieht, als der Titel ankündigt:

In diesem Stück verlangt der Auftraggeber Graf Opizio zum Entsetzen der Beteiligten, binnen vier Tagen eine Oper für ein Fest fertigzustellen. Es bleibt nichts anderes übrig als ältere Werke aus der Schublade herauszuziehen und neu zu adaptieren, wobei aber der Librettist das Nachsehen hat: er muß sich am meisten den Wünschen der Sänger und des Maestro beugen.⁸⁹⁷

Nach der Aufführung von *Democrito corretto. Dramma comico* mit der Musik von Ditters von Dittersdorf 1787 in Wien unternimmt Casti wieder ausgedehnte Reisen nach Südosteuropa, um sich erst nach dem Tod von Joseph II. 1790 wieder um die Stelle des Hofdichters zu bewerben. Nach den Turbulenzen wegen der kurzen Regierungszeit und des frühen Todes von Leopold II. erreicht er tatsächlich im März 1792 von Kaiser Franz II. (1768–1835) seine Bestellung zum *Poeta cesareo*, allerdings mit dem mehr als bescheidenen Gehalt von 2.000 Gulden, also der Hälfte der üblichen Entlohnung. Seine in den folgenden Jahren entstehenden Libretti werden wohl wegen der durch die Revolutionskriege zunehmend schwierigen Lage nicht mehr vertont und erst später in Sammelausgaben veröffentlicht. Casti beginnt vermutlich noch vor seiner Abreise aus Wien 1798⁸⁹⁸ mit der Abfassung seines satirischen Gedichts *Gli animali parlanti*, das er 1802 in Paris veröffentlicht, wo er 1803 stirbt.

896 Vgl. Paolo Budroni (Hg.): Mozart und Salieri – Partner oder Rivalen? Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn vom 7. Februar 1786. Göttingen 2008.

897 Hager: Die Opernprobe als Theateraufführung, S. 104.

898 Vgl. Gualtiero Boaglio: „Dem Casti ist der Aufenthalt in Wien künftig nicht mehr zu gestatten“. Giambattista Casti, poeta cesareo, illuminista, persona non grata. In: Siegfried Loewe / Alberto Martino / Alfred Noe (Hg.): Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth. Frankfurt a. M. 1993, S. 34–49.

Zwei Jahre vor Castis Abgang kommt ebenso wie der oben erwähnte Clemente Bondi auch der aus Villalbese bei Como stammende Giuseppe Carpani (1752–1825) im Gefolge von Erzherzog Ferdinand kurz nach Wien, um dann nach 1797 Zensor und Theaterdirektor in Venedig zu werden. Dem österreichischen Publikum ist sein Name durch die Aufführung von *Nina ossia La pazza per amore*⁸⁹⁹ 1791 in Prag, 1794 in Laibach und 1794–96 in Wien bekannt. Das Libretto ist eine für seine Entstehungszeit wohl typische Collage aus Übersetzung, Ergänzungen und Überarbeitungen: Für das Theater der Villa Reale in Monza erstellt Carpani 1788 eine italienische Fassung des Einakters *Nina, ou La folle par amour; comédie mêlée d'ariettes* von Benoît-Joseph Marsollier (1750–1817), der im Mai 1786 in Paris mit der Musik von Nicolas-Marie Dalayrac (1753–1809) erstmals gespielt und mit Begeisterung in England und Deutschland aufgenommen wird. Für eine Aufführung am Hof von Caserta fügt der dortige Intendant Giovanni Battista Lorenzi drei Abschnitte hinzu und lässt diese Fassung von Paisiello vertonen.⁹⁰⁰ Für die öffentlichen Darbietungen in Neapel 1789–90 wird das Libretto um zusätzliche Dialoge und durch Hinzufügung weiterer Nummern von Paisiello erweitert und in zwei Akte unterteilt. Für eine dritte Fassung dieses inzwischen äußerst erfolgreichen Werkes in Parma 1794 und in Florenz 1795 werden die Prosateile in Versrezitative umgearbeitet. Darüber hinaus veröffentlicht Lorenzo Da Ponte 1790 in Wien seine Version von *Nina ossia La pazza per amore. Dramma giocoso*, das mit der Musik von Paisiello und Joseph Weigl gespielt wird, ohne Carpanis und Lorenzis Vorlage zu erwähnen.

1805 lässt sich Carpani endgültig in Wien nieder, wo er 1825 stirbt. Dieser letzte Abschnitt seines Lebens ist jedoch Gegenstand des zweiten Teils dieser Literaturgeschichte.⁹⁰¹

Die beherrschende Figur des italienischen Librettos in den Jahren zwischen dem Tod von Maria Theresia 1780 und den Revolutionskriegen ab 1792 ist wohl Lorenzo Da Ponte, dessen erste Bestellung in Wien 1783 zeitlich mit der Wiederbelebung der italienischen Oper am Burgtheater zusammen fällt.⁹⁰²

Der 1749 als Emanuele Conegliano in Ceneda (dem heutigen Vittorio Veneto) in eine jüdische Familie geborene Lorenzo Da Ponte wird anlässlich der zweiten

899 Die Zuschreibungen der verschiedenen Libretti mit diesem Titel an Lorenzi, Lorenzo Da Ponte und Giuseppe Carpani sind nicht immer eindeutig.

900 Eine Textedition dieser Version findet sich in Gronda / Fabbri (Hg.): *Libretti d'opera italiani*, S. 843–884.

901 Vgl. auch Gualtiero Boaglio: *Note su Il fiume rappacificato*, cantata inedita di Giuseppe Carpani. In: *Studien zur Musikwissenschaft* Bd. 38 (1987), S. 103–116, und ders.: *L'ameno Salieri e il virtuoso Mozart. Riflessioni intorno ad una lettera di Giuseppe Carpani*. In: *Studien zur Musikwissenschaft* Bd. 40 (1991), S. 23–39.

902 Vgl. Werner Hanak (Hg.): *Lorenzo Da Ponte – Aufbruch in die Neue Welt*. Wien 2006.

Ehe seines verwitweten Vaters Geremia Pincherle getauft und trägt fortan den Namen seines Bischofs. Nach dem Abschluss des Priesterseminars in seiner Heimatstadt und den Weihen 1773 wirkt er in Venedig und Treviso, wird aber 1776 wegen seiner liberalen Ideen von den kirchlichen Behörden verfolgt. Sein weiteres Leben in Venedig erregt darüber hinaus derartige Skandale, dass er 1779 für 15 Jahre aus der Republik verbannt wird und er nach Dresden flüchtet, wo er sich als Mitarbeiter von Mazzolà betätigt. Der bis dahin nur für einige Lobgedichte und seine 1780 in Görz veröffentlichte Ballade *La capricciosa. Poemetto eroico* bekannte Autor gelangt im Dezember 1781 nach Wien, wo er mit Hilfe von Salieri und Orsini-Rosenberg zum kaiserlichen Theaterdichter ernannt und erstmals 1783 durch seine italienische Fassung von Glucks *Iphigénie en Tauride* (französisches Libretto von Nicolas François Guillard), eine Übersetzung kirchlicher Lieder für die italienische Kongregation (*Preghiere che si cantano nella chiesa della Nazione Italiana*, Wien 1783) und den Misserfolg von *Il ricco d'un giorno. Dramma giocoso*, das am 6. Dezember 1784 im Burgtheater mit der Musik von Salieri aufgeführt wird,⁹⁰³ in Erscheinung tritt. In der Folge macht sich der Autor immer mehr einen Namen als genialer Bearbeiter fremdsprachlicher Vorlagen, welche er in glänzenden italienischen Formulierungen dem Geschmack des Wiener Publikums anzupassen versteht.

Das Jahr 1786 bringt mit der Aufführung von insgesamt fünf Werken den entscheidenden Durchbruch und macht Da Ponte zum führenden Theaterautor Wiens. Am 4. Januar 1786 wird *Il burbero di buon cuore. Dramma giocoso* nach einer französischen Vorlage von Carlo Goldoni (*Le bourru bienfaisant* bzw. *Il burbero benefico*, 1771) mit der Musik des spanischen Komponisten Vicente Martín y Soler (1754–1806) erstmals im Burgtheater dargeboten und mit Begeisterung aufgenommen, worauf es zunächst ein Jahr lang und dann wieder 1789–90 auf dem Spielplan zu finden ist. Es folgen *Il finto cieco. Dramma buffo* nach der französischen Vorlage *L'aveugle clairvoyant. Comédie* (1716) von Marc-Antoine Legrand (1673–1728) mit der Musik von Gazzaniga am 20. Februar 1786⁹⁰⁴ und am 1. Mai 1786 *Le nozze di Figaro. Commedia per musica* nach *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (1778) von Beaumarchais (1732–99) in der Vertonung von Wolfgang Amadé Mozart (1756–91), die nach anfänglichen Turbulenzen um die Aufführungen im Burgtheater in der folgenden Saison in Prag Anklang findet und in einer zweiten Fassung vom 29. August 1789 zwei Jahre lang in Wien gespielt wird.

903 Das Werk wird bis Januar 1785 nur fünf Mal wiederholt.

904 Mit nur zwei Wiederholungen am 22. Februar und am 18. April 1786.

Außerdem präsentiert Da Ponte am 12. Juli 1786 in Laxenburg mit wenig Erfolg *Il Demogorgone ovvero Il filosofo confuso. Dramma giocoso* nach einer italienischen Vorlage von Pietro Zaguri (1733–1805) mit der Musik von Vincenzo Righini, die nur sechs Wiederholungen im Burgtheater bis November 1786 erlebt.

Den Höhepunkt dieses Jahres bildet wohl die Uraufführung von *Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà. Dramma giocoso* nach einer spanischen Vorlage in der Vertonung von Martín y Soler am 17. November 1786 im Burgtheater, wo es ohne Unterbrechung bis 1791 auf dem Spielplan bleibt.⁹⁰⁵ Dazu kommt noch *Gli equivoci. Dramma buffo* nach *The comedy of errors* (1592–94) von Shakespeare, das mit der Musik von Stephen Storace (1762–96) am 27. Dezember 1786 im Burgtheater seine Premiere erlebt, bis Januar 1791 immer wieder vereinzelt gespielt und 1793 in Prag wieder aufgenommen wird.

Gemeinsam mit Mozart zählt Martín y Soler zu seinen bevorzugten Komponisten, wie Da Ponte in seinen Memoiren feststellt:

[...] vari compositori ricorsero a me per libretti. Ma non ve n'eran in Vienna che due, i quali meritassero la mia stima. Martini, il compositore allor favorito di Giuseppe, e Volfango Mozart, cui in quel medesimo tempo ebbi occasione di conoscere in casa del barone Vetzlar, suo grande ammiratore ed amico, e il quale, sebbene dotato di talenti superiori forse a quelli d'alcun altro compositore del mondo passato, presente o futuro, non avea mai potuto, in grazia delle cabale de' suoi nemici, esercitare il divino suo genio in Vienna, e rimaneva sconosciuto ed oscuro, a guisa di gemma preziosa che, sepolta nelle viscere della terra, nasconda il pregio brillante del suo splendore.⁹⁰⁶

Im Sommer 1787 ist Da Ponte als Librettist derartig gefragt, dass er gleichzeitig an drei Libretti arbeitet, denn nach drei Jahren Pause wendet sich auch Salieri wieder an ihn:

Pensai se non fosse possibile di contentarli tutti tre e di far tre opere a un tratto. Salieri non mi domandava un dramma originale. Aveva scritto a Parigi la musica all'opera del *Tarar*, volea ridurla al carattere di dramma e musica italiana, e me ne domandava quindi una libera traduzione. Mozart e Martini lasciavano a me interamente la scelta. Scelsi per lui il *Don Giovanni*, soggetto che infinitamente gli piacque, e *L'arbore di Diana* pel Martini, a cui dar voleva un argomento gen-

⁹⁰⁵ 1794 wird *Una cosa rara* im Kärntnertheater wieder gespielt.

⁹⁰⁶ Lorenzo Da Ponte: *Memorie*. – I libretti mozartiani. Mailand 1976, S. 104. Martini = Martín y Soler; Giuseppe = Kaiser Joseph II.; Vetzlar = Raimund Wetzlar Baron von Plankenstein.

tile, adattabile a quelle sue dolcissime melodie, che si senton nell'anima, ma che pochissimi sanno imitare. Trovati questi tre soggetti, andai dall'imperadore, gli esposi il mio pensiero e l'informai che mia intenzione era di far queste tre opere contemporaneamente. „Non ci riuscirete!“ mi rispose egli. „Forse che no,“ replicai; „ma mi proverò. Scriverò la notte per Mozart e farò conto di legger l'*Inferno* di Dante. Scriverò la mattina per Martini e mi parrà di studiar il Petrarca. La sera per Salieri e sarà il mio Tasso.“⁹⁰⁷

Da Pontes Erfolgsserie setzt sich in der Tat im Sommer 1787 nach sieben Aufführungen von *Il Bertoldo. Dramma giocoso* mit der Musik von Francesco Piticchio (vor 1760–nach 1800) am 1. Oktober 1787 im Burgtheater mit *L'arbore di Diana. Dramma giocoso* in der Vertonung von Martín y Soler fort, das zum Einzug von Erzherzogin Maria Theresia (1767–1827) auf ihrem Weg nach Dresden zur Hochzeit mit Anton von Sachsen (1755–1836) erstmals dargeboten, auf Grund des Zuspruchs in Wien ununterbrochen bis März 1791 und 1788 auch in Prag gespielt und gemeinsam mit *Una cosa rara* und *Axur* zu den erfolgreichsten Opern dieser Jahre wird.

Kurze Zeit später, am 29. Oktober 1787, findet im Nostitzschen Nationaltheater in Prag die Uraufführung von *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni. Dramma giocoso* mit der Musik von Mozart statt, die ursprünglich ebenfalls als Festoper anlässlich der Durchreise von Erzherzogin Maria Theresia für Mitte Oktober geplant war. Die lange Tradition des Stoffes und das in der Frühromantik neu erwachte Interesse an der Hauptfigur sowie vermutlich Bertatis *Don Giovanni*, der in der Vertonung von Gazzaniga neun Monate zuvor in Venedig erstmals aufgeführt wird, inspirieren Da Ponte im Vergleich zu den zeitgenössischen eher possenhaften Einaktern über den Don-Juan-Stoff⁹⁰⁸ zu einer in Form und Inhalt ungleich vielschichtigeren Behandlung des Themas.

Die Bedrohlichkeit der sinnlichen Verführung, die die Hauptfigur verkörpert, kann bei Da Ponte nicht mehr mit der von der Aufklärung zum obersten Prinzip des menschenwürdigen Handelns erhobenen Vernunft unter Kontrolle gebracht werden, wie das noch in Goldonis Tragikomödie *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto* (1736) oder in *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto. Dramma tragicomico* von Nunziato Porta⁹⁰⁹ hoffnungsvoll als Zeichen der Überwindung barocker Verwirrung zum Ausdruck gebracht wird. In Da Pontes Version tauchen die dunklen Schatten der

⁹⁰⁷ Da Ponte: Memorie, S. 125.

⁹⁰⁸ Vgl. *Il convitato di pietra* von Lorenzi 1783 in Neapel mit der Musik von Giacomo Tritto (1733–1824).

⁹⁰⁹ Mit der Musik von Righini vermutlich erstmals 1776–77 in Prag aufgeführt und 1777 in Wien sowie 1781 in Esterháza gespielt.

Frühromantik am Horizont auf, welche die archetypische Bedrohung der Ordnung in der alles verwirrenden Triebkraft entdecken:

In der Person Giovannis ist die Auflösung angelegt. Sein Hauptattribut des »dis-soluto« erhielt er durch Da Pontes Dramaturgie gerade dort, wo sie das Un-zusammenhängende unübersehbar hervorkehrte, eine reale Bedeutung, die den vordergründig moralischen Wortsinn (der Ausschweifende) hinter sich läßt.⁹¹⁰

Da Ponte situiert seinen Protagonisten zwischen der Figur des unbelehrbaren Sünders, der selbst die letzte Chance auf Buße und Bekehrung ausschlägt, und einem Fall für die Psychiatrie des 19. Jahrhunderts, die einige Jahrzehnte später schrankenlose Leidenschaft als Krankheit einstufen wird.⁹¹¹

Schon das Duett des ersten Opfers von Da Pontes *Don Giovanni*, Donna Anna, mit ihrem Verlobten Don Ottavio bringt in der dritten Szene des ersten Aktes die schauernde Machtlosigkeit der in die Gesellschaft eingebetteten Menschen gegenüber dem die etablierte Ordnung erschütternden Geschehen zum Ausdruck, denn ihre so sicher geglaubten Affekte geraten ins Wanken:

Donna Anna: Ah! vendicar se il puoi
giura quel sangue ognor.
Don Ottavio: Lo giuro agli occhi tuoi,
lo giuro al nostro amor.
a due Che giuramento, oh dei!
che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor. (v. 96–103)⁹¹²

Ebenso die Verzweiflung von Donna Elvira, der es trotz ihrer rationalen Einschätzung des wahren Charakters von Don Giovanni nicht gelingt, sich von ihm zu lösen:

Ah chi mi dice mai
quel barbaro dov'è,

⁹¹⁰ Stefan Kunze, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd.4. München / Zürich 1991, S. 319.

⁹¹¹ Vgl. Tony James: *Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth-Century France*. Oxford 1995. – Helen Small: *Love's Madness. Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800–1865*. Oxford 1996.

⁹¹² Zitiert nach Gronda / Fabbri (Hg.): *Libretti d'opera italiani*, S. 777–842.

che per mio scorno amai,
 che mi mancò di fé?
 Ah se ritrovo l'empio
 e a me non torna ancor,
 vo' farne orrendo scempio,
 gli vo' cavar il cor. (v. 135–142)

Die Faszination Don Giovannis besteht genau darin, den anderen überzeugend vorzuführen, was sie selbst sich im Grunde ihrer Seele vormachen möchten, was der Schluss seines Verführungsduetts mit Zerlina illustriert, in dem sich gerade das Gegenteil einer unschuldigen Liebe anbahnt, welche in Wahrheit für beide Personen eine unterschiedliche Form des erotischen Betrugs darstellt:

a due Andiam andiam, mio bene,
 a ristorar le pene
 d'un innocente amor! (v. 349–351)

Auch wenn das Werk in Wien ab 7. Mai 1788 im Burgtheater mit nur vierzehn Aufführungen bis Dezember 1788 nicht die gleiche Begeisterung hervorruft wie in Prag, bedeutet Da Pontes und Mozarts *Don Giovanni* ohne Zweifel einen Wendepunkt in der Geschichte des Don-Juan-Stoffes, was der Wirkungs- und Interpretationsgeschichte der Oper selbst nicht immer zugute kommt.

Am 8. Juni 1787 wird in Paris Beaumarchais programmatisches Libretto *Tarare*,⁹¹³ mit welchem er laut den Erklärungen in seinem Vorwort *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra* das französische Musiktheater revolutionieren möchte, in der Vertonung von Salieri aufgeführt. Der Komponist kehrt nach Österreich in der Absicht zurück, dieses erfolgreiche Drama über die Eifersucht eines Tyrannen auf das Glück seiner Untertanen in einer italienischen Version am 8. Januar 1788 in Wien anlässlich der am 6. Januar 1788 geschlossenen Ehe von Kaiser Franz II. mit Elisabeth Wilhelmine von Württemberg (1767–90) herauszubringen.⁹¹⁴ Der interessanteste Aspekt der Gegenüberstellung des Originals von Beaumarchais und der italienischen Version von Da Ponte ist sicher die weitreichende Veränderung in der Grundstruktur, durch die wesentliche Elemente der beabsichtigten Opernrevolution wieder zurückgenommen werden. Da Ponte entledigt sich in *Axur re d'Ormus*.

⁹¹³ Textedition in Beaumarchais: Œuvres. Paris 1988, S. 491–596.

⁹¹⁴ Vgl. Alfred Noe: Opernrevolution oder Revolutionsoper? Beaumarchais – Da Ponte, aber nicht mit Mozart. In: Studien zur Musikwissenschaft 39 (1988), S. 131–140.

Dramma tragicomico des schwerfälligen Prologs und beseitigt damit auch einen großen Teil der philosophischen Ansprüche der Vorlage. Es entfällt folglich die spekulative Komponente, die aus den Figuren von Beaumarchais didaktischen Zwecken dienende Marionetten machte. In der italienischen Fassung unterbleiben z.B. völlig die Anweisungen des Autors, welche bei Beaumarchais ständig den emotionalen Rahmen der Äußerungen abstecken. Allein dieses formale Detail lässt erkennen, wie viel stärker Da Ponte den Charakter seiner Personen aus dem Text heraus entwickelt.

Zu den genialen Einfällen Da Pontes zählt ohne Zweifel die Hinzufügung der komischen Komponente, die sich nicht auf die Ersetzung des Schäferchores durch Commedia dell'arte-Szenen beschränkt, sondern sich etwa auch in den grotesken Gegenüberstellungen des orientalischen Tyrannen und seines Serailvorstehers manifestiert. Dieser Biscroma beobachtet, voller Angst in den seinem Namen entsprechenden 1/32-Noten zitternd, seinen Herrn:

Questo capo balzano ed insano
 Sol col guardo spavento m'inspira,
 Con quel ceffo, quel gesto, quell'ira,
 O Biscroma, non è da scherzar. (S. 9f)

Gleichzeitig erklärt der jähzornige Axur, wie er mit lästigen Dienstboten zu verfahren weiß:

Se mi salta un capriccio bizzarro
 Ti so por come bue sotto un carro,
 O ti metto un capestro, ed un laccio,
 E ti faccio così terminar. (S. 10)

Axur re d'Ormus verwandelt sich in einen wahren Triumph für Librettisten und Komponisten, denn das Werk bleibt ohne Unterbrechung bis Dezember 1789 auf dem Spielplan des Burgtheaters und erlebt von Mai 1793 bis Januar 1794 eine weitere Aufführungsserie in Burgtheater und Kärntnertheater.

Dieser Erfolg bleibt Da Ponte und Salieri in etwas abgeschwächter Form treu, denn die auf der gleichnamigen Komödie von Goldoni (1779) basierende *Il talismano. Commedia per musica* wird nach ihrer Uraufführung am 10. September 1788 im Burgtheater regelmäßig bis Mai 1791 gespielt. Etwas weniger Glück haben sie mit *Il pastor fido. Dramma tragicomico*, einer Bearbeitung der gleichnamigen Tragikomödie (1590) von Battista Guarini (1538–1612), die nach der Premiere am 11. Fe-

bruar 1789 im Burgtheater nur weitere fünf Mal bis November 1789 dargeboten wird.

Mit der Aufführung von *L'ape musicale. Commedia per musica* am 27. Februar 1789 im Burgtheater versucht Da Ponte etwas völlig Neues, nämlich seine besten Arien-texte aus früheren Libretti in eine neue Handlung, eine Art Opernprobe, einzugliedern und die entsprechende Musik verschiedener Komponisten dazu zu kompilieren. Die zentrale Figur dieses Pasticcios, der Dichter Bonario, drückt das in dem bekannten Bienengleichnis aus, das dem Werk den Namen gibt:

Com'Ape ingegnosa
 Sui lucidi albori
 Dai teneri fiori
 Sa il mele succhiar.
 Così un tesoro
 Di musiche note
 Coll'arte si puote
 Il meglio cavar.

Der Text ist gleichzeitig die Variante einer Arie aus *Axur re d'Ormus* (S. 36). Da Ponte macht damit in *L'ape musicale* die bei Librettisten und Komponisten gleichermaßen verbreitete Praxis der Entlehnungen aus früheren, eigenen oder fremden Werken zum Thema des Librettos. Allerdings scheitert dieser karikaturhafte Versuch, aus einem häufig irritierenden Laster eine heitere Tugend zu machen, denn es kommt nur zu einer Wiederholung des Werkes.

Die zwei Jahre später am 23. März 1791 im Burgtheater vorgestellte Neufassung unter dem Titel *L'ape musicale rinnovata* bringt es immerhin auf fünf weitere Vorstellungen bis April 1791.

Das Glück lächelt Da Ponte in seiner meist erfolgreichen Kooperation mit Salieri jedoch wieder am 11. Dezember 1789, als im Burgtheater *La cifra. Dramma giocoso* erstmals aufgeführt und in der Folge immer wieder bis Februar 1791 gespielt wird.

Am 26. Januar 1790 wird im Burgtheater zum ersten Mal die letzte Zusammenarbeit des Librettisten mit Mozart aufgeführt: *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti. Dramma giocoso*. Unter Wahrung einer streng symmetrischen Form und der klassischen aristotelischen Einheiten, wie das für Metastasios Intrigenschemata charakteristisch war, behandelt Da Ponte das psychologische Spannungsverhältnis zwischen einem rigiden Ehrencodex und den Handlungen der von einer Gelegenheit heraus-

geforderten Individuen, über welche diese selbst am meisten entsetzt sind. Noch mehr als in Don Giovanni tritt hier beim Ausbruch der beiden Liebespaare aus ihrem klischeehaften Normverhalten die erschütternde Unsicherheit der Gefühle zutage.

Die Thematik der Liebesprobe entnimmt Da Ponte aus zahlreichen zeitgenössischen Vorlagen wie *I tre amanti ridicoli* von Antonio Galuppi, die mit der Musik seines Vaters Baldassare erstmals 1761 in Venedig und in den darauf folgenden Jahren in ganz Europa gespielt wird (darunter 1763 in Prag und 1765 in Wien), weiters *Il vecchio geloso* von Galuppi auf ein Bertati zugeschriebenes Libretto (erstmalig 1767 in Wien) oder *Il Villano geloso* von Bertati und Galuppi (erstmalig 1769 in Venedig und 1770 in Wien), sowie *Le donne sempre donne* von Pietro Chiari, in der Vertonung von Andrea Lucchesi (erstmalig 1767 in Venedig).

Ausgangspunkt der Handlung ist das allzu große, weil auf leeren Konventionen basierende Vertrauen der beiden Offiziere in die Treue ihrer Verlobten, wie sich in den formelhaften und damit leicht ironischen Versen des Librettisten zeigt:

FERRANDO La mia Dorabella
capace non è:
fedel quanto bella
Il cielo la fe'.
GUGLIELMO La mia Fiordiligi
tradirmi non sa:
uguale in lei credo
costanza e beltà. (v. 1–8)⁹¹⁵

Der zynische Philosoph Don Alfonso und die unternehmungslustige Kammerdienerin Despina machen den beiden Paaren allerdings im Laufe der Geschehnisse klar, wie unberechenbar Gefühle sind. Dorabella muss schließlich vor sich selbst bekennen:

È amore un ladroncello,
un serpentello è amor;
ei toglie e dà la pace,
come gli piace, ai cor. (v. 1389–1392)

Die zu Beginn von Don Alfonso formulierte Hypothese, dass alle Frauen sich „so“ verhalten, wird dem zwischen offener Heiterkeit und heimlicher Erschütterung

⁹¹⁵ Zitiert nach Gronda / Fabbri (Hg.): *Libretti d'opera italiani*, S. 885–959.

schwankenden Publikum demonstriert und am Ende zu einer zumindest an der Oberfläche harmonischen Rückkehr zu den Verhaltensnormen geführt. Neben dem Vertrauen in die Vernunft, denn diese müsste ja auf jeden Fall das Verhalten der jungen Frauen und teilweise auch jenes ihrer Verlobten schlicht verurteilen, steht Don Alfonso für eine praktische Lebensweisheit, die den wahren Charakter der Menschen in Betracht zieht, ohne sie zu einem Ideal zu verpflichten. In eindrucksvoller Programmatik wird hier von Da Ponte eine völlig andere Art von Schaudern und Mitleid vorgeführt, als das in der aristotelischen Poetik der Fall war. Es geht nicht mehr um übermenschliche Schicksale, die die Seelen der Zuschauer reinigen sollen, sondern um die sanfte Impfung der Psyche im Opernlaboratorium.

Das Werk wird nur weitere neun Mal bis August 1790 gespielt, wofür in der Literatur die Staatstrauer nach dem Tod von Joseph II. am 20. Februar 1790 als Erklärung herangezogen wird. Insgesamt wird durch dieses Ereignis die Situation Da Pontes in Wien immer schwieriger, da er einerseits seinen wichtigsten Förderer verloren und andererseits durch private Skandale seinen Gegnern viel Material für Intrigen gegen ihn unter dem neuen Herrscher geliefert hat.

Da Ponte bringt im Laufe des Jahres 1790 noch die bereits erwähnte *Nina* von Carpani, am 13. August 1790 im Burgtheater mit nur einer Wiederholung *La quacquera spirituosa. Commedia per musica*, eine Bearbeitung von Palombas *La quakera spiritosa*⁹¹⁶ mit der Musik von Pietro Alessandro Guglielmi (1726–1804), sowie *La caffettiera bizzarra. Dramma giocoso* mit der Musik von Weigl am 1. November 1790 ebenfalls im Burgtheater heraus. Als letzte Initiative in Wien versucht Da Ponte nach seiner bereits erwähnten *L'ape musicale rinnovata* noch in der Fastenzeit 1791 eine Neufassung von Mozarts *Davidde penitente* (1785) unter dem Titel *Il Davide. Oratorio sacro*.

Im März 1791 wird Da Ponte vom Kaiser entlassen, nachdem ihm zuvor nicht gestattet wurde, eine durch Martín y Soler angeregte Verpflichtung nach Sankt Petersburg anzunehmen. Er zieht sich auf das Land in die Nähe von Mödling zurück, bis er im Mai aus Wien und der Umgebung verbannt wird. Im Juli 1791 kann der ehemalige Hofdichter zwar in einer Audienz bei Leopold II. in Triest eine Aufhebung dieser Verfügung erwirken, bekommt aber einige Monate danach von Franz II. nur eine finanzielle Entschädigung für seine Entlassung, da sein Nachfolger Bertati schon im Juli 1791 den Dienst angetreten hat.

In Triest lernt Da Ponte seine künftige Frau Anna Celestina Grahl, die Tochter eines englischen Kaufmanns, kennen und geht 1792 mit ihr nach London, wo er

⁹¹⁶ Uraufführung mit der Musik von Guglielmi 1783 in Neapel; das Werk wird in dieser Version 1787 in Esterháza gespielt.

nach einigen Rückschlägen und Projekten in niederländischen Städten schließlich im November 1793 Intendant der italienischen Oper wird. Auf Grund von immer prekärer werdenden finanziellen Verhältnissen wandert Da Ponte mit seiner Familie 1805 in die Vereinigten Staaten aus, wo er u.a. 1825 in New York Professor für Italienisch am Columbia College wird und 1838 stirbt. Die ersten Versionen seiner speziell für die Musikgeschichte so detailreichen Memoiren erscheinen in seiner neuen Heimat: *Storia compendiosa della vita di Lorenzo da Ponte* (Nuova Jorca 1807) und *Memorie di Lorenzo da Ponte, da Ceneda* (Nuova Jorca 1823–26). In Anbetracht seiner nicht immer wahrheitsgetreuen Erinnerungen und auf Grund seiner literaturgeschichtlichen Position stellt Costa fest:

È difficile inquadrare Da Ponte, personaggio eccentrico, protagonista di mille avventure, dotato di un'eccezionale capacità mimetica, e per giunta straordinariamente longevo. Infatti, se da un lato fu un tipico esponente del Settecento, dall'altro fu anche un testimone del nuovo clima romantico.⁹¹⁷

VII.3 Die italienischen Reformbewegungen und Österreich

Die aus der philosophischen und literarischen Aufklärung hervorgehenden Reformbewegungen manifestieren sich auf politischem und sozialem Gebiet ab der Mitte des 18. Jahrhunderts und gewinnen besonders in der Lombardei durch die österreichische Verwaltung unter Maria Theresia und Joseph II. besondere Bedeutung. Das wechselseitige Interesse der österreichischen und italienischen Reformatoren an den jeweiligen Ideen der anderen manifestiert sich u.a. in der Übersetzung der Werke von Joseph von Sonnenfels (~1732–1817), von welchen zwei in Wien gedruckt werden: *Sull'amore di patria. Tradotto dal barone Antonio Zois* (Wien 1772)⁹¹⁸ und *Riflessioni d'un patriotta austriaco ad un amico. Originiate dalla lettera del Sig. de M. ** al Sig. Abate Sabatier sulla Repubblica Francese* (Wien: Schmidt 1793).⁹¹⁹

Ebenso erscheint die bedeutendste Schrift der italienischen Reformbewegung auch in einem Wiener Druck: *Dei delitti e delle pene. Opera immortale. Edizione novissima, ricorretta ed accresciuta* (Wien: R. Sammer 1798) von Cesare Beccaria (1738–94),

⁹¹⁷ Gustavo Costa: Il risveglio dell'attenzione alla cultura italiana. In: Luciano Formisano (Hg.): *La letteratura italiana fuori d'Italia*. = Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. XII. Rom, S. 529–577; hier S. 549.

⁹¹⁸ Über die Liebe des Vaterlandes. Wien 1771.

⁹¹⁹ Betrachtungen eines österreichischen Staatsbürgers an seinen Freund. Veranlaßt durch das Schreiben des Hrn. v. M. an Herrn Abbé Sabatier über die französische Republik. Wien 1793.

allerdings mehr als dreißig Jahre nach der ersten Ausgabe 1764 in Livorno. Zu dieser Verbreitung des italienischen Reformgedankens in Österreich trägt ohne Zweifel die langjährige Lehrtätigkeit des aus Revó bei Trient stammenden Rechtsphilosophen Carl Anton von Martini (1726–1809) in Wien bei.

Neben den Verordnungen, welche offensichtlich für italienische Firmen in Wien auch in Übersetzung gedruckt werden,⁹²⁰ erscheinen einige wenige politische Betrachtungen über die Beziehungen italienischer Territorien zu Österreich, wie z.B. *Mantova coi suoi rapporti al bene della monarchia brevemente dimostrata* (Wien: Alberti 1793) von Francesco Tonelli. Wesentlich detailreicher treten der Charakter und die Intensität der reformatorischen Interventionen in Wien zu Gunsten der italienischen Territorien in einer Reihe von repräsentativen Bänden der Handschriften-sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zutage.

Der Jurist Gabriele Verri (1696–1782), Vater von Pietro und Alessandro Verri, besucht vor 1740 kurz Wien und hält sich später als Mitglied des italienischen Rates regelmäßig in der Hauptstadt auf. Er verfasst in dieser Funktion zwei politisch-historiographische Traktate, die in ihren handschriftlichen Widmungsexemplaren für Joseph II. erhalten sind: *Memorie storico-politiche della Austriaca Lombardia* in zwei Bänden (ÖNB Cod. 5540–5541; 1760–61) und *L'Istoria dell'Austriaca Lombardia Divisa in nove Epoche, dall'anno di Roma CLVIII. sino al MDCCLX. dell'Era comune* in vier Bänden (1765; ÖNB Cod. 5535–5538).

Wesentlich typischer sind jedoch die Sammelhandschriften mit diversen Eingaben, Projekten und Beiträgen zu Fragen der wirtschaftlichen Reformen und zum Ausbau der Infrastruktur in der Lombardei. Die Codices ser.n. 1607–1618 enthalten neben Kopien historischer Dokumente (Friedens- und Handelsverträge, Konkordate u.ä.) eine Reihe derartiger Schriften, welche schon im Titel die Ambitionen ihrer Verfasser widerspiegeln:

- 1607/17 (fol. 195r–212v) Vincenzo Andrea Ristori: *Trattato brevissimo dei mezzi usati degli antichi Romani e dai Francesi per la pubblica sicurezza e di ciò, che si potrebbe fare nello stato di Milano*;
- 1607/18 (fol. 213r–234v) Vincenzo Andrea Ristori: *Aggiunta di alcuni provvedimenti dati con frutto in alcuni Stati d'Italia per l'estirpazione dei malviventi, Assassini e Ladroni di Strada*;

⁹²⁰ So z.B. 1781 bei Trattner in Wien: *Regolamento generale de' giudicij edittali, ossia de concorsi de creditori da osservarsi. – Regolamento generale della procedura giudiziaria per le cause civili, da osservarsi. – Regolamento generale della procedura giudiziaria per le cause civili, da osservarsi. Nelle seguenti provincie: Boemia, Moravia, Silesia, Austria superiore, ed inferiore, Stiria, Carintia, Carniola, Gorizia, Gradisca, Trieste, Tirolo, ed Austria anteriore.*

- 1610/15 (fol. 266r–271v) Gaetano Balbi: *Piano della Giunta Economale* mit einem darauf bezüglichen Erlass von Maria Theresia, 1768;
- 1611/4 (fol. 186r–219v) Cesare Francesco Carcano: *Corredo ossia Formulario della Scrittura del Nuovo Estimo di tutto lo Stato di Milano*, 1772;
- 1612/6 (fol. 71r–130v) Francesco Vandelli: *Relazione dello stato presente del Canale di Muzza, e Piano delle riparazioni*, 1760;
- 1614/3 (fol. 29r–63v) Giuseppantonio Bianchi: *Discorso sopra l'attuale commercio dello Stato di Milano*, ~1760;
- 1615/1 (fol. 2r–28v) *Rapporto delle Fabriche di Lanificio e di Seta esistenti in Milano il 12 Maggio* 1766, 1766;
- 1615/2 (fol. 29r–52v; 332 x 215) *Progetto per aprire un naviglio nella Provincia di Cremona dall'Oglio all'Adda*, ~1760;
- 1615/9 (fol. 108r–119v) Vincenzo Malacarne: *Notizie della Strada nel Monviso apertasi nel secolo XV*, 1786;
- 1618/3 (fol. 58r–148v) Gian Rinaldo Carli: *Quattro dissertazioni intorno alle rendite dello stato di Milano*, 1769.

Ganz wenige derartige Reformvorschläge werden sogar in Wiener Drucken verbreitet, wie z.B. die Abhandlung *Metodo di scrittura per un registro delle pubbliche ipoteche in Milano* (Wien: M. A. Schmidt 1791) von Gaetano Grassi oder die *Riflessioni politiche sopra i debiti e i crediti considerati in rapporto alla legislazione e alle rivoluzioni civili* (Wien: Ignazio Alberti 1792) von Antonio De Giuliani. Der 1755 in Triest geborene De Giuliani lernt während seines Studiums der Rechtswissenschaften in Wien Sonnenfels kennen, verfasst nach seiner Rückkehr nach Triest 1780 seine *Riflessioni politiche sopra il prospetto attuale della città di Trieste*, die er unter Protektion des Hofes 1785 in Wien veröffentlicht. De Giuliani unternimmt im Auftrag der österreichischen Behörden Inspektionsreisen durch die Häfen des Mittelmeers und publiziert seine politischen Analysen in *La vertigine attuale dell'Europa* (Wien 1790) und *Saggio politico sopra le vicissitudini inevitabili delle società civili* (Wien 1791). Neben kuriosen Ideen wie der Verlegung der Hauptstadt der Monarchie nach Pest, um den strategischen Interessen im Osten gerecht zu werden, widmet sich De Giuliani intensiv der Förderung des Hafens von Triest, wo er sich in regelmäßigem Wechsel mit Wien aufhält und 1835 stirbt.

Das steigende Interesse österreichischer Adelige für soziale Reformen spiegelt sich auch in Publikationen in italienischer Sprache wider wie dem *Esatto ragguaglio dell'istituto dei poveri eretto nel 1779 nelle terre del signor Conte di Buquoy in Boemia* (Wien: Josef von Baumeister 1784) über die karitativen Tätigkeiten von Johann

Nepomuk von Buquoy (1741–1803) oder dem Lehrbuch *Dell'origine e delle vicende dell'arte d'insegnar a parlare ai sordi muti* (Wien: Ignaz Alberti 1793) des in Italien lebenden spanischen Jesuiten Juan Andres (1740–1817).⁹²¹

Es liegt nahe, dass sich der aufblühende Journalismus gerade dieser Themen annimmt und sie daher auch in den italienischen Zeitungen in Wien breiten Raum einnehmen. Nachdem die von Johann Peter Schmalz seit 1726 betriebene, aus den 1671 gegründeten *Avvisi italiani* bzw. *Il corriere ordinario* (vgl. Kapitel 2) hervorgegangene Zeitung *Il corriere di Vienna* 1746 ihr Erscheinen einstellt, entsteht eine Lücke von mehr als dreißig Jahren im italienischen Journalismus in Wien. Erst 1778 gründet Pietro Madaschi seine *Notizie diverse di Vienna*, welche unter der neuen Leitung von Giambattista Del Sasso bis 1789 existieren. Ein wesentlich kürzeres Leben ist der unmittelbar nach dem Regierungsantritt Leopolds II. von Giuseppe Lattanzi (1762–1822) gegründeten *Vox populi* beschieden, welche den kuriosen Untertitel *Aneddoti riguardanti la persona del Re* trägt. Von 28. April 1790 bis 17. August 1791 erscheinen insgesamt 125 Nummern dieses auf höfische Berichterstattung spezialisierten Blattes: „Es handelte sich praktisch um eine Privatzeitung für den Kaiser, die die Aufgabe hatte, die Stimmung des Volkes auszuforschen und seine Launen zu sondieren.“⁹²² Der aus Nemi stammende Lattanzi, der 1786 vor der Verfolgung durch die Behörden des Kirchenstaates zu Joseph II. nach Wien geflohen ist, beginnt 1788 seine journalistische Tätigkeit in Florenz unter dem damaligen Großherzog Pietro Leopoldo mit seinem *Giornale letterario, o sia Trionfo della verità*. Leopold II. nimmt ihn als Sekretär nach Wien mit, wo er in heftige Konflikte u.a. mit Da Ponte gerät und die Stadt bald wieder verlassen muss, worauf er während verschiedener politischer Wirren in Italien für geraume Zeit eine zweitrangige Rolle spielt.

Eine wichtige Rolle innerhalb der österreichischen Reformbewegung spielen die in Wien tätigen italienischen Naturwissenschaftler und Ärzte, da sie wesentlich zur Umsetzung der im Kreise von Joseph II. konzipierten Strukturen eines Wohlfahrtsstaates beitragen. Neben dem nur kurzen Aufenthalt von Lazzaro Spallanzani (1729–99) 1786 in Wien ist hier vor allem die entscheidende Rolle von Giovanni Alessandro Brambilla (1728–1800) zu erwähnen. Brambilla, der seine Karriere als Militärchirurg in der österreichischen Armee beginnt, unternimmt in öffentlicher Funktion Inspektionen der Gesundheitseinrichtungen und gründet schließlich 1785 im Auftrag des Kaisers das Medicinisch-chirurgische Institut (Josephinum), dessen

⁹²¹ In Wien erscheint 1795 auch die *Lettera sulla letteratura di Vienna, tradotta dallo Spagnuolo nell'Italiano, e corredata di varie interessanti aggiunte da Luigi Brera* von Juan Andres.

⁹²² Ricaldone: Italienisches Wien, S. 87.

Direktor er bis 1795 ist. Brambillas wissenschaftliche Publikationen erscheinen in der Regel auf Deutsch in Wien und in der italienischen Version in Mailand.⁹²³ Lediglich sein *Discorso per la morte dell'Augusto Giuseppe II Recitato in lingua tedesca* wird 1790 auch auf Italienisch in Wien gedruckt.

Offensichtlich findet auf dem Gebiet der Medizin ein reger Austausch zwischen den Institutionen der Hauptstadt bzw. den dort wirkenden Personen und jenen aus der Lombardei statt, wie einige Publikationen auf Italienisch in Wien bzw. Übersetzungen deutscher Abhandlungen ins Italienische, welche in Österreich gedruckt werden, illustrieren: die *Dissertazioni medico-chirurgico-pratiche estratte dagli atti della R. I. Accademia Gioseffina* (Wien 1790) von Luigi Careno (1766–1810), die *Lettera intorno ad un nuovo forceps d'ostetrica* (Wien 1794) und die *Ricerche per facilitare il catterismo e la estrazione della cateratta* (Wien 1795) von Giovanni Gereme Santerelli einerseits, sowie die *Introduzione all'arte della levatrice, dalla tedesca nell'italiana favella recata [...] da Gianmichele de Menghin* (Innsbruck 1768) von Heinrich Johann Nepomuk von Crantz (1722–97), die *Istruzione medico-pratica ad uso dei Chirurghi civili e militari dei paesi austriaco-germanici; trasportata dal Tedesco da Bartolommeo Battisti di S. Gorgio* (Innsbruck 1777) von Anton von Störck (1731–1803) und die in mehreren Sprachen gleichzeitig erscheinende *Descrizione del nuovo rimedio curativo e preservativo contro la peste, presentemente usato con felicissimo successo nello spedale di Sant'Antonio in Smirne, raccolta in quella città* (Wien 1797) von Leopold von Berchtold (1759–1809) andererseits.

Neben diesen Vertretern der Reformbewegung in den wissenschaftlichen Disziplinen betätigen sich auch einige politische Aktivisten aus Italien in Österreich, deren Schriften aber selten hier veröffentlicht werden. Zu den wenigen Ausnahmen zählen die Betrachtung *La superbia nazionale sposta nella sua nudità a filosofi italiani* (Wien 1791) von Giannambrogio Biffi da Mezzago sowie die im französischen Original (*De la liberté et de l'égalité des hommes et des citoyens avec des considérations sur quelques nouveaux dogmes politiques*, Wien 1792) und in ihren italienischen Übersetzungen weit verbreitete Abhandlung *Della libertà e dell'eguaglianza degli uomini, e dei cittadini colle considerazioni sopra alcuni nuovi drammi politici* (Wien 1793) von Sebastiano d'Ayala (1744–1817). Der aus Sizilien stammende und im Jesuitenorden erzogene Autor erwägt darin die Möglichkeiten einer Übertragung des Systems der parlamentarischen Monarchie nach englischem Muster auf Österreich, wo er ab 1776 als Botschafter der Republik Ragusa lebt. Mit Metastasio befreundet sowie von Kanzler Kaunitz-Rietberg und seiner Schwester Maria Antonia von Questenberg-Kaunitz

⁹²³ Das betrifft sogar sein *Regolamento per la Cesarea Accademia Chirurgica di Vienna* (Mailand 1786).

(1708–78) protegiert, erlangt D’Ayala aber letzten Endes mehr Bedeutung mit seinem Kommentar zum Wörterbuch der Accademia della Crusca (*Dei difetti dell’antico vocabolario della Crusca, che dovrebbero correggersi nella nuova edizione*. Wien ~1794), seiner Ausgabe der Werke aus dem Nachlass von Metastasio (*Opere postume date alla luce dall’Abate Conte d’Ayala*. Wien 1795) sowie einer frühen Biographie eben dieses Hofdichters.

1783 hält sich für kurze Zeit der aus Rimini stammende und wegen seiner Veröffentlichungen zur deutschen Literatur⁹²⁴ und seine Reisebeschreibungen⁹²⁵ bekannte Aurelio Bertola de’ Giorgi (1753–98) in Wien auf, um vom päpstlichen Nuntius Giuseppe Garampi (1725–92) eine Intervention zu seinen Gunsten in Mailand zu erwirken.

Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass der wohl berühmteste italienische Freigeist des 18. Jahrhunderts, der 1725 in Venedig geborene Giacomo Casanova, seine letzten Lebensjahre in Böhmen verbringt. Der bereits in Zusammenhang mit Calzabigi erwähnte Casanova besucht auf seinen abenteuerlichen Reisen bereits Ende 1766 Wien,⁹²⁶ von dem er in seinen Memoiren ein äußerst negatives Bild hinterlässt, da die strengen polizeilichen Überwachungen offenkundig seinen Aktivitäten entgegen stehen. Ab 1785 wirkt er als Bibliothekar des Grafen Waldstein auf Schloss Dux (Duchcov) im Erzgebirge, wo er auf Französisch u.a. philosophische Betrachtungen (*Soliloque d’un penseur*. Prag 1786) sowie einen umfangreichen Roman (*Icosameron*. Prag 1788) verfasst und 1790 mit der Niederschrift seiner Memoiren beginnt. Casanova, der 1787 auch Da Ponte begegnet sein soll, stirbt 1798 in Dux.

924 *Idea della poesia alemanna*. Neapel 1779. – *Idea della bella letteratura alemanna*. Lucca 1784.

925 *Viaggio sul Reno e ne’ suoi contorni*. Rimini 1795.

926 Casanova: *Mémoires*. Bd. III (1763–1774). Paris 1960, S. 543–556.



Druckernachweis aus Urbano Giorgi: *La gara musicale*.
Öst. Staatsarchiv Wien.

VIII. Die Verbreitung der italienischen Literatur

Die in Österreich entstehende italienische Literatur wird auch bis auf wenige Ausnahmen, die nur in Handschriften überliefert sind, bei den in den großen Städten der Monarchie ansässigen Druckern verlegt. Dabei konzentriert sich die überwiegende Anzahl der Drucke auf die Residenzstädte des Hofes, d.h. Wien und Prag, sowie lokale Zentren, welche entweder Residenzen örtlicher Regierungen (Graz, Innsbruck oder Salzburg) oder aber Stationen des Kaiserhofes für wichtige Zeremonien und Versammlungen sind (Preßburg, Linz). Ganz wenige Drucke aus dem Bereich der aktuellen historischen Schriften erscheinen gleichzeitig in Österreich und in Italien, wie z.B. die *Articoli della pace conchiusa, e stabilita, tra la Sacra Maestà Cesarea, e l'Imperadore de' Turchi nel mese di maggio di quest'anno 1625* in Wien und Mailand.

Auf Grund der insgesamt geringen Quantität von Veröffentlichungen in italienischer Sprache sind für die meisten Drucker außerhalb von Wien oder Prag diese Produktionen Zusatzaufträge zu ihrem üblichen lateinischen und deutschen Programm bzw. zu der Herstellung von Drucksorten der öffentlichen Verwaltung. Da lediglich in Wien bei einigen im Umkreis des Hofes wirkenden Betrieben eine gewisse Spezialisierung auf italienische Drucke festgestellt werden kann, sollen diese hier kurz beschrieben werden.⁹²⁷

VIII.1 Die Drucker italienischer Werke

Einzelne Titel in italienischer Sprache werden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Wien bei Kaspar Stainhofer, Leonhard Nassinger, Stefan Kreuzer und Franz Kolb, in Prag bei Johann Schumann und Ägidius Sadeler gedruckt, allerdings

⁹²⁷ Vgl. Anton Mayer: Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482–1882. Erster Band, 1482–1682. Wien 1883.
– Helmut W. Lang: Die Buchdrucker des 15. bis 17. Jahrhunderts in Österreich. Baden-Baden 1972.
– Anton Durstmüller: 500 Jahre Druck in Österreich. Die Entwicklungsgeschichte der graphischen Gewerbe von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien 1981. – Josefina Nast: Die Wiener Buchdrucker und Buchillustratoren des 15. bis 18. Jahrhunderts. In: Herbert Zeman (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750). Teil 2. Graz 1986, S. 641–680.

bleibt die Anzahl dieser italienischen Drucke vor dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts gering. Erst die Hofbuchdrucker unter Kaiser Ferdinand II. spielen eine gewisse Rolle in der Vervielfältigung der für den Hof entstandenen und von ihm verbreiteten Werke. In chronologischer Abfolge sollen hier jene Betriebe kurz charakterisiert werden, welche aus dem im folgenden Abschnitt angelegten Verzeichnis der italienischen Drucke in Österreich als die bedeutendsten ersichtlich sind.

Zu den ersten Druckern der Gegenreformation in Wien zählt Matthäus Formica. Der aus Krain stammende Leonhard Formica arbeitet zuerst als Setzer in der Offizin von Johann Apfel, übernimmt nach dessen Tod 1588 das Material und wird 1596 Hofbuchdrucker. Nach seinem Tod 1605 führt seine Witwe Margarethe den Betrieb in der Rosenburse, einem Nebengebäude der Universität, weiter, wo ihn der Sohn Matthäus Formica 1615 übernimmt, 1624 in den Köllnerhof verlegt und dort bis zu seinem Tod 1639 betreibt, worauf seine Witwe Maria bis 1640 die Offizin leitet.

Sein unmittelbarer Konkurrent ist der 1616–48 tätige Gregor Gelbhaar, der ab 1613 als selbstständiger Drucker arbeitet und dessen Offizin in der Domgasse ab 1624 das Privileg der Hofbuchdruckerei genießt. Seine Witwe Judith heiratet 1649 Johann Jakob Kürner d.Ä.

Der aus Stettin stammende, bei Matthäus Formica ausgebildete Michael Rickhes betreibt 1628–35 eine Offizin am Lugeck, die sein Sohn Matthäus nach dem Tod der Mutter Maria 1640 übernimmt und bis an sein Lebensende 1661 führt. Ihm folgt bis 1669 seine Witwe Susanna Rickhes nach.

Formicas Betrieb im Köllnerhof gelangt schließlich in die Hände des ersten auch quantitativ höchst bedeutenden Druckers von italienischen Text in Wien: (Stanislaus) Matthäus Cosmerovius. 1606 in Wawrzencyce (Kielce) im Bistum Krakau geboren, studiert M. Cosmerovius in Krakau bei den Jesuiten und lernt das Druckergewerbe bei Franz Cesarius in Krakau, wo er eine kleine Druckerei gründet. M. Cosmerovius heiratet 1640 Maria Formica, die Witwe von M. Formica,⁹²⁸ wird 1641 Universitätsbuchdrucker und übernimmt 1648 von dem verstorbenen Gelbhaar die Funktion des Hofbuchdruckers. M. Cosmerovius übersiedelt 1655 in sein eigenes Haus in der Unteren Bäckerstraße (heute: Sonnenfelsgasse 19), bewahrt 1655–60 den Silberschatz der Universität Krakau auf, um diesen vor den schwedischen Truppen zu retten und wird 1666 von Leopold I. als Cosmerovius von Lorenzberg (nach einer deutschen Bezeichnung seines Geburtsortes) in den rittermäßigen Adelsstand erhoben. Sowohl im Umfang seines Programms als auch bezüglich der Qualität seiner Drucke erreicht M. Cosmerovius eine ungewöhnliche Stellung in seinem Gewerbe:

⁹²⁸Nach deren Tod 1643 heiratet M. Cosmerovius Susanna Christina Saher.

Der Betrieb der Cosmerovischen Officin war ein sehr reger, das Geschäft ein ausgebreitetes. Noch heute setzt es uns in Staunen, wie viele Drucke derselben in den Bibliotheken vorhanden sind, und kein Wiener Buchdrucker, weder vor noch nach ihm bis auf Trattner, kann deshalb ihm an die Seite gesetzt werden.⁹²⁹

Bei seinem Tod 1674 übernimmt die Witwe Susanna Christina Cosmerovius gemeinsam mit ihrem Sohn Johann Christoph den Betrieb. Der 1656 in Wien geborene Johann Christoph Cosmerovius studiert bei den Jesuiten und erlernt das Handwerk in der Offizin seines Vaters, die er einige Jahre leitet und die bei seinem Tod 1685 an seine Mutter Susanna Christina zurückfällt, welche sie bis 1702 führt. Bis 1715 trägt der Betrieb dann die Bezeichnung Cosmerovische Erben.⁹³⁰

Der 1649–75 tätige Johann Jakob Kürner d.Ä. entstammt ebenfalls einer nach Wien zugewanderten Druckerfamilie, die ursprünglich in Salzburg ihre erste Druckerei gründet. Sein Vater Georg Kürner geht 1632 nach Linz und 1635 nach Augsburg, während Johann Jakob 1648 in die Offizin Gelbhaar eintritt und 1649 die Witwe Judith Gelbhaar heiratet. Als Nachfolger in einer gut etablierten Firma hinterlässt Kürner bei seinem Tod 1675 ein beträchtliches Vermögen. Kürners Tochter Anna Franziska Theresia heiratet den Drucker Leopold Voigt. Sein 1653 geborener Sohn Johann Jakob d.J. ehelicht seinerseits Maria Susanna Cosmerovius, die Tochter von Matthäus und Susanna Christina Cosmerovius, was die für die Zeit typischen engen familiären Bindungen innerhalb eines Gewerbes zeigt. Er übernimmt 1675 den väterlichen Betrieb und führt ihn als Universitätsbuchdrucker bis zu seinem Tod 1729. Aus dieser Firma geht später die Druckerei Kurzböck hervor.

Der um 1650 geborene Leopold Voigt druckt ab 1670 in seiner Offizin im Jesuitenhaus am Dominikanerplatz. Nach seinem Tod 1706 übernimmt seine Witwe Anna Franziska Theresia, die Schwester von J. J. Kürner d.J., den Betrieb, den nach ihrem Tod 1711 bis 1723 ihr jüngerer Sohn Ignaz Dominik, danach dessen Witwe Maria Theresia bis 1740 weiter führen.

Der 1663–78 in Wien tätige und vor allem für den Bereich der Zeitungen bedeutende Drucker Johann Baptist Hacque übersiedelt kurz nach 1660 aus Amsterdam, wo er um 1634 geboren wurde, nach Wien:

929 Mayer: Wiens Buchdrucker-Geschichte. Erster Band, 1482–1682, S. 235.

930 Vgl. zur Rolle der Frauen und Witwen der Wiener Drucker Helga Hofmann-Weinberger: Die Witwen oder: Frauen im (österreichischen) Buchdruck. In: Helga Klösch-Melliwa et al. (Hg.): kolloquiA. Frauenbezogene/feministische Dokumentation und Informationsarbeit in Österreich. Wien 2001, S. 207–226.

Am 15. Januar 1671 erhielt Hacque über Antrag der Universität von der niederösterreichischen Regierung das wichtige Privilegium, fremde Zeitungen, und zwar die ihm von Madrid, Paris, London, Haag, Venedig und Rom zukommenden Correspondenzen in lateinischer und welscher Sprache gegen vorherige Revision abdrucken und verkaufen zu dürfen. Es sind dies: „Il Corriere ordinario“ oder die „Avisi italiani ordinarii estraordinarii[!]“, deren erste Jahrgänge wir aber trotz aller Bemühungen nicht erlangen konnten. In der k. k. Hofbibliothek zu Wien befinden sich dreiundzwanzig Bände dieser Zeitschrift, deren erster dem Jahre 1677 angehört.⁹³¹

Der um 1641 geborene Michael Sebastian Thurnmayer ist ab 1670 als Universitätsbuchdrucker vereidigt. Nach seinem Tod 1675 führt seine Witwe Helene Octaviana den Betrieb ein Jahr lang fort.

Der aus Venedig stammende Peter Paul Vivian arbeitet als Setzer bei Thurnmayer, heiratet 1676 dessen Witwe Helene Octaviana Thurnmayer und übernimmt die Funktion des Universitätsbuchdruckers, die er bis zu seinem Tod 1683 innehat.

Der 1645 in Antwerpen in eine ursprünglich aus Westfalen stammende Buchdruckerfamilie geborene Johann van Ghelen tritt 1671 in die Druckerei von Hacque ein, heiratet 1672 Marie Elisabeth de La Fontaine, eine Schwägerin Hacques, und übernimmt 1678 diesen Betrieb als Universitätsbuchdrucker. Van Ghelen beherrscht vermutlich auf Grund seiner Biographie ungewöhnlich viele Sprachen,⁹³² erwirbt sich Verdienste bei der Verteidigung von Wien 1683, wird 1699 Hofbuchdrucker und 1701 italienischer Hofbuchdrucker, eine bis dahin nicht verliehene Würde. In seiner Druckerei gegenüber dem Hofballhaus im Fleckhammer'schen Haus stellt er Zeitungen in mehreren Sprachen her. Nach seinem Tod 1721 wird er – ebenso wie zahlreiche ausländische Künstler und Literaten bei Hof – in der Gruft der spanischen Bruderschaft unter der Michaelerkirche begraben. Sein 1674 geborener Sohn Johann Peter führt den Betrieb bis an sein Lebensende 1754. Die mit ihren fünf Pressen vermutlich größte Druckerei Wiens in der Zeit vor Trattner besteht unter den Nachfolgern aus der Familie van Ghelen und den Erben bis 1858 weiter.

1715 kauft Johann Baptist Alexander Schönwetter die Druckerei der Cosmerovischen Erben und führt sie im eigenen Namen bis 1741. Nach einigen Turbulenzen geht dieser Betrieb schließlich 1748 an Johann Thomas Trattner d.Ä. über. Die großen Druckereien des 18. Jahrhunderts sind neben Trattner noch Joseph Lorenz

⁹³¹ Mayer: Wiens Buchdrucker-Geschichte, Erster Band, 1482–1682, S. 286f.

⁹³² Sicher Deutsch, Französisch, Italienisch, Latein, Niederländisch und Spanisch, vermutlich auch Ungarisch.

Kurzböck in Wien und Ignaz Franz Pruscha bzw. seine Witwe Johanna Pruschin in Prag.

1770 eröffnen Carlo und Francesco Artaria, zwei Italiener griechischer Abstammung aus Blevio in der Brianza, eine Kupferstich- und Kunsthandlung in Wien, die sich in der Folge auf Städteansichten und kartographische Produkte spezialisieren wird. Ein wichtiges Programm dieser ab 1793 mit dem aus der Schweiz stammenden Teilhaber Tranquillo Mollo geführten Firma besteht aus den immer beliebter werdenden Musikdrucken, neben ganzen Operneditionen immer öfter auch Auszüge oder einzelne Arien.

Das von Kaiser Joseph II. nach französischem Vorbild 1779 ins Leben gerufene Taubstummensinstitut in Wien beschäftigt aus sozialtherapeutischen Gründen seine Zöglinge ab 1781 in der angeschlossenen Druckerei, welche u.a. einige Libretti von Lorenzo Da Ponte unter der italienischen Bezeichnung „Stamperia dei sordi e muti“ verlegt.

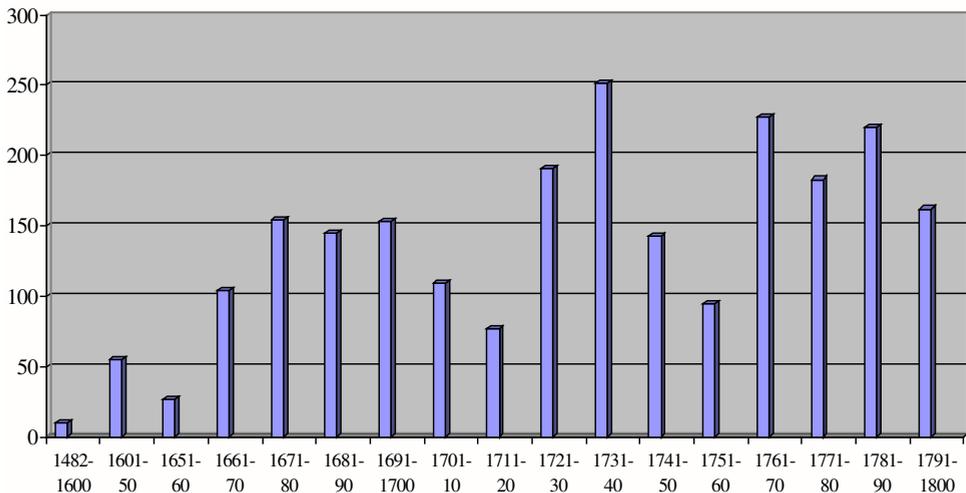
Ab 1789 betreibt auch die Italienische Kongregation eine eigene Druckerei, in welcher u.a. die Verbandszeitung *Il Foglietto di Vienna* hergestellt wird.

Diese wichtigen Betriebe gemeinsam mit den weniger bedeutenden Druckern in den Städten der nicht-italienischsprachigen Länder der österreichischen Monarchie des jeweiligen Zeitpunktes (d.h. österreichische Erbländer und Salzburg, Böhmen, Ungarn und Teile Schlesiens) veröffentlichen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis 1800 insgesamt 2.306 Drucke in italienischer Sprache (vgl. das Verzeichnis im folgenden Abschnitt). Ab 1650 nach Jahrzehnten gruppiert, ergibt das folgende Gesamtdaten und Einzelwerte für die in Wien bzw. Prag erschienenen Drucke, sowie die Zahlen für die Gattung Libretto im weitesten Sinne (Textvorlage für eine musikalische oder tänzerische Ausgestaltung):

Zeitraum	Drucke	davon in Wien	davon in Prag	davon Libretti
1482–1600	10	6	2	1
1601–1650	55	47	4	19
1651–1660	27	18	–	14
1661–1670	104	98	1	78
1671–1680	154	137	8	104
1681–1690	145	129	2	109
1691–1700	153	147	1	128
1701–1710	109	102	2	90

Zeitraum	Drucke	davon in Wien	davon in Prag	davon Libretti
1711–1720	77	64	2	69
1721–1730	191	113	38	177
1731–1740	251	135	29	237
1741–1750	143	69	27	111
1751–1760	95	39	41	87
1761–1770	227	115	72	201
1771–1780	183	101	38	172
1781–1790	220	120	50	199
1791–1800	162	123	29	125
1482–1800	2.306	1.563	346	1.921

Wie bereits aus der Tabelle ersichtlich, unterliegt die Produktion starken zeitlichen Schwankungen:



Besonders auffällig an dieser Verteilung sind neben dem absoluten Höhepunkt der italienischen Buchproduktion in Österreich im letzten Jahrzehnt der Regierung Karls VI. bzw. dem ersten Metastasio als *Poeta cesareo* die beiden markanten Einbrüche von 1711–20 und 1751–60. Sie sind beide Auswirkungen dramatischer Ereignisse der politischen Geschichte, welche die Kulturprogramme drastisch einschränken: der plötzliche Regierungswechsel von Joseph I. zu Karl VI., der Turbulenzen

beim künstlerischen Personal des Hofes nach sich zieht, und der Siebenjährige Krieg, dessen finanzielle Konsequenzen 1758 die Anzahl der italienischen Drucke im gesamten Territorium der österreichischen Monarchie auf ein einziges Libretto in Wien sinken lassen.

Die herausragenden Einzeljahre sind in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 1664 mit einem einzigen Druck (in Wien), gegenüber 1677 mit 29 (davon 27 in Wien). In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichen die Jahre 1712 mit nur zwei Drucken (in Wien) sowie 1730 und 1731 mit je 33 und 1738 mit 38 Drucken signifikante Werte. Den Spitzenwert der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreicht 1768 mit 36 Drucken.

Die italienischen Drucke in Wien stellen erwartungsgemäß die größte lokale Gruppe dar und erreichen mit 1.563 von 2.306 einen Anteil von über zwei Dritteln (67,77%). Die chronologische Entwicklung der Wiener Produktion entspricht in ihrem Tiefpunkt dem bereits erwähnten Krisenjahrzehnt 1751–60 mit nur 39 Drucken, dem einzigen Jahrzehnt, in dem sie von der Prager Produktion (41) überholt wird. Die schwachen Einzeljahre in der Wiener Produktion spiegeln deutlich punktuelle Krisen wider: 1680 werden auf Grund der Pestepidemie erstmals mehr italienischen Drucke in Prag (8) hergestellt als in Wien (4); 1684 erscheinen als Nachwirkung der Türkenbelagerung nur zwei Drucke; 1712 stellt bedingt durch den Herrscherwechsel mit nur zwei Drucken die Talsohle der Kurve dar; 1741 (2), 1743 (3) und 1745 (2) sind die Folgen des österreichischen Erbfolgekrieges. Als die Anzahl der italienischen Drucke in Wien im Jahr 1770 wieder einen Höhepunkt erreicht, sind das trotz allem nur mehr 19 Titel. Das quantitativ beste Jahrzehnt in Wien ist 1691–1700 mit 147 Drucken (von 153 insgesamt).

Wien verliert ab 1720 immer mehr seine Stellung als mit wenigen Ausnahmen (z.B. 1680) beinahe exklusives Zentrum der italienischen Drucke in Österreich. Liegt der Anteil Wiens in den Jahrzehnten davor im Durchschnitt bei 90%, so sinkt er nun auf etwa 55%. Darin manifestiert sich die schrittweise Ausdehnung des Kulturbetriebes von den rein höfischen Festprogrammen hin zu einer breiteren Öffentlichkeit und zu den regionalen Zentren. Prag, das bis dahin nur punktuell eine Rolle gespielt hat, erreicht 1721–30 einen Anteil von beinahe 20% (38 von 191). Die besten Werte für Prag, das insgesamt 15,00% der gesamten Produktion hervorbringt, sind das Jahrzehnt 1761–70 mit 72 Drucken (von 227 = 31,71%) und das Jahr 1768 mit 14 Drucken (von 35 = 40%). Gleichzeitig steigt die Bedeutung lokaler Kulturzentren, welche sich in der wachsenden Anzahl italienischer Drucke in Breslau, Brünn, Ödenburg, Graz, Klagenfurt oder Laibach manifestiert.

VIII.2 Das Libretto als wichtigste Gattung

Die weitaus überwiegende Anzahl der italienischen Drucke in Österreich gehören zu den unterschiedlichen Ausformungen der Gattung Libretto. Sie macht mit 1.921 von 2.306 Drucken 83,30% aus und spiegelt bezüglich der zahlenmäßigen Entwicklung deckungsgleich die Kurve der gesamten Produktion wider: der Tiefpunkt liegt in den Jahrzehnten 1711–20 (69) und 1751–60 (87), während mit 237 Librettodrucken der absolute Höhepunkt 1731–40 erreicht wird. Die Gattung Libretto stellt in den Jahrzehnten 1731–40 (237 von 251) und 1771–80 (172 von 183) jeweils über 94% der italienischen Drucke in Österreich dar. Das Einzeljahr mit dem höchsten Anteil an Librettodrucken ist 1730 mit beinahe 97% (32 von 33), gleichzeitig das Jahr der Ankunft Metastasios in Wien.

Die aus der selbstständigen Literaturgattung Tragödie um 1600 abgeleitete neue Textsorte Libretto wirft mehrere Fragen ästhetischer Natur auf, deren Beantwortung sie möglicherweise zu einer für die Frühe Neuzeit so bestimmenden Form machen, wie es der Roman ab dem 18. Jahrhundert sein wird, und welche Smith mit Recht die Einführung einer zehnten Muse fordern ließ.⁹³³ Die Ausgangsdefinition der Textsorte scheint einfach: „Das Libretto ist die Textvorlage einer Oper, eines Oratoriums und überhaupt eines größeren Vokalwerkes in Dialogform.“⁹³⁴ Das bedeutet aber für die Analyse des Textes zwei mögliche Untersuchungsebenen, nämlich:

- die Beschäftigung mit der Interaktion zwischen Text und Musik bei der Aufführung, was ein ziemlich komplexes Instrumentarium verlangt und eine Vermengung mit interpretatorischen Vorgängen bewirkt; oder
- die von konkreten Vertonungen unabhängige Analyse des Funktionierens dieses Textes in Hinblick auf seine Bestimmung – eine virtuelle Vertonung gewissermaßen –, was literaturwissenschaftliche Untersuchungen mit herkömmlichen Mitteln erlaubt.

Das Libretto als ein ausdrücklich zur Vertonung bestimmter Dramentext erfordert in seiner Analyse also die Fragestellung nach einer Beziehung zwischen dem vorliegenden konkreten Text und einer erst zu schaffenden, virtuellen Musik, insbesondere das Auffinden spezifischer Strukturelemente, welche dieses Zusammenspiel möglich machen. Die Einführung historischer Untergattungen (z.B. venezianisches Opernlibretto, Libretto der Hofoper, Libretto des deutschen Singspiels) ändert

⁹³³ Patrick J. Smith: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London 1971.

⁹³⁴ Dieter Borchmeyer: *Libretto. A. Textform*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 5. Kassel 1999, Sp. 1116–1123; hier Sp. 1116.

nichts an diesem Grundproblem. Jedoch können einige Merkmale zu einer besseren funktionalen Definition der Textsorte herangezogen werden:

- die *stringatezza*, d.h. die durch Verdichtung des Stoffes erreichte Kürze des Textes auf ungefähr die Hälfte bis ein Drittel eines üblichen Dramentextes (vgl. *Le mariage de Figaro* von Beaumarchais und *Le nozze di Figaro* von Da Ponte), was angesichts der zeitaufwändigen Ausformung in der Musik eine Notwendigkeit darstellt;
- die im 17. Jahrhundert vorherrschende Makrostruktur, die in der Regel aus einer Haupthandlung mit diversen Nebenhandlungen besteht, welche die Grundsituation der Haupthandlung variieren und durch diese abwechselnde Exemplifizierung durchaus die von den Aristoteles-Interpreten erhobene Forderung nach Einheit der Handlung respektieren;
- eine formale Unterscheidung in Textabschnitte strophischer Natur (künftige Arien) und nicht-strophischer Natur (künftige Rezitative), wobei sowohl in den italienischen Originalen als auch in den deutschen Imitationen in den nicht-strophischen Teilen ein unregelmäßiger Wechsel von Versen, bei strophischen Teilen kunstvolle Anordnungen wesentlich heterogenerer Art zu finden sind;
- die besondere Sprachgestaltung dieser zur weiteren Verwendung bestimmten Textsorte, welche die Bevorzugung spezifischer rhetorischer Mittel bedingt.

Die Textsorte Opernlibretto als ein Resultat der im Italien des 16. Jahrhunderts initiierten Gattungsdiskussion um die Wiedergeburt der antiken Tragödie stellt insofern eine spezifische Form der Mediatisierung von Literatur dar, als hier erstmals eine Textsorte vorliegt, die nicht nur aufgeführt, sondern ausdrücklich durch Verknüpfung mit anderen Ausdrucksmitteln erst zur eigentlichen Bestimmung gelangt.

Die Libretti für den Wiener Hof beziehen sich in der Regel auf konkrete Anlässe: Hochzeiten, Geburten, Geburts- und Namenstage, Faschings- und Sommerfeste, festliche Aufzüge, sowie Todesfälle, Grabandachten und *Sacre rappresentazioni*, welche sich in den spezifischen Untergattungen immer auch wechselseitig in ihrer Entwicklung beeinflussen. In ihrer spezifischen Metrik gehen die Libretti aus der italienischen Tradition der Madrigale und der Pastoralliteratur hervor, welche für die Erzählpassagen (*recitativo*) die elfsilbigen Fließverse und für die expressiven Abschnitte (*aria*) wesentlich heterogenere Techniken (z.B. den Wechsel von sieben- und neunsilbigen Versen) in Strophenformen bevorzugen.

Als typische Formen können das historische Libretto, das auf geschichtlich-mythologischer Grundlage einen allegorisch-symbolischen Bezug zur Herrscherdynas-

tie oder zu einer aktuellen politischen Frage in fiktional-empfindsamer Weise zur großen Hofoper aufbereitet, und die Faschingsoper, die gemäß der venezianischen Tradition *seria*- auf der hohen Ebene mit *buffa*-Elementen auf der Dienerenebene zur lehrhaften Unterhaltung kombiniert, gelten. Die einzelnen Libretti geben in ihrer Druckausgabe in der Regel ausführliche Hinweise auf den Anlass des Stückes, auf die Komponisten und die näheren Umstände der Aufführung, seltener auf die Autoren des Textes, welche oft nur aus der Widmung zu erkennen sind. Das einleitende *Argomento* erläutert die Herkunft des Stoffes, die Absichten des Autors und den Charakter des Stückes; der *Prologo* eröffnet den meist mit allegorischen Figuren gebildeten Rahmen, welcher nach drei bzw. fünf Akten mit eingestreuten Balletteinlagen durch eine alle Figuren einbeziehende Schlusszene wieder geschlossen wird. Daran fügt sich die typische *Licenza*, eine aufwändige Huldigungsszene oft mit allegorischen Figuren, in welcher prominente Mitglieder des Hofes persönlich angesprochen und der Kontext der Aufführung ausgelegt werden. Die barocken Texte der Generation von Nicolò Minato zeichnen sich durch eine Exemplifizierung des Themas mittels z.T. verwirrend ineinander verstrickter Parallelhandlungen aus. Diese inhaltliche Vielfalt wird im Sinne einer klassizistischen Reform nach dem Vorbild der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts von Apostolo Zeno beseitigt und einer Konzentration auf die drei Einheiten (Handlung, Ort und Zeit) geopfert. Im Sinne der Aufklärung spielen die stilistisch bemerkenswerten Libretti von Pietro Metastasio immer wieder mit einer Auflösung der Illusion durch eine philosophische Selbstreflexion der auftretenden Figuren, welche die immerwährende Gültigkeit klassischer Fragestellungen unterstreicht.

In der Generation Calzabigis löst sich das italienische Libretto in Österreich endgültig von der exklusiv höfischen Tradition und wendet sich zunehmend an eine breiter werdende europäische Öffentlichkeit.

VIII.3 Übersetzungen in das Deutsche

Auf Grund der mehrfach erwähnten Vertrautheit der österreichischen Führungsschichten mit der italienischen Sprache und deren dadurch bedingte, über lange Zeit vorherrschende Präsenz am Wiener Hof spielen Übersetzungen aus dem Italienischen in das Deutsche in Österreich eine weniger wichtige Rolle als in anderen deutschsprachigen Gebieten. Die herausragende Übersetzungstätigkeit von Johann Wilhelm von Stubenberg (1619–63) entspricht wohl auch weniger den Bedürfnissen seiner Umgebung als dem Programm der in Sachsen beheimateten *Fruchtbringenden*

Gesellschaft, deren Mitglied er ab 1648 unter dem Namen *Der Unglückselige* ist.⁹³⁵ *Eromena*⁹³⁶ von Giovanni Francesco Biondi (1572–1644), *Wettstreit der Verzweifelten*⁹³⁷ und *Printz Kalloandro*⁹³⁸ von Giovanni Ambrogio Marini (~1594–~1650), *Geschicht=reden*⁹³⁹ und *Andachten über die sieben Buß-Psalmen des königlichen Propheten Davids*⁹⁴⁰ von Gian Francesco Loredano (1607–61), *König Demetrius*⁹⁴¹ von Luca Assarino (~1602–~1672), *Samson*⁹⁴² von Ferrante Pallavicino (1615–44) und *Dem Weisen ist verboten zu dienen*⁹⁴³ von Giovanni Battista Manzini (1599–1664) sind Stubenbergs epochale Beiträge zur Verbreitung der zeitgenössischen italienischen Literatur in deutscher Übersetzung. Stubenberg repräsentiert gemeinsam mit seiner Schülerin Catharina Regina von Greiffenberg die kulturellen Interessen des protestantischen Landadels in Niederösterreich, der trotz aller konfessionellen Vorbehalte gegenüber Italien die richtungweisende Bedeutung der italienischen Literatur anzuerkennen bereit ist und deren Leistungen der Entwicklung der deutschen Sprache zu Gute kommen lassen möchte.

Der 1651 unter dem Namen *Der Kunstliebende* ebenfalls in die *Fruchtbringende Gesellschaft* aufgenommene Georg Adam von Kuefstein (1605–56) entstammt wie Stubenberg einer zunächst protestantischen Familie, deren Mitglieder aber unter der Herrschaft von Kaiser Ferdinand II. wieder zum Katholizismus konvertieren. Von der vermutlich umfangreicheren Übersetzungstätigkeit G. A. v. Kuefsteins ist nur seine *Verteidigung der Kunstliebenden und Gelehrten anständigen Sitten*⁹⁴⁴ von Daniele Bartoli (1608–85) erhalten. Hans Ludwig von Kuefstein (1582–1656), der Onkel von Georg Adam, soll neben seiner bekannten Übersetzung der *Diana* von Jorge de Montemayor aus dem Spanischen auch Giovanni Boccaccios (1313–75) *Elegia di madonna Fiammetta* (1343–44; ED Venedig 1491) übertragen haben.⁹⁴⁵ Allerdings ist der Text nicht erhalten.

Die zwei Bände der *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730* (Tübingen 1992) von Frank-Rutger Hausmann enthal-

935 Vgl. Martin Bircher: Johann Wilhelm von Stubenberg (1619–1663) und sein Freundeskreis. Studien zur österreichischen Barockliteratur protestantischer Edelleute. Berlin 1968.

936 Nürnberg 1650–52 in vier Teilen; original *La Eromena*, Venedig 1624.

937 Frankfurt a.M. 1651; original *Le gare de' disperati. Storia favoleggiata*, Mailand 1644.

938 Nürnberg 1656; original *Il Caloandro sconosciuto*, Bracciano 1640.

939 Nürnberg 1652; original *Gli scherzi geniali*, Mailand 1632.

940 Ulm 1654; original *Sensi di devotione sopra i sette salmi*, Venedig 1642.

941 Nürnberg 1653; original *Il Demetrio*, Bologna 1643.

942 Nürnberg 1657; original *Il Sansone*, Venedig 1638.

943 Posthum Frankfurt a.M. und Regensburg 1671; original *Il servitio negato al savio*, Bologna 1626.

944 Nürnberg 1654; original *Dell' Huomo di lettere difeso et emendato*, Rom 1645.

945 Otto Brunner: Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612–1688. Salzburg 1949, S. 184.

ten ohne Zweifel – trotz einiger Mängel⁹⁴⁶ – eine repräsentative Auflistung der im deutschen Sprachraum in Übersetzung verbreiteten Werke.⁹⁴⁷ Darin manifestiert sich das Übergewicht der großen deutschen Verlags- und Druckzentren gegenüber einem nur lokal bedeutenden Druckort wie Wien, und auch die Beliebtheit mancher Autoren wie dem bereits erwähnten Loredano oder dem für seine Satiren geschätzten Traiano Boccalini (1556–1613).⁹⁴⁸ Neben den schon im Kapitel über die religiöse Literatur der Gegenreformation erwähnten Übersetzungen⁹⁴⁹ verdienen noch die folgenden Übertragungen hier Erwähnung, weil sie in Österreich gedruckt werden und damit die Bedeutung dieses Gebiets für die Rezeption von italienischer Literatur im deutschen Sprachraum illustrieren:

- *La Stratonica* (Venedig 1635) von Luca Assarino als *Die Stratonika* (Wien 1652) von Veit Daniel Colewaltd (~1632–nach 1658);
- *Relatione della nuova missione delli pp. della Compagnia di Giesu, al Regno della Cocincina* (Rom 1631) von Cristoforo Borri (1583–1632) als *Relation. Von dem neuen Königreich Cocincina* (Wien 1633) eines unbekanntes Übersetzers;
- *Il cavallo da maneggio* (Wien 1650) von Giovanni Battista Galiberti (vgl. Abschnitt 5) als *Neugebahnter Tümmel=platz, vnd eröffnete Reit=schul* (Wien 1660) von Matthäus Drummer von Pabenbach;
- *Descrittione della solenissima entrata, fatta in Roma dall'Eccellenza del sig. duca di Cromau, prencipe d'Ecchemberg [...]* (Rom 1638) als *Beschreibung Deß Ansehblich: vnd Hochberühmten Einzugs in die Stadt Rom/ vnd erster Audientz* (Graz 1638);
- *Nuovo modo di eleggere il sommo pontefice* von Papst Gregor XV. (Alessandro Ludovisi, 1554–1623) als *Ein Neue Arth/ vnd Formb Welche bey Erwehlung eines Pabstes observirt, vnd gehalten wird* (Wien 1655);
- *Teatro del Belgio* (Wien 1673) von Galeazzo Gualdo Priorato (vgl. Abschnitt 5) als *Schau=Platz Deß Niederlandes* (Wien 1673) eines unbekanntes Übersetzers;
- *La sferza invettiva* (Venedig 1625) von Giambattista Marino (1569–1625) als *Wört=zucht Peitschen* (Wien 1658) von Heinrich Schmidt.

⁹⁴⁶ Vgl. meine Rezension in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19,2 (1994), S. 237–245.

⁹⁴⁷ Vgl. Elisabeth Arend-Schwarz / Volker Kapp (Hg.): *Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert*. Marburg 1993.

⁹⁴⁸ Vgl. Traiano Boccalini: *Relationen aus Parnasso*. Hg. von Bettina Bosold-DasGupta und Alfred Noe. 2 Bände. Berlin 2009.

⁹⁴⁹ Es sind das die Nummern 0030, 0034, 0062, 0064, 0073, 0091, 0196, 0242, 0398, 0423, 0443, 0446, 0564, 0588, 0596, 0637, 0638, 0643, 1020, 1053, 1062, 1066, 1073 und 1094 von Hausmanns Bibliographie.

Auf beeindruckende Weise zeigt Alberto Martino in *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie* (Amsterdam 1994), dass sowohl die völlig unzureichende Erfassung von (musik)dramatischer Literatur als auch die offenkundige Fehleinschätzung der Übersetzungstätigkeit am Wiener Kaiserhof ein verzerrtes Bild der Verhältnisse ergeben. Zu den bei Hausmann nur punktuell erfassten Übertragungen von Libretti⁹⁵⁰ fügt Martino insgesamt 619 Ergänzungen aus Handschriften und Drucken hinzu, welche die Verteilung der Gattungen innerhalb der übersetzten Texte in ein anderes Licht rückt:

Die Schöne Literatur beträgt jetzt 45,92%, während sich das religiöse Schrifttum auf 22,82% beläuft. [...] Diese statistischen Werte widerlegen Hausmanns Feststellung, „daß in Frankreich wesentlich mehr Werke der ‚Schönen Literatur‘, in Deutschland mehr theologische und historische Schriften als im jeweiligen Nachbarland übersetzt wurden.“ Sie stehen aber auch im Gegensatz zu den gängigen Vorstellungen der Buchhandelsgeschichte und der Literatursoziologie über das erdrückende Übergewicht des religiösen Schrifttums und die (quantitative) Bedeutungslosigkeit der Schönen Literatur in der Buchproduktion des 16. und 17. Jahrhunderts (aber auch der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts). (S. 364f.)

Diesen Feststellungen entsprechen sowohl die Produktion italienischer Literatur in Österreich, wie aus den oben analysierten Daten zu den Drucken ersichtlich ist, als auch Art und Umfang der Übersetzungstätigkeit in Wien. Die Übertragungen der am Kaiserhof in den verschiedensten musikdramatischen Darbietungen zur Anwendung kommenden Libretti erfolgt bis auf wenige Ausnahmen systematisch in parallelen Drucken, die ebenso wie die Originale vor allem der Dokumentation des jeweiligen Programms dienen. Sie tragen die zum Ausdruck gebrachten Botschaften an Personenkreise weiter, die dem Ereignis selbst nicht bewohnen können, darüber aber mit geneigtem oder rivalisierendem Interesse informiert werden wollen.

Die im 18. Jahrhundert in synoptischen Drucken mit dem Originaltext und der deutschen Übersetzung veröffentlichten Libretti erfüllen den wesentlich praktischen Zweck, einem oft des Italienischen nicht kundigen Publikum in einem öffentlichen Theater den Besuch einer italienischen Oper zu ermöglichen. Sowohl ihre

⁹⁵⁰ So z.B. unter den Nummern 0335–0349 einige in Wien übersetzte Titel von Donato Cupeda, unter 0372 *La Caduta di Baiazetto imperatore de Turchi in Prag*, sowie unter 0700–0769 eine große Anzahl der Titel von Nicolò Minato.

Zahl als auch ihre geographische Verteilung übertrifft aus diesem Grund die Übersetzungstätigkeit des Hofes, für welche vor allem die deutschen Hofpoeten zuständig sind. Dazu zählen Johann Albrecht Rudolph, Karl Ignaz Langetl, Joseph Triller, Anton Prokopp (auch Prokoff) und Johann Karl Newen (1683–1767), von welchen oft nicht einmal biographische Grunddaten bekannt sind. Dies scheint umso bedauerlicher, als ihre Textversionen eine wichtige Zwischenstation darstellen bei der für die Zeit charakteristischen Verarbeitung der Libretti der Hofoper zu deutschen Singspielen in Norddeutschland (vor allem Hamburg) sowie deren weitere Umgestaltung durch die Schauspielertruppen zu Stücken der Wanderbühne.

Diesen Weg kann man exemplarisch – wie dargestellt – an Minatos *Creso* (Wien 1678) verfolgen:⁹⁵¹ Lucas von Bostel (1649–1716) adaptiert in *Der Hochmüthige/ Gestürzte/ und Wider-Erhobene Croesus* Minatos Hofoper unter Verzicht auf die typischen Elemente dieser Gattung zu einem deutschen Singspiel, das erstmals 1684 in Hamburg von Johann Philipp Förtsch (1652–1732) vertont wird. Schon aus dem Personenverzeichnis ist zu erkennen, dass die nun auftretenden Figuren auf das einem öffentlichen Theater entsprechende Maß reduziert werden. Es fehlen daher aus wirtschaftlichen Überlegungen zahlreiche dekorative Nebenfiguren – vorwiegend Vertreter eines Hofstaates, die nichts zur Handlung beitragen, sondern nur den sinnlichen Eindruck der Repräsentationsaufführungen verstärken. Weiters fehlen die prestigeträchtigen Aufzählungen der Scene, der Attioni, e Machine und der Balli, welche den neuen Aufführungsbedingungen zumindest teilweise zum Opfer fallen.

Andererseits werden vermutlich unter dem Einfluss der venezianischen Operntradition⁹⁵² lustige Szenen hinzugefügt, welche leichtes Amusement mit Lokalkolorit, also in Hamburg auch Einlagen in regionalem Dialekt, versprechen. Diese Spaßmacherszenen, welche offenkundig Themen und Formen zeitgenössischer Satiriker imitieren (z.B. erinnern einige Passagen an Traiano Boccalinis *Ragguagli di Parnaso*), bieten außerdem fallweise Freiraum für Improvisation, welcher in der Wanderbühnenversion entsprechend ausgedehnt wird.

In dieser Rezeptionslinie von den italienischen Libretti der Hofoper über die deutsche Singspielversion in Hamburg zum Wanderbühnenstück werden die in Österreich verfassten Texte der *Poeti cesarei* zu einem wichtigen Beitrag für die Entwicklung der dramatischen Gattungen in Deutschland.

⁹⁵¹ Vgl. Alfred Noe (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne V.1. Italienische Spieltexte aus unveröffentlichten Handschriften*. Berlin 1999, S. 1–252, und *Spieltexte der Wanderbühne VI. Kommentar*. Berlin 2007, S. 151–162.

⁹⁵² Vgl. Florian Mehlretter: *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1994.

VIII.4 Die Präsenz in den Bibliotheken

Bezüglich des Bekanntheitsgrades von italienischer Literatur bei einzelnen Personen bzw. deren Präsenz in den österreichischen Bibliotheken ist der Forschungsstand derart unzureichend, dass keine konkreten Aussagen gemacht werden können. Man darf wohl annehmen, dass die in Österreich gedruckten Werke auch in den größeren Sammlungen vorhanden waren und dass deren Besitzer ebenso Drucke aus Italien angekauft haben. Schon allein auf Grund der Tradition der Erziehungstour nach Italien und der mehrfach erwähnten familiären Verbindungen scheint es berechtigt, die regelmäßige Lektüre italienischer Werke und deren Besitz bei der österreichischen Führungsschicht vorauszusetzen.

Eine zentrale Position nimmt in diesem Bereich natürlich die Hofbibliothek ein, in welche alle vom Hof finanzierten Drucke eingeordnet werden, auch wenn sie nicht mehr zur Gänze dort zu finden sind, weil der Gebrauchscharakter dieser Texte (religiöse Literatur, Libretti u.ä.) traditionell eine hohe Verlustrate in der Konservierung nach sich zieht. Umso bedauerlicher ist es, dass trotz der gründlichen Darstellungen der Geschichte dieser Institution⁹⁵³ nur punktuelle Hinweise auf die Provenienz der einzelnen Exemplare vorliegen. Vorhandene Einzelstudien, wie z.B. jene von Josef Gmeiner⁹⁵⁴ über die musikalischen Werke in der Privatsammlung von Leopold I., beschäftigen sich auch nur am Rande mit der italienischen Literatur.

Es ist wohl davon auszugehen, dass die damals noch im Minoritenkloster untergebrachten über 9.000 Bände der kaiserlichen Sammlung unter dem 1575 zum ersten Bibliothekar ernannten Hugo Blotius (1534–1608) einen respektablen Anteil an italienischen Klassikern aufweisen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wird jedenfalls die ab 1623 in die Hofburg verlegte Bibliothek systematisch durch den Erwerb bzw. die Abtretung von Einzelexemplaren ebenso wie durch den Ankauf von ganzen Bibliotheken bereichert. Die bemerkenswerteste Erweiterung ist gewiss die Eingliederung der 1655 unter Ferdinand III. von dem Hofbibliothekar Matthäus Mauchter nach Wien gebrachten Bibliothek von Philipp Eduard Fugger,

953 Vgl. u.a. Alphons Lhotsky: Die Geschichte der Sammlungen. Erste Hälfte: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740. Wien 1941–45. – Laurenz Stiehl: Die barocke Bibliothek (1663–1739). In: Josef Stummvoll (Hg.): Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek. 1. Teil: Die Hofbibliothek (1368–1739). Wien 1968, S. 165–184. – Stefan Benz: Die Wiener Hofbibliothek. In: Josef Pauser / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch. Wien / München 2004, S. 45–58.

954 Josef Gmeiner: Die ‚Schlafkammerbibliothek‘ Kaiser Leopolds I. In: *Biblos* 43.3–4 (1994), S. 199–212, Tafel 14–20.

deren ca. 15.000 Bände rund ein Sechstel des bereits existierenden Bestandes ausmachen.⁹⁵⁵

Unter Peter Lambeck (1628–80) werden die Handschriften in einer eigenen Sammlung katalogisiert und kostbare Bestände aus habsburgischen Nebenresidenzen (Graz und Innsbruck) eingegliedert. Mit der oben bereits erwähnten Bestellung von Giovanni Battista Gentilotti, sowie Pio Niccolò Garelli und Alessandro Riccardi bekommt die inzwischen auf über 100.000 Bände angewachsene Sammlung unter Karl VI. eine neue Organisationsstruktur und wird in ihrer Bedeutung durch den Bau eines eigenen Gebäudes 1722–26 durch Johann Bernhard und Joseph Emanuel Fischer von Erlach unterstrichen. Ende des 18. Jahrhunderts umfasst die mittlerweile u.a. durch den Ankauf der großartigen Sammlung von Prinz Eugen⁹⁵⁶ bereicherte Sammlung ca. 170.000 Bände. Welchen Anteil allerdings die italienischen Titel – speziell die in Österreich verfassten und gedruckten – daran haben, ist nicht bekannt.

Ebenso wenige Informationen gibt es bezüglich einzelner Fürstenbibliotheken, deren Zusammensetzung im Licht der dynastischen Verbindungen und der offiziellen Positionen, die die verschiedenen Vertreter dieser Familien innehaben, von höchstem Interesse wäre. In diesem Bereich wäre eine systematische Erschließung der Bestände äußerst wünschenswert. Die wenigen Einzeluntersuchungen, die bisher vorliegen, zeigen jedenfalls einen erwartungsgemäß hohen Anteil an italienischen Titeln in den provinziellen Büchersammlungen mittlerer Größe (500–1.000 Titel). In dem 1662 angelegten Katalog der Bibliothek von Nikolaus Zrinyi auf Schloss Tschakarturn (Csáktornya) gibt es eine Abteilung *Poetae Itali*, die vorwiegend zeitgenössische Werke enthält, wie z.B. Torquato Tassos *Il Goffredo, Overo Gierusalemme liberata* mit den Kommentaren von Orazio Ariosti und der Fortsetzung von Camillo Camilli in einem Druck aus Amsterdam 1652. Nach Latein ist Italienisch die wichtigste Sprache in dieser Bibliothek, deren Bände zu mehr als einem Drittel aus Italien stammen:

Die meisten im Bestand der Zrinyiana befindlichen Bücher sind in Italien (etwa 38%, davon mehr als 68% in Venedig), des weiteren in Deutschland (etwa 22%) sowie in Österreich (4,52%) erschienen. Mehr als die Hälfte der hier gesammelten Bücher sind in Latein verfasst, ein Drittel machen die Bücher in italienischer Sprache aus, und die restlichen Bücher sind in französischer,

⁹⁵⁵ Vgl. Alfred Noe: Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek. 1. Band: Diplomatische Ausgabe des Codex 12579 der Österreichischen Nationalbibliothek (*Maubcher-Katalog*). – 2. Band: Rekonstruktion und Analyse des Bestandes (ohne Musicales). – 3. Band: Die romanischen Texte der Musicales. Amsterdam 1994–97.

⁹⁵⁶ Vgl. Bibliotheca Eugenia. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen. Ausstellung im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1986.

ungarischer, deutscher, tschechischer, spanischer und kroatischer Sprache geschrieben.⁹⁵⁷

So findet man in dieser Bibliothek u.a. *Il Mercurio Ouero Historia de' correnti tempi* (Casale 1644) von Vittorio Siri (1608–85), die *Commentarii de regno* (Straßburg 1611) von Niccolò Machiavelli (1469–1527), die *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (Venedig 1635) von Virgilio Malvezzi (1595–1653), die *Opera* (Basel 1578) von Paolo Giovio (1471–1552), *Il regno de gli Slavi* (Pesaro 1601) von Mauro Orbini (~1550–1614), den ersten Teil *De' disegni delle più illustri città, & fortezze del mondo* (Venedig 1569) von Giulio Ballino († ~1592), *L'economia del cittadino in villa* (Bologna 1651) von Vincenzo Tanara († 1667) sowie die *Historia Tersattana, ove si contiene la vera relatione della traslatione della Santa Casa ereditaria della Vergine Gloriosa da Nazareth a Tersatto, e da Tersatto a Loreto, quando, come, perché, e da chi fosse trasportata* (Udine 1648) von Franjo Glavinić (1585–1652).

Ähnliches gilt vermutlich für die weniger gut dokumentierten Büchersammlungen der Adeligen aus diesem Gebiet, wie die Familien Valvasor, Bánffy, Nádasdy, Batthyány oder Esterházy.⁹⁵⁸

Bei den großen Klosterbibliotheken ist die Situation ähnlich wie bei der Hofbibliothek, dass zwar die Entstehung und der jeweilige Bestand dokumentiert sind, es aber keine diachronen Analysen des Zuwachses bzw. der Provenienz gibt. So z.B. ist der katholische Frühaufklärer Ludovico Antonio Muratori prominent in den österreichischen Klosterbibliotheken vertreten. Von seinen drei kontemplativen Werken *Della regolata divozione dei cristiani*, *Della carità cristiana in quanto essa è amore del prossimo* und *De ingeniorum moderatione in religionis negotio* können je 43 Exemplare nachgewiesen werden, von seinen *Esercizi spirituali* 22, von seiner *Filosofia morale* 21 und von *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi* 20.⁹⁵⁹

Darüber hinaus sollte nicht vergessen werden, dass viele Klosterbibliotheken auch beachtliche Bestände der innerhalb der italienischen Literatur in Österreich so dominierenden Gattung des Librettos aufweisen.⁹⁶⁰

957 Ivan Kosić: Die Bibliotheca Zrinyiana und die Bücher der Familie Frangepán. In: Blaues Blut & Druckerschwärze. Aristokratische Büchersammlungen von 1500 bis 1700. Eisenstadt 2005, S. 16–41; hier S. 19.

958 Vgl. Theresia Gabriel: Die fürstlich Esterházyische Bibliothek – Zeugnis einer bewegten Vergangenheit. In: Wolfgang Gürtler / Gerhard J. Winkler (Hg.): Forscher – Gestalter – Vermittler. Festschrift für Gerald Schlag. Eisenstadt 2001, S. 119–130.

959 Vgl. Elisabeth Zlabinger: Lodovico Antonio Muratori und Österreich. Innsbruck 1970.

960 Vor allem Göttweig, Klosterneuburg, Kremsmünster und Seitenstetten. Vgl. auch Ivan Hlaváček: Cenni sulle stampe italiane nelle biblioteche ceche della fine del Medioevo e dell'inizio del Cinquecento. In: Sante Graciotti (Hg.): Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo. Florenz 1999, S. 97–107. – Paolo Divizia: I manoscritti in lingua italiana della Moravská Zemská Knihovna di Brno. In: Giornale Storico della Letteratura Italiana CLXXXVII (2010), S. 434–452.

IL CAVALLO DA
MANEGGIO.

LIBRO.

DOVE SI TRATTA
DELLA NOBILISSIMA
VIRTU' DEL CAVALCARE, COME IL
cauagliere deue star' à cauallo, acciò sia chiamato perfetto
cauagliere, amato, e stimato da tutti; come si deue domar' il ca-
uallo, gouernare, inferrare, imbrigliare, ammaestrare; in che tempo
si deuono pigliar li poledri per ammaestrarli di tempo in tempo,
e di scola in scola. Della razza dei stalloni, de pelami; de segni
buoni, e cattui; & in fine dei rimedij ad' ogni sorte
d' infirmità che puol accader' al
cauallo.

*Diviso in tre Parti, nella Prima si tratta del conoscer li caualli;
nella Seconda il modo di caualcare; nella Terza il modo di medicar'
ogni sorte d' infirmità; con tre tavole.*

DEDICATO

ALLA SACRA REGGIA MAESTADI

FERDINANDO IV.
RE D' VNGHERIA,
E BOEMIA, &c.

Di me

GIO: BATTISTA DI GALIBERTO Conte
Napolitano, e Colonello della Sacra Cesarea Maestà di
FERDINANDO III. Imperatore, e Professore di questa
virtù di cauagliero.

In Vienna d' Austria,

Per GIOVANGIACOMO KYRNERI.

ANNO M. DC. L.

IX. VERZEICHNIS DER DRUCKE

Dieses chronologische Verzeichnis enthält alle Drucke in italienischer Sprache, welche in den nicht-italienischsprachigen Ländern der österreichischen Monarchie des jeweiligen Zeitpunktes (d.h. österreichische Erbländer und Salzburg,⁹⁶¹ Böhmen, Ungarn und Teile Schlesiens) erschienen sind. Es handelt sich ausschließlich um Titel, welche in Bibliothekskatalogen und der spezifischen Fachliteratur nachweisbar sind. Die Titel werden möglichst getreu in ihrer Originalfassung wiedergegeben, lediglich bei der Unterscheidung zwischen „u“ und „v“ wird im Sinne der modernen Orthographie eingegriffen. Die kursiv gesetzten Teile entsprechen den Originalangaben; nicht kursiv gesetzte Gattungsbezeichnungen sind Hinzufügungen. Bei Mehrfachangaben werden die Namen der Autoren, die Titel, die Komponisten und die Städte in italienischer Form standardisiert. Bei mehrfachen Zuschreibungen werden beide Autoren genannt; Ergänzungen werden in eckige Klammern gesetzt, Unsicherheiten mit „?“ gekennzeichnet.

~1482:

Vocabularius – Vocabuolista italo-tedesco. Vienna [: Stephan Koblinger ~1482].

1532:

Partita del Turco da Constantinopoli, e narratione de lo ordine di tutto il suo essercito sino a Vienna. M.D.XXXII. [? Belgrado 1532.]

1533:

Ferdinando I° Imperatore Romano: *Bando de la perpetua pace.* Vienna 1533.

1559:

Mattioli, Pietro Andrea: *Le solenni Pompe [...] et gli altri splendidi et dilettevoli spettacoli, fatti alla venuta dell' [...] Imperadore Ferdinando primo, dal [...] l'Archiduca Ferdinando nella Real città di Praga.* Praga: Giorgio Melantrichio 1559.

⁹⁶¹ Obwohl formal unabhängig, wird das Fürsterzbistum Salzburg hier mit aufgenommen, weil es im 19. Jahrhundert dann eingegliedert wird.

1570:

Castelvetro, Lodovico: *Poetica d'Aristotele, vulgarizzata et sposta*. Vienna: G. Stainhofer 1570.

1582:

Sayve, Lambert de: *Il Primo Libro delle Canzoni alla napoletana a cinque voci*. Vienna: Stephan Creuzer 1582.

1586:

Scherer, Georg: *Trattato. Del molto R. P. Giorgio Scherer Theologo della Compagnia di Jesu & Predicatore del Serenissimo Arciduca Ernesto d'Austria [...] Nel quale con verissime ragioni prova non esser vero, che già sia stato in Roma una Donna Pontefice. Dalla Alemana nella volgar lingua Italiana tradotto. Per Nicolo Pierio*. Vienna: Leonardo Nassinger 1586.

1593:

Colorni, Abramo: *Scotographia ovvero scienza di scrivere oscuro, facilissima, et sicurißima, per qual si voglia lingua*. Praga: G. Sciuman 1593.

1594:

Bilancetti, Claudio: *Vita del glorioso confessore di Christo santo Elzeario Conte tradotta di latino in volgare italiano*. Praga: G. Sciumano 1594.

1598:

Christoforo barone Taifel (= Hans Christoph Teufel): *Viaggio fatto di Constantinopoli verso il Levante*. Vienna: Francesco Kolb 1598.

1606:

Sadeler, Egidio: *Vestigi delle antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luochi*. Praga: Ä. Sadeler 1606.

1617:

Tasso, Torquato: *Lettere familiari non più stampate. Con un dialogo dell'Imprese, del quale in esse lettere si fa mentione*. Praga: Tobias Leopold 1617.

L'amante infelice nella felicità d'amore. Componimento piacevole. Praga: Tobias Leopold 1617.

1618:

Emigliani, Pomponio: *Guerre d'Italia tra la Serenissima Repubblica di Venetia e gli Arciducali di casa d'Austria, e tra Filippo III re di Spagna, e Carlo Emanuele duca di Savoia, seguite dall'anno MDCXV. fino alla capitolatione di pace.* Poysdorf: Peter Gat [1618].

1620:

Nardi da Montopoli, Cesare: *Conditioni del Vero Principe. Predica.* Vienna: Wolfgang Schump 1620.

Sabino di Venetia: *Predica della Vittoria conseguita dal Campo imperiale contra gli ribelli del Regno di Boemia, e loro aderenti l'anno 1620, li 8. di Novembre.* Vienna: W. Schump [1620].

1621:

Valentini, Giovanni: *Messa, Magnificat et Iubilare Deo.* Vienna 1621.

1622:

Barchi, Giuseppe Maria: *Breve Compendio della vita e morte della Serenissima et Reverendissima Suor Anna Giuliana Gonzaga, Arciduchessa d'Austria, Servita del Terzo Ordine.* Innsbruck: D. Paur 1622.

Forteguerra, Sebastiano: *Ragguaglio della Felicissima Coronatione della Augustissima Imperatrice Eleonora in Regina d'Ungheria seguita in Edemburgh alli 26. di Luglio 1622.* Vienna: Matteo Formica 1622.

1623:

Forteguerra, Sebastiano: *Breve relatione del viaggio fatto dalla S. C. M. dell'imperatore Ferdinando II. per ricevere e sposare nella città di Inspruch la Serenissima Principessa Leonora Gonzaga.* Vienna: M. Formica 1623.

1625:

Articoli della pace conchiusa, e stabilita, tra la Sacra Maestà Cesarea, e l'Imperadore de' Turchi nel mese di maggio di quest'anno 1625. Vienna – Milano: Malatesti 1625.

1627:

Milesio, Felice: *Predica in honore della Vergine annunziata madre di Dio et in lode della cappella fondata nella chiesa di S. Agostino di Vienna a somiglianza della santa casa di Loreto.* Vienna: M. Formica 1627.

Sostegno, Odone: *Origine et progresso del sacro ordine de' Servi di Maria Vergine. Con il sommario delle indulgenze, e Tesori spirituali, concessi da diversi sommi Pontefici al detto ordine, et alli Fratelli et Sorelle, che portano l'habito della Beata Vergine.* Vienna: Gregorio Gelbhaar 1627.

1628:

Andreini, Giovanni Battista: *La Maddalena. Composizione Sacra.* Praga: Sigismund Leva 1628.

1629:

Andreini-Ramponi, Virginia: *Gli Austriaci. Choro di Pescatori e di Pescatrici.* Vienna: Caspar Rath 1629.

Andreini-Ramponi, Virginia: *Il Congedo o ver l'Addio di Florinda Comica.* Vienna: Caspar Rath 1629.

Andreini, Giovanni Battista: *La Maddalena. Composizione rappresentativa.* [Musica di Giovanni Valentini o di Lodovico Bartolaia.] Vienna: Caspar Rath 1629.

1631:

Gonzaga, Cesare: *La caccia felice. Favola ne' boschi.* Vienna: M. Formica 1631.

Gonzaga, Cesare: *Invenzione di Balletto nelle reali nozze delle Maestà [...] Ferdinando Terzo [...] con la Regina Maria Infanta di Spagna.* Vienna: M. Formica 1631.

Grassi, Bernardino Pasquino: *Orfeo. Canzone.* Vienna: Michael Rickhes 1631.

Panta, Claudio: *Il Sole, et dodici segni dello zodiaco. Balletto epithalamico reale a cavallo.* Vienna: M. Rickhes 1631.

1632:

Sestola, Giovanni da: *Istruttione al ben morire, piena di documenti [...] et orationi.* Innsbruck: Agricola 1632.

1633:

Giorgi, Urbano: *Fioretti poetici per musica [...] Per la felicissima nascita del primogenito.* [Vienna 1633.]

Giorgi, Urbano: *Gli inganni di Polinesso.* Dramma per musica. [Musica di Lodovico Bartolaia?] Vienna: M. Formica 1633.

Giorgi, Urbano: *Il Sidonio, tragicomedia.* [Musica di Lodovico Bartolaia.] Vienna: Matteo Formica 1633.

1634:

Giorgi, Urbano: *La gara musicale. Comedia*. [Musica di Lodovico Bartolaia?] Vienna: Michael Rickhes 1634.

Giorgi, Urbano: *Le lagrime d'Herato, canzone in morte d'Isabella infanta di Spagna*. Vienna: Gregorio Gelbhaar 1634.

Vera et Reale Informatione dell'Horrenda, et Spaventevole Rebellion del gia Fridlando, et Suoi Adherenti Conspiratori, della qualità, & dell'introdotte Machinationi di quella. [...] fedelmente tradotta dal Tedesco in Italiano. Vienna: M. Rickhes 1634.

1635:

Orozco, Pedro d': *Instruizione et obbligo del Christiano fondata sopra li sette sacramenti della chiesa. Tradotta dalla lingua Spagnola in Italiana dal R. D. Allegretto Allegretti*. Vienna: M. Formica 1635.

Vera et Reale Informatione dell'Horrenda, et Spaventevole Rebellion del gia Fridlando, et Suoi Adherenti Conspiratori, della qualità, & dell'introdotte Machinationi di quella. [...] fedelmente tradotta dal Tedesco in Italiano. Vienna – Trento: Santo Zanetti 1635.

1636:

Relatione delli balletti, et Inventioni fatte l'ultimo giorno di Carnevale nell'augustissima corte di S. M. C. Vienna: G. Gelbhaar 1636.

1637:

Lamormain, Wilhelm: *Virtù di Ferdinando II. Imperatore. Scritte in lingua latina ... Et hora traslatate in lingua Italiana*. Vienna: G. Gelbhaar 1637.

Le quattro Relazioni seguite in Ratisbona nelli tempi sotto notati: Prima dell'Elettione del Re de' Romani li 22 Dicembre 1636 in Persona di S. M. Ferdinando III. Re d'Ungharia e Boemia. Seconda della Incoronatione dell'istessa Maesta li 30. Dicembre 1636. Terza del Balletto fatto nella casa del Consiglio di detta Città li 4 Gennaro 1637. Quarta della Incoronatione della Regina de' Romani li 7 detto. Vienna: G. Gelbhaar 1637.

1638:

Caraffa, Vincenzo: *Fascetto di mirra, ovvero considerationi varie sopra le piaghe di Christo*. Vienna: Gregorio Gelbhaar 1638.

1640:

Vera relatione d'un miserabile caso. Occorso in Gstab [Staab / Stod] castello della Boemia, due miglia lontano dalla Città di Pilsna, in persona d'un nobil giovane di età di ventidue anni. Vienna: A. dell'Isola 1640.

1641:

Orsini, Lelio (?): *Davide prevaricante e poi pentito. Oratorio.* Vienna: Matteo Cosmerovio 1641.

1642:

Bellasio, Francesco: *Breve discorso sopra la Fedeltà.* Vienna: G. Gelbhaar 1642.

Persiani, Orazio: *Lo Specchio di Virtù. Opera drammatica.* [Musica di Giacinto Cornacchioli?] Vienna: Gregorio Gelbhaar 1642.

Valentini, Giovanni: *Ragionamento sopra il Santissimo da recitarsi in musica.* [Musica di Giovanni Valentini?] Vienna: Matteo Cosmerovio 1642.

Valentini, Giovanni: *Rime sopra la Colonna, Flagello, Corona di Spine, Croce, e Lancia di Christo da recitarsi in musica il venerdì santo.* [Musica di Giovanni Valentini?] Vienna: M. Cosmerovio 1642.

1643:

Valentini, Giovanni: *Dialogo. La vita di Santo Agapito, fanciullo di quindici anni.* Oratorio. [Musica di Giovanni Valentini?] Vienna: M. Cosmerovio 1643.

Valentini, Giovanni: *Santi risorti nel Giorno della Passione di Christo, et Lazaro tra quelli.* Rappresentazione sacra. [Musica di Giovanni Valentini.] Vienna: M. Cosmerovio 1643.

Regole con le quali si deve governare la confraternita detta di morti eretta [...] nella città di Vienna aggregata all'arciconfraternita della morte et oratione di Roma. Vienna: M. Cosmerovio 1643.

1645:

Petrarolo, Giovanni Antonio: *Giojello Mariale, ove traluce il culto delli dolori della madre di Dio.* Vienna: Gregorio Gelbhaar 1645.

1646:

Nicola da San Giovanni Battista: *Iddio descritto.* Vienna: G. Gelbhaar 1646.

Valentini, Giovanni: *Cento e venti anagrammi sopra Santo Saverio Apostolo dell'Indie.* Vienna: Matteo Cosmerovio 1646.

Valentini, Giovanni: *Rime sacre*. Linz: Maria Kürner 1646.

1647:

Aversa, Tommaso: *Il portento. Canzon panegirica*. Vienna: M. Cosmerovio 1647.

Valentini, Giovanni: *Cento e trenta quattro anagrammi Sovra il glorioso nome di Santa Caterina Martire, Con nove ottave obligate*. Vienna: M. Cosmerovio 1647.

1648:

Ferdinando Francesco d'Austria: *Il Ballo d'Apolline e Marte. Genetliaco nel giorno natale di [...] Maria Anna d'Austria*. Vienna [~1648].

1649:

Sad-al-din Hoja, Muhammad ibn Hasan-Jan: *Chronica dell'origine, e progressi della casa ottomana composta in lingua Turca; tradotta da Vincenzo Bratutti Raguseo interprete*. Vienna: Matteo Rickhes 1649–52.

1650:

Antonio da Gaeta: *Relatione del miserabile stato in che hoggi si ritrova la famiglia del P. San Francesco, de' Minori osservanti riformati in Terra Santa*. Vienna: M. Rickhes 1650.

Galiberti, Giovanni Battista: *Il cavallo da maneggio. Libro dove si tratta della nobilissima virtù del cavalcare [...] Con tre tavole*. Vienna: Giovanni Giacomo Kürner 1650.

Ode panegirica, in cui si spiegano le lodi d'Ottavio Piccolomini d'Aragona. Vienna: Cosmerovio 1650.

Odi cantate in musica da quattro personaggi, che rappresentano i 4 cantori piu famosi dell'antichità nel giorno natale di Ferdinando IV re d'Vngheria e Boemia, 8 settembre 1650. Vienna: Cosmerovio 1650.

1651:

Galiberti, Giovanni Battista: *Il soldato honorato. Libro Primo di Guerra, Nel quale si tratta del rispetto, e timore, che deve havere a Dio ogni Officiale e Soldato in Guerra. Libro secondo di Guerra, Nel quale si tratta in che modo ha da essere la Cavalleria, e quale sia la migliore*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1651.

Tafari da Lequile, Didaco: *L'Anna rappresentata overo La grazia e la bellezza*. Innsbruck: Girolamo Agricola 1651.

Attione da rappresentarsi in musica. Vienna: M. Cosmerovio 1651.

1652:

Gualtieri, Alfonso: *Nella Partenza delle Maestà Cesaree dalla Città di Vienna per la Dieta Imperiale, Poesie*. Vienna: Matteo Riccio 1652.

Tafuri da Lequile, Didaco: *Introduzione drammatica*. [Musica di Antonio Maria Viviani.] Innsbruck: Agricola 1652.

Vimina, Alberto (= Michele Bianchi): *La gara. Opera drammatica in musica*. [Musica di Caspar Freysinger?] Vienna: M. Rickhes 1652.

1653:

Gualtieri, Alfonso: *Il dispaccio della fama nella coronatione [...] di Ferdinando IV rè de hungaria e Boemia [...], rè de' Romani novamente eletto. Applauso devotissimo*. [Vienna] 1653.

1654:

Varotari, Dario: *La Cleopatra. Dramma musicale*. [Musica di Antonio Cesti.] Innsbruck: Michael Wagner 1654.

1655:

Apolloni, Giovanni Filippo: *L'Argia. Dramma musicale*. [Musica di Antonio Cesti.] Innsbruck: Hieronymus Agricola 1655.

Tafuri da Lequile, Didaco: *Relazione delle principali curiosità di questo contado del Tirolo Del P. Lequile. Come anche di alcune cose ricreative accadute all'Autore nel Bagno di Egberdoch*. Innsbruck: Michael Wagner 1655.

1656:

Cicognini, Giacinto Andrea: *L'Oronatea. Dramma musicale*. [Musica di Antonio Cesti.] Innsbruck: M. Wagner 1656.

Bianchi, Bernardino: *La speranza. Canzone*. Vienna: M. Rickhes 1656.

Ferdinando III° Imperatore romano = Academico Occupato: *Poesie diverse composte in bore rubate*. [Vienna 1656?]

Gabrielli, Diamante: *Theti. Drama per musica*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1656.

Horst, Hermann: *Vita e virtù d'Anna Eleonora Imperatrice, consorte di Ferdinando II. Austriaco Imperadore*. Vienna: G. G. Kürner 1656.

1657:

Apolloni, Giovanni Filippo: *La schiava fortunata o vero La Dori. Favola drammatica musicale*. [Musica di A. Cesti.] Innsbruck: M. Wagner 1657.

San Giuseppe, Eugenio di: *L'arbore meraviglioso. Tributo funebre nella morte di Ferdinando terzo Imperatore de' Romani*. Vienna: M. Cosmerovio 1657.

1658:

Rodolfi, Rodolfo: *Trattato, regole et ordini della disciplina militare*. Vienna: J. J. Kürner 1658.

Relatione delle Solennità fatte in Napoli in honore di San Francesco Saverio Apostolo delle Indie. Vienna: G. G. Kürner 1658.

1659:

Amalteo, Aurelio: *Il re Gilidoro, favola drammatica musicale*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1659.

Aureli, Aurelio: *La virtù guerriera. Inventione drammatica*. [Musica di Giuseppe Tricarico.] Vienna: Johann Jakob Kürner 1659.

Sbarra, Francesco: *Venere cacciatrice. Drama musicale*. [Musica di Antonio Cesti.] Innsbruck: M. Wagner 1659.

Origine fondamentale della gratiosa Imagine della Vergine Maria, la quale si riserva [...] nella chiesa di San Girolamo di Vienna. Vienna: M. Rickhes 1659.

Sommario della vita e miracoli di S. Tommaso di Villanuova, Arcovescovo di Valenza. Vienna: M. Cosmerovio 1659.

1660:

Amalteo, Aurelio: *La magia delusa. Introduzione drammatica musicale*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: Cosmerovio 1660.

Marcello, Giovanni Francesco: *Il Pelope geloso. Inventione drammatica*. Vienna 1660.
Sceita d'alcuni miracoli operati da S. Francesco Saverio. Graz: Widmanstadio 1660.

1661:

Amalteo, Aurelio: *Gli amori d'Apollone con Clizia. Introduzione drammatica musicale, per i Balletti*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: Cosmerovio 1661.

Amalteo, Aurelio: *Gli amori piacevoli d'Ergasto. Favoletta per musica*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: M. Cosmerovio 1661.

Amalteo, Aurelio: *Il Ciro crescente. Intermezzi*. [Musica di Antonio Bertali e di Wolfgang Ebner.] Vienna: Cosmerovio 1661.

Churelitz, Lorenzo: *Breve e succinto racconto del viaggio, solenne entrate e ossequiosi vasallaggi, esibiti alla Maestà dell'augustissimo imperatore Leopoldo dall'eccelesi stati e [...] vasalli delle [...] provincie di Stiria, Carinthia, Carniola, Gorizia, Trieste [...] principiato nel mese di Giugno e finito d'Ottobre* 1660. Vienna: M. Rickhes 1661.

- Draghi, Antonio: *L'Almonte per musica. Componimento drammatico*. [Musica di Giuseppe Tricarico.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1661.
- Orsini, Lelio: *Davide prevaricante e poi pentito. Oratorio*. [Musica di Carlo Caprioli.] Vienna: M. Cosmerovio 1661.
- Palma, Biagio: *Palma spirituale d'atti interni virtuosi dell'anima*. Vienna: Johann Georg Hertz 1661.
- Teofilo (= Francesco Ximenes Arragona): *La Forza della Fortuna e della Virtù o vero Gl'amori d'Irena. Dramma per musica*. [Musica di Giacomo Tiberti.] Vienna: Cosmerovio 1661.
- Dio humanato. Oratorio*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1661.
- Il Pentimento, l'Amore verso Dio, con il pianto delle Marie, et de' peccatori. Pia Rappresentatione al Santissimo sepolcro*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: M. Cosmerovio 1661.
- La Resurrettione. Oratorio*. Vienna: M. Cosmerovio 1661.
- San Tomaso. Oratorio*. Vienna: M. Cosmerovio 1661.
- 1662:
- Amalteo, Aurelio: *Mercurio esploratore. Intermezzi musicali*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1662.
- Amalteo, Aurelio: *La Roselmina fatta canora. Recitata in Musica per il Carnevale*. [Musica di Giovanni Felice Sances.] Vienna: M. Cosmerovio 1662.
- Dottori, Carlo de': *La Zenobia di Radamisto. Drama per musica*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1662.
- Draghi, Antonio: *La Fede trionfante. Pia rappresentatione*. [Musica di Giuseppe Tricarico.] Vienna: M. Cosmerovio 1662.
- Eleonora Imperatrice Romana: *Prattica di divotioni quotidiane, e per le Feste più principali dell'anno, composte, et scritte di Sua mano l'anno 1657*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1662.
- Lepori, Vito: *Le Lacrime della Vergine nel Sepolcro di Christo*. Sacra rappresentazione. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: Cosmerovio 1662.
- Sbarra, Francesco: *La generosità d'Alessandro. Dramma per Musica*. [Musica di Giuseppe Tricarico.] Vienna: M. Cosmerovio 1662.
- Sbarra, Francesco: *La magnanimità d'Alessandro*. [Musica di Antonio Cesti.] Innsbruck: M. Wagner 1662.
- Sbarra, Francesco: *Il Mincio peregrino. Idillio musicale*. Vienna 1662 (?).
- Adamo et Eva. Oratorio*. Vienna: M. Cosmerovio 1662.
- Il Diluvio. Oratorio*. Vienna: M. Cosmerovio 1662.

1663:

- De Luca Sereni, Francesco Maria: *Il Fausto ovvero il sogno di Don Pasquale, tragicomedia abbreviata et adornata di Prologo e Finale per Musica*. Vienna: M. Cosmerovio 1663.
- Draghi, Antonio: *L'Oronisbe per musica. Composizione drammatica*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1663.

1664:

- La virtù trionfante. Introduzione per musica*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1664.

1665:

- Apolloni, Giovanni Filippo: *La schiava fortunata o vero La Dori. Favola drammatica musicale*. [Musica di A. Cesti.] Innsbruck: Wagner 1665.
- Bentivoglio, Ippolito: *Oratorio del giudizio*. [Musica di Giovanni Legrenzi.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1665.
- Draghi, Antonio: *L'Alcindo per musica. Favola quarta*. [Musica di Antonio Bertali e di J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Draghi, Antonio: *La Cloridea, Drama per Musica*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Federici, Domenico: *Nell'Ingresso al Monastero dell'illustrissima Signora Donna Agnese Marchese di Grana, e Caretto*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1665.
- Guadagni, Pietro: *San Pietro piangente. Oratorio*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Ivanovich, Christoforo: *La Circe. Drama per musica*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Sbarra, Francesco: *L'Inferno deluso nella Morte di Giesu Christo nostro Signore. Azione sacra*. [Musica di Antonio Bertali.] Vienna: Cosmerovio 1665.
- Sbarra, Francesco: *Limbo disserrato. Azione sacra*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Scacchi, Giovanni Antonio: *L'Incredulità di San Tomaso. Oratorio*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Baldassare punito. Oratorio*. Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Prologo aggiunto alla favola pastorale dell'Alcindo*. Vienna: M. Cosmerovio 1665.
- Prologo, intermezzi, e finale per l'opera [...] nel giorno natalitio della Sacra Caesarea maestà dell'imperatore*. Vienna: Cosmerovio 1665.

1666:

- Draghi, Antonio: *La Mascherata. Composizione drammatica per musica*. [Musica di An-

- tonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Emanuele di Gesù Maria: *Fiori del Carmelo sparsi nelle festività de' Santi. Panegirici sacri*. Vienna: Pietro Binnart 1666.
- Federici, Domenico: *Gli affetti pietosi per il sepolcro di Cristo*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1666.
- Federici, Domenico: *L'Elice per musica. Introduzione ad un Regio Balletto*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Federici, Domenico: *L'Onore trionfante. Drama per musica*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Gisberti, Domenico: *Apollo segretario d'amore dispaccio poetico*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1666.
- Luigi XIV re di Francia: *Editto contro gli duelli, e rincontri. Tradotto dal francese dal P. Francesco Maria Abbiati*. Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Nolfi, Vincenzo: *Della santa casa di Loreto, poema sacro, con gli argomenti a ciascun canto di Camillo Bocacci. Deca prima*. Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Sbarra, Francesco: *Le lacrime di San Pietro. Azzione sacra*. [Musica di Giovanni Felice Sances.] Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Sbarra, Francesco: *Nettuno e Flora festeggianti. Drama musicale per introduzione al gran ballo*. [Musica di Antonio Cesti e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Concorso dell'allegrezza universale. Balletto*. Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Introduzione drammatica al Gioco delle sorti rappresentata in musica*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1666.
- Ossequioso applauso*. [Musica di Marco Antonio Rossini.] Graz 1666.
- Santa Cecilia. Oratorio*. Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- Il Santissimo Natale. Oratorio*. Vienna: M. Cosmerovio 1666.
- 1667:
- Draghi, Antonio: *La Galatea. Favola pastorale per musica*. [Musica di Pietro Andrea Ziani e Johann Heinrich Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Federici, Domenico: *L'Ambizione punita. Oratorio*. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Federici, Domenico: *Il colosso della virtù, panegirico per la esaltazione alla porpora del [...] cardinale Giulio Spinola*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1667.
- Federici, Domenico: *L'Elitropio della gloria, panegirico nella esaltazione alla porpora del sign. Cardinale Guidubaldo di Thun, arcivescovo [...] di Saltzburg*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1667.

- Federici, Domenico: *Lagrima della piet  nel Sepolcro di Cristo*. Rappresentazione sacra. [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Federici, Domenico: *La verit  vendicata dai sofismi di Francia. Risposta di Nicodemo Riccafedo allo scrittore delle pretensioni christianissime contro i principati del re cattolico*. Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Gisberti, Domenico: *Il Centasse poetico. Moneta da cento sonetti*. Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Moniglia, Giovanni Andrea: *La Semirami. Drama musicale*. [Musica di Antonio Cesti.] Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Priami di Rovorat, Giuseppe: *Discorso fatto circa le necessit  del fortificar de stati,   Confini, specialmente del Regno di Bobemia*. [...] *Corretto e ristampato*. Praga 1667.
- Rossigni, Marco Antonio: *Secondo applauso*. Graz: Widmanstadio 1667.
- Sbarra, Francesco: *La contesa dell'aria, e dell'acqua. Festa a cavallo*. [Musica di Antonio Bertali e Johann Heinrich Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1667.
- Sbarra, Francesco: *Le disgrazie d'amore. Dramma giocoso-morale*. [Musica di Antonio Cesti e Leopoldo I^o.] Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Sbarra, Francesco: *La Germania esultante. Festa a cavallo*. [Musica di Antonio Cesti e J. H. Schmelzer.] Vienna: Cosmerovio 1667.
- Sbarra, Francesco: *Il pomo d'oro. Festa Teatrale*. [Musica di Antonio Cesti e Leopoldo I^o.] Vienna: Cosmerovio 1667.
- Schmelzer, Johann Heinrich: *Aria per il Balletto a Cavallo*. Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- La beatissima concettione. Oratorio*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Secondo Applauso*. [Musica di Marco Antonio Rossini.] Graz 1667.
- Le Vittorie d'Amore. Commedia Spagnuola recitata in Vienna*. Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- Vero amor fa soave ogni Fatica*. Introduzione ad un ballo. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1667.
- 1668:
- Draghi, Antonio: *Gl'amori di Cefalo e Procri. Rappresentazione drammatica per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1668.
- Guadagni, Pietro: *Sant'Elena. Oratorio*. Vienna: J. J. K rner 1668.
- Manni, Giovanni Battista: *La radunanza nobile, e pia della crociera fondata dalla sacra maest  Eleonora*. Vienna [Gio. van Ghelen 1668?].
- Sbarra, Francesco: *Il Lutto dell'Universo. Attione sacra*. [Musica di Leopoldo I^o.] Vienna: M. Cosmerovio 1668.

- Sbarra, Francesco: *Il pomo d'oro. Festa teatrale*. [Musica di Antonio Cesti e Leopoldo I°.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1668.
- Teofilo (= Francesco Ximenes Arragona): *Achille riconosciuto. Introduzione di un balletto*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1668.
- Teofilo (= Francesco Ximenes Arragona): *Il Ciro vendicatore di se stesso. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1668.
- 1669:
- Amalteo, Aurelio: *Il Perseo. Drama musicale*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.
- Draghi, Antonio: *Apollo deluso. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Felice Sances e Leopoldo I°.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.
- Draghi, Antonio: *L'Humanità redenta. Azzione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.
- Draghi, Antonio: *La Morte debellata. Azzione sacra*. [Musica di Giovanni Felice Sances.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Historia di Leopoldo Cesare [...] dall'anno 1665 sino al 1669*. Vienna: Giovanni Battista Hacque 1669.
- Manni, Giovanni Battista: *Ristretto della Vita Esemplare di Madama Maria Gonzaga, Duchessa di Mantova, e di Monferrato*. Vienna: Giovanni Battista Hacque 1669.
- Minato, Nicolò: *Atalanta. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1669.
- Minato, Nicolò: *Serenata alla Sac. Ces. Real Maestà dell'Imperatrice Margherita*. [Musica di A. Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.
- Perez Ramirez, Luis: *Difesa del cavar sangue dalla vena saphena delli piedi nel principio delle cure di tutte le febri, et altre infermità delle parti superiori del corpo. Tradotta dall'idioma Spagnuolo nell'Italiano*. Vienna: G. B. Hacque 1669.
- Sbarra, Francesco: *Il Lutto dell'Universo. Attione sacra*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.
- Teofilo (= Francesco Ximenes Arragona): *Chi piu sa manco l'intende ovvero Gli amori di Clodio e Pompea. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.
- Benche vinto, vince amore o Il Prometeo. Opera per musica*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: M. Cosmerovio 1669.

1670:

- Bonini, Filippo Maria: *L'auge de la gloria. Panegirico per il giorno natalitio della Cesare e Real Maestà di Leonora, Imperatrice de' Romani*. Vienna: Leopold Voigt 1670.
- Bonini, Filippo Maria: *L'echo della fama. Panegirico nella coronatione della sacra Maestà di Leonora d'Austria, regina di Polonia*. Vienna: Leopold Voigt 1670.
- De Santis, Giovanni Battista: *Il Vaticanio. Festa Musicale nella publicatione de i sponsali delli ... Francesco Maria Spinola, e d'Isabella Spinola*. Vienna: G. B. Hacque ~1670–1700.
- Ferri, Giberto: *Li sette dolori di Maria Vergine. Azzione sepolcrale*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1670.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Historia di Leopoldo Cesare. Continente le cose più memorabili successe in Europa, dal 1656 fino al 1670*. Vienna: Giovanni Battista Hacque 1670–1674.
- Minato, Nicolò: *Aristomene Messenio. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Felice Sances, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1670.
- Minato, Nicolò: *Iphide greca. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1670.
- Minato, Nicolò: *Leonida in Tegea. Drama per musica* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1670.
- Minato, Nicolò: *Penelope. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1670.
- Minato, Nicolò: *Le risa di Democrito. Trattenimento per musica* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1670.
- Minato, Nicolò: *Sette consolationi à Maria Vergine, per la morte di Christo. Rappresentatione sacra* [Musica di Giovanni Felice Sances e Leopoldo I°.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1670.
- Nieremberg, Juan Eusebio: *Hamo d'oro per l'anime del Purgatorio, in cui si mostra il grand'interesse che ciascun hà in esse, offerendo per loro la sodisfatione delle sue opere, senza riseruarle per se stesso. Operetta [...] Tradotta dallo spagnolo nell'Italiano*. Vienna: L. Voigt 1670.

1671:

- Bonini, Filippo Maria: *Gli amplessi della Virtù e della Sorte. Panegirico nel giorno natalitio [...] di Leopoldo I. Imperatore*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1671.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *L'huomo chiamato alla memoria di se stesso e della morte*. Vienna: Leopold Voigt 1671.

- Minato, Nicolò: *L'avidità di Mida. Trattenimento per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1671.
- Minato, Nicolò: *Cidippe. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1671.
- Minato, Nicolò: *Le disfide pacifiche. Inventione muta*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1671.
- Minato, Nicolò: *Epitafii sopra il sepolcro di Christo. Rappresentatione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Battista Hacque 1671.
- Minato, Nicolò: *La gara de' genii. Inventione di festa teatrale*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1671.
- Minato, Nicolò: *La prosperità di Elio Seiano. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1671.
- Minato, Nicolò: *Il trionfo della croce. Rappresentatione sacra*. [Musica di Giovanni Felice Sances e Leopoldo I°.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1671.
- Perfetta e veridica Relazione delli Processi criminali et Essecutioni delli medesimi, fattasi contro li tre Conti, Francesco Nadasdi, Pietro di Zrin, e Francesco Christofforo Frangepani*. Vienna: M. Cosmerovio 1671.

1672:

- Bonini, Filippo Maria: *L'Officio di Maria Vergine Madre di Dio. Transportata dalla latina all'italiana lingua*. Vienna: Leopold Voigt 1672.
- Caprara, Alberto: *Consolatione per la Marchesa Olimpia Nari Caprara nella morte d'un suo figlio*. Vienna: Michele Thurnmayer 1672.
- Ferri, Giberto: *Il Limbo aperto. Azione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Michele Thurnmayer 1672.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Arte della guerra o sia maneggio dell'armi moderno*. Vienna: Michele Thurnmayer 1672.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Historia di Ferdinando terzo Imperatore*. Vienna: M. Cosmerovio 1672.
- Minato, Nicolò: *Gli atomi d'Epicuro. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1672.
- Minato, Nicolò: *La Chimera. Drama fantastico musicale*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Gio. Cristoforo Cosmerovio 1672.
- Minato, Nicolò: *Gundeberga. Drama per Musica* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1672.
- Minato, Nicolò: *Introduttione della Serenissima Arciduchessa Maria Anna ad una Festa di camera*. [Musica di J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1672.

- Minato, Nicolò: *Ipbide greca. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1672.
- Minato, Nicolò: *Il nuovo giardino delle Hesperidi. Serenata*. Vienna: Matteo Cosmerovio 1672.
- Minato, Nicolò: *Il paradiso aperto per la morte di Cbristo. Rappresentatione sacra*. [Musica di Giovanni Felice Sances e Leopoldo I°.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1672.
- Minato, Nicolò: *Sulpitia. Drama per musica* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1672.
- Sad-al-din Hoja, Muhammad ibn Hasan-Jan: *Annali Ottomanici [...] tradotti dall'Originale Turchesco [...] da Giovanni Battista Podesta*. Vienna: L. Voigt 1672.
- Testi, Fulvio: *Argomento e scenario dell'Isola d'Alcina*. Vienna: G. B. Hacque 1672.
- Relatione dell'assedio di Bruna e della fortezza di Spilberg, attaccata da Torstenson, Generale dell'armi di Svezia del 1645 e difesa da Ludovico Raduigo di Souches, Governatore di Bruna*. Vienna: Giovanni Battista Hacque 1672.
- 1673:
- Bonini, Filippo Maria: *Il ritratto. Panegirico della S. C. R. M. dell'Imperatrice Claudia Felice*. Vienna: L. Voigt 1673.
- Branchi, Girolamo: *La fede esaudita. Odi epitalamiche*. Vienna: G. B. Hacque 1673.
- Caprara, Alberto: *La donna forte. Oratione funebre [...] per la morte di Margarita d'Austria imperatrice*. Vienna: M. Thurnmayer 1673.
- Consonio, Michele: *Chi ama spera, e chi ha tempo ha vita. Comedia*. Vienna: L. Voigt 1673.
- Draghi, Antonio: *La Semiramide. Trattenimento musicale*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1673.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Teatro del Belgio, o sia descrizione delle diecisette provincie del Medesimo. Con le piante delle città, e fortezze principali*. Vienna: M. Thurnmayer 1673.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Vite et azzioni di personaggi militari e politici*. Vienna: M. Thurnmayer 1673.
- Martini, Leonardo di: *L'immortal Fenice dell'Arabia Salisburgese. Panegirica per la [...] Memoria d'un Lustrò all'Elezzione di S. A. Massimiliano Gandolfo Conte di Kùenburg Arcivescovo di Salzburgo*. Salisburgo: M. Haan 1673.
- Minato, Nicolò: *Il gioir della speranza. Introduttione ad un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1673.
- Minato, Nicolò: *Gl'incantesimi disciolti. Introduttione d'un balletto*. [Musica di Antonio

- Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Graz: Maria Susanna Widmannstetter 1673.
- Minato, Nicolò: *Provare per non recitare. Compositione per musica.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1673.
- Minato, Nicolò: *Le risa di Democrito. Trattenimento per musica.* [Musica di Antonio Draghi e Leopoldo I°.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1673.
- Minato, Nicolò: *Tessalonica. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1673.
- Van Hoy, Nikolaus: *Il disfacimento del labirinto di Creta. Festa di fuochi.* Vienna: M. Cosmerovio 1673.
- Amare e fingere. Opera scenica.* Vienna: M. Cosmerovio 1673.
- 1674:
- Branchi, Girolamo: *I pregiudici delle christiane discordie, tra le allegrezze della passata vittoria de' Polacchi, contro Turchi, compianti e considerati a precipi fedeli nelle tre seguenti odi.* Vienna: Giovanni Battista Hacque 1674.
- Federici, Domenico: *La caduta di Salomone. Oratorio.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1674.
- Ferri, Giberto: *La pietà contrastata. Sepolcro.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1674.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Trattato universale delle notizie dell'Imperio, sue leggi, e costituzioni, successioni de Principi [...] Con le Relazioni di varie Corti et Stati.* Vienna: M. Thurnmayer 1674.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Vite et azioni di personaggi militari e politici.* Vienna: M. Thurnmayer 1674.
- Lepori, Vito: *Assalone punito. Oratorio.* [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: Gio. Christoforo Cosmerovio [? 1674–85].
- Minato, Nicolò: *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali. Drama musicale.* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1674.
- Minato, Nicolò: *La lanterna di Diogene. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1674.
- Minato, Nicolò: *La nascita di Minerva. Festa musicale* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1674.
- Minato, Nicolò: *Il ratto delle Sabine. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1674.
- Minato, Nicolò: *Le staggioni ossequiose. Introduzzione d'un Balletto.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1674.

- Minato, Nicolò: *Il trionfatore de' centauri. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1674.
- Monesio, Pietro: *Il Figlio prodigo. Oratorio*. Vienna: G. C. Cosmerovio [? 1674–85].
- Savini, Ignazio: *Il cuore appassionato. Oratorio per li dolori di Maria Vergine*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1674.
- Savini, Ignazio: *La potenza della croce. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1674.
- Sbarra, Francesco: *Il Lutto dell'Universo. Attione sacra*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: M. Cosmerovio 1674.

1675:

- Calin di Marienberg, Domenico Francesco: *Le gloriose memorie de gli più illustri Personaggi della Nobilissima et Antichissima Famiglia di Lamberg. Ridotte in compendiosissimi Elogii*. Vienna 1675.
- Ciro di Pers: *Li quindici misterii del rosario della beata vergine Maria [...] aggiuntovi 15 sonetti sopra li medesimi misterj*. Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1675.
- Ficieni, Luigi: *Sant'Agata. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1675.
- Minato, Nicolò: *La corona di spine cangiata in corona di trionfo. Rappresentatione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Battista Hacque 1675.
- Minato, Nicolò: *L'ingratitude rimproverata. Rappresentatione sacra*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1675.
- Minato, Nicolò: *I pazzi Abderiti. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1675.
- Minato, Nicolò: *Pirro. Drama per Musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Matteo Cosmerovio 1675.
- Minato, Nicolò: *I sogni regii. Serenata*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1675.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1675.
- Minato, Nicolò: *Turia Lucretia. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1675.
- Minato, Nicolò: *Zaleuco. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1675.
- Savini, Ignazio: *Il cuore appassionato. Oratorio per li dolori di Maria Vergine*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1675.

Rivale amore di tre fratelli per la persa sorella. Commedia. Vienna: L. Voigt 1675.

1676:

Bonini, Filippo Maria: *L'Officio di Maria Vergine Madre di Dio, trasposto dalla latina all'italiana lingua*. Vienna: Pietro Paolo Viviani 1676.

De Santis, Giovanni Battista: *Debora e Jaele*. Oratorio. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. B. Hacque 1676.

Gualdo Priorato, Galeazzo: *Continuazione dell'istoria di Leopoldo Cesare, nella quale si descrive la ribellione d'Ungheria e quanto è successo dal principio della congiura sino all'anno 1676*. Vienna: Hel. Thurnmayer 1676.

Minato, Nicolo: *Amor vittorioso*. Introduzione. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Pietro Paolo Viviani 1676.

Minato, Nicolo: *Chilonida*. Drama per musica. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. C. Cosmerovio (1676).

Minato, Nicolò: *Gli Dei concorrenti*. Epitalamio musicale. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Linz: Gasparo Freischmid 1676.

Minato, Nicolò: *L'ingiustizia della sentenza di Pilato*. Rappresentazione sacra. [Musica di Giovanni Felice Sances.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1676.

Chi vive sogna. Discorso Funebre ne' Funerali dell'Imperatrice Claudia, celebrati il giorno 18. di Maggio, l'Anno 1676. Vienna: G. C. Cosmerovio 1676.

1677:

Bonini, Filippo Maria: *L'Augusto vindicato ovvero l'ignoranza sferzata nella persona d'un tal Batillo [...] con le burle erudite*. Novella. Vienna: P. P. Viviani 1677.

Bonini, Filippo Maria: *Il Merito Coronato*. Panegirico nelle Felicissime Nozze. Vienna: P. P. Viviani 1677.

Bonini, Filippo Maria: *Racconto storico del felicissimo maritaggio delle Sacre Cesaree Reali Maestà di Leopoldo et Eleonora Maddalena Teresa Principessa nata di Neuburg*. Vienna: P. P. Viviani 1677.

Bonini, Filippo Maria: *Vita della contessa Margarita di Montecuccoli nata de' prencipi di Dietrichstain*. Vienna: P. P. Viviani 1677.

Camuccio, Bartolomeo: *La verità sostenuta [...] Anticresi all'antigrafo o sia L'Augustissimo Trionfante di Nicolo Cevoli*. Vienna: P. P. Viviani [1677].

Cevoli de' Marchesi del Carretto, Nicolo: *L'augustissimo trionfante [...] consecrato all'immortalità del glorioso nome dell'Altezza di Carlo Eusebio [...] di Liechtenstein*. Vienna: G. B. Hacque [-1677?].

Cevoli de' Marchesi del Carretto, Nicolo: *La menzogna scuoperta, o sia L'Augustissimo*

- Pacifico. Pietra di Paragone, tra l'Augustissimo Trionfante, l'Augusto vendicato, e la verità sostenuta.* Vienna: G. B. Hacque 1677.
- Cevoli de' Marchesi del Carretto, Nicolo: *La Musa Veritiera.* Poesia. Vienna: G. B. Hacque 1677.
- Cevoli de' Marchesi del Carretto, Nicolo: *Naturale enciclopedia, morale e politica per vivere felice nel mondo.* Vienna: G. B. Hacque 1677.
- Dizent, Johann: *Endimione festeggiante. Favola Pastorale per Musica da Rappresentarsi al Monte di Gottwico nel gloriosissimo Giorno del comparire dell'Imperatore Leopoldo I e dell'Imperatrice Eleonara Maddalena Teresa.* [Musica di Alessandro Poglietti.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Gualdo Priorato, Galeazzo: *Lettera al [...] Cardinale Barberino [...] con la quale dà ragguaglio [...] di quanto è passato negli [...] terzi sponsali di Sua Maestà Cesarea Leopoldo I.* Vienna: G. B. Hacque 1677.
- Lantana, Ermes Francesco: *Le calamità dell'Europa. Oda pindarica.* Vienna 1677.
- Minato, Nicolò: *Adriano sul monte Casio. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *Chilonida. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *Le cinque piaghe di Cristo. Rappresentatione sacra.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *I desiderii d'Echo, e di Narcisso. Serenata.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *La Fortuna delle corti. Introduzione d'un Balletto.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *Hercole acquistatore dell'immortalità. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Linz: Gasparo Freyschmid 1677.
- Minato, Nicolò: *L'infinità impicciolita. Rappresentatione sacra.* [Musica di Johann Heinrich Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *Le maghe di Tessaglia. Festa musicale.* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò o Branchi, Girolamo: *I presagii della sorte. Festa musicale.* [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.

- Minato, Nicolò: *Rodogone. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *Il silentio di Harpocrate. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Minato, Nicolò: *L'urna della sorte. Ossequio musicale*. [Musica di Johann Heinrich Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Saracino, Carlo Mattia: *L'amore de la patria in trionfo figurato in idillio nell'esaltazione dell'Eccellenza Reverendissima Monsignore Francesco Alberti al vescovato, e principato di Trento*. Innsbruck: B. C. Reisacher 1677.
- Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii*. [= *Il corriere ordinario*.] Vienna: Giovanni van Ghelen 1677–1721.
- La Face di Prometeo. Festa di fuochi nell'occasione dell'ingresso in Vienna delle S. S. C. R. R. Maestà dell'imperatore Leopoldo e della imperatrice Eleonora Maddalena Teresa*. Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1677.
- Oratorio per lo Santissimo Natale di Christo Redentore*. Vienna: G. C. Cosmerovio 1677.

1678:

- Branchi, Girolamo: *Nel fortunatissimo parto della sacra cesarea real maestà dell'Imperatrice che la notte de' 25 venendo li 26 di Luglio 1678 diede alla luce il [...] prencipe Gioseffo arciduca d'Austria. Ode*. Vienna: Pietro Paolo Viviani 1678.
- Draghi, Antonio: *Le Pompe dell'Istro. Applauso per musica*. Vienna: Pietro Paolo Viviani 1678.
- Ficeni, Luigi: *Sant'Agata. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Amor vittorioso. Applauso per musica*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Pietro Paolo Viviani 1678.
- Minato, Nicolò: *La conquista del vello d'oro. Festa teatrale*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Creso. Drama per Musica*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Enea in Italia. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *La forza dell'allegrezza. Applauso per musica*. Vienna: Pietro Paolo Viviani 1678.

- Minato, Nicolò: *Li Favoriti dalla Fortuna. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *L'ingratitude rimproverata. Rappresentazione sacra*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Leucippe Phestia. Drama per Musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *La Monarchia latina trionfante. Festa Musicale*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Le memorie dolorose. Rappresentazione Sacra*. [Musica di J. H. Schmelzer e Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Il Tempio di Diana in Taurica. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Li tre chiodi di Christo. Rappresentazione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *Il vincitor magnanimo, T. Quintio Flaminiò. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e Andreas Anton Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1678.
- Minato, Nicolò: *La vita ne' morsi de' serpenti. Introduzzione ad un Balletto*. Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1678.
- Pamphili, Benedetto: *Il Fratricidio di Caino. Oratorio*. [Musica di Alessandro Melani.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1678.
- Pamphili, Benedetto: *Sant'Agnese. Oratorio*. [Musica di Bernardo Pasquini.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1678.
- Rocca, Giovanni Benedetto: *Il figlio prodigo. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1678.
- Torelli, Romualdo: *Le ricompense. Panegirico [...] per le felicissime nozze de' Serenissimi Principi Maria Anna Archiduchessa d'Austria et Giovanni Guilielmo Palatino*. Vienna: P. P. Viviani 1678.
- 1679:
- Albmaier, Teodoro: *Ragguaglio d'ogni sorte di lettere. Composte, e messe in luce con purità di lingua Toscana*. Vienna: Pietro Paolo Viviani 1679.
- Branchi, Girolamo: *Per la felicissima nascita del Serenissimo Principe Leopoldo. Ode*. Vienna: P. P. Viviani 1679.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Be-*

- atissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1679.
- Minato, Nicolò: *Baldracca. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1679.
- Minato, Nicolò: *Curzio. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cirstoforo Cosmerovio. 1679.
- Minato, Nicolò: *L'ingratitude rimproverata. Rappresentatione sacra*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1679.
- Minato, Nicolò: *L'ossequio di Flora. Introduzione ad un balletto*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1679.
- Minato, Nicolò: *La svogliata. Trattenimento musicale*. [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1679.
- Minato, Nicolò: *Il titolo posto sù la croce di Christo. Rappresentatione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1679.
- Neuhaus, Dario de: *Trattato di metter in piedi la crociata, per far la guerra al Turco con formidabil esercito*. Vienna: P. P. Viviani 1679.
- Sbarra, Francesco: *Il Serafino della Terra, San Filippo Neri. Oratorio*. [Musica di Carlo Cappellini.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1679.
- 1680:
- Anguissola, Leandro: *Il soldato instruito nelle cose attinenti all'ingegnere, cioè nell'aritmica, geometria, e trigonometria pratica insieme con l'architettura militare*. Vienna 1680.
- Apolloni, Giovanni Filippo: *La Dori*. Dramma per musica. [Musica di Antonio Cesti.] Innsbruck: J. J. Wagner 1680.
- Apolloni, Giuseppe: *Jephthè. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Praga: Stamp. Universitaria 1680.
- Contini, Domenico Filippo: *Amor non vuol inganni. Favola pastorale*. Vienna: Gio. Cristoforo Cosmerovio 1680.
- Eumaschi, Antonio: *Il genio deluso. Oratorio*. [Musica di Giuseppe Serini.] Vienna: Pietro Paolo Viviani 1680.
- Marco d'Aviano: *Gravità del peccato mortale*. Bolzano: Paolo Nicolo Führer 1680.
- Minato, Nicolò: *L'Abelle di Boemia, ovvero S. Wenceslao. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Praga: Giovanni Arnoldo di Dobroslavina 1680.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Praga: Giovanni Arndoldo di Dobroslavina 1680.
- Minato, Nicolò: *La pazienza di Socrate con due mogli. Scherzo drammatico per musica*.

[Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Praga: Giovanni Arnolfo di Dobroslavina 1680.

Minato, Nicolò: *La sacra lancia. Rappresentatione sacra.* [Musica di Antonio Draghi.] Praga: Giovanni Arnolfo di Dobroslavina 1680.

Minato, Nicolò: *I vaticinii di Tiresia Tebano. Festa teatrale.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. H. Schmelzer.] Praga: Giovanni Arnolfo di Dobroslavina 1680.

Minato, Nicolò: *Il vero sole fermato in croce. Rappresentatione sacra.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Praga: Giovanni Arnolfo di Dobroslavina 1680.

Rossitis, Francesco de: *Il clero riconsolato, per la elezione di [...] Emerico Vescovo di Vienna et principe del Sacro Romano Impero.* Vienna: G. C. Cosmerovio 1680.

Santa Cecilia. Oratorio. [Musica di Antonio Draghi.] Praga: Stamp. Universitaria 1680.

1681:

Contini, Domenico Filippo: *Amor non vuol inganni.* [Musica di Alessandro Scarlatti.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1681.

Minato, Nicolò: *Achille in Tessaglia. Trattenimento Musicale.* [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1681.

Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1681.

Minato, Nicolò: *Espero festeggiante. Introduzzione per una serenata.* [Musica di Antonio Draghi e Heinrich Gottfried von Kielmannsegg.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1681.

Minato, Nicolò: *La forza dell'amicitia. Drama per Musica.* [Musica di Antonio Draghi e Andreas Anton Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1681.

Minato, Nicolò: *La rivalità nell'ossequio. Trattenimento musicale.* [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1681.

Minato, Nicolò: *Temistocle in Persia. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1681.

Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1681.

Sbarra, Francesco: *La magnanimità d'Alessandro. Opera in musica.* Innsbruck: J. Ch. Wagner 1681.

Il Giudice di villa. Intermezzo. Vienna: G. C. Cosmerovio 1681.

1682:

Guadagni, Pietro: *San Pietro piangente. Oratorio.* [Musica di Pietro Andrea Ziani.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1682.

Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Be-
atissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni
Cristoforo Cosmerovio 1682.

Minato, Nicolò: *La Chimera. Drama fantastico musicale.* [Musica di Antonio Draghi e
J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1682.

Minato, Nicolò: *Le Fonti della Beotia. Festa Musicale.* [Musica di Giovanni Battista Peder-
zuoli e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1682.

Minato, Nicolò: *Il Monte Chimera. Trattenimento Musicale.* [Musica di Giovanni Bat-
tista Pederzuoli e A. A. Schmelzer.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1682.

Minato, Nicolò: *Gli stratagemmi di Biante. Drama per musica.* [Musica di Antonio Dra-
ghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosme-
rovio 1682.

Minato, Nicolò: *Il tempio d'Apollò in Delfo. Introduzione d'un balletto.* [Musica di Anto-
nio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio
1682.

Minato, Nicolò: *Il terremoto. Rappresentazione sacra.* [Musica da Antonio Draghi.]
Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1682.

Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio.* [Musica dell'imperatore Leo-
poldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1682.

Nuti, Roberto: *Vita del P. Giuseppe da Copertino, sacerdote dell'ordine de' minori ventuali,
morto 18. di Settembre 1663. Stampata la prima volta dal cronista della reli-
gione, corretta e ristampata da Giovanni Felice Barnabi.* Vienna: P. P. Viviani
1682.

Sbarra, Francesco: *Il Lutto dell'Universo. Attione sacra.* [Musica dell'imperatore Leo-
poldo I°.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1682.

L'Huomo infermo moribondo. Oratorio. Vienna: Gio. Christoforo Cosmerovio 1682.

1683:

Castelli, Paolo: *Il Trionfo di Davide. Oratorio.* [Musica di Paolo Castelli.] Vienna: G.
C. Cosmerovio 1683.

Ghelen, Johann van: *Relazione compendiosa, ma veridica di quanto è passato nel famoso
assedio [...] di Vienna.* Vienna: Giovanni van Ghelen 1683.

- Minato, Nicolò: *L'eternità soggetta al tempo. Rappresentazione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1683.
- Minato, Nicolò: *La lira d'Orfeo. Trattenimento Musicale*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo 1683.
- Minato, Nicolò: *La sete di Christo in croce. Rappresentazione sacra*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1683.
- Minato, Nicolò: *Lo Smemorato. Trattenimento musicale*. [Musica di Antonio Draghi, e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1683.
- Orsini, Lelio: *David prevaricante e poi pentito. Oratorio*. [Musica di Carlo Caprioli.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1683.
- Petrina, Gabriele: *Le glorie della christianità ovvero Vienna liberata*. Praga: Daniel Michalek 1683.
- Vaelckeren, Johann Peter von: *Dell'assedio di Vienna con le vittorie de' Christiani*. Vienna: L. Voigt 1683 – Napoli: Giuseppe Roselli 1684.
- Diario del seguito di giorno in giorno durante l'assedio della città di Vienna tra gli assediati, et il nemico*. Vienna 1683.
- Sant'Elena. Oratorio*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1683.
- Vera relazione del combattimento ottenuto dall'armi cesaree, e polacche contro gli Ottomani, sotto Vienna venuto li 24. settembre 1683*. Vienna 1683.
- Verissima e distinta relatione dell'importante acquisto della fortezza di Levenz, con la presa fatta da Croati della nobil città di Pouvanz*. Vienna – Brescia 1683.

1684:

- Minato, Nicolò: *Le lagrime più giuste di tutte. Sacra rappresentazione*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Linz: Johannes Redlmayer 1684.
- Minato, Nicolò: *Il segno dell'humana salute. Rappresentazione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Linz: Johannes Redlmayer 1684.
- Minato, Nicolò: *Tullio Hostilio aprendo il tempio di Giano. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Linz: Johannes Redlmayer 1684.
- Davide peccatore, e contrito. Oratorio*. Linz: J. Redlmayer 1684.
- Giornale dal Campo Cesareo sotto Grana li 19. giugno 1684. Insieme con la relatione dell'acquisto del castello di Vicegrado*. Vienna 1684.
- Giornale secondo dal Campo Cesareo sotto Waitz in data delli 28. giugno 1684*. Vienna: G. Monti 1684.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Linz: J. Redlmayer 1684.

1685:

- Bernini, Giovanni Filippo: *La vita humana. Oratorio*. [Musica di Giovanni Bicilli.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Branchi, Girolamo: *Nelle felicissime nozze delle Altezze Serenissime di Massimigliano Emanuele duca dell'una e dell'altra Baviera, e di Maria Antonia arciduchessa d'Austria. Ode epitalamica*. Vienna: Heredi del Viviani 1685.
- Branchi, Girolamo: *Le vittorie coronate dalla felicissima nascita del serenissimo prencipe Carlo Arciduca d'Austria. Ode*. Vienna: P. P. Viviani 1685.
- Comazzi, Giovanni Battista: *La mente del savio*. Trattato filosofico. Vienna: Heredi del Viviani 1685.
- Marsigli, Luigi Ferdinando de': *Bevanda asiatica, brindata all'Eminentissimo Bonvisi*. Trattato. Vienna: G. van Ghelen 1685.
- Martini, Leonardo di: *Nomen-Clatura Italo-Germanica*. Salisburgo: Haan 1685.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *La bevanda di fiele. Rappresentatione Sacra*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Didone costante. Compositione per musica*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Musica, pittura, e poesia. Trattenimento musicale*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Il Palladio in Roma. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Eredi di Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *La più generosa Spartana. Introduzione ad un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Il prezzo dell'humana redentione. Rappresentatione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Le recreationi di Tempe. Trattenimento musicale*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Eredi di Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Le ricchezze della madre de' Grachi. Introduzione ad un Balletto*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli e A. A. Schmelzer.] Vienna: Eredi di Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Il rissarcimento della ruota della Fortuna. Introduzione ad un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Eredi di Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.

- Minato, Nicolò: *Il sacrificio d'amore. Serenata*. [Musica di Antonio Draghi e Leopoldo I°.] Vienna: Eredi di Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Minato, Nicolò: *I varii effetti d'amore. Introduzione ad un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Cristoforo Cosmerovio 1685.
- Relazione sincera e reale di quanto è occorso nelli Regni di Ungberia, Croazia, Schiavonia [...] durante la campagna dell'anno 1685*. Vienna: G. C. Ghelen 1685.
- La Rosinda. Oratorio d'autore incerto*. [Musica di Carlo Francesco Pollarolo.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1685.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: G. C. Cosmerovio 1685.
- 1686:
- Comazzi, Giovanni Battista: *Istoria di Leopoldo I. imperadore de' Romani CXXXII*. Vienna: Heredi del Viviani 1686–88.
- Indau, Johann: *Nova invenzione di rabeschi, e fogliami romani*. Vienna: Jeremias Wolff 1686.
- Mattei, Loreto: *Le parafrasi Toscane cioè sette cantici biblici e li tre evangelici et il cantico de' SS. Ambrogio et Agostino [...] e finalmente il cantico de' cantici di Salomone esposto in senso morale*. Vienna: Heredi del Viviani 1686.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.
- Minato, Nicolò: *Il dono della vita eterna. Rappresentatione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.
- Minato, Nicolò: *La grotta di Vulcano. Introduzione d'un balletto*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.
- Minato, Nicolò: *Le ninfe ritrose. Introduzione d'un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.
- Minato, Nicolò: *Il nodo Gordiano. Festa teatrale*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.
- Minato, Nicolò: *Le scioccaggini degli Psilli. Trattenimento musicale*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.
- Minato, Nicolò: *La sorte sopra la veste di Christo. Rappresentatione sacra*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.

Minato, Nicolò: *Lo studio d'amore. Introduzione ad un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.

Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.

Stanzani, Tommaso: *Arsinoe. Drama per musica*. Innsbruck: J. Ch. Wagner 1686.

Applausi festivi di Giove. [Musica di Heinrich Ignaz Franz Biber.] Salisburgo: Mayr 1686.

Li Machabei. Oratorio. Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1686.

Relazione del terribile, et horrendo mostro comparso alli 28. del mese di gennaio vicino alla Terra di S. Giorgio nell'Ungheria superiore. Vienna – Trento – Bologna: Giacomo Monti 1686.

Sant'Antonio di Padoa. Oratorio. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1686.

1687:

Apolloni, Giuseppe: *Jephthe. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1687.

Comazzi, Giovanni Battista: *Coronazione del re dell'Ungheria Giuseppe arciduca d'Austria celebrata in Poesonia l'anno 1687. li 9. decembre*. Vienna: Mattia Sischwitz 1687.

Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1687.

Minato, Nicolò: *La Fama addormentata, e risvegliata. Introduzione per un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1687.

Minato, Nicolò: *Il terremoto. Rappresentatione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1687.

Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1687.

Minato, Nicolò: *La vendetta dell'honestà. Rappresentatione musicale*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1687.

Minato, Nicolò: *La vittoria della fortezza. Introduzione d'un Balletto*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1687.

Raffaellini, Francesco Maria: *Alessandro in pietra. Dramma per musica. Consacrato a*

- [...] *Giovanni Ernesto Arcivescovo, e Prencipe di Salisburgho* [...]. [Musica di H. I. F. Biber.] Salisburgo: G. B. Mayr [1687].
- Zenarolla, Giovanni Paolo: *Giornale militare, ovvero Buda espugnata*. Vienna – Bologna: G. Monti 1687.
- Zenarolla, Giovanni Paolo: *Relatione* [...] *sopra le operationi fatte dopo l'assedio di Buda dalle vittoriose armi di S. M. C. l'anno 1686. Con l'aggiunta della nuova ribellione d'Ungheria* [...] *l'anno 1687*. Vienna: G. van Ghelen 1687.
- L'Huomo infermo moribondo*. Oratorio. Vienna: S. C. Cosmerovio 1687.
- Relatione della celebre, e memorabile vittoria di Silos contro Turchi, e loro gran visire ottenuta dall'armi Cesaree li 12. agosto 1687*. Vienna – Bologna: Giacomo Monti 1687.
- Sant'Antonio di Padoa*. Oratorio d'autore incerto. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1687.
- Li trofei della fede catholica*. [Musica di H. I. F. Biber.] Salisburgo: Haan 1687.
- 1688:
- Branchi, Girolamo: *Historia Austriaca*. Vienna: Gio. van Ghelen 1688–91.
- Comazzi, Giovanni Battista: *Coronazione del re dell'Ungharia Giuseppe arciduca d'Austria celebrata in Posenia l'anno 1687. il 9. decembre*. Vienna: G. van Ghelen 1688.
- Ficieni, Luigi: *Sant'Agata*. Oratorio. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *L'Abelle di Boemia, ovvero S. Wenceslao*. Oratorio. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione*. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *Il marito ama piu. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *La moglie ama meglio. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *Il silentio di Harpocrate. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *Tanisia. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe*. Oratorio. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.
- Minato, Nicolò: *La vita nella morte. Rappresentatione sacra*. [Musica di Antonio Draghi e Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1688.

- Pignatta, Pietro Romolo: *L'Oronta d'Egitto ovvero La costante incostante. Dramma musicale*. Graz 1688.
- Raffaellini, Francesco Maria: *Le fatali felicità di Plutone. Dramma per Musica. Consacrato a [...] Giovanni Ernesto Arcivescovo, e Principe di Salisburgo [...]*. [Musica di Giorgio Muffat.] Salisburgo: Melchior Haan [1688?].
- Rapparini, Georg Maria: *Didone. Drama per musica*. [Musica di Sebastiano Moratelli.] Vienna: Susanna Christina Cosmerovio 1688.
- Scalletari, Francesco: *Condotta navale*. Relazione di viaggio. Graz: Heredi Widmanstadii 1688.
- Zenarolla, Giovanni Paolo: *Effetti di guerra e trattati di Leopoldo I imperatore de' Romani sotto l'anno 1687. a depressione del Barbaro Ottomano*. Vienna: Matthias Sischowitz 1688.
- Risposta al manifesto di Francia [...] tradotta dal latino con ogni fedeltà*. Vienna: G. G. Kürner 1688.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1688.

1689:

- Bonini, Girolamo Felice: *Racconto dell'operationi dell'armi Cesaree fatte nella Schiavonia e nella Servia sotto l'anno 1688*. Vienna: S. C. Cosmerovio 1689.
- Claudia Arciduchessa d'Austria: *Privileggi per le fiere di Bolgiano*. Bolzano: Giovanni Francesco Sibilla 1689.
- Comazzi, Giovanni Battista: *La Morale dei Principi Osservata nell'Istoria di tutti gl'Imperadori, che regnarono in Roma*. Vienna: Matthias Sischowitz 1689.
- Cupeda, Donato: *Nelle felicissime nozze della S. catholica e real Maesta di Carlo II. re delle Spagne con la principessa Marianna Palatina epitalamio*. Vienna: Matthias Sischowitz 1689.
- Luti, Giovanni Battista Filippo: *Le glorie del nome di Giesu. Oratorio*. [Musica di Giuseppe Fabrini.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1689.
- Malvezzi, Ottavio: *Il Telemaco ovvero il valore coronato. Compositione per musica*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna 1689.
- Malvezzi, Ottavio: *La Rosaura ovvero Amore figlio della gratitudine. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1689.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1689.

- Minato, Nicolò: *Le cinque vergini prudenti. Oratorio.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1689.
- Minato, Nicolò: *L'esclamar a gran voce e l'inchinar il capo di Christo spirando. Rappresen-
tatione Sacra.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cos-
merovio 1689.
- Minato, Nicolò: *Introduttione d'un balletto rappresentato dalle dame di Praga.* Praga:
Giorgio Labaun 1689.
- Minato, Nicolò: *I pianeti benigni. Epitalamio musicale.* [Musica di Antonio Draghi.]
Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1689.
- Minato, Nicolò: *Pigmaliione in Cipro. Festa musicale.* [Musica di Antonio Draghi, Leo-
poldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1689.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio.* [Musica dell'imperatore Leo-
poldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1689.
- Pignatta, Pietro Romolo: *Il vanto d'amore. Dramma musicale.* [Musica di P. R. Pi-
gnatta.] Graz: Heredi Widmanstadii 1689.
- Rocca, Giovanni Benedetto: *Il figlio prodigo. Oratorio.* [Musica di Antonio Draghi.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1689.
- Savini, Ignazio: *La solitudine e la speranza. Discorso.* Vienna: J. J. Kürner 1689.
- L'Erminia Pastorella. Scherzo Dramatico per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte.
Praga: Carlo Arnoldo di Dobroslavina 1689.
- Relazione della battaglia seguita alli 29. e 30. di agosto 1689. in Serbia appresso Grabouez, e
Pattochin.* Vienna – Venezia – Bologna: Pier Maria Monti 1689.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1689.
- Vera e distinta relazione de gl'inviati mandati dal Gran Turco all'Imperatore. Li 8. Febraro*
1689. Vienna – Ferrara: Bernardino Pomatelli 1689.

1690:

- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Be-
atissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna
Cristina Cosmerovio 1690.
- Minato, Nicolò: *La chioma di Berenice. Festa Musicale.* [Musica di Antonio Draghi, Leo-
poldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1690.
- Minato, Nicolò: *Non si può. Capriccio poetico.* [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmel-
zer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1690.
- Minato, Nicolò: *L'ossequio delli sette rè di Roma. Compositione per musica.* [Musica di
Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1690.

- Minato, Nicolò: *La regina de' Volsci. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1690.
- Minato, Nicolò: *Scipione preservatore di Roma. Trattenimento musicale*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1690.
- Minato, Nicolò: *Il teatro delle passioni humane. Composizione*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1690.
- Minato, Nicolò: *Il vero sole fermato in croce. Rappresentazione sacra*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I^o.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1690.
- San Carlo, Girolamo di: *Il finto Smeraldo ovvero S. Eufrosina. Oratorio*. [Musica di Gaetano Rubini.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1690.
- Zenarolla, Giovanni Paolo: *Trionfi di Leopoldo I. imperatore de' Romani nell'anno 1689 sino alli 6. Marzo 1690. ovvero vittorie riportate nella Servia Bulgaria [...] contro gli Ottomani*. Vienna: van Ghelen 1690.
- Gli ablegati della Porta ottomanna licenziati, et rispediti da Vienna. Racconto*. Vienna: G. van Ghelen 1690.

1691:

- Bambini, Francesco: *L'Abigaille. Oratorio*. [Musica di Bernardo Caffi.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *Amore accademico. Trattenimento di musica, e di accademia*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *Le attioni fortunate di Perseo. Festa con quattro eroici balletti*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *Il crocifisso per gratia, ovvero San Gaetano. Oratorio*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *I frutti dell'albero della croce. Rappresentazione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *La galeria della fortuna. Composizione per musica di camera*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *Il pellegrinaggio delle Gratie all'oracolo Dodoneo. Inventione per una Serenata*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *Il ringiovenito. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I^o e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1691.
- Minato, Nicolò: *Sonetto, fatto sopra rime sforzate*. Vienna: Cosmerovio 1691.

- Ventimiglia, Girolamo: *Assemblea de' cigni, per celebrare i sudori apostolici sparsi [...] l'avvento e la quaresima* 1690–1691. Vienna: G. van Ghelen 1691.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1691.
- Vera e distinta relazione del viaggio e ricevimento del Sign. Cavaliere Husei, ambasciatore del re d'Inghilterra alla Porta Ottomana.* Vienna – Milano: Malatesta 1691.
- 1692:
- Beverini, Bartolomeo: *Prediche, discorsi, e lezioni.* Vienna: Johann Eucharius Hertz 1692.
- Corradi, Giulio Cesare: *L'Amazzone corsara o vero L'Alvilda regina de' Goti. Drama per musica.* [Musica di C. A. Badia]. Innsbruck: J. Ch. Wagner 1692.
- Cupeda, Donato: *La congiura del vizio contro la virtù. Scherzo musicale.* [Musica di Marc'Antonio Ziani e Johann Joseph Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1692.
- Defera, Francesco Agostino: *Istoria figurata del glorioso S. Filippo Neri fondatore della congregazione dell'oratorio.* Vienna: M. Sischowitz 1692.
- Malvezzi, Ottavio: *La Rosaura ovvero Amore figlio della gratitudine. Drama per musica.* [Musica di C. A. Badia]. Innsbruck: J. Ch. Wagner 1692.
- Minato, Nicolò: *La Chimera. Drama fantastico musicale.* [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.
- Minato, Nicolò: *Fedeltà e generosità. Festa teatrale.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.
- Minato, Nicolò: *Il merito uniforma i genii. Introduzione d'un Balletto.* [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.
- Minato, Nicolò: *Il sacrificio non impedito. Rappresentazione sacra.* [Musica di Antonio Draghi e Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.
- Minato, Nicolò: *Il tributo de' savii alla Maestà di Gioseffo I. Compositione per musica di camera.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.
- Minato, Nicolò: *Le varietà di Fortuna in L. I. Bruto. Festa per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.
- Minato, Nicolò: *Il vincitor magnanimo, T. Quintio Flaminiò. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1692.

Pezuoli, Dottor: *L'anima in transito. Oratorio*. [Musica di Giovanni Battista Pederzuoli.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1692.

Il Basilisco di Bernagasso. Comedia Bulesca. Vienna: S. C. Cosmerovio 1692.

Davide pentito. Oratorio sacro. [Musica di Pietro Romolo Pignatta.] Vienna: Gio. van Ghelen 1692.

Il medico per forza. Comedia recitata [...] dalli Paggi [...] per divertimento nel Carnovale. Vienna: S. C. Cosmerovio 1692.

Il prezzo del cuore humano. Oratorio. [Musica di Giovanni Legrenzi.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1692.

San Francesco Saverio Apostolo dell'Indie. Oratorio sacro. [Musica di P. R. Pignatta.] Vienna: Gio. van Ghelen 1692.

Il Tobia. Oratorio sacro. [Musica di Pietro Romolo Pignatta.] Vienna: Gio. van Ghelen 1692.

1693:

Cattaneo, Tommaso: *Lettere di ragguaglio di Monsieur L'Heremitage a Madama Argenide nelle quali si descrive ciò che di più singolare è accaduto nell'Ungheria dall'anno 1685 sino al 1692. Trasportate dal francese*. Vienna: Andrea Poletti 1692.

Cozzando, Leonardo: *Il sagro tempio servitano ossia Vite de' beati e santi dell'uno e dell'altro sesso della religione de' servi della gran Vergine Madre Addolorata*. Vienna 1693.

Luti, Giovanni Battista Filippo: *Il sacrificio d'Abramo. Oratorio*. [Musica di Francesco Passerini.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1693.

Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1693.

Minato, Nicolò: *L'amore in sogno, ovvero, Le nozze d'Odati, e Zoriadre. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1693.

Minato, Nicolò: *L'impresa dell'Achille di Roma. Festa per Musica*. [Musica di Antonio Draghi, A. A. Schmelzer e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1693.

Minato, Nicolò: *La madre degli dei. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1693.

Minato, Nicolò: *Le piante della virtu, e della fortuna. Rappresentatione non rappresentata. Capriccio per musica*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1693.

- Minato, Nicolò: *Il sangue, e l'acqua, usciti dalla ferita del costato del Salvatore. Rappresen-
tatione sacra.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cos-
merovio 1693.
- Pamphili, Benedetto: *La Maddalena pentita. Oratorio.* [Musica di Alessandro Scar-
latti.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1693.
- Pignatta, Pietro Romolo: *Santo Ermenegildo overo Il trionfo della Santa Fede Cattolica.
Sacra tragedia musicale.* [Musica di P. R. Pignatta.] Graz: Heredi Widman-
stadii 1693.
- La Fenice. Oratorio sopra la vita di S. Filippo Neri d'autore incerto.* [Musica di Carlo
Francesco Pollarolo.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1693.
- La Rivalità della prudenza, e della fortuna. Serenata.* [Musica di Antonio Pancotti.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1693.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1693.
- 1694:
- Angelico, Michel Angelo: *L'innocenza illesa dal tradimento, descritta in San Carlo. Ora-
torio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1694.
- Bellaviti, Francesco: *L'Humiltà de' Grandi nella solenne Festa di San Carlo Borromeo.
Oratorio.* Vienna: M. Sischowitz 1694.
- Cupeda, Donato: *Lossequio della poesia e dell'istoria. Componimento per Musica di Ca-
mera.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1694.
- Cupeda, Donato: *Sant'Ermenegildo. Oratorio.* [Musica di Ferdinando Tobia Richter.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1694.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Be-
atissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna
Cristina Cosmerovio 1694.
- Minato, Nicolò: *Le cinque vergini prudenti. Oratorio.* [Musica di Antonio Draghi.]
Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1694.
- Minato, Nicolò: *La forza dell'amicitia. Drama per Musica.* [Musica di Antonio Draghi,
Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1694.
- Minato, Nicolò: *Leonida in Tegea. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leo-
poldo I° e A. A. Schmelzer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1694.
- Minato, Nicolò: *Il libro con sette sigilli, scritto dentro, e fuori. Rappresentatione Sacra.*
[Musica di Antonio Draghi e Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cos-
merovio 1694.
- Minato, Nicolò: *Pelopida Tebano, in Tessaglia. Festa teatrale.* [Musica di Antonio Dra-
ghi e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1694.

- Minato, Nicolò: *Le sere dell'Aventino. I + II. Musica di camera.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1694.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1694.
- Pignatta, Pietro Romolo: *Santa Genuefa ovvero L'innocenza calunniata. Opera tragicomica per musica.* [Musica di P. R. Pignatta.] Graz: Eredi Widmanstadj 1694.
- Signorini, Marco Antonio: *Gli infermi risanati dal Redentore. Sacro componimento.* [Musica di Maria Anna von Raschenau.] Vienna: Gio. van Ghelen 1694.
- Il Monte Parnaso. Divertimento Domestico Musicale di Canti e Suoni.* Vienna: S. C. Cosmerovio 1694.
- 1695:
- Catelani, Anacleto: *La Caduta di Gerico.* [Musica di Ferdinando Tobia Richter.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1695.
- Cupeda, Donato: *Amore dà senno ovvero Le sciocchezze d'Hippoclide. Drama musicale.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1695.
- Cupeda, Donato: *La finta cecità d'Antioco il grande. Drama per Musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1695.
- Cupeda, Donato: *La magnanimità di Marco Fabrizio. Drama per Musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1695.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1695.
- Minato, Nicolò: *La chioma di Berenice. Festa Musicale.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1695.
- Minato, Nicolò: *L'industrie amorose in Filli di Tracia. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1695.
- Minato, Nicolò: *La trasfigurazione sul Calvario. Rappresentatione sacra.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1695.
- Minato, Nicolò: *Le virtù regie. Trattenimento poetico, per Musica.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1695.
- Ottoboni, Pietro: *Giuditta. Oratorio.* [Musica di Alessandro Scarlatti.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1695.
- Rotondo, Christoforo Angelo: *Il neo-martire di Boemia ovvero La conversione e martirio*

- di Simone Abbeles. Descritto in due oratori per musica.* Praga: Georg Labaun 1695.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1695.
- Li Vecchi burlati ovvero l'inimicitia riconciliata. Burlesca.* Vienna: S. C. Cosmerovio 1695.
- 1696:
- Amerighi, Stanislao: *L'Incoronazione di Salomone. Oratorio.* [Musica di Ferdinando Tobias Richter.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1696.
- Draghi, Antonio: *Timone misantropo. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1696.
- Giardini, Giovanni Battista: *La beata Margherita da Cortona. Oratorio.* [Musica di Antonio Gianettini.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1696.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1696.
- Minato, Nicolò: *Iphide greca. Drama per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1696.
- Minato, Nicolò: *L'ossequio nel fuggir l'otio. Compositione per musica.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1696.
- Minato, Nicolò: *La passione di Christo, oggetto di meraviglia. Rappresentazione sacra.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1696.
- Paolini Massimi, Petronilla: *La morte del Redentore. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1696.
- Signorini, Marco Antonio: *I tributi del tempo.* [Musica di Maria Anna von Raschennau.] Vienna: van Ghelen 1696.
- Vidali, Giovanni Battista: *La forza della Magia, con Arlechino Mago spropositato. Comedia.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: S. C. Cosmerovio 1696.
- La Pazzia meritevole. Scherzo scenico.* Vienna: S. C. Cosmerovio 1696.
- Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1696.
- 1697:
- Comazzi, Giovanni Battista: *Istoria di Leopoldo I. Imperadore de' Romani CXXII.* Vienna: Mattia Sischowitz 1697.
- Comazzi, Giovanni Battista: *La mente del savio.* Vienna: M. Sischowitz 1697.
- Comazzi, Giovanni Battista: *La morale de' principi osservata nell'istoria di tutti gl'Imperadori, che regnarono in Roma.* Vienna: Mattia Sischowitz 1697.

- Cupeda, Donato: *L'amare per virtù. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1697.
- Cupeda, Donato: *Bacco, vincitore dell'India. Festa teatrale*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: J. J. Kürner 1697.
- Lampugnani, Giovanni Battista: *La caduta d'Aman. Oratorio*. [Musica di Raniero Borrini?] Vienna: S. C. Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò: *La pace tra i numi discordi nella rovina di Troia. Serenata*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò: *Le piramidi d'Egitto. Trattenimento musicale*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò: *Le più ricche gemme, e le più belle pietre delle corone. Ossequio per musica di Camera*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò: *Le promesse degli dei. Trattenimento per musica*. [Musica di Ferdinand Tobias Richter.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò: *Sulpitia. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Carlo Domenico Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò: *La tirannide, abbattuta dalla virtù. Festa musicale*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò: *La virtù della croce. Rappresentazione sacra*. [Musica di Antonio Draghi e Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Minato, Nicolò / Cupeda, Donato: *L'Adalberto, ovvero La forza dell'astuzia femminile. Drama per musica*. [Musica di Antonio Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1697.
- Pamphili, Benedetto (?): *Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Oratorio*. Vienna: S. C. Cosmerovio 1697.
- Paolini Massimi, Petronilla: *L'invenzione della croce. Oratorio*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1697.
- Sacconi, Agostino: *Ristretto delle piante. Con suoi nomi antichi e moderni, della terra, aria, e sito, ch'amaro*. Vienna: A. Heyinger 1697.
- L'Amor trionfante ovvero la Tirannide placata. Scherzo scenico*. Vienna: S. C. Cosmerovio 1697.
- La Fede costante. Scherzo scenico*. [Musica di J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1697.
- Il Pianto di Maria Vergine e di Santa Maria Maddalena al S. Sepolcro raddolcito dalla*

consolatione. Oratorio. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1697.

1698:

Batticassa Navagini, Renato: *La sepoltura di Christo. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heyinger 1698.

Cupeda, Donato: *L'Arsace, fondatore dell'imperio de' Parti. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Carlo Domenico Draghi e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1698.

Cupeda, Donato: *La forza dell'amor filiale. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Draghi, Carlo Domenico Draghi, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1698.

Cupeda, Donato: *L'idea del felice governo. Serenata.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1698.

Del Negro, Paolo Antonio: *Il ritorno di Tobia. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1698.

Manara, Tomaso Maria: *Racconto delle vite delle due eroine domenicane Giovanna principessa di Portogallo et Osanna Andreasi di Mantova.* Vienna: J.-L. Schlegel 1698.

Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1698.

Minato, Nicolò: *Il delizioso ritiro di Lucullo. Festa musicale.* [Musica di Antonio Draghi e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1698.

Minato, Nicolò: *L'esclamar a gran voce e l'inchinar il capo di Christo spirando. Rappresentatione Sacra.* [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1698.

Esercizio spirituale, per li confratelli della divina gratia. Vienna: J.-L. Schlegel 1698.

Imeneo trionfante. Serenata. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1698.

Ismaele esiliato. Oratorio d'autore incerto. [Musica di Giovanni Bicilli.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1698.

Nova, vera, e distinta relatione della vittoria riportata dalle armi Imperiali contra Turchi sotto il commando del gran General Baroni. Vienna – Venezia 1698.

Lo Squittinio dell'eroe. Componimento per Musica da Camera. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1698.

Le Vicende di Giosafatte, re di Giuda overo l'Effetto de' buoni, e de' cattivi Consigli. Oratorio. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1698.

1699:

- Bernardoni, Domenico: *San Sigismondo. Oratorio per Musica*. [Musica di Domenico Gabrielli, detto Menghino dal Violoncello.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1698.
- Boccabadati, Gianbattista: *Quando sta peggio sta meglio, ovvero, la Dama innocente creduta colpevole*. Vienna: G. P. van Ghelen 1699.
- Cupeda, Donato: *L'Alceste. Drama per Musica*. [Musica di Antonio Draghi e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- Cupeda, Donato: *La fede pubblica. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Bononcini, Leopoldo I° e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- Frigimelica Roberti, Girolamo: *Il Trionfo della bellezza, della grazia, e della virtù espresso nelle felicissime nozze di Ester la più degna Vergine del Popolo eletto con Assuero il maggior monarca del Mondo. Oratorio*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heyinger 1699.
- Lemene, Francesco de: *Il Narciso. Favola boschereccia*. [Musica di Carlo Agostino Badia e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- Ricciardi, Pietro: *Vita di Armando, Cardinal di Plessis, duca di Richelieu primo ministro di Ludovico XIII. re di Francia*. Vienna: Matthias Sischowitz 1699.
- Stampiglia, Silvio: *San Nicola da Bari. Oratorio*. [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- Vidali, Giovanni Battista: *La purità superiore alla gelosia, ed alla politica. Comedia*. Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- L'Adamo. Oratorio per musica*. Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- La deposizione dalla croce e sepoltura di Giesu. Oratorio*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1699.
- L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie. Serenata*. [Musica di Giovanni Bononcini e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- Le Finezze dell'amicizia e dell'amore. Festa Musicale*. [Musica di Antonio Draghi e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- Il secondo Adamo disformato nel riformare il primo. Rappresentazione sacra*. [Musica di Antonio Draghi.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1699.
- Succinta relatione del pomposo, e maestosissimo Ingresso nell'Imperial città di Vienna, & augustissime nozze della Sacra Real Maestà di Gioseppe re de' Romani, e la serenissima Principessa Wilehmna Amelia di Hannover*. Vienna – Modona: Demetrio Degni 1699.
- Trattenimento musicale nell'ossequio di Salisburgo [...] in applauso del [...] arrivo di [...] Wilhelmina Amalia, Duchessa di Brunswich-Luneburg, sposa di [...] Giu-*

seppe I. [Musica di Heinrich Ignaz Franz Biber.] Salisburgo: Giovanni Battista Mayr 1699.

1700:

- Astolfi, Tomaso: *L'Adamo scacciato dal Paradiso terrestre. Oratorio sacro.* [Musica di Giuseppe Torelli.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1700.
- Cupeda, Donato: *La congiura del Vizio contro la Virtù. Scherzo musicale.* [Musica di Marc'Antonio Ziani e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1700.
- Cupeda, Donato: *La costanza d'Ulisse. Drama per musica.* [Musica di Carlo Agostino Badia e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1700.
- Cupeda, Donato: *Il Gordiano pio. Drama per musica.* [Musica di Marc'Antonio Ziani e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1700.
- Frigimelica Roberti, Girolamo: *La corte. Noviziato del chiostro per la beata Catterina da Bologna. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1700.
- Frigimelica Roberti, Girolamo: *Giesu nel pretorio o sia L'innocenza giudicata dalla Malizia. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heyinger 1700.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1700.
- Minato, Nicolò: *L'ingratitude rimproverata. Rappresentazione sacra.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1700.
- Minato, Nicolò: *Le risa di Democrito. Trattenimento per musica.* [Musica di Francesco Antonio Pistocchi e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1700.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1700.
- Minato, Nicolò: *Tutte le rappresentazioni sacre, fatte successivamente al SS. Sepolcro di Christo nelle cappelle cesaree nel giovedì e venerdì santo.* Vienna: Giovanni Pietro van Ghelen 1700.
- Minato, Nicolò: *I varii effetti d'amore. Scherzo musicale.* [Musica di Giovanni Bononcini e J. J. Hoffer.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1700.
- Spedazzi, Antonio: *Cupido fuggitivo da Venere, e ritrovato a piedi della Sacra Reale Maesta d'Amalia. Trattenimento Carnevalesco.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: G. van Ghelen 1700.
- Il Fato monarchico. Festa teatrale.* [Musica di J. J. Fux e J. J. Hoffer.] Vienna: G. van Ghelen 1700.

Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1700.

Santa Cecilia. Oratorio. [Musica di Giovanni Bicilli.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1700.

1701:

Bernardoni, Pietro Antonio: *La Fuga dell'invidia. Poemetto drammatico.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1701.

Ciallis, Rinaldo: *Il giudizio di Salomone. Oratorio.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1701.

Cupeda, Donato: *Gli affetti piu grandi vinti dal piu giusto. Drama per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1701.

Cupeda, Donato (?): *Il Fascietto di Mirra, in petto alla Sposa de' Sacri Cantici. Rappresen-
tazione Sacra.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: S. C. Cosmerovio
1701.

Cupeda, Donato: *Gli ossequi della notte. Serenata.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.]
Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1701.

Gentili da Trento, Matteo: *Specchio veridico [...] per tutto il futuro anno* 1702. Vienna:
Susanna Cristina Cosmerovio [1701].

Lodi, Vincenzo Giulio: *L'immortalità del Cavalier Marc Antonio Mamuca della Torre.*
Vienna: A. Heyinger 1701.

Parisi, Vincenzo (?): *Il Martirio di Santa Caterina. Oratorio.* [Musica di Pier Francesco
Tosi.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1701.

Rodiano, Riccardo: *La conversione di Maddalena. Oratorio.* [Musica di Giovanni Bo-
noncini.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1701.

Zeno, Apostolo: *Temistocle. Azzione Scenica.* [Musica di Marc'Antonio Ziani e J. J.
Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1701.

L'empietà trionfante nella morte di Giesu Cristo. Oratorio. [Musica di Carlo Agostino
Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1701.

Sant'Antonio di Padoa. Oratorio d'autore incerto. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.]
Vienna: S. C. Cosmerovio 1701.

1702:

Adimari, Lodovico: *Il carceriere di se medesimo. Drama per musica.* [Musica di musicisti
della corte e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1702.

Arcoleo, Antonio: *La Rosaura. Melodrama.* Praga: Adalbert Georg Konias 1702.

Bernardoni, Pietro Antonio: *L'amore vuol somiglianza. Drama per musica.* [Musica di
Carlo Agostino Badia e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1702.

- Bernardoni, Pietro Antonio: *L'Arianna. Poemetto drammatico*. [Musica di Carlo Agostino Badia e J. J. Hoffer.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1702.
- Bernardoni, Pietro Antonio: *La clemenza d'Augusto. Poemetto drammatico per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1702.
- Cupeda, Donato: *L'offendere per amare, ovvero la Telesilla. Drama per musica*. [Musica di J. J. Fux e J. J. Hoffer.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1702.
- Cupeda, Donato (?): *Le profezie adempiute, e le figure illustrate. Rappresentazione sacra*. [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1702.
- Cupeda, Donato: *Il Romolo. Drama per musica*. [Musica di Marc'Antonio Ziani e J. J. Hoffer.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1702.
- Lorenzani, Giovanni Andrea (?): *Santa Dimpna, infanta d'Irlanda. Oratorio*. [Musica da Johann Joseph Fux.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1702.
- Minato, Nicolò: *Il transitò di San Giuseppe. Oratorio*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Susanna Cristina Cosmerovio 1702.
- L'amante Innocenza, Trionfatrice della Perfidia, ovvero Santa Cecilia, Vergine e Martire. Oratorio*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: S. C. Cosmerovio 1702.
- L'Italia affitta dalle sue disgrazie, consolata dal valore dell'invittissimo re dei romani l'invita a soccorrerla. Cantata per musica*. Vienna: Gio. van Ghelen 1702.
- Le Promesse nuzziali di Sant'Orsola. Oratorio*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1702.
- La Resurrezione di Giesu Cristo. Oratorio*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1702.

1703:

- Benedetto della Solitudine: *Manifesto del gius cesareo alla monarchia di Spagna, e confutazione del gius finto del Duca d'Angiò. Tradotto dalla lingua spagnuola nell'italiana*. Vienna: A. Heyinger 1703.
- Cupeda, Donato (?): *La Tempesta de' dolori. Rappresentazione sacra*. [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1703.
- Pamphili, Benedetto: *La Maddalena pentita. Oratorio*. [Musica di Alessandro Scarlatti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1703.
- Ruggieri, Pier Maria: *La clemenza di Davide. Oratorio*. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1703.
- Signorini, Marco Antonio: *Le sacre visioni di S. Teresia. Oratorio*. [Musica di Maria Anna von Raschenau.] Vienna 1703.
- L'Esopo. Tragicomedia per musica*. [Musica di Marc'Antonio Ziani e J. J. Hoffer.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1703.

La fuga in Egitto del patriarca San Giuseppe con Gesù e Maria. Oratorio. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1703.

Mosè liberato dal Nilo. Oratorio. [Musica di Carlo Francesco Gasparini.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1703.

Trattenimento divoto. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1703.

1704:

Cruz, Domenico de la: *Il savio politico corteggiano. Trattato morale.* Vienna: Andrea Heyinger 1704.

Cupeda, Donato: *Il mistico Giobbe. Rappresentazione Sacra.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1704.

Gigli, Girolamo: *La Madre de' Maccabei. Oratorio.* [Musica di Attilio Ariosti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1704.

Ottoboni, Pietro: *La Giuditta. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1704.

Relazione del terribile, et orrendo mostro comparso alli 28. giugno 1704. vicino alla Terra di San Giorgio nell'Ungaria Superiore. Vienna 1704.

San Romoaldo. Oratorio. [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1704.

1705:

Bernardoni, Pietro Antonio: *Le due passioni, una di Christo nel Corpo, l'altra della Vergine Madre nell'Anima. Rappresentazione sacra.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1705.

Bernardoni, Pietro Antonio: *Rime varie.* Vienna: Gio. van Ghelen 1705.

Guerrieri, Onorato: *Raccolta di varie composizioni.* Vienna: Heyinger 1705.

Königsdorf, Samuel / Schultz, Georg Adam: *Panegirico per la Maestà di Leopoldo il Grande, imperatore de' Romani [...] dopo ch'egli beatamente dormì nel Signore alli 5 maggio dell'anno 1705 [...] tenuto in straordinaria adunanza di tutto il Senato della Imperiale, e Regia Città di Wratislauia.* Vienna: Giovanni Battista Schönwetter 1705.

Neri, Giovanni Battista: *La profezia d'Eliseo nell'assedio di Samaria. Oratorio.* [Musica di Attilio Ariosti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1705.

Ruggieri, Pier Maria: *La regina di Saba. Oratorio.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1705.

Epitome della famosa campagna, fatta nell'Anno Mille Settecentesimo Quarto dalle armate

- Terrestri, e Marithime della Gran Lega. Poemetto Eroicomico.* Vienna: Leopold Voigt 1705.
- La Libussa.* [Musica di Bartolomeo Bernardi.] Praga 1704.
- La Morte del cor penitente. Oratorio.* [Musica di Giovanni Legrenzi.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1705.
- 1706:
- Bernardoni, Pietro Antonio: *Meleagro. Dramma per Musica.* [Musica di Marc'Antonio Ziani e J. J. Hoffer.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1706.
- Bernardoni, Pietro Antonio: *La morte vinta sul Calvario. Oratorio.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1706.
- Bernardoni, Pietro Antonio o Filippeschi, Giovanni Domenico: *Santa Teresa. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1706.
- Comazzi, Giovanni Battista: *La Morale dei Principi Osservata nell'Istoria di tutti gl'Imperadori, che regnarono in Roma.* Vienna: Damer 1706.
- Di Gentile, Filippo: *Manifesto di Filippo di Gentile, marchese di Langalerie, gia Luogo Tenente generale negl'esserciti di sua maestà christianissima.* Vienna: Gio. Van Ghelen 1706 (?).
- Lemene, Francesco de / Bernardoni, Pietro Antonio: *Endimione. Favola per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini e J. J. Hoffer.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1706.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1706.
- Minato, Nicolò: *Il transito di San Giuseppe. Oratorio.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1706.
- Rossi, Rocco Maria: *Nabuccodonosor. Oratorio.* [Musica di Attilio Ariosti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1706.
- Il Gioseffo. Oratorio.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1706.
- L'innocenza calpestata dal mondo e protetta da Dio. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1706.
- 1707:
- Bernardoni, Pietro Antonio: *Poemi drammatici. Parte terza.* Vienna: G. van Ghelen 1707.
- Bernardoni, Pietro Antonio: *Il sacrificio d'Isacco. Oratorio.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1707.
- Bernardoni, Pietro Antonio o Filippeschi, Giovanni Domenico: *Santa Teresa. Orato-*

- rio per musica cantato nella Chiesa di S. Giovanni in Conca di Milano.* Vienna: G. P. van Ghelen 1707.
- Corradi, Giulio Cesare (?): *L'Alboino. Dramma per musica.* [Musica di Marc'Antonio Ziani e J. J. Hoffer.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1707.
- Del Negro, Paolo Antonio: *Il martirio di Susanna. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1707.
- Del Negro, Paolo Antonio: *Il ritorno di Tobia. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1707.
- Giannini, Leopoldo Gioseffo: *Italico-latino-germanico-hispanico-gallicum elogium Francisci et Friderici principum Estensium una cum eorum patre Rainaldo Mutinensi duce.* Panegirico. Vienna 1707.
- Pamphili, Benedetto: *Il Trionfo della grazia, ovvero La conversione di Maddalena. Oratorio.* [Musica di Antonio Bononcini.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1707.
- Stampiglia, Silvio: *L'Etearco. Drama per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini e J. J. Hoffer.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1707.
- Stampiglia, Silvio: *Turno Aricino. Drama per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini e J. J. Hoffer.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1707.
- La confessione gloriosa di S. Agostino. Oratorio.* [Musica di Giovanni Antonio Costa.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1707.
- Santa Beatrice d'Este. Oratorio.* [Musica di Camilla de' Rossi.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1707.
- 1708:
- Ancioni, Giovanni Battista: *Panegirico a Giuseppe I. re di Germania e imperatore romano.* Vienna: Gio. van Ghelen 1708.
- Bernardoni, Pietro Antonio: *Amor tra nemici. Dramma per Musica.* [Musica di Attilio Ariosti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1708.
- Bernardoni, Pietro Antonio: *La passione nell'orto. Oratorio.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1708.
- Bernardoni, Pietro Antonio o Filippeschi, Giovanni Domenico: *Santa Teresa. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1708.
- Dario, Francesco Maria: *Il sacrificio di Abramo. Oratorio.* [Musica di Camilla de' Rossi.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1708.
- Filippeschi, Giovanni Domenico: *La Fama. Epitalamio.* Vienna 1708.
- Stampiglia, Nunzio: *Il pentimento di David. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1708.
- Stampiglia, Silvio: *Mario fuggitivo. Drama per Musica.* [Musica di Giovanni Bononcini e J. J. Hoffer.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1708.

- Stampiglia, Silvio: *Il natale di Giunone festeggiato in Samo. Componimento per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: Cosmerovio 1708.
- Uslenghi, Carlo Melchiorre: *La costanza trionfante nel martirio di S. Canuto re di Danimarca. Oratorio.* [Musica di Domenico Nannini.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1708.
- Vogemont, Lotharius: *Trattato intorno allo stabilimento del Commercio, che introdur si potrebbe nella Germania; Rendendo navigabili i Fiumi di essa, ed unendoli per mezzo di Canali, con il Danubio, ed altri Fiumi del Mezzogiorno.* Tradotto dal latino. Vienna: C. Lercher 1708.
- La morte di Cristo. Oratorio.* [Musica di Johann Jakob Greber.] Innsbruck: Eredi Wagner 1708.
- Nelle felicissime nozze delle sacre reali maestà di don Giovanni V re di Portogallo e di Algarve, [...] e di Maria Anna arciduchessa d'Austria. Poesia per musica.* Vienna: Gio. van Ghelen 1708.

1709:

- Bernardoni, Pietro Antonio: *Giesù flagellato. Oratorio.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1709.
- Ciallis, Rinaldo: *Il figliuol prodigo. Oratorio.* [Musica di Camilla de' Rossi.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1709.
- Cupeda, Donato: *Gli Ossequi della notte.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1709.
- Filippeschi, Giovanni Domenico: *La decollazione di S. Giovanni Battista. Oratorio.* [Musica di Antonio Bononcini.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1709.
- Minato, Nicolò: *Chilonida. Drama per musica.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1709.
- Stampiglia, Silvio: *L'Abdolomino. Drama per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1709.
- Stampiglia, Nunzio: *Il martirio de' Machabei. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1709.
- Vogemont, Lotharius: *Trattato intorno allo stabilimento del Commercio, che introdur si potrebbe nella Germania; Rendendo navigabili i Fiumi di essa, ed unendoli per mezzo di Canali, con il Danubio, ed altri Fiumi del Mezzogiorno.* Tradotto dal Latino. Vienna: C. Lercher 1709.
- Festa di Venere. Balletto.* [Musica di Johann Jakob Greber.] Innsbruck: Eredi Wagner 1709.

1710:

- Ancioni, Gian Battista: *La sapienza umana illuminata dalla religione nella Passione del*

- figliuolo di Dio. Oratorio.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1710.
- Bernardoni, Pietro Antonio: *Tigrane, re d'Armenia. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Bononcini.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1710.
- Filippeschi, Giovanni Domenico: *Il martirio di S. Lorenzo. Oratorio.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1710.
- Minato, Nicolò: *Chilonida. Drama per musica.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1710.
- Minato, Nicolo: *Mutio Scevola. Dramma per Musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1710.
- Raffaellini, Francesco Maria: *Il tempo glorioso.* [Musica di Matthias Sigismund Biechteler.] Salisburgo: Gio. Gios. Mayr 1710.
- Raffaellini, Francesco Maria: *La verità trionfante.* [Musica di Matthias Sigismund Biechteler.] Salisburgo: Gio. Gios. Mayr 1710.
- Rossi, Rocco Maria: *Casilda. Oratorio.* Vienna: Gio. van Ghelen 1710.
- Rossi, Rocco Maria: *Tributi festivi d'ossequio a [...] Francesco Antonio principe d'Harrach, Arcivescovo e principe di Salisburgo.* [Musica di H. I. F. Biber.] Vienna: Ghelen 1710.
- Stampiglia, Nunzio: *La Giuditta. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1710.
- Stampiglia, Silvio: *Caio Gracco. Dramma per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1710.
- Le gare delle deità.* [Musica di Matthias Sigismund Biechteler.] Salisburgo: Eredi di Gio. Battista Mayr 1710 (?).
- Riflessi sopra la voce sparsa dalla Corte di Roma, per la restituzione del possesso di Comacchio.* Vienna 1710.
- Sant'Alessio. Oratorio.* [Musica di Camilla de' Rossi.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1710.
- 1711:
- Ballerini, Francesco: *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore. Dramma pastorale.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1711.
- Piselli, Giuseppe: *Poema panegirico per l'esaltazione al Trono Imperiale della Maestà di Carlo 6.* Vienna 1711.
- Stampiglia, Silvio: *L'interciso. Oratorio.* [Musica di Antonio Bononcini.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1711.
- Stampiglia, Silvio: *Il Sepolcro nell'orto. Oratorio.* [Musica di Marc'Antonio Ziani.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1711.
- Ercole adolescente.* [Musica di Karl Heinrich Biber.] Salisburgo: Gio. Gios. Mayr 1711.

1712:

Pariati, Pietro: *Il voto crudele*. Oratorio. [Musica di Antonio Lotti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1712.

La castità al cimento. Oratorio. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1712.

1713:

Pariati, Pietro: *Ercole in cielo. Festa musicale*. [Musica di Andrea Stefano Fiorè.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1713.

Circe fatta saggia. Festa musicale. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1713.

La Maddalena a piedi di Cristo. Oratorio. Vienna: Heredi Cosmeroviani 1713.

La morte di Cristo. Oratorio. [Musica di Johann Jakob Greber.] Innsbruck: Eredi Wagner 1713.

San Casimiro Re di Polonia. Oratorio. Vienna 1713.

1714:

Pariati, Pietro: *Alba Cornelia. Drama per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1714.

Pariati, Pietro: *La fede sacrilega nella morte del precursor San Giovanni Battista*. Oratorio [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1714.

Pariati, Pietro: *I satiri in Arcadia. Favola pastorale*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Eredi Cosmeroviani 1714.

Pariati, Pietro: *L'umiltà coronata in Ester*. Oratorio. [Musica di Antonio Lotti.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1714.

Zeno, Apostolo: *L'Atenaide. Drama per musica*. [Musica di Marc'Antonio Ziani, Antonio Negri e Antonio Caldara.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1714.

Debbora profetessa guerriera. Oratorio. [Musica di Francesco Scarlatti] Vienna: Gio. van Ghelen 1714.

Rinaldo richiamato al campo. *Dramma per musica*. Innsbruck: Eredi Wagner 1714.

1715:

Bormastino, Antonio: *Relazione storica della città imperiale di Vienna*. Vienna: Giovanni Michele Christofforo 1715.

Cornacchia, Carlo Giuseppe: *L'empietà delusa*. Oratorio. [Musica di Giovanni Antonio Costa.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1715.

Filippeschi, Giovanni Domenico: *La decollazione di S. Giovanni Battista*. Oratorio. [Musica di Antonio Bononcini.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1715.

- Lalli, Domenico: *Tigrane ovvero L'egual impegno d'amor e di fede. Drama per musica.* [Musica di Alessandro Scarlatti.] Innsbruck: Eredi di J. Ch. Wagner 1715.
- Pariati, Pietro: *Ciro. Drama per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1715.
- Pariati, Pietro: *La donna forte nella madre de' sette Macabei. Oratorio.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Heredi Cosmeroviani 1715.
- Pariati, Pietro: *La più bella. Festa teatrale per musica.* [Musica di Johann Georg Reinhardt.] Vienna: Gio. van Ghelen 1715.
- Pariati, Pietro: *Teseo in Creta. Drama per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. van Ghelen 1715.
- Amore vince il tutto. Serenata allegorica melodrammatica.* Salisburgo: Gio. Gios. Mayr 1715.
- La caduta di Lucifero. Oratorio.* [Musica di Francesco Scarlatti.] Vienna: Gio. van Ghelen 1715.
- I felici inganni d'amore in Etolia. Favola boschereccia.* Innsbruck: Eredi di J. Ch. Wagner 1715.
- 1716:
- Gazola, Giuseppe: *Il mondo ingannato da falsi medici. Discorsi.* Praga: Giovanni Mayer 1716.
- Lalli, Domenico: *Radamisto. Dramma per musica.* [Musica di Francesco Feo.] Innsbruck: Wagner 1716.
- Machio, Giacomo: *Il zelo eroico di San Carlo Borromeo sterminatore del vizio. Oratorio.* [Musica di Giacomo Machio.] Vienna: Gio. van Ghelen 1716.
- Maddali, Bernardino: *L'esaltatione di Salomone. Oratorio.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Andrea Heyinger 1716.
- Maddali, Bernardino: *Il Trionfo della Fede. Oratorio.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna 1716.
- Pariati, Pietro: *Angelica vincitrice di Alcina. Festa Teatrale.* [Musica di J. J. Fux e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1716.
- Pariati, Pietro: *Costantino. Drama per musica.* [Musica di A. Lotti, J. J. Fux, A. Caldara e N. Matteis.] Vienna: Van Ghelen 1716.
- Pariati, Pietro: *Il finto Policare. Tragicommedia per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1716.
- Pariati, Pietro: *Il fonte della salute aperto nel Calvario. Componimento sacro per musica.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: G. van Ghelen 1716.
- Il divino imeneo di Santa Caterina vergine e martire. Oratorio.* [Musica di Johann Georg Reinhardt.] Vienna: Gio. van Ghelen 1716.

1717:

Bartoloni, Pietro Domenico: *Bacco in Boemia. Ditirambo in onore del vino di Melnich.*
Praga: Giovanni Venceslao Elm 1717.

Pariati, Pietro: *Cajo Marzio Coriolano. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: G. van Ghelen 1717.

Pariati, Pietro: *Diana placata. Festa teatrale per musica.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: G. van Ghelen 1717.

Pariati, Pietro: *Gesù Cristo condannato. Componimento sacro per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. van Ghelen 1717.

Perfetti, Bernardino: *Ismaelle. Oratorio per musica.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: Gio. van Ghelen 1717.

Silvani, Francesco: *La Verità nell'inganno. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: Van Ghelen 1717.

Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Sesostri re di Egitto. Drama per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. van Ghelen 1717.

Il disfacimento di Sisara. Oratorio. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. van Ghelen 1717.

Distinta relazione della segnalata vittoria ottenuta per la Dio Grazia dalle gloriose armi cesaree contro gl'Ottomani sotto Belgrado, nella battaglia seguita li 16. agosto 1717. Vienna: G. B. Fontana 1717.

La pace di Kamberga di S. Filippo Benizzi. Oratorio. [Innsbruck:] M Wagner 1717.

Santa Ferma. Oratorio per musica. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1717.

Veridica e distinta relazione della segnalata vittoria ottenuta dall'armi cesaree sotto il [...] Principe Eugenio di Savoia, contro le Ottomane [...] nelle vicinanze di Belgrado, li 18 agosto 1717. Vienna: C. Alessio 1717.

Versi per musica. Innsbruck: M. Wagner 1717.

1718:

Pariati, Pietro: *Alceste. Festa teatrale per musica.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. van Ghelen 1718.

Pariati, Pietro: *La colpa originale. Oratorio.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. van Ghelen 1718.

Pariati, Pietro: *Cristo nell'orto. Componimento sacro per musica.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. van Ghelen 1718.

Piselli, Giuseppe: *Il martirio di San Terenziano. Oratorio.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1718.

Zeno, Apostolo: *Ifigenia in Aulide. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. van Ghelen 1718.

Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Astarto. Drama per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. van Ghelen 1718.

1719:

Biavi, Giovanni: *Dafne. Dramma pastorale per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Mayr 1719.

Gargiera, Alessandro: *La caduta di Gerico. Oratorio*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. van Ghelen 1719.

Giardini, Giovanni Battista: *Dio sul Sinai. Oratorio*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. van Ghelen 1719.

Ibrahim Pasa Newsehirlı: *Racconto distinto dell'udienza solenne havuta apresso sua Maestà Cesarea in Vienna dal [...] Ibrabim Pascià [...] con la Lista distinta de i Presenti, che manda il Gran-Sultano alla Maestà dell'Imperatore de' Romani Cesare Leopoldo Primo*. Vienna & Padova: Sardi 1719.

Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine*. [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Pietro van Ghelen 1719.

Pariati, Pietro: *Elisa. Componimento teatrale per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. van Ghelen 1719.

Pariati, Pietro: *Galatea vendicata. Festa teatrale per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. van Ghelen 1719.

Pariati, Pietro: *Gesù Cristo negato da Pietro. Componimento sacro per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. van Ghelen 1719.

Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio Dittatore. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1719.

Zeno, Apostolo: *Sirita. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1719.

Zeno, Apostolo: *Sisara. Azione sacra*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. Van Ghelen 1719.

Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Don Chisciotte in Sierra Morena. Tragicommedia per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. Van Ghelen 1719.

1720:

Lucchini, Antonio Maria: *Il Sansone. Oratorio*. [Musica di Karl Heinrich Biber von Bibern.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Mayr 1720.

Pariati, Pietro: *La cena del Signore. Componimento sacro per musica.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. van Ghelen 1720.

Ura, Antonio: *La siciliana Calliope. Componimento eroico.* Vienna: Gio. van Ghelen 1720.

Zeno, Apostolo: *Tobia. Azione sacra.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. van Ghelen 1720.

Assalonne. Oratorio. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. van Ghelen 1720.

Mosè preservato. Oratorio. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. van Ghelen 1720.

1721:

Amenta, Niccolo: *La Giustina. Commedia.* Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Pariati, Pietro: *Il finto Policare. Tragicommedia per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: vedova ed eredi di Giovanni Giosepe Mayr 1721.

Pariati, Pietro: *Il fonte della salute aperto nel Calvario. Componimento sacro cantato.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Pariati, Pietro: *Il giudizio di Enone. Festa teatrale per musica.* [Musica di Johann Georg Reinhardt.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Pariati, Pietro: *L'umiltà coronata in Ester. Azione sacra.* [Musica di Antonio Lotti.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Silvani, Francesco / Zeno, Apostolo: *Rosina, e Lesbo. Intermezzi per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Giuseppe Porsile.] Vienna [1721].

Velardi, Giuseppe: *Il zelo di Nathan. Oratorio.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Viocca, Pietro: *Partenza amorosa. Cantata da camera.* [Musica di Pietro Viocca.] Testo italiano e tedesco. [Breslavia 1721.]

Zeno, Apostolo: *Meride e Selinunte. Dramma per Musica.* [Musica di Giuseppe Porsile e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Zeno, Apostolo: *Naaman. Azione sacra.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Zeno, Apostolo: *Ormisda. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Alessandro in Sidone. Tragicommedia per Musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. van Ghelen 1721.

Avvisi italiani, ordinarii e straordinarii. Vienna: Gio. van Ghelen 1677–1721.

1722:

- Maddali, Bernardino: *L'anima immortale creata e redenta per il Cielo. Oratorio*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. van Ghelen 1722.
- Pariati, Pietro: *Archelao, Re di Cappadocia. Tragicommedia per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1722.
- Pariati, Pietro: *Le nozze di Aurora. Festa teatrale per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1722.
- Pariati, Pietro: *Il re del dolore in Gesù Cristo Signor nostro coronato di spine. Componimento sacro per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1722.
- Stampiglia, Silvio: *Il sacrificio di Noè. Oratorio*. [Musica di Giovanni Perroni.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1722.
- Viocca, Pietro: *Ritorno d'amante. Serenata pastorale*. [Musica di Pietro Viocca.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1722.]
- Zeno, Apostolo: *Giuseppe. Azione sacra*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1722.
- Zeno, Apostolo: *Nitocri. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1722.
- Zeno, Apostolo: *Scipione nelle Spagne. Dramma per Musica* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1722.
- Pallade trionfante. Festa teatrale per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna 1722.
- La vendetta di Vulcano contro Marte. Operetta in musica*. Vienna 1722.

1723:

- Degli Avanzi, Avanzo: *Il David perseguitato. Oratorio*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1723.
- Fozio, Francesco: *Ester. Istoria sacra*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1723.
- Gigli, Girolamo: *Un pazzo guarisce l'altro. Commedia*. Vienna: van Ghelen 1723.
- Lalli, Domenico: *Gli eccessi dell'infedeltà. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Mayr 1723.
- Maddali, Bernardino: *Il Trionfo di Giuditta. Oratorio*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: G. P. van Ghelen 1723.
- Pariati, Pietro: *La Concordia de' pianeti. Componimento teatrale per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1723.
- Pariati, Pietro: *Costanza e Fortezza. Festa teatrale per musica*. [Musica di J. J. Fux e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1723.

Pariati, Pietro: *Creso. Tragicommedia per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1723.

Pariati, Pietro: *Cristo nell'orto. Componimento sacro per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: van Ghelen 1723.

Pariati, Pietro: *Il Giorno felice. Componimento per musica*. [Musica di Giuseppe Por-sile.] Testo italiano e tedesco. Vienna: van Ghelen 1723.

Viocca, Pietro: *Le tre Marie a piè della croce. Oratorio*. [Musica di Pietro Viocca.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1723.]

1724:

Bracciosi, Grazio: *Orlando furioso. Drama per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi.] Praga 1724.

Filippeschi, Giovanni Domenico: *Il martirio di S. Lorenzo. Oratorio*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1724.

Fozio, Francesco: *Morte e sepoltura di Christo. Oratorio*. [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Eredi di Giovanni Giosepe Mayr [1724].

Fozio, Francesco: *Morte e sepoltura di Christo. Oratorio*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1724.

Maffei, Scipione: *Merope. Tragedia*. Vienna: van Ghelen 1724.

Pariati, Pietro: *Meleagro. Festa teatrale per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1724.

Pariati, Pietro: *Penelope. Tragicommedia per Musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: van Ghelen 1724.

Salio, Giuseppe: *Il sacrificio di Gefte. Azione sacra per musica*. [Musica di Giuseppe Por-sile.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1724.

Zeno, Apostolo: *Andromaca. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1724.

Zeno, Apostolo: *David. Azione sacra per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: van Ghelen 1724.

Zeno, Apostolo: *Euristeo. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1724.

Zeno, Apostolo: *Gianguir. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1724.

Il Mario. Commedia. Vienna: van Ghelen 1724.

1725:

Bonlini, Cristoforo: *Il trionfo della religione e dell'amore*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1725.

- Pariati, Pietro: *La colpa originale. Oratorio*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1725.
- Pariati, Pietro: *Il re del dolore in Giesù Cristo signor nostro coronato di spine. Componimento sacro per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Bruna: J. M. Swoboda 1725.
- Salio, Giuseppe: *Il sacrificio di Gefte. Azione sacra per musica*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Bruna: Swoboda 1725.
- Silvani, Francesco: *Armida abbandonata. Drama per Musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: W. Wickhart 1725.
- Silvani, Francesco: *L'innocenza giustificata. Drama per musica*. [Musica di Andrea Stefano Fiorè o di Benedetto Fiore e Antonio Bioni.] Praga: Johann Wenzel Elm 1725.
- Villati, Leopoldo de': *Giobbe. Componimento sacro per musica*. [Musica di Giovanni Perroni.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1725.
- Zannelli, Ippolito: *Giunone Placata. Festa teatrale per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: van Ghelen 1725.
- Zeno, Apostolo: *Griselda. Dramma per Musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1725.
- Zeno, Apostolo: *Lucio vero. Drama per musica*. [Musica di Tommaso Albinoni.] Praga: Wolfgang Wickhart 1725.
- Zeno, Apostolo: *Le profezie evangeliche di Isaia. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1725.
- Zeno, Apostolo: *Semiramide in Ascalona. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1725.
- Zeno, Apostolo: *Venceslao. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Boniventi e Giovanni Antonio Guerra.] Praga: Wolfgang Wickhart 1725.
- Zeno, Apostolo: *Venceslao. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1725.
- Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Astarto. Drama per musica*. [Musica di Daniel Gottlob Treu.] Breslavia 1725.
- Articoli, e capitoli, li quali s'intendano dover essere come statuti della Congregazione musicale, eretta in Vienna*. Vienna: G. P. van Ghelen [1725].
- La fortunata sventura. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: W. Wickhart 1725.
- Mosè liberato dal Nilo. Oratorio*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1725.
- Publio Cornelio Scipione*. Testo italiano e tedesco. Vienna 1725.

Trattato di commercio fra sua maesta cesarea reale cattolica l'imperatore Carlo 6., e sua maesta reale cattolica il re delle Spagne e dell'Indie Filippo 5., concluso in Vienna il dì 1. maggio 1725. Vienna: Giovan Pietro Schmalz 1725.

Trattato di Pace fra Sua Maestà Cesarea Reale Cattolica l'Imperatore Carlo 6., e Sua Maestà Reale Cattolica il Re delle Spagne e dell'Indie Filippo 5. Vienna: G. Pietro van Ghelen 1725.

1726:

Bonlini, Domenico (Blinoni, Nicodemo): *Amalasunta. Dramma per Musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Andrea Heyinger 1726.

Canavese, Domenico: *Assalonne nemico del padre amante. Oratorio.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1726.

Lalli, Domenico: *Ulisse.* Dramma per musica. [Musica di D. G. Treu.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1726.]

Montalbani, Castore: *Il morto redivivo ovvero Sant'Antonio che risuscita il morto per liberare il padre. Oratorio per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Mayr 1726.

Neri, Giovanni Battista: *Gioseffo, che interpreta i sogni. Oratorio.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1726.

Pariati, Pietro: *Alba Cornelia. Drama per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Testo italiano e tedesco a fronte. Breslavia 1726.

Pariati, Pietro: *La corona d'Arianna. Festa teatrale per musica.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1726.

Pariati, Pietro: *Il finto Policare. Tragicommedia per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Presburgo 1726.

Pariati, Pietro: *Ghirlanda di fiori. Componimento pastorale per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1726.

Pariati, Pietro: *Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul calvario. Componimento sacro.* [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1726.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Il giorno natalizio di Giove. Cantata.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1726.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Issicratea. Festa teatrale per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: van Ghelen 1726.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Spartaco. Dramma per Musica.* [Musica di Giuseppe Porsile e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1726.

Silvani, Francesco: *Arrenione. Drama per musica.* [Musica di Giovanni Maria Ruggeri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Anton Schilhart 1726.

- Silvani, Francesco: *La tirannia castigata. Drama per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Wolfgang Wickhart 1726.
- Stampiglia, Silvio: *L'Etarco. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Eredi di Giovanni Giuseppe Mayr 1726.
- Zeno, Apostolo: *I due dittatori. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1726.
- Zeno, Apostolo: *Joaz. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1726.
- Il Cavalier Bevagna. Commedia*. [Musica di Francesco Borosini.] Vienna: Andrea Heyinger 1726.
- Il contrasto di due Gaudio e del Terzo. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Anton Schilhart 1726.
- Il germanico Marte. Drama per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Mayr [prima del 1727].
- Il peccato di Adamo. Oratorio per musica*. Bruna: Swoboda 1726.
- La reità fortunata. Drama per musica*. [Musica di Gio. Antonio Guerra.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Wolfgang Wickhart 1726.
- La religione trionfante in San Tomaso d'Acquino. Componimento sacro musicale*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Andrea Heyinger 1726.
- Il Segreto incontaminato sotto il sagrosanto sigillo della confessione, sostenuto con la sua morte dal santo il grande taumaturgo Giovanni Nepomuceno. Oratorio melo-drammatico sacro [...] da S. D. M.* Salisburgo: Eredi di Giov. Gios. Mayr 1726.
- 1727:
- Biavi, Giovanni: *La selva illustrata dal merito*. Salisburgo: Gio. Gios. Mayr 1727.
- Lalli, Domenico: *L'amor tirannico. Drama per musica*. [Musica di Francesco Feo.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Anton Schilhart 1727.
- Maddali, Bernardino: *L'esaltatione di Salomone. Oratorio*. [Musica di Giuseppe Porcile.] Vienna: van Ghelen 1727.
- Morselli, Adriano: *Tullio Ostilio. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Anton Schilhart 1727.
- Pariati, Pietro: *Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul calvario. Componimento sacro*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1727.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Archidamia. Festa teatrale per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1727.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Don Chisciotte in Corte della Duchessa. Opera serioridicola*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1727.

- Pasquini, Giovanni Claudio: *Spartaco. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Por-sile.] Bruna: Giacomo Massimiliano Svoboda 1727.
- Salio, Giuseppe: *Abele. Componimento sacro per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1727.
- Silvani, Francesco: *La Fede tradita e vendicata. Drama per musica*. [Musica di Carlo Francesco Gasparini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: J. G. Hoffman 1727.
- Zeno, Apostolo: *Il Batista. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1727.
- Zeno, Apostolo: *Imeneo. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1727.
- Zeno, Apostolo: *Lucio Vero. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Breslavia 1727.
- Zeno, Apostolo: *Merope. Dramma per musica*. Ollmütz 1727.
- Zeno, Apostolo: *Ornospade. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1727.
- Achille in Sciro. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Anton Schilhart 1727.
- Il confronto dell'amor coniugale. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Anton Schilhart 1727.
- Commedia*. Vienna: Andrea Heyinger 1727.
- Costituzioni et ordini della confraternita e fratellanza imperiale reale del santissimo sacramento, incominciata a fondare nella parochia di San Michele*. Vienna: Giovan Pietro van Ghelen 1727.
- Le gelose Cautele. Commedia*. Vienna: Heyinger 1727.
- 1728:
- Bosellini, Francesco: *La distruzione d'Hai. Componimento sacro per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1728.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La Corona d'Imeneo. Festa per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1728.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La deposizione dalla croce di Gesu Cristo. Componimento sacro per musica*. [Musica di Giovanni Gioseffo Fux.] Vienna: van Ghelen 1728.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La Forza dell'Amicizia, ovvero Pilade, ed Oreste. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara, Georg Reutter d. J. e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1728.

- Pasquini, Giovanni Claudio: *Pieria. Festa teatrale per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: van Ghelen 1728.
- Piovene, Agostino: *Porsena. Drama per musica*. [Musica di Antonio Lotti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Tip. Arcivescovile 1728.
- Silvani, Francesco: *Armida al campo. Drama per musica*. [Musica di G. A. Guerra.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1728.
- Silvani, Francesco: *Irene Augusta. Drama per musica*. [Musica di Antonio Lotti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Typ. Arcivescovile 1728.
- Villati, Leopoldo de': *Elia. Componimento sacro per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1728.
- Zeno, Apostolo: *Gionata. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1728.
- Zeno, Apostolo: *Merope. Drama per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Breslavia 1728.
- Zeno, Apostolo: *Mitridate. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1728.
- Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Astarto. Drama per musica*. [Musica di Tommaso Albinoni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1728.
- [Cavalier Pastor arcade]: *Atalanta. Componimento drammatico*. [Musica di Anton Phuniak.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Andrea Heyinger 1728.
- La Caduta di Baiazetto imperatore de Turchi. Tragedia per musica*. [Musica di Matteo Lucchini.] Praga: Hoeger 1728.
- Canzoni sacre*. Vienna: Stamperia di Corte 1728.
- La costanza combattuta in amore. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Porta.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1728.
- 1729:
- Bottalini, Giovanni Battista: *Roderico. Drama per musica*. Praga: Matthias Adam Hoeger 1729.
- Bioni, Antonio: *I cacciatori feriti d'amore. Componimento in musica*. Vienna: A. Heyinger [1729].
- Catena, Giovanni Battista: *Bersabea, ovvero il pentimento di David. Azione tragico-sacra per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1729.
- Corradi, Giulio Cesare: *Aristeo. Drama per Musica*. [Musica di Antonio Pollarolo.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1729.

- Lalli, Domenico: *Il Gran Mogol. Dramma per musica*. [Musica di Sebastiano Biancardi = Domenico Lalli.] Vienna: Gio. Battista Schilgen 1729.
- Lucchini, Antonio Maria: *Sansone. Oratorio sacro*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1729.
- Metastasio, Pietro: *Siface. Drama per musica*. [Musica di Nicola Porpora.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1729.
- Pariati, Pietro: *Sesostri. Tragedia di lieto fine*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1729.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *I disingannati. Commedia per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1729.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La deposizione dalla croce di Giesu Cristo Salvator nostro. Oratorio per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1729.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Telesilla. Festa teatrale per musica*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna 1729.
- Piovene, Agostino: *Publio Cornelio Scipione. Drama per musica*. [Musica di Carlo Francesco Pollarolo.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1729.
- Salvi, Antonio: *Il Satrapone. Intermezzi per musica*. [Musica di Tommaso Albinoni.] Praga: Matthias Adam Hoeger 1729.
- Silvestro da Milano: *Ristretto della vita del B. Fedele da Sigmaringa Suevo*. Vienna: Heyinger 1729.
- Villati, Leopoldo de': *Mose nell'Egitto. Azione sacra per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: van Ghelen 1729.
- Zeno, Apostolo: *Andromaca. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Breslavia 1729.
- Zeno, Apostolo: *Antioco. Drama per musica*. [Musica di Václav Gurecký.] Bruna: Swoboda 1729.
- Zeno, Apostolo: *Cajo Fabbricio. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1729.
- Zeno, Apostolo: *Faramondo. Dramma per musica*. [Musica di Carlo Francesco Pollarolo.] Bruna: Swoboda 1729.
- Zeno, Apostolo: *Le profezie evangeliche di Isaia. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1729.
- Zeno, Apostolo: *Naboth. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1729.
- Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Engelberta. Drama per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Breslavia 1729.

- L'amicizia pagata*. Vienna: Andrea Heyinger 1729.
- Amore trionfante. Melodrama pastorale*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1729.
- Intermezzi musicali, intitolati La Fuga d'Enea dalla Didone*. Vienna: Heyinger 1729.
- La passione d'Abelle innocente. Oratorio*. [Musica di Diogenio Bigaglia.] Praga: Università 1729.
- Il Sciocco deluso. Comedia*. [Musica di Niccola Matteis.] Vienna: Heyinger 1729.
- La virtù e la costanza vincono l'infedeltà. Componimento in musica*. Vienna: Andrea Heyinger 1729.
- 1730:
- Burigotti, Santo: *Ercole sul Termodonte. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1730.]
- Fozio, Francesco: *Ester. Istoria sacra*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1730.
- Fozio, Francesco: *Morte e sepoltura di Christo. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1730.
- Galiberti, Casimiro: *Terzo quaresimale [...] rappresentato nel terzo Anno di sue fatiche in questa Reggia di Vienna nell'Imperial Chiesa di San Pietro*. Vienna: van Ghelen 1730.
- Gargiera, Alessandro: *La caduta di Gerico. Oratorio*. Bruna: M. Swoboda 1730.
- Itto, Filippo: *Il mondo trionfante nella concezione di Maria sempre Vergine. Azione sacra*. [Musica di Nicola Bonifacio Logroscino.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Massimiliano Swoboda 1730.
- Lalli, Domenico o Salvi, Antonio: *Argippo. Drama per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalberto Guglielmo Wessely 1730.
- Lalli, Domenico: *Camaide imperatore della China o vero Li figliuoli rivali del padre. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Giovanni Gios. Mayr 1730 [?].
- Lucchini, Antonio Maria: *Farnace. Drama per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi.] Praga: Johann Wenzel Helm 1730.
- Lucchini, Antonio Maria: *L'Inganno tradito dall'amore. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Corte*. Salisburgo: G. G. Mayr 1730 (?).
- Lucchini, Antonio Maria: *L'ubidienza a Dio. Oratorio per musica*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: van Ghelen 1730.
- Metastasio, Pietro: *La passione di Gesu Christo. Componimento sacro per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1730.

- Noris, Matteo: *Penelope la casta. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1730.
- Orso, Angela d': *Intermezzi musicali tratti dall'Armida.* Vienna: A. Heyinger 1730.
- Pariati, Pietro: *Cristo condannato. Oratorio.* [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Eredi di Giovanni Giuseppe Mayr 1730.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Plotina. Festa teatrale per musica.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1730.
- Salvi, Antonio: *Il marito giocatore e la moglie bacchettona. Intermezzi per musica.* [Musica di Giuseppe Maria Orlandini.] Praga 1730.
- Silvani, Francesco: *La Verità nell'inganno. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Prag: Johann Emler 1730.
- Silvani, Francesco: *La Verità nell'inganno. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1730.
- Zati, Gaetano: *Il profeta Elia. Oratorio per musica.* [Musica di Carlo Agostino Badia.] Vienna: van Ghelen 1730.
- Zeno, Apostolo: *Cajo Fabbricio. Dramma per Musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1730.
- Zeno, Apostolo: *Enone. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1730.
- Zeno, Apostolo: *Griselda. Dramma per musica.* [Musica di Václav Gurecký.] Bruna: Swoboda 1730.
- Zeno, Apostolo / Pietro Pariati: *Astarto. Dramma per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Bruna: Swoboda 1730.
- Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Astarto. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Eredi di Giovanni Giuseppe Mayr 1730 [?].
- L'Alfieri fanfarone. Intermezzi comici musicali.* Intermezzi per Salvi: *Argippo.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1730.
- Gli amori delusi. Favola pastorale.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1730.
- Intermezzi musicali tratti dal Bajazet.* Vienna: Andrea Heyinger 1730.
- Intermezzi musicali tratti dall'Eumene.* Vienna: A. Heyinger 1730.
- La pravità castigata. Rappresentazione morale per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1730.
- Il ritorno del figlio con l'abito più approvato.* Enigma. [Musica di Francesco Mancini, Matteo Lucchini e Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Matthias Adam Hoeger 1730.
- San Giovanni di Nepomuk.* Breslavia 1730.

Santa Cecilia. Azione sacra per musica. [Musica di Giovanni Costanzi.] Bruna 1730.

1731:

Catena, Giovanni Battista: *Giacobbe. Azione sacro-pastorale per musica.* [Musica di Václav Gurecký.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1731.

Corradi, Giulio Cesare: *Alvilda regina de' Goti. Drama per musica.* [Musica di Antonio Vivaldi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1731.

Fozio, Francesco: *Due re, Roboamo e Geroboamo. Historia sacra.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1731.

Lucchini, Antonio Maria: *L'inganno tradito dall'amore. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Mayr 1731.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nelle Indie. Intermezzo musicale.* Vienna: A. Heyinger 1731.

Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1731.

Metastasio, Pietro: *Didone. Drama per musica.* [Musica di Tommaso Albinoni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1731.

Metastasio, Pietro: *Enea negli Elisi, ovvero il tempio dell'eternità. Festa teatrale per musica.* [Musica di Johann Joseph Fux e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1731.

Metastasio, Pietro: *La passione di Giesù Cristo Signor nostro. Componimento per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1731.

Metastasio, Pietro: *Sant'Elena al calvario. Componimento sacro per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1731.

Minato, Nicolò: *La pazienza di Socrate con due mogli. Scherzo drammatico per musica.* [Musica di Antonio Draghi e J. H. Schmelzer.] Vienna: Giovanni Pietro van Ghelen 1731.

Pariati, Pietro: *Cristo nell'orto. Azione sacra per musica.* [Musica di J. J. Fux.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1731.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Livia. Festa teatrale per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1731.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Il martirio di San Giovanni Nepomuceno. Componimento per musica.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1731.

Salvi, Antonio: *Arsace. Intermezzo musicale.* [Musica di Michelangelo Gasparini.] Vienna: van Ghelen 1731.

- Salvi, Antonio: *Ipermestra. Drama per musica*. [Musica di Antonio Costantini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1731.
- Salvi, Antonio: *Lucio Papirio. Drama per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1731.]
- Tagliazucchi, Girolamo (?): *L'ultima persecuzione di Saule contro Davidde. Azione sacra per musica*. [Musica di Francesco Peli.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1731.
- Zeno, Apostolo: *Daniello. Azione sacra per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1731.
- Zeno, Apostolo: *David umiliato. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Bruna: Maria Barbara Swoboda 1731.
- Zeno, Apostolo: *David umiliato. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1731.
- Zeno, Apostolo: *La Griselda. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1731.
- Zeno, Apostolo: *Merope. Drama per musica*. [Musica di Tommaso Albinoni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1731.
- Adone. Pastorale per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1731.
- L'affettazione castigata da Gradelino finto mozzo di Stalla. Musica bernesca*. Vienna: A. Heyinger 1731.
- Al sospetto l'effetto per dispetto. Intermezzi tra Fra Padronco pittore, Gelsomina sua moglie, et un giovinotto francese*. Intermezzi per Salvi: *L'Ipermestra*. Praga 1731.
- L'amante per fame. Intermedij per musica*. [Musica di Johann Dreyer.] Intermezzi nella *Didone* di Albinoni. Praga 1731.
- L'innocenza creduta colpevole*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Andrea Heyinger 1731.
- Il Nerone. Intermezzo musicale*. Vienna: Andrea Heyinger 1731.
- Le Peripezie de' Stravaganti. Comedia*. Vienna: A. Heyinger 1731.
- La pugna tra gli affetti*. Testo italiano e tedesco. Vienna 1731.
- Santa Catterina. Azione sacra per musica*. [Musica di Pietro Giuseppe Sandoni.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1731.

1732:

- Corte, Giovanni Battista: *Doriclea. Drama per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1732.

- Giannone, Pietro: *Ragioni per le quali si dimostra che l'Arcivescovado Beneventano [...] sia compreso nella Grazia conceduta da S.M.C.C.* [Vienna 1732.]
- Lucchini, Antonio Maria: *Dorilla in Tempe. Melodrama eroico pastorale.* [Musica di Antonio Vivaldi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1732.
- Lucchini, Antonio Maria: *L'osservanza della divina legge nel martirio de' Macabei. Oratorio.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1732.
- Metastasio, Pietro: *Adriano in Siria. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1732.
- Metastasio, Pietro: *L'asilo d'amore. Festa teatrale per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1732.
- Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1732.]
- Metastasio, Pietro: *Ezio. Drama per musica.* [Musica di Nicola Porpora.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1732.
- Metastasio, Pietro: *L'Issipile. Drama per musica.* [Musica di Francesco Bartolomeo Conti e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1732.
- Metastasio, Pietro: *L'Issipile. Drama per musica.* [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1732.]
- Metastasio, Pietro: *La morte d'Abele figura di quella del nostro Redentore. Componimento sacro per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna e Roma: 1732.
- Metastasio, Pietro: *Siroe, re di Persia. Drama per musica.* [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1732.]
- Pariati, Pietro: *Sidonio. Drama per musica.* [Musica di Antonio Lotti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joachim Kamenicky 1732.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Pastorale a due voci.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1732.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Zenobia. Festa teatrale per musica.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1732.
- Salvi, Antonio: *Ginevra. Dramma per musica.* Vienna: van Ghelen 1732.
- Zeno, Apostolo: *Alessandro Severo.* Vienna: van Ghelen 1732.
- Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio dittatore. Drama per musica.* [Musica di Geminiano Giacomelli.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1732.
- Zeno, Apostolo: *Sedecia. Azione sacra per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1732.
- L'amore tiranno.* Vienna 1732.

- Gli amori amari. Tragedia per musica.* [Musica di Antonio Costantini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Adalbert Wilhelm Wessely 1732.
- Arminio.* Intermezzo. Testo italiano e tedesco. Vienna 1732.
- Il cicisbeo sconsolato. Comedia.* Vienna: van Ghelen 1732.
- Il martirio di San Giovanni Nepomuceno. Azione sacra per musica.* [Musica di Nicola Porpora.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1732.
- Monsieur de Porceaugnac e Madama Grilletta. Intermezzi per musica.* [Musica di Giuseppe Maria Orlandini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1732.
- Silvia. Drama per musica.* [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano con riassunto in tedesco. [Breslavia 1732.]
- La verità conosciuta. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Breslavia 1732.]

1733:

- Galiberti, Casimiro: *Sagro poema sopra le tre orazioni della Chiesa. Per impetrare prole maschile all'Augustissima, e sempre Gloriosa Casa d'Austria.* Vienna: Maria Theresia Voigt 1733.
- Lucchini, Antonio Maria: *Ezechia. Azione sacra.* [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1733.
- Metastasio, Pietro: *Artaserse. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Bioni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Breslavia 1733.
- Metastasio, Pietro: *La clemenza di Tito. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1733.
- Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Dramma per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Bruna: Swoboda 1733.
- Metastasio, Pietro: *Demofonte. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1733.
- Metastasio, Pietro: *Giuseppe riconosciuto. Azione sacra.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: van Ghelen 1733.
- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: G. P. van Ghelen 1733.
- Metastasio, Pietro: *Sant'Elena al calvario. Componimento sacro per musica.* [Musica di Leonardo Leo.] Bruna: Swoboda 1733.
- Minato, Nicolò: *L'amor della redentione. Oratorio sopra li sette maggiori dolori della Beatissima Vergine.* [Musica dell'imperatore Leopoldo I°.] Vienna: Giovanni Pietro van Ghelen 1733.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Clelia. Festa teatrale per musica.* [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1733.

- Pasquini, Giovanni Claudio: *Il ritorno di Tobia. Azione sacra*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1733.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Sancio Panza Governatore dell'Isola Barattaria. Commedia per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1733.
- Salvi, Antonio: *Argippo*. Drama per musica. [Musica di Antonio Constantini.] Bruna: Swoboda 1733.
- Silvani, Francesco: *Il più fedel fra vassalli. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1733.
- Stampiglia, Silvia: *Giasone. Componimento per musica*. [Musica di Niccola Porpora.] Bruna: Swoboda 1733.
- Zeno, Apostolo: *Alessandro Severo. Drama per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Breslavia 1733.
- Zeno, Apostolo: *Gerusalemme convertita. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1733.
- Gli amori amari. Tragedia per musica*. [Musica di Antonio Costantini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Bruna: G. M. Swoboda 1733.
- La bilancia infallibile. Representatione morale per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joachim Kamenicky 1733.
- La caccia in Etolia*. Intermezzo. Vienna: van Ghelen 1733.
- Il figlio vendicatore del padre*. Intermezzo. Testo italiano e tedesco. Vienna 1733.
- Osservazioni sopra I Motivi delle Risoluzioni del Re di Francia*. Vienna: van Ghelen 1733.
- Risposta alla scrittura intitolata: Motivi delle Risoluzioni del Re di Francia*. Vienna: van Ghelen 1733.

1734:

- Filippeschi, Giovanni Domenico: *La costanza del cristiano paziente per il suo Redentore paragonata nel martirio di S. Lorenzo. Oratorio*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Praga: Johann Norbert Fitzky 1734.
- Fontanelli, Alfonso: *San Francesco di Paola. Azione sacra*. [Musica di Václav Gurecký.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1734.
- Manzoni, Francesca: *Abigaille. Azione sacra per musica*. [Musica di Maximilian Joseph Hellmann.] Vienna: van Ghelen 1734.
- Manzoni, Francesca: *La Debbora. Oratorio per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: P. van Ghelen 1734.
- Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Drama per musica*. [Musica di Matteo Lucchini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenitzky 1734.

- Metastasio, Pietro: *La Betulia liberata. Azione sacra per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1734.
- Metastasio, Pietro: *La Clemenza di Tito. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1734.
- Metastasio, Pietro: *Didone. Dramma per musica*. [Musica di Domenico Sarri.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1734.
- Stampiglia, Silvio: *Santa Maria Egiziaca. Rappresentazione morale per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1734.
- Ventura della Sala ed Abarca, Francesco: *Regolamenti militari colla loro glossa, tradotti dall'idioma spagnuolo nell'italiano da Giuseppe di Zamora*. Vienna: van Ghelen 1734.
- Zeno, Apostolo: *Enone. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1734.
- Zeno, Apostolo: *Pirro. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Gio. Battista Schilgen 1734.
- Zeno, Apostolo: *San Pietro in Cesarea. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1734.
- Zeno, Apostolo: *Teuzzone. Drama per musica*. [Musica di Giuseppe Orlandini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1734.
- Ermelinda. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1734.
- Fortuna ed amore. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1734[?].
- Il matrimonio per forza. Intermezzi per musica*. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1734.
- La pravità castigata. Drama per musica*. [Musica di Eustachio Bambini.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1734.
- Risposta alla scrittura, intitolata, Memoria per l'Ambasciatore del Rè cattolico alla Corte della Gran Bretagna, contenente le ragioni, che hanno obbligato Sua Maestà Cattolica a far la guerra all'Imperatore*. [Vienna: Stamperia imperiale 1734.]
- 1735:
- Braccioli, Grazio: *Orlando furioso. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi e Domenico Sarro.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1735.
- Frugoni, Carlo Innocenzo: *Medea riconosciuta*. [Musica di Leonardo Vinci.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1735.

- Manzoni, Francesca: *La Debbora. Oratorio per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: van Ghelen 1735.
- Metastasio, Pietro: *Gioas, re di Giuda. Azione sacra per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1735.
- Metastasio, Pietro: *Le grazie vendicate. Componimento drammatico*. Vienna 1735.
- Metastasio, Pietro: *Issipile. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1735.
- Morselli, Adriano: *Tullio Ostilio. Drama per musica*. [Musica di Antonio Vivaldi e Domenico Sarro.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1735.
- Pagani Cesa, Giovanni Carlo: *Nel perdono la vendetta. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Porta.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Leopold Johann Kamenicky 1735.
- Pariati, Pietro: *Il Sacrificio in Aulide. Festa teatrale per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1735.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Il figliuol prodigo. Azione sacra per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: van Ghelen 1735.
- Stampa, Claudio Nicola: *Venere placata. Drama per musica*. [Musica di Giuseppe Nicola Alberti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Bruna: Giac. Massimil. Swoboda 1735.
- Zeno, Apostolo: *Gesu presentato nel tempio. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1735.
- Zeno, Apostolo: *Il Teuzzone*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1735.
- L'Armida placata. Azione teatrale per musica*. [Musica di Georg Christoph Wagenseil.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1735.
- La pastorella regnante. Azione musicale drammatica*. [Musica di Giuseppe Antonio Paganelli.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1735.
- 1736:
- Gigli, Girolamo: *La fede ne' tradimenti. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadij 1736.
- Lucchini, Antonio Maria: *Il martirio della madre de' Macabei. Azione sacra per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Testo italiano e tedesco. Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1736.
- Lucchini, Antonio Maria: *Sant'Elena al calvario. Componimento sacro per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Bruna: Giacomo Massimiliano Swoboda 1736.

- Metastasio, Pietro: *Achille in Sciro. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1736.
- Metastasio, Pietro: *Ciro riconosciuto. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1736.
- Metastasio, Pietro: *Il Temistocle. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1736.
- Metastasio, Pietro: *La passione di Gesu Cristo, componimento sacro per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1736.
- Metastasio, Pietro: *Tito Vespasiano ovvero La clemenza di Tito. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Bruna: Giacomo Massimil. Swoboda 1736.
- Neri, Giovanni Battista: *Gioseffo che interpreta i sogni. Oratorio*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: van Ghelen 1736.
- Paglia, Francesco Maria (?): *I Rivali generosi*. [Musica di Filippo Maria Collinelli.] Testo italiano e tedesco. Vienna: van Ghelen 1736.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Il giusto afflitto nella persona di Giobbe. Azione sacra per musica*. [Musica di Ignazio Conti.] Vienna: van Ghelen 1736.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Diana vendicata. Festa teatrale per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1736.
- Salvi, Antonio: *Ipermestra. Drama per musica*. Graz: Eredi Widmanstadj 1736.
- Silvani, Francesco: *Armida abbandonata. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1736.
- Silvani, Francesco: *La Fede tradita e vendicata. Drama per musica*. [Musica di Carlo Francesco Gasparini.] Graz: Eredi Widmanstadj 1736.
- Silvani, Francesco: *Il Filosofo di Campagna. Dramma Giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Maria Buini.] Vienna: van Ghelen 1736.
- L'amor può tutto*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1736.
- Elena sacrificata*. Testo italiano e tedesco. Vienna: G. P. v. Ghelen 1736.
- I falsi Sospetti*. Testo italiano e tedesco. Vienna: van Ghelen 1736.
- La speranza assicurata*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna 1736.
- Traiano*. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna 1736.
- Il vecchio pazzo in amore*. Intermezzo in musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1736.
- Il vero amore*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1736.
- 1737:
- Lucchini, Antonio Maria: *Farnace*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1737.

- Lucchini, Antonio Maria: *Farnace re di Ponto. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.
- Manzoni, Francesca: *La madre de' Macabei. Azione sacra per musica.* [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: van Ghelen 1737.
- Metastasio, Pietro: *Adriano in Siria. Dramma per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Bruna: Barbara Swoboda 1737.
- Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.
- Metastasio, Pietro: *Sant'Elena al Calvario. Componimento sacro per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1737.
- Metastasio, Pietro: *Zenobia.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: van Ghelen 1737.
- Minato, Nicolò: *Le risa di Democrito. Trattenimento per musica.* [Musica di Francesco Antonio Pistocchi e J. J. Hoffer.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1737.
- Morselli, Adriano: *Tullio Ostilio. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.
- Pariati, Pietro: *Il giorno felice.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1737.
- Potrucci, Andrea: *Il Gedeone. Azione sacra per musica.* [Musica di Nicola Antonio Porpora.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1737.
- Salvi, Antonio: *L'Arsace. Drama per musica.* [Musica di Geminiano Giacomelli.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.
- Salvi, Antonio: *Teodorico. Dramma per musica.* [Musica di Matteo Lucchini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Bruna: Maria Barbara Swoboda 1737.
- Silvani, Francesco: *La fede tradita e vendicata. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Klagenfurt: Frederico Kleinmayr 1737.
- Silvani, Francesco: *Tigrane. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1737.
- Zeno, Apostolo: *Cajo Fabricio. Dramma per musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Salisburgo: Eredi di Giovanni Gioseppe Mayr 1737.
- Zeno, Apostolo: *Ezechia. Azione sacra per musica.* [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: van Ghelen 1737.
- Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio dittatore. Drama per musica.* [Musica di Ignaz Holzbauer.] Bruna: Maria Barbara Swoboda 1737.
- Zeno, Apostolo: *Venceslao. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.

- Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Alessandro in Sidone. Tragicommedia per musica*. [Musica di Giovanni Bononcini.] Vienna: van Ghelen 1737.
- Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Sesostri re di Egitto. Drama per musica*. [Musica di Giuseppe Porsile.] Vienna: Gio. van Ghelen 1737.
- L'Alfier fanfarone. Intermedio musicale*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.
- La caduta di Bajazetto imperatore de' Turchi. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.
- Diario di quanto è succeduto nel campo dell'armata di Sua Maestà Cesarea e Cattolica presso Nissa [...] e principalmente del fatto d'armi seguito sotto Banialucka [...] Colla notizia della presa di Oczakou*. [Vienna 1737.]
- Memorie delli due ultimi passaggi dell'Armata di S. M. C. C. in Italia contenenti ciò che di memorabile è successo in Lombardia dall'anno 1730. sino all'anno 1735*. Vienna: P. Straub 1737.
- Pericca e Varrone. Intermezzi musicali*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1737.
- La Vendetta vinta dall'Amore. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco. Vienna: van Ghelen 1737.

1738:

- Belmuro, Andrea: *La contadina. Intermezzi musicali*. [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- Fozio, Francesco: *Ester. Istoria sacra*. [Musica di Carlo Arrigoni.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.
- Lalli, Domenico: *Candace. Dramma per musica*. [Musica di Giovanni Battista Lampugnani.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.
- Lampredi, Giovanni Maria: *A sua eccellenza il maresciallo Daun per sua condotta nella campagna dell'anno 1758 contro Federigo II re di Prussia*. Vienna: Giovanni Tommaso Trattner 1758.
- Manzoni, Francesca: *Il sacrificio d'Abramo. Azione sacra per musica*. [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna: van Ghelen 1738.
- Metastasio, Pietro: *L'Alessandro nell'Indie. Drama per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- Metastasio, Pietro: *Demofonte. Dramma per musica*. [Musica di Francesco Mitscha.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.

- Metastasio, Pietro: *La pace fra la virtù e la bellezza. Festa di camera per musica*. [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna 1738.
- Metastasio, Pietro: *Il Parnaso accusato e difeso. Festa teatrale per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna 1738.
- Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- Malipiero, Tommaso: *L'innocenza riconosciuta. Drama per musica*. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La deposizione dalla croce di Gesu Cristo. Componimento sacro per musica*. [Musica di J. J. Fux.] Vienna: van Ghelen 1738.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Il giusto afflitto nella persona di Giobbe. Azione sacra*. [Musica di Girolamo Pera.] Bruna: Maria Barbara Swoboda 1738.
- Silvani, Francesco: *Candace*. [Musica di Giovanni Battista Lampugnani.] Testo italiano e tedesco. Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.
- Silvani, Francesco: *La Fede tradita e vendicata. Drama per musica*. Praga: Johann Norbert Fitzky 1738.
- Silvani, Francesco: *La verità nell'inganno. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- Zeno, Apostolo: *Girita. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Bioni.] Breslavia 1738.
- Zeno, Apostolo: *Griselda*. Testo italiano e tedesco a fronte. Klagenfurt: Joh. Frid. Kleinmayr 1738.
- Zeno, Apostolo: *Nabot. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1738.
- Zeno, Apostolo: *Sirita. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1738.
- Angelica e Medoro*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.
- Ester. Azione sacra per musica*. [Musica di Carlo Arrigoni.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.
- Il giudizio di Paride. Serenata*. [Musica di Domenico Sarri.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1738.
- L'innocenza difesa nell'inganno. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- Melissa. Intermezzi musicali*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.
- La Messamiride riconosciuta*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1738.

Pedronco pittore, Gelsomina sua moglie et un giovane francese. Intermezzi musicali. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.

Relazione del fatto d'Armi, seguito il dì 4 luglio 1738 a Cornia. Vienna 1738.

Le Rivali Placate. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1738.

Lo Specchio della Costanza. Operetta nuova. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1738.

La Vendetta vinta dall'Amore. Drama per musica. Graz: Eredi Widmanstadj 1738.

1739:

Del Fantasia, Filippo Neri: *Costantino riconosciuto. Drama per musica.* [Musica di Antonio Costantini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Bruna: Maria Barbara Swoboda 1739.

Federico, Gennaro Antonio: *Rosaura. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1739.

Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzi musicali.* [Musica di G. B. Pergolesi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz 1739.

Lapis, Santo: *L'Egidio. Rappresentazione morale per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1739.

Lucchini, Antonio Maria: *L'Inganno tradito dall'Amore. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica.* Klagenfurt: Kleinmayr 1739.

Metastasio, Pietro: *Artaserse.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.

Metastasio, Pietro: *Ciro riconosciuto. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1739.

Metastasio, Pietro: *Demofonte. Drama per musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Graz: Eredi Widmanstadj 1739.

Metastasio, Pietro: *Isacco. Figura del redentore. Azione sacra per musica.* [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna: van Ghelen 1739.

Metastasio, Pietro: *Il Parnaso accusato e difeso. Festa teatrale per musica.* [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. Pietro v. Ghelen 1739.

Pariati, Pietro: *Anfitrione. Tragicommedia per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1739.

Salvi, Antonio: *Adelaide. Drama per musica.* [Musica di Antonio Vivaldi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1739.

Salvi, Antonio: *Arsace.* Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1739.

- Salvi, Antonio: *La Ginevra. Drama per musica*. [Musica di Santo Lapis.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1739.
- Stampiglia, Silvio: *Rosmira. Drama per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse o G. F. Händel.] Graz: Eredi Widmanstadj 1739.
- Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio Dittatore. Drama per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Graz: Eredi Widmanstadj 1739.
- Amor medico ossia il Don Chisciotte*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1739.
- L'amore figlio del merito*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.
- Il Baiazet*. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1739.
- Il Don Chisciotto. Intermezzi musicali*. Graz: Eredi Widmanstadj 1739.
- Drusilla e poi Grillone. Intermezzi musicali*. Graz: Eredi Widmanstadj 1739.
- Li figliuoli rivali del padre*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1739.
- La Maria lebbrosa. Azione sacra cantata*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. van Ghelen 1739.
- Il matrimonio per forza. Intermezzi musicali*. Graz: Eredi Widmanstadj 1739.
- 1740:
- Corradi, Giulio Cesare: *Alvilda*. Klagenfurt: Kleinmayr 1740.
- Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Lubiana: Adam Friedrich Reichhardt 1740.
- Metastasio, Pietro: *La Betulia liberata. Azione sacra per musica*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: van Ghelen 1740.
- Metastasio, Pietro: *Il Catone in Utica. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1740.
- Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1740.
- Metastasio, Pietro: *Isacco figura del Redentore. Azione sacra per musica*. [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.
- Metastasio, Pietro: *Siface*. Klagenfurt: Kleinmayr 1740.
- Metastasio, Pietro: *Zenobia. Dramma per Musica*. [Musica di Luca Antonio Predieri e Nicola Matteis.] Vienna: van Ghelen 1740.
- Morselli, Adriano: *I tre Difensori della patria. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Galeazzi?] Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.
- Pariati, Pietro: *Pimpinone e Vespetta. Intermezzi musicali*. [Musica di Tommaso Albi-

- noni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Lubiana: Adam Friedrich Reichhardt 1740.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Arminio. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse?] Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *I lamenti d'Orfeo. Cantata*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna 1740.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *San Paolo in Atene. Azione sacra per musica*. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1740.
- Perrucci, Andrea: *Gedeone Condottore del Popolo di Dio. Oratorio*. [Musica di Nicola Porpora.] Praga: Compagnia di Gesù 1740.
- Salvi, Antonio: *Arminio. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.
- Silvani, Francesco: *Amor, odio, e pentimento. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1740.
- Silvani, Francesco: *L'innocenza difesa*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.
- Silvani, Francesco: *L'Innocenza difesa. Dramma per musica*. [Musica di Fortunato Chelleri?] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1740.
- Stampiglia, Silvio: *Rosmira. Drama per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Lubiana: Adam Friedrich Reichhardt 1740.
- Vanneschi, Francesco: *Alessandro in Persia. Drama per musica*. [Musica di Pietro Domenico Paradies.] Graz: Eredi Widmanstadj 1740.
- Zeno, Apostolo: *Il Batista. Azione sacra per musica*. [Musica di Antonino Caldara.] Vienna: van Ghelen 1740.
- Zeno, Apostolo: *Lucio Vero. Dramma per musica*. Klagenfurt: Kleinmayr 1740.
- Don Chisciotte credendosi all'Inferno*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1740.
- Relazione della ultima malattia, e della morte, e sepoltura della Sacra Cesarea e Cattolica Maestà di Carlo VI*. Vienna – Firenze – Roma 1740.
- Il trionfo della Santa Croce. Oratorio*. [Musica di Giacomo Cesare Predieri.] Salisburgo: Giovanni Gioseppe Mayr 1740 (?).
- 1741:
- Capponi, Luca: *La nascita di Gesù Redentore*. Praga: Johann Norbert Fitzky 1741.
- Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Presburgo: Eredi Royeriani 1741.

- Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Opera musicale*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1741.
- Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Graz 1741.
- Pasqualino, Benedetto: *Antigona. Opera musicale*. [Musica di Giuseppe Maria Orlandini?] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. v. Ghelen 1741.
- 1742:
- Goldoni, Carlo: *Oronte re de' Sciti. Dramma per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Graz: Eredi Widmanstadj 1742.
- Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1742.
- Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Lubiana: Adam Friedrich Reichardt 1742.
- Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata. Drama per musica*. Lubiana: Adam Friedrich Reichardt 1742.
- Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1742.
- Metastasio, Pietro: *Il Temistocle. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Ignazio Holzbauer.] Vienna: van Ghelen 1742.
- Minato, Nicolò: *Le risa di Democrito. Opera burlesca*. [Musica di Francesco Antonio Pistocchi e J. J. Hoffer.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1742.
- Stampa, Claudio Nicola: *Sirbace. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Graz: Eredi Widmanstadj 1742.
- Zeno, Apostolo: *Ambleto. Dramma per musica*. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: G. P. van Ghelen 1742.
- Zeno, Apostolo: *L'oracolo in Messenia, ovvero La Merope. Opera in musica*. [Musica di Antonio Vivaldi.] Vienna: van Ghelen 1742.
- La Fedeltà sin alla Morte. Dramma per Musica*. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1742.
- Tarconte. Dramma per musica*. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1742.
- 1743:
- Metastasio, Pietro: *Adriano in Siria. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara e Franz Hilverding.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1743.
- Metastasio, Pietro: *L'asilo d'amore. Festa teatrale per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco. Vienna: G. P. v. Ghelen 1743.

- Metastasio, Pietro: *La Semiramide. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco. Praga: Johann Norbert Fitzky 1743 [?].
- Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1743.
- Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1743.
- Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco. Linz: Johann Michael Feichtinger 1743.
- Zeno, Apostolo: *Cajo Fabricio. Drama per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Graz: Eredi Widmanstadj 1743.
- 1744:
- Cito, Antonio: *Vita e virtù dell'imperadrice Guglielmina Amalia*. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1744.
- Florio, Daniele: *Per le nozze della serenissima arciduchessa Marianna d'Austria, Infanta di Spagna. Canti due*. Vienna: Leopoldo G. Kaliwoda 1744.
- Locatelli, Giovanni Battista: *Il matrimonio sconcertato dalla forza di Bacco. Intermezzo nuovo in musica*. [Musica di Filippo Finazzi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Giovanni Norberto Fitzky 1744.
- Lucchini, Antonio Maria: *Farnace. Dramma per musica*. Vienna: G. P. v. Ghelen 1744.
- Metastasio, Pietro: *Antigono. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Praga: Johann Norbert Fitzky 1744.
- Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1744.
- Metastasio, Pietro: *Catone in Utica. Dramma per musica*. [Musica di Geminiano Giacomelli.] Vienna: Gio. P. van Ghelen 1744.
- Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per Musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1744.
- Metastasio, Pietro: *L'Ipermestra. Dramma per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse e Luca Antonio Predieri.] Vienna: G. P. v. Ghelen. 1744.
- Metastasio, Pietro: *Siface. Dramma per musica*. Vienna: G. P. v. Ghelen 1744.
- Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica*. [Musica di Paolo Scalabrini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1744.
- Pariati, Pietro: *Archelao, Re di Cappadocia. Tragicommedia per musica*. [Musica di Francesco Bartolomeo Conti, con l'arie per li balli di Nicola Matteis.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1744.

Salvi, Antonio: *Adelaide. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johann Norbert Fitzky 1744.

Salvi, Antonio: *Il marito giocatore e la moglie bacchettona. Intermezzi musicali*. [Musica di Giuseppe Maria Orlandini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1744.

1745:

Barlocchi, Giovanni Gualberto: *La finta cameriera. Opera bernesca per musica*. [Musica di Gaetano Latilla.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadii 1745.

Giusti, Alvise: *Argenide. Drama per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Graz: Eredi Widmanstadij 1745.

Palomba, Antonio: *Il giramondo. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Leonardo Leo.] Innsbruck: M. Wagner [? 1745].

Fiammetta. Opera bernesca. Graz: Eredi Widmanstadii 1745.

La generosità trionfante. Dramma per musica. Vienna: G. P. v. Ghelen 1745.

Il trono vendicato. Dramma per musica. Vienna: G. P. v. Ghelen 1745.

1746:

Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzi musicali*. [Musica di Giovanni Battista Pergolesi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. P. van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica*. Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Dramma per musica*. [Musica di Andrea Bernasconi.] Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *La clemenza di Tito. Dramma per musica*. [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *Semiramide. Dramma per musica*. Vienna: van Ghelen 1746.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Graz: Eredi Widmanstadij 1746.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1746.

Salvi, Antonio: *Ariodante. Dramma per musica*. [Musica di G. C. Wagenseil ?] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1746.

Salvi, Antonio: *L'Arsace. Dramma per musica*. Vienna: van Ghelen 1746.

Silvani, Francesco: *La finta schiava. Drama per musica*. [Musica di L. Vinci, G. B. Lampugnani e C. W. Gluck.] Graz: Eredi Widmanstadii 1746.

- Silvani, Francesco: *La Finta Schiava. Drama per musica*. [Musica di L. Vinci, G. B. Lampugnani e C. W. Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1746.
- Zeno, Apostolo: *Il Gianguir. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Caldara.] Vienna: van Ghelen 1746.
- L'Aralinda. Dramma per musica*. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1746.
- Argenide. Drama per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1746.
- Il Pittore. Intermezzi musicali*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1746.
- 1747:
- Buini, Giuseppe Maria: *La Zannina maga per amore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Maria Buini.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1747.
- Della Croce Mendoza, Anna Maria: *Le azzioni piu maravigliose della vita di Maria vergine, divise in otto poemi*. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1747.
- Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzo in musica*. [Musica di G. B. Pergolesi.] Praga: Georg Labaun 1747.
- Mariani, Tommaso: *Il tracollo. Intermezzo per musica*. [Musica di G. B. Pergolesi.] Vienna: Giov. Giac. Jahn 1747.
- Metastasio, Pietro: *L'impresario dell'Isole Canarie. Intermezzo per musica*. [Musica di Leonardo Leo.] Vienna 1747.
- Metastasio, Pietro / Querzoli Laschi, Anna / Laschi, Filippo: *L'impresario dell'Isole Canarie. Intermezzo per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Opera pantomima de' Piccoli Hollandesi sopra la Piazza de' Cappuccini*. Vienna 1747.
- Roccaforte, Gaetano: *Tito Manlio. Dramma per musica*. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1747.
- Salvi, Antonio: *Arminio. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1747.
- Vanstryp, Filippo: *Componimento sagro a 4 voci da cantarsi in corte nel giorno dell'elezione all'arcivescorato e principato di Giacobbe Ernesto Arcivescovo e principe de Salisburgo*. [Musica di Johann Ernst Eberlin.] Salisburgo: Mayr 1747.
- L'amante ingannatore. Intermezzo per musica*. Praga: Georg Labaun 1747.
- Componimento Sagro da cantarsi in corte. Festeggiando il [...] giorno del nome di [...] Monsignor Giacomo Ernesto Archivescovo e Principe di Salisburgo*. Salisburgo: Eredi Mayr 1747.
- La costanza supera tutto. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse e I. Holzbauer.] Vienna 1747.

Emira. Opera bernesca in musica. [Musica di Leonardo Leo.] Testo italiano e tedesco.
Graz: Eredi Widmanstadi 1747.

La moglie all'usanza il marito alla moda. Intermezzo per musica. Praga: Georg Labaun
1747.

Il tutore e la pupilla. Intermezzo per musica. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna 1747.

La vedova ingegnosa o Il medico ignorante. Intermezzo per musica. Praga: J. J. Gerzabeck
1747.

1748:

Barlocchi, Giovanni Gualberto: *La commedia in commedia. Dramma giocoso per musica.*
Vienna: Giov. Pietro v. Ghelen 1748.

Buini, Giuseppe Maria: *Il protettore alla moda. Dramma giocoso per musica.* [Musica di
Baldassare Galuppi.] Vienna: G. P. van Ghelen 1748.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte.
Praga: Ignaz Pruscha 1748.

Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.]
Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Dramma per musica.* [Musica di Chri-
stoph Willibald Gluck.] Vienna: van Ghelen 1748.

Metastasio, Pietro: *Il Siroe. Dramma per musica.* [Musica di G. C. Wagenseil.]
Vienna: Giov. Pietro v. Ghelen 1748.

Palomba, Antonio: *Orazio. Dramma giocoso per musica.* Vienna: Giov. Pietro van Ghe-
len 1748.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Leucippo. Favola pastorale per musica.* [Musica di J. A.
Hasse.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Piovene, Agostino: *Bajazet. Dramma per musica.* Vienna: Giov. Pietro van Ghelen
1748.

Roccaforte, Gaetano: *Alcibiade. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Carcani.]
Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Saddumene, Bernardo: *La Fantesca. Intermezzi musicali.* [Musica di Johann Adolph
Hasse.] Vienna: van Ghelen 1748.

Zanetti, Antonio Maria: *Li birbi. Intermezzo.* [Musica di Michele Fini.] Praga: Georg
Labaun 1748.

Il barcarolo. Intermezzi per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

La fata meravigliosa. Dramma giocoso per musica. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna:
Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Il filosofo, chimico, poeta. Drama giocoso per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen
1748.

La finta pazzia di Diana. Pastorale giocosa per musica. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1748.

Il finto pazzo. Intermezzo per musica. Praga: G. Labaun 1748.

La nobiltà immaginaria. Dramma giocoso per musica. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1748.

Il vedovo. Intermezzi per musica. [Musica di Francesco Feo.] Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1748.

1749:

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: van Ghelen 1749.

Metastasio, Pietro: *Catone in Utica. Dramma per musica.* Praga: Ignaz Pruscha 1749.

Metastasio, Pietro: *Catone in Utica. Dramma per musica.* [Musica di Geminiano Giacomelli.] Vienna: G. P. v. Ghelen 1749.

Metastasio, Pietro: *Didone abbandonata.* [Musica di Niccolò Jommelli.] Vienna 1749.

Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica.* [Musica di Andrea Bernasconi e Ignazio Holzbauer.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1749.

Metastasio, Pietro: *Isacco figura del Redentore. Oratorio.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1749.

Zeno, Apostolo: *Merope. Dramma per musica.* [Musica di Niccolò Jommelli.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1749.

Augurio di felicità. Vienna 1749.

1750:

Belmuro, Andrea: *Il Tabarano. Intermezzo per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1750.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Drama per musica.* [Musica di Giovanni Marco Rutini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *L'Ipermestra. Dramma per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1750.

Metastasio, Pietro: *La Zenobia. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: J. J. Gerzabeck 1750.

- Pariati, Pietro: *Gesù Cristo negato da Pietro. Oratorio*. [Musica di Johann Joseph Fux.] Praga: Compagnia di Gesù 1750.
- Salvi, Antonio: *Il Giocatore. Intermezzo per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Vienna: van Ghelen 1750 (?).
- Tagliazucchi, Giampietro: *Euridice. Favola pastorale per musica*. Vienna: Gio. Pietro van Ghelen 1750.
- Zeno, Apostolo: *Andromaca. Dramma per musica*. [Musica di David Perez.] Vienna: van Ghelen 1750.
- Zeno, Apostolo: *Lucio Papirio dittatore. Drama per musica*. [Musica di Francesco Zoppis e di altri autori.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1749.
- Zeno, Apostolo: *Venceslao. Drama per musica*. [Musica di Georg Christoph Wagenseil.] Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1750.
- Andromeda liberata. Dramma per musica*. Vienna: Giov. Pietro van Ghelen 1750.
- Il Baron Gonfianuvoli. Dramma comico-giocosso*. [Musica di Giuseppe Avossa.] Salisburgo: Giovanni Giuseppe Prambsteidl 1750.
- I tre giuli, o siena sonetti sopra l'importunità d'un creditore di tre Giuli*. Vienna: van Ghelen [1750].

1751:

- Metastasio, Pietro: *Il Ciro riconosciuto. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1751.
- Metastasio, Pietro: *Il re pastore. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1751.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La deposizione dalla croce di Gesù Cristo Salvatore nostro. Componimento sacro*. Praga: Università 1751.

1752:

- Metastasio, Pietro: *L'eroe Cinese. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1752.
- Metastasio, Pietro: *Issipile. Drama per musica*. [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.
- Metastasio, Pietro: *Il re pastore. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.
- Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Marco Rutini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.

- Pasquini, Giovanni Claudio: *Leucippo. Pastorale per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Prag: Ignaz Pruscha 1752.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La sepoltura di Gesù Cristo Salvatore nostro. Componimento sacro per musica*. Praga: Università 1752.
- Zeno, Apostolo: *Andromaca. Dramma per Musica*. [Musica di Davide Perez.] Vienna: van Ghelen 1752.
- Il filosofo convinto in amore. Intermezzo per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1752.
- 1753:
- Bussani, Giacomo Francesco: *Cesare in Egitto. Dramma per musica*. [Musica di Francesco Maggiore.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadi 1753.
- Florio, Daniele: *Per lo ristabilimento delle scienze e la riforma degli studj fatta nell'università di Vienna da Maria Teresia. Canzone*. Vienna: Leopoldo Giov. Kaliwoda 1753.
- Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. [Musica di Francesco Maggiore.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1753.
- Metastasio, Pietro: *La clemenza di Tito. Dramma per musica*. [Musica di Andrea Adolfati.] Vienna 1753.
- Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Drama per musica*. [Musica di Francesco Maggiore.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1753.
- Metastasio, Pietro: *Siface. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.
- Zeno, Apostolo: *Il Vologeso. Dramma per musica*. [Musica di Francesco Zoppis.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.
- Amor mascherato. Intermezzo in musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.
- Antigona. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.
- La cacciatrice. Intermezzo in musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.
- Costituzioni et ordini della confraternita e Fratellanza imperial e reale del santissimo Sacramento incominciata a fondare nella parochia di S. Michele*. Vienna: G. P. van Ghelen 1753.
- Il Dario. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

Li due semplici innamorati. Intermezzo in musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1753.

Lagrime di pentimento, tenerezza e compatimento. Dialogo tragico-sacro. [Musica di Giovanni Battista Sammartini.] Praga: Stamperia dell'Università 1753.

1754:

Goldoni, Carlo: *La calamità de' cuori. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Goldoni, Carlo: *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Mariani, Tommaso: *La vedova ingegnosa. Intermezzo per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadi 1754.

Metastasio, Pietro: *Le Cinesi. Componimento drammatico.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: van Ghelen 1754.

Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per musica.* [Musica di Antonio Duni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Metastasio, Pietro: *L'isola disabitata. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1754.

Metastasio, Pietro: *Siroe re di Persia. Drama per musica.* [Musica di Francesco Zoppis.] Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Metastasio, Pietro: *Il vero omaggio. Componimento drammatico per musica.* Vienna: Giovanni Pietro van Ghelen 1754.

Pallavicini, Stefano Benedetto: *I pellegrini al sepolcro di Nostro Redemptore.* [Musica di Johann Adolf Hasse.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Maria Eva Schilg 1754.

Salvi, Antonio: *L'Arminio. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadi 1754.

Silvani, Francesco: *L'Ernelinda. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadij 1754.

Silvani, Francesco: *Il Tigriane. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1754.

Vanstryp, Filippo: *Composizione sacra a 4 voci da cantarsi in corte solennizzando il giorno di nascita di Sigismondo Cristoforo Arcivescovo e prencipe di Salisburgo.* [Musica di Johann Ernst Eberlin.] Salisburgo: Mayr 1754.

Zeno, Apostolo: *Il Vologeso. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadi 1754.

Il Ciclope. Breve cantata a due. Vienna 1754.

Lutto e Gioia cioè L'amara morte di Gesù Cristo amorosissimo Redentore. Dialogo musicale.
[Musica di Giovanni Battista Sammartini.] Praga: Università 1754.

1755:

Durazzo, Giacomo: *L'innocenza giustificata. Festa teatrale per musica.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: G. L. v. Ghelen 1755.

Goldoni, Carlo: *Il mondo della luna. Dramma giocoso per musica.* [Musica di B. Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1755.

Metastasio, Pietro: *La danza. Componimento drammatico pastorale.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: G. L. van Ghelen 1755.

Metastasio, Pietro: *Demofonte. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1755 [?].

Metastasio, Pietro: *La gara. Componimento drammatico.* [Musica di G. Reutter d. J.] Vienna 1755.

Metastasio, Pietro: *Gioas re di Giuda. Azione sacra per musica.* [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: G. L. van Ghelen 1755.

Pallavicini, Stefano Benedetto: *I pellegrini. Oratorio.* [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Maria Eva Schilg 1755.

Le cacciatrici amanti. Festa teatrale per musica. [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: Giovanni Leopoldo van Ghelen 1755.

1756:

Goldoni, Carlo: *La calamità de' cuori. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1756.

Goldoni, Carlo: *Il finto principe. Dramma giocoso per musica.* Graz: Eredi Widmanstadi 1756.

Goldoni, Carlo: *Le pescatrici. Dramma giocoso per musica.* Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1756.

Goldoni, Carlo: *Li vaghi accidenti fra amore e gelosia. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1756.

Manzoni, Francesca: *Il sacrificio d'Abramo. Oratorio.* [Musica di Francesco Zoppis.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1756.

Palomba, Antonio: *La maestra. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Gioacchino Cocchi.] Salisburgo: Giuseppe Prambsteidl 1756.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Leucippo. Favola pastorale per musica.* Salisburgo: Stamperia di Corte 1756.

Pizzi, Gioacchino: *Il rovetto di Mosè. Componimento sacro per musica*. [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: G. L. van Ghelen 1756.

Salvi, Antonio: *Il marito giocatore e la moglie bacchettona. Intermezzi musicali*. [Musica di Giuseppe Maria Orlandini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1756.

Le cacciatrici amanti. Festa teatrale per musica. [Musica di G. C. Wagenseil.] Vienna: Giovanni Leopoldo van Ghelen 1756.

Il pazzo glorioso. Dramma giocoso per musica. [Musica di Gioacchino Cocchi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1756.

1757:

Goldoni, Carlo: *L'impero delle donne. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Lubiana: Anna Elisabetha Reichhardt 1757.

Goldoni, Carlo: *La ritornata di Londra. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischiotti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1757.

Metastasio, Pietro: *La passione di Gesu Christo. Componimento sacro per musica*. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna 1757.

Metastasio, Pietro: *Il sogno. Nuovo componimento drammatico*. [Musica di Georg Reutter d. J.] Vienna: Gio. Paolo Giovanelli 1757.

Pallucci, A... F...: *Nella prospera guarigione di Giuseppe Benedetto arciduca d'Austria, Gran Principe ereditario di Toscana [...] al merito di Gerardo van Swieten*. Vienna: Giovanni Tommaso Trattner 1757.

Presagio della strepitosa Vittoria riportata in Boemia dalle Armi Austriache il giorno 18. Giugno 1757. Vienna: Giovanni Tommaso Trattner 1757.

1758:

Palomba, Antonio: *Lo sposo di tre e marito di nessuna. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi] Vienna: van Ghelen 1758.

1759:

Goldoni, Carlo: *Madama Vezzosa. Intermezzo per musica*. [Musica di Vincenzo Ciampi.] Vienna: van Ghelen 1759.

Goldoni, Carlo: *Nuova aggiunta all'opera del Filosofo di campagna*. Vienna: G. L. van Ghelen [1759?].

Metastasio, Pietro: *Il Demofonte. Opera in musica*. [Musica di Johann Ernst Eberlin.] Salisburgo: Stamperia di Corte 1759.

- Metastasio, Pietro: *Isacco. Figura del redentore. Azione sacra*. [Musica di Luca Antonio Predieri.] Vienna: van Ghelen 1759.
- Salvi, Antonio: *Il giocatore. Intermezzo per musica*. Vienna: G. L. van Ghelen [1759?].
- Van Swieten, Gerard: *Breve descrizione delle malattie che regnano più comunemente nelle armate e del metodo di trattarle*. Vienna: Giovanni Tommaso Trattner 1759.
- Il finto pazzo. Intermezzi per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: G. L. van Ghelen 1759.

1760:

- Florio, Daniele: *Per le felicissime nozze delle LL.RR.AA. l'arciduca Giuseppe d'Austria e la principessa Isabella di Borbone. Canti due*. Vienna: Giovanni Tommaso Trattner 1760.
- Goldoni, Carlo: *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno o sia Bertoldo alla corte. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Vincenzo Ciampi.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Goldoni, Carlo: *La conversazione. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Scolari.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Goldoni, Carlo: *Il mercato di Malmantile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Praga: Ignaz Pruscha 1760 (?).
- Goldoni, Carlo: *Il mercato di Malmantile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Vienna: van Ghelen 1760 (?).
- Goldoni, Carlo: *Le nozze. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Metastasio, Pietro: *Adriano in Siria. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Metastasio, Pietro: *Alcide al bivio. Festa teatrale*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Vienna: van Ghelen 1760.
- Metastasio, Pietro: *L'Alessandro nell'Indie. Dramma per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per musica*. [Musica di G. C. Wagenseil.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Metastasio, Pietro: *Il Demetrio. Opera in musica*. [Musica di Johann Ernst Eberlin.] Salisburgo: Stamperia di Corte 1760.
- Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica*. [Musica di Giovanni Battista Pescetti.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Metastasio, Pietro: *L'Issipile. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: van Ghelen 1760.
- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Carcani.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.

- Metastasio, Pietro: *Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Praga: Ignaz Pruscha 1760.
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio: *Armida. Azione teatrale per musica*. [Musica di Tommaso Traetta.] Vienna: van Ghelen 1760.
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio: *Tetide. Serenata*. [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: van Ghelen 1760.
- Lagrime di pentimento, tenerezza e compatimento. Dialogo tragico-sacro*. [Musica di Giovanni Battista Sammartini.] Praga: Stamperia dell'Università 1760.
- Numa al trono. Azione pastorale*. Vienna: G. L. van Ghelen 1760.
- Relazione del pubblico solenne ingresso di Sua Altezza Reale l'Arciduchessa Isabella di Borbone [...] seguito in Vienna in occasione delle auguste sue nozze con sua Altezza Reale l'Arciduca Giuseppe il dì 6 ottobre 1760*. Vienna [1760?].
- La sorpresa amorosa. Cantata a tre voci*. Vienna: van Ghelen [1760?].

1761:

- Manni, Giovanni Battista: *La Radunanza nobile e pia della Crociera, fondata [...] dall'imperatrice Eleonora*. Vienna: Trattner 1761.
- Metastasio, Pietro: *Alcide al bivio. Festa teatrale*. Testo italiano e francese a fronte. Vienna 1761.
- Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1761.
- Metastasio, Pietro: *La Betulia liberata. Azione sacra*. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: van Ghelen 1761.
- Metastasio, Pietro: *La clemenza di Tito. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1761.
- Metastasio, Pietro: *La Didone abbandonata. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Mazzoni.] Praga: Ignaz Pruscha 1761.
- Metastasio, Pietro: *L'Ipermestra. Opera in musica*. [Musica di Johann Ernst Eberlin.] Salisburgo: Stamperia di Corte 1761.
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio: *Il Solimano. Dramma per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1761.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *Il ritorno di Tobia. Azione sacra*. Vienna: van Ghelen 1761.

1762:

- Angiolini, Gasparo: *Citera assediata*. Opera comica ridotta in ballo pantomimo. Vienna: van Ghelen 1762.
- Calzabigi, Ranieri de': *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica*. [Musica di C. W.

- Gluck.] Testo italiano e francese. Vienna: Giovanni Tommaso Trattner 1762.
- Goldoni, Carlo: *La buona figliuola. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Praga 1762.
- Goldoni, Carlo: *Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1762.
- Goldoni, Carlo: *Il signor dottore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Praga: Karl Jaurnich 1762.
- Metastasio, Pietro: *Antigono. Drama per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Franz Pruscha 1762.
- Metastasio, Pietro: *Il trionfo di Clelia. Dramma per musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: van Ghelen 1762.
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio: *Arianna. Festa teatrale per musica*. Vienna: van Ghelen 1762.
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio: *Prometeo assoluto. Serenata*. Vienna: Ghelen 1762.
- Pariati, Pietro: *Arianna e Teseo. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1762.
- Piovene, Agostino: *Bajazet. Dramma per musica*. [Musica di Andrea Bernasconi.] Praga 1762.
- L'amante deluso. Dramma giocoso*. [Musica di Niccolò Jommelli.] Praga: Karl Jaurnich 1762.
- Ifigenia. Dramma per musica*. [Musica di Nicola Jommelli.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Franz Pruscha 1762.
- 1763:
- Calzabigi, Ranieri de': *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica*. [Musica di C. W. Gluck.] Vienna 1763.
- Coltellini, Marco: *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica*. [Musica di Tommaso Traetta.] Vienna: van Ghelen 1763.
- Coltellini, Marco: *I voti di Minerva*. Vienna: G. A. van Ghelen [1763?].
- Filippeschi, Giovanni Domenico: *L'invitta costanza de' Cristiani. Oratorio*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga 1763.
- Galuppi, Antonio: *L'amante di tutte. Drama giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1763.
- Galuppi, Antonio: *Li tre amanti ridicoli. Drama giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Karl Joseph Jaurnich 1763.

- Goldoni, Carlo: *Amor contadino. Drama giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Battista Lampugnani.] Praga: Johanna Pruschin 1763.
- Goldoni, Carlo: *La buona figliuola maritata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Praga: Karl Josef Jaurnich 1763.
- Goldoni, Carlo: *La conversazione. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Scolari.] Vienna: van Ghelen 1763.
- Goldoni, Carlo: *La donna di governo. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Praga 1763.
- Goldoni, Carlo: *Il filosofo di campagna. Drama giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: van Ghelen 1763.
- Goldoni, Carlo: *Il mercato di Malmantile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Lubiana: Gioani Georgio Heptner 1763.
- Goldoni, Carlo: *Il mercato di Malmantile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Vienna: van Ghelen 1763.
- Metastasio, Pietro: *Artaserse. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: van Ghelen 1763.
- Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per musica*. Praga: Johanna Pruschin 1763.
- Metastasio, Pietro: *Demofonte. Dramma per musica*. Praga 1763.
- Metastasio, Pietro: *Il Giuseppe riconosciuto. Oratorio*. [Musica di Antonio Ferradini.] Praga: Karl Jaurnich 1763.
- Metastasio, Pietro: *L'isola disabitata. Azione teatrale per musica*. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: van Ghelen 1763.
- Metastasio, Pietro: *La morte d'Abel. Oratorio sacro*. [Musica di Domenico Fischietti.] Praga: Karl Joseph Jaurnich 1763.
- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ignaz Pruscha 1763.
- Pallavicini, Stefano Benedetto: *Il cantico de' tre fanciulli. Oratorio*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Praga: Karl Josef Jaurnich 1763.
- Acide. Festa teatrale*. [Musica di J. Haydn.] Vienna: van Ghelen 1763.
- Le discordie d'amore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Gioachino Cocchi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Eredi Fitzky ed Hladky 1763.
- La pupilla. Intermezzo in musica*. Vienna: van Ghelen 1763.
- La scaltra Serva. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: van Ghelen 1763.

1764:

- Angiolini, Gasparo: *Le muse protette dal Genio d'Austria. Ballo pantomimo*. [Musica di Gasparo Angiolini.] Testo italiano e francese a fronte. Vienna 1764.

- Calzabigi, Ranieri de': *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna 1764.
- Coltellini, Marco: *Alcide negli Orti Esperidi. Dramma per musica.* [Musica di Gian Francesco de Majo.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Coltellini, Marco: *Enea e Ascanio. Componimento per musica.* Vienna: van Ghelen 1764.
- Galuppi, Antonio: *Gli amanti ridicoli. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Presburgo: Landerer 1764.
- Gaspari, Giovanni Battista: *Delle lodi del cardinale Angiolo Maria Quirini, ragionamento filologico.* Vienna: Leopoldo Giovanni Kalivoda 1764.
- Goldoni, Carlo: *L'amore in musica. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Antonio Boroni.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Goldoni, Carlo: *La buona figliuola. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Goldoni, Carlo: *La buona figliuola maritata. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Goldoni, Carlo: *Madama Vezzosa. Opera bernesea in musica.* [Musica di Vincenzo Ciampi.] Praga: Ignaz Pruscha [1764?].
- Goldoni, Carlo: *Il mercato di Malmantile. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Fischietti.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Goldoni, Carlo: *Le nozze. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Ignaz Pruscha 1764.
- Goldoni, Carlo: *Le nozze. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Goldoni, Carlo: *Il signor dottore. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Fischietti.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Metastasio, Pietro: *L'Adriano in Siria. Opera in musica.* [Musica di Antonio Caldara.] Salisburgo: Stamperia di corte 1764.
- Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Drama per musica.* [Musica di Domenico Fischietti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1764.
- Metastasio, Pietro: *Egeria. Festa Teatrale in Musica.* [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: van Ghelen 1764.
- Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: Giov. van Ghelen 1764.
- Metastasio, Pietro: *L'Ipermestra. Dramma per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1764.
- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1764.

- Migliavacca, Giovanni Ambrogio: *Il Solimano. Dramma per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Jaurnich 1764.
- Sestini, Francesco: *La gara della gloria. Cantata teatrale*. Vienna: Trattner 1764.
- Sestini, Francesco: *Il trionfo d'amore. Cantata teatrale*. Vienna: Trattner 1764.
- Zeno, Apostolo: *Vologeso re de' Parti. Dramma per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Praga: Jaurnich 1764.
- L'impresario abbandonato. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pietro Auletta.] Praga: Johanna Pruschin 1764.
- Regole ovvero sia istituti della veneranda arciconfraternita Italiana, sotto il titolo dell'immacolata concezione di Maria sempre Vergine, eretta nella chiesa di Santa Maria Maddalena sul cimitero di Santo Stefano in Vienna d'Austria a 1744*. Vienna: Kirchberger 1764.

1765:

- Cassani, Vincenzo: *L'infedeltà delusa. Burletta per musica*. Vienna: G. T. Trattner 1765.
- Coltellini, Marco: *Il Telemaco o sia L'isola di Circe. Dramma per musica*. [Musica di C. W. Gluck.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: van Ghelen 1765.
- Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzi musicali*. [Musica di Giovanni Battista Pergolesi.] Vienna: van Ghelen 1765.
- Florio, Daniele: *In occasione delle nozze dell'arciduca Leopoldo d'Austria e dell'infanta Maria Luisa di Borbon, celebrate in Inspruck. Canzone*. Vienna: Trattner 1765.
- Galuppi, Antonio: *Li tre amanti ridicoli. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: van Ghelen 1765.
- Goldoni, Carlo: *L'amore in musica. Dramma giocoso*. [Musica di Antonio Boroni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Josef Jaurnich 1765.
- Goldoni, Carlo: *La buona figliuola puta. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Innsbruck: Stamperia Aulica 1765.
- Goldoni, Carlo: *Le donne vendicate. Azione comica per musica*. Vienna: van Ghelen 1765.
- Goldoni, Carlo: *Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Karl Joseph Jaurnich 1765.
- Goldoni, Carlo: *L'isola disabitata. Drama giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Klagenfurt: Eredi Kleinmayer 1765.
- Goldoni, Carlo: *Li uccellatori. Drama giocoso per musica*. [Musica di Florian Gassmann.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1765.
- Metastasio, Pietro: *Isacco figura del Redentore. Oratorio*. Testo italiano e tedesco a fronte. Prag: Karl Joseph Jaurnich 1765.

- Metastasio: *La Nitteti. Dramma per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1765.
- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1765.
- Metastasio, Pietro: *Il Parnaso Confuso. Azione Teatrale in Musica*. [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: van Ghelen e Trattner 1765.
- Metastasio, Pietro: *La passione di Gesù Christo. Componimento sacro*. [Musica di Nicolò Jommelli.] Praga: Karl Joseph Jaurnich 1765.
- Metastasio, Pietro: *Romolo et Ersilia. Dramma per Musica*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: van Ghelen 1765.
- Metastasio, Pietro: *Sant'Elena al calvario. Oratorio*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Università 1765.
- Metastasio, Pietro: *Il trionfo d'amore. Azione teatrale in musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1765.
- Nelli, Jacopo Angelo: *La serva padrona. Intermezzi a 2 voci*. [Musica di Giovanni Battista Pergolesi.] Vienna: van Ghelen 1765.
- Zeno, Apostolo: *Vologeso. Opera in musica*. Salisburgo: Stamperia di Corte 1765.
- Enea in Italia. Ballo eroico*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] [Innsbruck] 1765.
- La partenza e il ritorno de' marinari. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1765.
- La scaltra villanella. Intermezzo*. Lubiana: Giovanni Federico Eger 1765.
- Gli Stravaganti. Commedia per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: van Ghelen 1765.
- 1766:
- Chiari, Pietro: *Il marchese villano. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Karl Joseph Jaurnich 1766.
- Coltellini, Marco: *Armida. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: G. T. Trattner 1766.
- Galuppi, Antonio: *L'amante di tutte. Drama giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Lubiana: Giov. Federico Eger 1766.
- Galuppi, Antonio: *L'amante di tutte. Drama giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Josef Jaurnich 1766.
- Galuppi, Antonio: *Li tre amanti ridicoli. Drama giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1766.

- Goldoni, Carlo: *Le nozze. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Praga: Karl Joseph Jaurnich 1766.
- Goldoni, Carlo: *Scelta d'alcune Commedie coretta da L. Pio*. Praga: [prima del 1767].
- Goldoni, Carlo: *Il viaggiator ridicolo. Dramma giocoso per musica*. [Musica di F. L. Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1766.
- Martinelli, Gaetano: *Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pietro Alessandro Guglielmi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1766.
- Metastasio, Pietro: *La Nitteti. Opera in musica*. [Musica di Anton Cajetan Adlgasser.] Salisburgo: Stamperia di Corte 1766.
- Metastasio, Pietro: *Il trionfo di Clelia. Dramma per musica*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1766.
- Pasquini, Giovanni Claudio: *La caduta di Gerico. Azione sacra*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Università 1766.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il cavaliere per amore. Azione comica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1766.
- Tarmini, Renoaldo: *Gramatica italiana. Das ist: Wegweiser die Italienische Sprache bald und gründlich zu erlernen*. Vienna 1766.
- Verazi, Mattia: *Sofonisba. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Boroni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1766.
- Zeno, Apostolo / Pariati, Pietro: *Sesostri re d'Egitto. Dramma per musica*. [Musica di Ferdinando Bertoni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1766.
- La premura per celebrare una festa. Divertimento per musica*. Vienna: van Ghelen 1766.
- La vedova ingegnosa o sia Il medico strambone. Intermezzo per musica*. Vienna: van Ghelen 1766.
- 1767:
- Boccherini, Giovanni Gastone: *Turno re de' Rutoli. Dramma tragico per musica*. Vienna: G. T. Trattner 1767.
- Calzabigi, Ranieri de: *Alceste. Tragedia per musica*. [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Vienna: van Ghelen 1767.
- Casori, Ferdinando: *Il matrimonio in maschera. Drama giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Marco Rutini.] Testo italiano e tedesco. Praga 1767.
- Chiari, Pietro: *Il marchese villano. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: van Ghelen 1767.
- Chiari, Pietro: *Le serve rivali. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Tommaso Traetta.] Vienna: van Ghelen 1767.

- Coltellini, Marco: *Amore e Psiche. Opera*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: Ghelen 1767.
- Fanti, Vincenzo: *Compendio delle vite de' pittori, scultori e d'altri artefici le di cui famose opere formano la prescritta celebre galleria di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao, principe regnante della casa di Lichtenstein*. Vienna: Trattner 1767.
- Fanti, Vincenzo: *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di S. A. Giuseppe Wenceslao, principe di Lichtenstein*. Vienna: Trattner 1767.
- Florio, Daniele: *Stanze*. Vienna: Trattner 1767.
- Giusti, Girolamo (?): *Ode per il [...] ristabilimento di S. M. l'Imperatrice regina apostolica*. Vienna: G. T. Trattner 1767.
- Goldoni, Carlo: *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1767.
- Goldoni, Carlo: *L'isola disabitata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1767.
- Goldoni, Carlo: *Il viaggiatore ridicolo. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassman.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1767.
- Macchia, Domenico (?): *La canterina. Opera buffa*. [Musica di J. Haydn.] Presburgo: Giov. Michele Landerer 1767.
- Metastasio, Pietro: *Il Giuseppe riconosciuto. Oratorio*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Compagnia di Gesù 1767.
- Metastasio, Pietro: *Partenope. Festa teatrale*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: van Ghelen 1767.
- Metastasio, Pietro: *La passione di Gesù Christo. Componimento sacro*. [Musica di Niccolò Jommelli.] Praga: Jakob Schweiger 1767.
- Pariati, Pietro: *Arianna e Teseo. Dramma per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1767.
- Petrosellini, Giuseppe: *Le contadine bizzarre. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1767.
- Petrosellini, Giuseppe: *Le contadine bizzarre. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1767.
- Piovene, Agostino: *Il Tamerlano. Dramma per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Karl Joseph Jaurnich 1767.
- Tassi, Niccolò: *La Contadina in corte. Operetta giocosa per musica*. [Musica di Antonio Sacchini.] Vienna: van Ghelen 1767.
- L'Albagia smascherata o sia Il cittadino rinnobilito. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Pasqua.] Vienna: van Ghelen 1767.

Bellerofonte. Dramma per musica. [Musica di Josef Mysliveček.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1767.

Festa pastorale in musica. [Musica di Ferdinando Bertoni.] Klagenfurt: Eredi Kleinmayr 1767.

1768:

Alcindo Isaurense: *La moglie padrona. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: van Ghelen 1768.

Calzabigi, Ranieri de': *Alceste. Tragedia per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Vienna: van Ghelen 1768.

Coltellini, Marco: *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico.* Vienna: van Ghelen 1768.

Crantz, Heinrich Johann Nepomuk von: *Introduzione all'arte della levatrice, dalla tedesca nell'italiana favella recata [...] da Gianmichele de Menghin.* Innsbruck: Stamperia Aulica 1768.

Durazzo, Giacomo: *La Vestale. Festa Teatrale per Musica.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: van Ghelen 1768.

Goldoni, Carlo: *La buona figliuola. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1768.

Goldoni, Carlo: *La cascina. Dramma giocoso per musica.* [Musica di diversi autori.] Vienna: van Ghelen 1768.

Goldoni, Carlo: *Il cavaliere della piuma.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.

Goldoni, Carlo: *Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: van Ghelen 1768.

Goldoni, Carlo: *La notte critica. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1768.

Goldoni, Carlo: *Il re alla caccia. Dramma giocoso.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.

Goldoni, Carlo: *Lo speciale. Dramma giocoso.* [Musica di J. Haydn.] [Oedenburgo] 1768.

Goldoni, Carlo: *Lo speciale. Dramma giocoso per musica.* [Musica di J. Haydn.] Vienna: van Ghelen 1768.

Goldoni, Carlo: *Gl'uccellatori. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1768.

Lucchini, Antonio Maria: *Farnace. Drama per musica.* [Musica di Josef Mysliveček.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.

Maria Antonia Walpurgis von Sachsen: *Il Trionfo della fedeltà. Dramma pastorale per musica.* Vienna: van Ghelen 1768.

- Metastasio, Pietro: *Antigono. Drama per musica*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Metastasio, Pietro: *La Didone. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Boroni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1768.
- Metastasio, Pietro: *Isacco figura del Redentore. Oratorio*. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Testo italiano e tedesco a fronte. Prag: Compagnia di Gesù 1768.
- Metastasio: *La Nitteti. Dramma per musica*. [Musica di Giovanni Czeyka.] Praga: Johann Klauser 1768.
- Metastasio, Pietro: *La Nitteti. Opera in musica*. [Musica di Anton Cajetan Adlgasser.] Salisburgo: Stamperia di Corte 1768.
- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Sacchini.] Salisburgo: Stamp. di Corte 1768.
- Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di Josef Mysliveček.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Palomba, Antonio: *Il Ciarlone. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Avossa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Palomba, Antonio: *Lo sposo di tre e marito di nessuna. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: van Ghelen 1768.
- Petrosellini, Giuseppe: *L'incognita perseguitata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Tassi, Niccolò: *La contadina in corte. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Jakob Rust.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Tassi, Niccolò: *L'Olandese in Italia. Dramma giocoso in musica*. [Musica di Giovanni Marco Rutini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Volpi, Domenico: *Nell'occasione*. [Musica di F. L. Gassmann.] Vienna: G. T. Trattner 1768.
- Dov'è amore è gelosia. Intermezzo per musica*. Vienna: van Ghelen 1768.
- La famiglia in scompiglio. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Scolari.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1768.
- Nell'occasione che passando felicemente per Insprugg [...] Cantata*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: G. T. Trattner 1768.
- Oratorio a tre voce. Nel celebrarsi la solenne canonizzazione del S. Giuseppe Calasanzio*. Testo italiano e tedesco. Olmütz: F. Karletzky 1768.

Relazione delle Reali Felicissime sponsali seguiti a Vienna della Maestà di Maria Carolina d'Austria colla Maestà di Ferdinando IV Re delle due Sicilie [...] Vienna [1768].

La schiava. Azione comica per musica. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1768.

1769:

Calzabigi, Ranieri de': *Alceste. Tragedia per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Vienna: G. T. Trattner 1769.

Calzabigi, Ranieri de': *L'opera seria. Commedia per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1769.

Chiari, Pietro: *La sposa fedele. Dramma giocoso per musica.* [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Trattner 1769.

Goldoni, Carlo: *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1769.

Goldoni, Carlo: *Il cavaliere della piuma. Dramma giocoso.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Lubiana 1769.

Goldoni, Carlo / Coltellini, Marco: *La finta semplice. Dramma giocoso per musica.* [Musica di W. A. Mozart.] Salisburgo: Stamp. di Corte 1769.

Gori, Antonio Francesco: *L'Isola d'amore. Operetta giocosa per musica.* [Musica di Antonio Sacchini.] Vienna: Trattner 1769.

Guglielmi, Pietro Alessandro: *Più bricconi più fortuna. Dramma giocoso per musica.* Vienna: Trattner 1769.

Mariani, Tommaso: *Il finto pazzo per amore. Intermezzo per musica.* [Musica di Antonio Sacchini.] Presburgo: Gio. Michele Landerer 1769.

Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Drama per musica.* [Musica di Jan Evangelista Antonín Koželuch.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1769.

Palomba, Antonio: *Il Ciarlone. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Avossa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Lubiana: Giov. Federico Eger 1769.

Tassi, Niccolò: *La contadina in corte. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Antonio Sacchini.] Lubiana: Gio. Federico Eger 1769.

Il Barone di Torre Forte. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna 1769.

La giardiniera brillante. Operetta giocosa per musica. [Musica di Giuseppe Sarti.] Vienna: G. T. Trattner 1769.

I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore Jesu Cristo. Oratorio. [Musica di J. A. Hasse.] Testo italiano e tedesco. Innsbruck: Eredi Wagner 1769.

La pescatrice, operetta per musica. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1769.

La zingara. Dramma giocoso per musica. [Musica di Mattia Vento e Florian Leopold Gassmann.] Vienna: G. T. Trattner 1769.

1770:

Angiolini, Gasparo: *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Vienna: Trattner 1770.

Bertati, Giovanni: *Il villano geloso. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: Trattner 1770.

Boccherini, Giovanni Gastone: *L'amore innocente. Pastorale per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Trattner 1770.

Boccherini, Giovanni Gastone: *Don Chisciotte alle nozze di Gamace. Divertimento teatrale.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Trattner 1770.

Boccherini, Giovanni Gastone: *Le donne letterate. Comedia per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: van Ghelen 1770.

Calzabigi, Ranieri de': *Alceste. Tragedia per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Vienna: G. T. Trattner 1770.

Calzabigi, Ranieri de': *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica.* [Musica di C. W. Gluck.] Vienna: G. T. Trattner 1770.

Calzabigi, Ranieri de': *Paride ed Elena. Dramma per musica.* [Musica di Christoph Willibald Gluck.] Vienna: Trattner 1770.

Cavalieri, Bartolomeo: *L'impresa d'opera. Dramma giocoso.* [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Trattner 1770.

Coltellini, Marco: *Piramo e Tisbe. Intermezzo tragico.* [Musica di Johann Adolph Hasse.] Vienna: van Ghelen 1770.

Goldoni, Carlo: *Il paese della Cuccagna. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: Trattner 1770.

Goldoni, Carlo: *Le pescatrici. Dramma giocoso per musica.* [Musica di J. Haydn.] Sopronio [Oedenburgo]: Giuseppe Siess 1770.

Goldoni, Carlo: *La serva astuta. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Alessandro Felici.] Vienna: G. T. Trattner 1770.

Goldoni, Carlo / Coltellini, Marco: *La contessina. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: G. T. Trattner 1770.

Mariani, Tommaso: *Il finto pazzo per amore. Intermezzo per musica.* [Musica di Antonio Sacchini.] Presburgo: Gio. Michele Landerer 1770.

Mariani, Tommaso: *Il finto pazzo per amore. Intermezzo per musica.* [Musica di Antonio Sacchini.] Vienna: van Ghelen 1770.

Palomba, Antonio: *Il ciarlone. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Avossa.] Vienna: Trattner 1770.

- Tarmini, Renoaldo: *Gramatica italiana, oder: Kurtzer, jedoch vollkommener Weeg-Weiser zu der Italiänischen Sprache*. Vienna: Bernhardi 1770.
- Tassi, Niccolò: *La Contadina in corte. Operetta giocosa per musica*. [Musica di Antonio Sacchini.] Vienna: G. T. Trattner 1770.
- Visconti, Giovanni Battista: *Tobia. Oratorio*. [Musica di Josef Mysliveček.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: F. A. Höchenberg 1770.
- L'amor geloso. Azione teatrale comica per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: Ghelen 1770.
- Lo sposo burlato. Intermezzi in musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: G. T. Trattner 1770.
- 1771:
- Cipretti, Pietro: *La moda, o sia gli scompigli domestici. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: van Ghelen 1771.
- Coltellini, Marco: *Armida. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: van Ghelen 1771.
- Goldoni, Carlo: *Il filosofo innamorato. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1771.
- Goldoni, Carlo: *Le Pescatrici. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1771.
- Lorenzi, Giovanni Battista: *Don Chisciotte della Mancia. Burletta per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello e Florian Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1771.
- Metastasio, Pietro: *Adriano in Siria. Dramma per musica*. [Musica di Antonio Sacchini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1771.
- Metastasio, Pietro: *Demetrio. Dramma per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1771.
- Metastasio, Pietro: *Demofonte. Dramma per musica*. [Musica di J. E. A. Koželuch.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1771.
- Metastasio, Pietro: *Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: van Ghelen 1771.
- Palomba, Antonio: *Il maestro di cappella. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Florian Johann Deller.] Vienna: Maestro delle Logge 1771.
- Petrosellini, Giuseppe: *L'incognita perseguitata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: van Ghelen 1771.
- Veterani, Frederico: *Memorie [...] dall'anno 1683 sino all'anno 1694, concernenti l'operazioni militari da lui fatte in Ungaria, e provincie adiacenti*. Vienna e Lipsia: Jahn 1771.

La Contadina fedele. Burletta in musica a quattro voci. [Musica di Carlo Franchi.]
Vienna: van Ghelen 1771.

Il Tutore e la pupilla. Dramma giocoso per musica. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: van
Ghelen 1771.

1772:

Bertati, Giovanni: *La locanda. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Boccherini, Giovanni Gastone: *La fiera di Venezia. Comedia per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1772 [?].

Boccherini, Giovanni Gastone: *La fiera di Venezia. Comedia per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Boccherini, Giovanni Gastone: *I rovinati. Commedia per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Boccherini, Giovanni Gastone: *La secchia rapita. Dramma eroicomico.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Goldoni, Carlo: *La diavolessa. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Joseph Barta.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Gozzi, Gasparo: *Il puntiglio amoroso. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Metastasio, Pietro: *La Betulia liberata. Cantata a sei voci.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: van Ghelen 1772.

Metastasio, Pietro: *Ezio. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1772.

Metastasio, Pietro: *La passione di Gesù Cristo Signor nostro. Oratorio.* [Musica di Josef Mysliveček.] Praga: Johann Thomas Höchenberg 1772.

Noris, Matteo: *Tito Manlio. Drama per musica.* [Musica di P. A. Guglielmi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1772.

Petrosellini, Giuseppe: *Il barone di Rocca Antica. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Petrosellini, Giuseppe: *Le finte gemelle. Dramma giocoso per musica.* [Musica di N. Piccini, A. Bernasconi e F. L. Gassmann.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Roccaforte, Gaetano: *Il Cajo Mario console e patrizio romano. Dramma per musica.* [Musica di Niccolò Jommelli.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1772.

Rousseau, Jean-Jacques: *Pigmalione. Scena lirica.* Testo francese, italiano e tedesco. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

Sonnenfels, Joseph von: *Sull'amore di patria. Tradotto dal barone Antonio Zois*. Vienna 1772. *L'Americano. Operetta giocosa per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1772.

1773:

Bertati, Giovanni: *Il calandrano. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Vienna: Kurzböck 1773.

Boccherini, Giovanni Gastone: *Le donne letterate. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1773.

Castelli, Giovanni Tommaso di / Margini, Giovanni / Ruscelli, Girolamo: *Nuova perfetta grammatica reggia italiana e tedesca*. Vienna: Trattner 1773.

Chiari, Pietro: *L'amore senza malizia. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Bernardo Ottani.] Lubiana 1773.

Chiari, Pietro: *Il Carnovale. Dramma giocoso per musica*. Lubiana: Giov. Federico Eger 1773.

Coltellini, Marco: *L'infedeltà delusa. Burletta per musica*. [Musica di J. Haydn.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1773.

Goldoni, Carlo: *La buona figliuola. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Lubiana: Giovan. Feder. Eger 1773.

Goldoni, Carlo / Poggi, Domenico: *La locandiera. Dramma giocoso per musica, cavato da una commedia [...] da Domenico Poggi*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Kurzböck 1773.

Goldoni, Carlo: *Il mercato di Malmantile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Fischietti.] Salisburgo 1773.

Gozzi, Carlo: *Il Puntiglio amoroso. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: Kurtzböck 1773.

Manni, Giovanni Battista: *La Radunanza nobile, e pia della crociera fondata dalla sacra cesarea real maesta dell'imperatrice Eleonora*. Vienna: Trattner 1773.

Metastasio, Pietro: *Artaserse. Drama per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1773.

Metastasio, Pietro: *L'isola disabitata. Azione teatrale per musica*. [Musica di Giuseppe Scarlatti.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1773.

Metastasio, Pietro: *La Semiramide riconosciuta. Drama per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Johanna Pruschin 1773.

Petrosellini, Giuseppe: *L'astratto ovvero Il giocator fortunato. Dramma giocoso*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ferdinand von Schönfeld 1773.

- Petrosellini, Giuseppe: *Metilde ritrovata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1773.
- Pintus, Ignazio: *La liberatrice del popolo giudaico nella Persia, o sia l'Ester*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Vienna: Kurzböck 1773.
- Tassi, Niccolò: *L'amore soldato. Dramma giocoso*. Vienna: Kurzböck 1773.
- La Casa di campagna, Dramma giocoso, o sia comico per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: Kurtzböck 1773.
- Il Conte Baggiano. Intermezzi a quattro voci*. Vienna: Kurzböck 1773.

1774:

- Alcindo Isaurense: *La schiava riconosciuta. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1774.
- Bertati, Giovanni: *L'isola d'Alcina. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Bertati, Giovanni: *Il Tamburro notturno. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: van Ghelen 1774.
- Bertati, Giovanni: *I visionari. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Gennaro Astarita.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Bernardini, Marcello: *La schiava amorosa. Intermezzi a quattro voci*. [Musica di Giovanni Battista Borghi.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Boccherini, Giovanni Gastone: *Sonetti amorosi, e storiati*. Vienna: van Ghelen 1774.
- Chiari, Pietro: *L'amore in campagna. Intermezzi a quattro voci*. [Musica di Giovanni Battista Borghi.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Goldoni, Carlo / Gamerra, Giovanni de: *La calamità de' cuori. Dramma giocoso*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Goldoni, Carlo: *La contessina. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Marcello Bernardini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ferdinand von Schönfeld 1774.
- Goldoni, Carlo / Poggi, Domenico: *La locandiera. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1774.
- Goldoni, Carlo: *Il viaggiatore ridicolo. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Goldoni, Carlo / Porta, Nunziato: *La vedova scaltra. Comedia per musica*. [Musica di Vincenzo Righini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1774.
- Livigni, Filippo: *L'innocente fortunata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1774.

- Lorenzi, Giovanni Battista / Boccherini, Giovanni Gastone: *Il tamburo notturno. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Lorenzi, Giovanni Battista / Boccherini, Giovanni Gastone: *Il tamburo notturno. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1774.
- Mancini, Giambattista: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: van Ghelen 1774.
- Metastasio, Pietro: *Il Giuseppe riconosciuto*. [Musica di Giuseppe Bonno.] Vienna: Giuseppe Kurtzböck 1774.
- Pallavicini, Stefano Benedetto: *Il cantico dei tre fanciulli. Azione sacra*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1774.
- Petrosellini, Giuseppe: *L'Astratto, ovvero Il giocatore fortunato. Dramma giocoso*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Vienna: Kurzböck 1774.
- Petrosellini, Giuseppe: *Le finte gemelle. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1774.
- Solimano. Dramma per musica*. [Musica di Johann Gottlieb Naumann.] Salisburgo: Stamperia di Corte 1774.
- 1775:
- Basso Bassi, Giambattista: *La liberazione d'Israele. Oratorio*. [Musica di Josef Mysliveček.] Praga: Schönfeld 1775.
- Bertati, Giovanni: *Il geloso in cimento. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1775.
- Bertati, Giovanni: *Il nemico delle donne. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldasare Galuppi.] Vienna: Kurzböck 1775.
- Boccherini, Giovanni Gastone: *Il ritorno di Tobia. Azione sacra*. [Musica di J. Haydn.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1775.
- Calzabigi, Ranieri de' o Petrosellini, Giuseppe: *La finta giardiniera. Drama giocoso*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1775.
- Chiari, Pietro: *La lavandara astuta. Dramma giocoso per musica*. [Musica di David Perez.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1775.
- Friberth, Carl: *L'incontro improvviso. Dramma giocoso per musica*. [Musica di J. Haydn.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1775.
- Gamerra, Giovanni de: *La finta scema. Commedia per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1775.
- Goldoni, Carlo / Porta, Nunziato: *La bottega del caffè o sia Il maldicente. Dramma gicoso*

per musica. [Musica di Vincenzo Righini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Ferdinand von Schönfeld 1775.

Livigni, Filippo: *La Frascatana. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1775.

Livigni, Filippo: *L'innocente fortunata. Dramma per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1775.

Lorenzi, Giovanni Battista: *Don Anchise Campanone. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1775.

Lorenzi, Giovanni Battista: *Il duello. Commedia d'un atto per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1775.

Martinelli, Gaetano: *Il ratto della sposa. Dramma giocoso per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1775.

Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica*. [Musica di Luigi Gatti.] Salisburgo: Fr. Prodingner 1775.

Porta, Nunziato: *Orlando Paladino. Dramma eroico comico*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Schönfeld 1775.

La donna collerica. Dramma giocoso per musica. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1775.

Lo sposo burlato. Dramma giocoso per musica. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1775.

1776:

Bertati, Giovanni: *L'avarò. Drama giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Gius. Kurzböck 1776.

Bertati, Giovanni: *La donna instabile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Battista Borghi.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1776.

Calzabigi, Ranieri de' o Petrosellini, Giuseppe: *La finta giardiniera. Drama giocoso*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1776.

Chiari, Pietro: *Il marchese villano. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1776.

Gamerra, Giovanni de: *Il campo di Boemia. Canto*. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1776.

Gamerra, Giovanni de: *Daliso e Delmita. Azione pastorale*. [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Kurzböck 1776.

Goldoni, Carlo: *La buona figliuola. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1776.

Mariani, Tommaso: *Il finto pazzo per amore. Operetta*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1776.

- Metastasio, Pietro: *La Betulia liberata. Azione sacra*. [Musica di Ignaz Holzbauer.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1776.
- Metastasio, Pietro: *L'isola d'amore. Operetta giocosa per musica*. [Musica di Antonio Sacchini.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1776.
- Metastasio, Pietro: *La morte d'Abel. Oratorio*. [Musica di J. E. A. Koželuch.] Praga: Johann Karl Hraba 1776.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il barone di Rocca Antica. Intermezzo*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1776.
- Petrosellini, Giuseppe: *Le due contesse. Intermezzo per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1776.
- Petrosellini, Giuseppe: *Gli intrighi amorosi. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Vienna: Kurzböck 1776.
- Porta, Nunziato: *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto. Dramma tragicomico*. [Musica di Vincenzo Righini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1776.
- Tassi, Niccolò: *La contadina in corte. Operetta giocosa*. [Musica di Antonio Sacchini.] Graz: Eredi Widmanstadj 1776.
- Zeno, Apostolo: *Merope. Drama per musica*. [Musica di P. B. e Vincenzo Righini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1776.
- Armida. Dramma per musica*. [Musica di Johann Gottlieb Naumann.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1776.
- I due Viaggiatori francesi. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Angelo d'Angelis.] Innsbruck: Stamperia di Corte 1776.
- Le nozze deluse. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Tozzi.] Vienna: G. T. Trattner 1776.
- Lo sposo burlato. Intermezzo*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1776.

1777:

- Bertati, Giovanni: *Isabella e Rodrigo. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Wien: Kurzböck 1777.
- Chiari, Pietro: *L'orfana perseguitata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Boroni.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.
- Coltellini, Marco: *Armida. Dramma per musica*. [Musica di Johann Gottlieb Naumann.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.
- Coltellini, Marco: *La Contessina, o sia: Il conte Baccellone. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Jakob Rust.] Innsbruck: Stamperia Aulica 1777.
- Coltellini, Marco: *Piramo e Tisbe. Azione tragica per musica*. [Musica di Venanzio Rauzzini.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.

- Goldoni, Carlo: *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.
- Goldoni, Carlo: *Arcifanfano re de' matti. Dramma giocoso satirico*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.
- Goldoni, Carlo: *Il mondo della luna. Dramma giocoso*. [Musica di J. Haydn.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.
- Goldoni, Carlo: *Il re alla caccia. Dramma giocoso*. [Musica di Giuseppe Ponzo.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.
- Grandi, Tommaso: *Le gelosie villane. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Vienna: Kurzböck 1777.
- Lanfranchi Rossi, Carlo: *Telemaco nell'isola di Calipso. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1777.
- Livigni, Filippo: *La Frascatana. Dramma giocoso*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1777.
- Livigni, Filippo: *Il Marchese carbonaro. Commedia per musica*. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1777.
- Metastasio: *Gioas re di Giuda. Oratorio*. [Musica di J. E. A. Koželuch.] Praga: Johann Karl Hraba 1777.
- Metastasio, Pietro: *L'isola disabitata. Azione teatrale per musica*. [Musica di Luigi Bologna.] Vienna: Kurzböck 1777.
- Metastasio, Pietro: *Zenobia. Opera seria*. Praga: Johann Karl Hraba 1777.
- Petrosellini, Giuseppe: *Le due Contesse. Opera giocosa per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1777.
- Porta, Nunziato: *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto. Dramma tragicomico*. [Musica di Vincenzo Righini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1777.
- Porta, Nunziato: *Il Convitato di pietra, o sia Il dissoluto. Dramma tragicomico*. [Musica di Vincenzo Righini.] Vienna: Kurzböck 1777.
- Porta, Nunziato: *Orlando Paladino. Dramma eroicomico per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1777.
- Puttini, Francesco: *La vera costanza. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1777.
- Störk, Antonio: *Istruzione medico-pratica ad uso dei Chirurghi civili e militari dei paesi austriaco-germanici; trasportata dal Tedesco da Bartolommeo Battisti di S. Gorgio*. Innsbruck: Trattner 1777.
- Catalogo di tutti signori congregati, e congregate della congregazione musicale, sotto il patrocinio di santa Cecilia*. Vienna: van Ghelen 1777.

1778:

- Bertati, Giovanni: *Il geloso in cimento. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1778.
- Bertati, Giovanni: *L'Isola d'Alcina. Drama giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Widmanstätter 1778.
- Bertati, Giovanni: *La locanda. Drama giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Bertati, Giovanni: *La locanda. Drama giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] [Oedenburgo] 1778.
- Boccherini, Giovanni Gastone: *La fiera di Venezia. Drama giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Chiari, Pietro: *Il marchese villano. Drama giocoso per musica*. [Musica di Baldassare Galuppi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Chiari, Pietro: *La sposa fedele. Dramma serio-giocosso per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1778.
- Goldoni, Carlo: *L'amore artigiano. Drama giocoso per musica*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Goldoni, Carlo: *La buona figliuola. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Goldoni, Carlo / Poggi, Domenico: *La locandiera. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco. Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Goldoni, Carlo: *La Vedova scaltra. Comedia per musica*. [Musica di Vincenzo Righini.] Vienna: Kurzböck 1778.
- Livigni, Filippo: *La Frascatana. Drama giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Metastasio, Pietro: *Isacco figura del Redentore. Oratorio*. [Musica di Josef Mysliveček.] Testo italiano e tedesco a fronte. Prag: Johann Karl Hraba 1778.
- Petrosellini, Giuseppe: *Metilde ritrovata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1778.
- Avvertimenti o notizie intorno al catechismo prescritto per gl'imperiali regj dominj [...] con un'ampia dichiarazione dell'utilita [...] del libro di lettura, tradotto dal tedesco.* Vienna: Scuola normale di Vienna 1778.
- La fedele Sposa. Dramma giocoso per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi?] Graz: Widmanstätter 1778.

1779:

- Bertati, Giovanni: *L'avarò. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Graz: Eredi Widmanstadj 1778.
- Bertati, Giovanni: *Il cavaliere errante nell'isola incantata. Dramma eroicomico per musica*. [Musica di Tommaso Traetta.] Vienna: Kurzböck 1779.
- Bertati, Giovanni: *L'isola d'Alcina. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] [Oedenburgo] 1779.
- Bertati, Giovanni: *Il matrimonio per inganno. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1779.
- Bertati, Giovanni: *Le nozze disturbate. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Johann Gottlieb Naumann.] Vienna: Kurzböck 1779.
- Bertati, Giovanni: *Lo sposo disperato. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1779.
- Bertati, Giovanni: *La vendemmia. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Vienna: Kurzböck 1779.
- Goldoni, Carlo: *L'amore artigiano*. [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Maestro delle Logge 1779.
- Goldoni, Carlo: *L'Ippocondriaco deluso ovvero i servi astuti. Intermezzo a tre voci*. Vienna: Gerold 1779.
- Goldoni, Carlo: *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica*. Vienna. Giuseppe Kurzböck 1779.
- Grandi, Tommaso: *Le gelosie villane. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1779.
- Mattei, Saverio: *Il cantico del sonno. Parodie*. [Musica di Giuseppe Cervelli.] Vienna 1779.
- Metastasio, Pietro: *Betulia liberata. Oratorio*. [Musica di Niccolò Jommelli.] Praga: Adam Hagen 1779.
- Metastasio, Pietro: *L'isola disabitata. Azione teatrale per musica*. [Musica di J. Haydn.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1779.
- Petrosellini, Giuseppe: *Le due contesse. Intermezzo per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1779.
- Petrosellini, Giuseppe: *Metilde ritrovata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1779.
- Puttini, Francesco: *La vera costanza. Dramma giocoso per musica*. [Musica di J. Haydn.] Vienna: Kurzböck 1777.
- Tassi, Niccolò: *L'amore soldato. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Sacchini.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1779.

Vigano, Onorato: *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Felice Alessandri.] Vienna: Kurzböck 1779.

La Contadina fedele. Intermezzo a tre voci. [Musica di Luigi Bologna.] Vienna: Giuseppe Gerold 1779.

La vedova galante o sia Il geloso in cemento. Dramma giocoso per musica. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1779.

1780:

Bertati, Giovanni: *La forza delle donne. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1780.

Bertati, Giovanni: *La forza delle donne. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1780.

Bertati, Giovanni: *La forza delle donne. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1780.

Bertati, Giovanni: *La vendemmia. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1780.

Da Ponte, Lorenzo: *Per la morte di Sua Maestà l'Imperatrice Maria Teresa*. Vienna: J. T. Trattner 1780.

Galiani, Ferdinando: *Il Socrate immaginario. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Jakob Rust.] Praga: Johann Karl Hrabá 1780.

Gebler, Tobias Philipp: *Tamos re d'Egitto. Dramma eroico*. [Musica di W. A. Mozart.] Vienna: Gio. Giuseppe Jahn 1780.

Grandi, Tommaso: *Le gelosie villane. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1780.

Lorenzi, Giovanni Battista: *La fedeltà premiata. Dramma giocoso per musica*. [Musica di J. Haydn.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Oedenburgo] 1780.

Mazzolà, Caterino: *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Kurzböck 1780.

Mazzolà, Caterino: *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] [Oedenburgo] 1780.

Calzabigi, Ranieri de' o Petrosellini, Giuseppe: *La finta giardiniera. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] [Oedenburgo] 1780.

1781:

Bertati, Giovanni: *L'avarò deluso. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. [Oedenburgo] 1781.

- Bertati, Giovanni: *Isabella e Rodrigo o sia La costanza in amore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] [Oedenburgo] 1781.
- Bertati, Giovanni: *Le nozze in contrasto. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Valentini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Diesbach 1781.
- Bertati, Giovanni: *Le Vendemmie. Dramma giocoso per musica*. Testo italiano e tedesco. Graz: Widmannstätter 1781.
- Caleppi, Lorenzo: *Per le solenni esequie di Maria Teresa d'Habsburg, imperadrice e regina apostolica, celebrate in Vienna dalla nazione italiana il di 19 gennaio 1781. Orazione*. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1781.
- Calzabigi, Ranieri de': *Alceste. Tragedia per musica*. [Musica di C. W. Gluck.] Vienna 1781.
- Calzabigi, Ranieri de': *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica*. [Musica di C. W. Gluck.] Vienna 1781.
- Da Ponte, Lorenzo: *Filemone e Bauci. Favola*. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1781.
- Lanfranchi Rossi, Carlo: *Le cognate in contesa. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Francesco Zannetti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1781.
- Livigni, Filippo: *I viaggiatori felici. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1781.
- Maria Antonia Walpurgis von Sachsen: *La conversione di Sant'Agostino. Oratorio*. [Musica di Johann Adolph Hasse.] Praga: Johann Adam Hagen 1781.
- Metastasio, Pietro: *Sant'Elena al calvario*. [Musica di J. A. Hasse.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1781.
- Petrosellini, Giuseppe: *L'incognita perseguitata. Dramma giocoso per musica*. Bruna 1781.
- Petrosellini, Giuseppe: *L'Italiana in Londra. Drama giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1781.
- Petrosellini, Giuseppe: *L'Italiana in Londra. Drama giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Giuseppe Diesbach 1781.
- Pintus, Ignazio: *Il Santo Abele di Boemia. O sia Il glorioso martirio di S. Wenceslao signore di detto regno. Oratorio sacro per musica*. Bruna: Vedova Swoboda 1781.
- Porta, Nunziato: *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto. Dramma tragicomico per musica*. [Musica di Vincenzo Righini.] [Oedenburgo] 1781.

- Puttini, Francesco: *La vera Costanza o sia la pescatrice fedele. Dramma giocoso per musica.* [Musica di J. Haydn.] Graz: Widmanstätter 1781.
- Andromeda. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Diesbach 1781.
- La Discordia fortunata. Dramma giocoso per musica.* Graz: Widmanstätter 1781.
- Regolamento generale de' giudicij edittali, ossia de concorsi de creditori da osservarsi.* Vienna 1781.
- Regolamento generale della procedura giudiziaria per le cause civili, da osservarsi. Nelle seguenti provincie: Boemia, Moravia, Silesia, Austria superiore, ed inferiore, Stiria, Carintia, Carniola, Gorizia, Gradisca, Trieste, Tirolo, ed Austria anteriore.* Vienna: Trattner 1781.
- 1782:
- Bertati, Giovanni: *Il cavaliere errante nell'isola incantata. Dramma eroicomico per musica.* [Musica di Tommaso Traetta.] [Oedenburgo] 1782.
- Bertati, Giovanni: *L'imbroglio delle tre spose. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1782.
- Bertati, Giovanni: *La vendemmia. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1782.
- Boccherini, Giovanni Gastone: *La fiera di Venezia. Comedia per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] [Oedenburgo] 1782.
- Coltellini, Marco: *Armida. Dramma per musica.* [Musica di Vincenzo Righini.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1782.
- Goldoni, Carlo / Poggi, Domenico: *La locandiera. Dramma giocoso per musica, cavato da una commedia [...] da Domenico Poggi.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Maestro delle Logge 1782.
- Lanfranchi Rossi, Carlo: *Gli amanti canuti. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Diesbach 1782.
- Livigni, Filippo: *Il convito. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Josef Diesbach 1782.
- Lorenzi, Giovanni Battista: *La fedeltà premiata. Dramma giocoso per musica.* [Musica di J. Haydn.] [Oedenburgo] 1782.
- Marmontel, Jean-François / Frigeri, Luigi: *Zemira ed Azor. Dramma eroicomico per musica.* [Musica di André Ernest Modeste Grétry.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Eredi Widmanstadj 1782.

- Mazzolà, Caterino: *Il marito indolente. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Joseph Schuster.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Diesbach 1782.
- Palomba, Giuseppe: *Il falegname. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Diesbach 1782.
- Porta, Nunziato: *Orlando Paladino. Dramma eroicomico*. [Musica di J. Haydn.] [Oedenburgo] 1782.
- Rautenstrauch, Johannes: *Perché viene Pio VI a Vienna? Riflessioni patriottiche*. Vienna 1782.
- Retzer, Joseph Friedrich von: *Abbozzo per servire allo scrittore della vita del fu Abate Pietro Metastasio*. Vienna: Trattner 1782.
- L'amor costante. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1782.
- Il curioso indiscreto. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Graz: Leykam 1782.
- Il curioso indiscreto. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Diesbach 1782.
- Davide nella valle di Terebinto. Oratorio*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Praga: Matthäus Adam Schmadl 1782.
- 1783:
- Bertati, Giovanni: *Isabella e Rodrigo o sia La costanza in amore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1783.
- Bertati, Giovanni: *I visionari. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1783.
- Da Ponte, Lorenzo: *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica*. [Musica di C. W. Gluck] Testo italiano e tedesco. Vienna: Kurzböck 1783.
- Bernardini, Marcello: *Il conte di bell'umore. Azione comica per musica*. [Musica di Marcello Bernardini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1783.
- Eybel, Joseph Valentin: *Cosa è un Vescovo? Traduzione dal Tedesco*. Vienna: Kurzböck 1783.
- Giovannini, Pietro: *Giulio Sabino. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] [Oedenburgo] 1783.
- Goldoni, Carlo: *Fra i due litiganti il terzo gode. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Diesbach 1783.
- Goldoni, Carlo: *Fra i due litiganti il terzo gode. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Vienna: Kurzböck 1783.

- Grandi, Tommaso: *Le gelosie villane. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Kurzböck 1783.
- Haydn, Franz Joseph: *Ab, come il core mi palpita. Cantata per un Soprano con Accompagnamento*. Vienna: Artaria e Compagni 1783.
- Livigni, Filippo: *La finta principessa. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Felice Alessandri.] Testo italiano e tedesco. Wien: Kurzböck 1783.
- Livigni, Filippo: *La Frascatana. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1783.
- Livigni, Filippo: *Giannina e Bernardone. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1783.
- Livigni, Filippo: *I Viaggiatori felici. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Kurzböck 1783.
- Mazzolà, Caterino: *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Praga: Joseph Diesbach 1783.
- Mazzolà, Caterino: *La scuola de' gelosi. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Kurzböck 1783.
- Palomba, Giuseppe: *L'albergatrice vivace. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Luigi Caruso.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: A. Leykam 1783.
- Palomba, Giuseppe: *Il falegname. Commedia per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: A. Leykam 1783.
- Palomba, Giuseppe: *Il falegname. Commedia per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Kurzböck 1783.
- Palomba, Giuseppe: *Il matrimonio in comedia. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Luigi Caruso.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Diesbach 1783.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il Barbiere di Siviglia. Dramma giocoso*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1783.
- Petrosellini, Giuseppe: *L'italiana in Londra. Intermezzo in musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1783.
- Rautenstrauch, Johannes: *Il diavolo a Vienna. Sogno notturno*. In una stamperia del mondo [Vienna] 1783.
- Considerazioni sopra l'Imperiale Regia Costituzione del giorno 16. gennaio 1783. riguardante li matrimonj*. Vienna: Sonnleithner 1783.
- Il Curioso indiscreto. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1783.
- La schiava fedele. Dramma in musica*. [Musica di Giuseppe Amendola.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Diesbach 1783.

1784:

- Bertati, Giovanni: *L'isola d'Alcina. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1784.
- Bertati, Giovanni: *Lo spozalizio per dispetto. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Gaetano Monti.] Testo italiano e tedesco. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1784.
- Bertati, Giovanni: *Il vecchio geloso. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Felice Alessandri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1784.
- Bertati, Giovanni: *Il vecchio geloso. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Felice Alessandri.] Vienna: Kurzböck 1784.
- Bertati, Giovanni: *La villanella rapita. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Francesco Bianchi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1784.
- Buquoy, Georg von (?): *Esatto ragguaglio dell'istituto dei poveri eretto nel 1779 nelle terre del signor Conte di Buquoy in Boemia*. Vienna: Giuseppe Nobile de Baumeister 1784.
- Casti, Giambattista: *Il re Teodoro in Venezia. Dramma eroicomico*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1784.
- Casti, Giambattista: *Il re Teodoro in Venezia. Dramma eroicomico*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1784.
- Coltellini, Marco: *Armida. Dramma eroico*. [Musica di J. Haydn.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1784.
- Da Ponte, Lorenzo: *Il ricco d'un giorno. Dramma giocoso*. [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1784.
- Galli, Luigi: *Giannina e Bernardone dramma giocoso per musica*. Testo italiano e tedesco. Klagenfurt e Lubiana: Ignatz Kleinmayer 1784.
- Goldoni, Carlo: *Il mercato di Malmantile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Josef Bárta.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1784.
- Lanfranchi Rossi, Carlo: *Il trionfo d'Arianna. Dramma per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1784.
- Livigni, Filippo: *La Frascatana. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1784.
- Livigni, Filippo: *Giannina, e Bernardone. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Testo italiano e tedesco. Klagenfurt e Lubiana: Ignatz Kleinmayer 1784.
- Livigni, Filippo: *Giannina, e Bernardone. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Kurzböck 1784.

- Livigni, Filippo: *I Viaggiatori felici. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Kurzböck 1784.
- Mazzolà, Caterino: *Il marito indolente. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Jakob Rust.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1784.
- Metastasio, Pietro: *La Didone abbandonata. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1784.
- Pallavicini, Stefano Benedetto: *Le Vicende d'amore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1784.
- Pallavicini, Stefano Benedetto: *Le Vicende d'amore. Dramma in musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Kurzböck 1784.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il barbiere di Siviglia. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1784.
- Porta, Nunziato: *I contrattempi. Opera buffa*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Vienna: Kurzböck 1784.
- Selini, Pietro: *La dama incognita. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Vienna: Kurzböck 1784.
- L'amor costante. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1784.
- L'avaro deluso. Dramma giocoso*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1784.
- La finta amante. Opera buffa*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Kurzböck 1784.

1785:

- Antonini, Annibale: *Nuovo dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano*. Edizione terza. Vienna: Trattner 1785.
- Bernardini, Marcello: *Il conte di bell'umore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Marcello Bernardini.] Testo italiano e tedesco a fronte. Graz: Andreas Leykam 1785.
- Bertati, Giovanni: *Il serraglio di Osmano. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1785.
- Bertati, Giovanni: *La villanella rapita. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Francesco Bianchi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1785.
- Boccherini, Giovanni Gastone: *La fiera di Venezia. Comedia per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Kurzböck 1785.

- Brunati, Gaetano: *Gli sposi malcontenti. Opera comica.* [Musica di Stefano Storace.]
Vienna: Anton Kroyss 1785.
- Casti, Giambattista: *La grotta di Trofonio. Opera comica.* [Musica di Antonio Salieri.]
Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1785.
- Casti, Giambattista: *La grotta di Trofonio. Opera comica.* [Musica di Antonio Salieri.]
Vienna: Kurzböck 1785.
- De Giuliani, Antonio: *Riflessioni politiche sopra il prospetto attuale della città di Trieste.*
Vienna: Gay 1785.
- Diodato, Giovanni: *Il matrimonio per inganno. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Pasquale Anfossi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1785.
- Giovannini, Pietro: *Giulio Sabino. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Sarti.]
Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Kurzböck 1785.
- Mazzolà, Caterino: *Lo spirito di contraddizione. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Joseph Schuster.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1785.
- Palomba, Giuseppe: *La ballerina amante. Dramma giocoso.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Praga: Josef Emmanuel Diesbach 1785.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il pittore parigino. Dramma per musica.* Testo italiano e tedesco. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1785.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il regno delle Amazzoni. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Agostino Accorimboni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1785.
- Porta, Nunziato: *L'incontro inaspettato. Comedia per musica.* [Musica di Vincenzo Righini.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Kurzböck 1785.
- Puttini, Francesco: *La vera costanza. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Pasquale Anfossi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1785.
- Tagliazuchi, Giampietro: *Montezuma. Dramma per musica.* [Musica di Niccolò Antonio Zingarelli.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1785.
- Le astuzie di Bettina. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Mattia Stabingher.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1785.
- La contadina di spirito. Dramma ridicolo.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1785.
- La discordia fortunata. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giovanni Paisiello.]
Vienna: Giuseppe Kurzböck 1785.
- Il ritorno di Don Calandrino. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1785.

La sposa rapita. Dramma giocoso per musica. [Musica di Francesco Bianchi.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1785.

1786:

Badini, Carlo Francesco: *Il disertore. Dramma per musica.* [Musica di Francesco Bianchi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess [1786].

Bertati, Giovanni: *I finti eredi. Dramma giocoso.* [Musica di Giuseppe Sarti.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1786.

Bertati, Giovanni: *I finti eredi. Dramma giocoso.* [Musica di Giuseppe Sarti.] Vienna: Kurzböck 1786.

Bertati, Giovanni: *Il trionfo delle donne. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1786.

Brunati, Gaetano: *Gli sposi malcontenti. Opera comica.* [Musica di Stefano Storace.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1786.

Casti, Giambattista: *Prima la musica e poi le parole. Divertimento teatrale.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Gay 1786.

Coltellini, Marco: *Ifigenia in Tauride. Dramma per musica.* [Musica di Tommaso Traetta.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1786.

Da Ponte, Lorenzo: *Il Burbero di buon cuore. Dramma giocoso.* [Musica di Vicente Martin y Soler.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1786.

Da Ponte, Lorenzo: *Il Burbero di buon cuore. Dramma giocoso. Tratto dal Francese.* [Musica di Vicente Martin y Soler.] Vienna: Kurzböck 1786.

Da Ponte, Lorenzo: *Una cosa rara, o sia: Bellezza ed onesta. Dramma giocoso.* [Musica di Vicente Martin y Soler.] Vienna: Kurzböck 1786.

Da Ponte, Lorenzo: *Il demogorgone, ovvero Il filosofo confuso. Dramma giocoso.* [Musica di Vincenzo Righini.] Vienna: Kurzböck 1786.

Da Ponte, Lorenzo: *Il finto cieco. Dramma buffo.* [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1786.

Da Ponte, Lorenzo: *Le nozze di Figaro o sia La folle giornata. Comedia per musica.* [Musica di W. A. Mozart.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1786.

Da Ponte, Lorenzo: *Le nozze di Figaro. Comedia per musica.* [Musica di W. A. Mozart.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1786.

Federico, Gennaro Antonio: *La serva padrona. Intermezzi musicali.* [Musica di Giovanni Battista Pergolesi.] Vienna: Kurzböck 1786.

Goldoni, Carlo: *Il mondo della luna. Commedia per musica.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1786.

Mariani, Tommaso: *Chi dell'altrui si veste, presto si spoglia. Dramma giocoso.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1786.

- Metastasio, Pietro: *L'Olimpiade. Dramma per musica*. [Musica di Luigi Gatti.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1786.
- Moretti, Ferdinando: *Alsinda. Dramma per musica*. [Musica di Niccolò Antonio Zingarelli.] Testo italiano e tedesco a fronte. Oedenburgo: Giuseppe Siess 1786.
- Moretti, Ferdinando: *Idalide. Dramma per musica*. [Musica di Giuseppe Sarti.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1786.
- Palomba, Giuseppe: *La ballerina amante. Opera buffa*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo 1786.
- Palomba, Giuseppe: *Le gare generose. Comedia per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1786.
- La contadina di spirito. Dramma ridicolo*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco. Praga 1786.
- Dubbj sul problema del Signor conte di W. e riflessioni che ne possono derivare*. Vienna 1786.
- Giob. Oratorio*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1786.
- Il Trionfo delle donne. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Kurzböck 1786.

1787:

- Cammarano, Filippo: *L'inganno amoroso. Opera buffa*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Kurzböck 1787.
- Casti, Giovambattista: *Democrito corretto. Dramma comico*. [Musica di Carl Ditters von Dittersdorf.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: F. A. Kroyss 1787.
- Creppi, Giovanni: *Lo Stravagante Inglese. Dramma giocoso*. [Musica di Francesco Bianchi.] Vienna 1787.
- Diodati, Giuseppe Maria: *Le trame deluse. Dramma giocoso*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Kurzböck 1787.
- Gerli, Agostino: *Lettera al signor Callani pittore e scultore in Roma concernenti varj progetti sopra la città di Vienna*. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1787.
- Da Ponte, Lorenzo: *L'arbore di Diana. Dramma giocoso*. [Musica di Vicente Martin y Soler.] Vienna: Kurzböck 1787.
- Da Ponte, Lorenzo: *Il Bertoldo. Dramma giocoso*. [Musica di Francesco Picicchio.] Vienna 1787.
- Da Ponte, Lorenzo: *Una cosa rara, o sia: Bellezza ed onesta. Dramma giocoso*. [Musica di Vicente Martin y Soler.] Vienna 1787.
- Da Ponte, Lorenzo: *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni. Dramma giocoso*. [Musica di W. A. Mozart.] Praga: Schönfeld 1787.

- Da Ponte, Lorenzo: *Gli equivoci. Dramma buffo. Ad imitazione della comedia inglese di Shakespeare, che ha per titolo: Les méprises.* [Musica di Stefano Storace.] Vienna: Kurzböck 1787.
- Da Ponte, Lorenzo: *Il sogno. Cantata a tre voci.* Vienna: Kurzböck 1787.
- Livigni, Filippo: *Li due castellani burlati. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Vincenzo Fabrizi.] Lubiana: Ign. Merk 1787.
- Livigni, Filippo: *Giannina e Bernardone. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Salisburgo: Stamperia dell'Orfanotrofio Arcivescovile 1787.
- Metastasio, Pietro: *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica.* [Musica di Francesco Bianchi.] Vienna: Franc. Antonio Kroyss 1787.
- Palomba, Giuseppe: *Li due baroni di Rocca Azzurra. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1787.
- Palomba, Giuseppe: *La quaquera spiritosa. Dramma giocoso per musica.* [Musica di P. A. Guglielmi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1787.
- Petrosellini, Giuseppe: *Le due contesse. Intermezzo per musica.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna 1787.
- Pindemonte, Giovanni: *Giunio Bruto. Dramma tragico per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1787.
- L'Amor costante. Dramma giocoso.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Kurzböck 1787.
- Moisè in Egitto. Azione sacra.* [Musica di Leopold Koželuch.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Giuseppe Kurzböck 1787.
- Il sogno. Cantata.* [Musica di Vicente Martin y Soler.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1787.
- Il sordo e l'avaro. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Franc. Antonio Kroyss 1787.
- 1788:
- Bertati, Giovanni: *Il tamburo notturno. Dramma giocoso.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1788.
- Calzabigi, Ranieri de': *Orfeo ed Euridice. Azione teatrale per musica.* [Musica di Ferdinando Bertoni.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1788.
- Da Ponte, Lorenzo: *L'arbore di Diana. Dramma giocoso.* [Musica di Vicente Martin y Soler.] Praga: Josef Emanuel Diesbach 1788.
- Da Ponte, Lorenzo: *Axur re d'Ormus. Dramma tragicomico.* [Musica di Antonio Salieri.] Praga: Josef Emanuel Diesbach 1788.

- Da Ponte, Lorenzo: *Axur re d'Ormus. Dramma tragicomico*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Kurzböck 1788.
- Da Ponte, Lorenzo: *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni. Dramma giocoso*. [Musica di W. A. Mozart.] Vienna: Stamperia dei sordi e muti 1788.
- Da Ponte, Lorenzo: *Saggi poetici*. Vienna: Stamperia dei sordi e muti 1788.
- Goldoni, Carlo: *Il talismano. Commedia per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1788.
- Goldoni, Carlo: *Il talismano. Commedia per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Stamperia dei sordi e muti 1788.
- Livigni, Filippo: *Le gelosie fortunate. Dramma giocoso*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Vienna: Stamp. dei Sordi e Muti 1788.
- Lorenzi, Giovanni Battista: *Il convito di Baldassarre. Oratorio*. Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Stamperia dei Sordi e Muti 1788.
- Lorenzi, Giovanni Battista: *Il marito disperato. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1788.
- Lorenzi, Giovanni Battista: *La modista raggiratrice. Dramma giocoso*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna 1788.
- Mazzolà, Caterino: *Elisa. Dramma per musica*. [Musica di Johann Gottlieb Naumann.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1788.
- Mazzolà, Caterino: *Il Pazzo per forza. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Joseph Weigl.] Vienna: Stamp. dei Sordi e Muti 1788.
- Moretti, Ferdinando: *La vendetta di Nino. Melodramma tragico per musica*. [Musica di Alessio Prati.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1788.
- Zini, Saverio: *Il fanatico burlato. Dramma giocoso*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Stamp. dei Sordi e Muti 1788.
- Jefte. Oratorio*. [Musica di Antonio Sacchini.] Vienna: van Ghelen 1788.
- 1789:
- Anelli, Angelo: *I due suppositi conti. Dramma buffo*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Stamperia dei Sordi e Muti 1789.
- Da Ponte, Lorenzo: *L'ape musicale. Comedia per musica*. [Musica una scelta dei migliori pezzi, tratti dai più celebri maestri di cappella.] Vienna: Stamp. dei Sordi e Muti 1789.
- Da Ponte, Lorenzo: *L'arbore di Diana. Dramma giocoso*. [Musica di Vicente Martín y Soler.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1789.
- Da Ponte, Lorenzo: *La cifra. Dramma giocoso*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Società Tipografica 1789.

- Da Ponte, Lorenzo: *Il pastor fido. Dramma tragicomico per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Stamp. dei Sordi e Muti 1789.
- Goldoni, Carlo: *Il mondo della luna. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1789.
- Livigni, Filippo: *Le gelosie fortunate. Dramma giocoso*. [Musica di Pasquale Anfossi.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1789.
- Mazzolà, Caterino: *Il trionfo dell'amore sulla magia. Dramma giocoso*. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1789.
- Mazzolà, Caterino: *Il Turco in Italia. Dramma buffo*. [Musica di Franz Joseph Seydelmann.] Vienna: Stamperia dei sordi e muti 1789.
- Pallavicini, Stefano Benedetto: *Le Vicende d'amore. Dramma in musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Società tipografica 1789.
- Palomba, Giuseppe: *Li due baroni di Rocca Azzurra. Dramma giocoso*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Società Tipografica 1789.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il pittore parigino. Dramma per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1789.
- Richter, Joseph: *Storia di Federico II. Re di Prussia, [...] tradotta dall'originale Tedesco* [da Giuseppe Voltiggi.] Amsterdam = Vienna 1789.
- Voltiggi, Giuseppe: *Lettere Viennesi*. Vienna: Società tipografica 1789.
- La Circe ossia L'isola incantata. Dramma per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo: Giuseppe Siess 1789.

1790:

- Brambilla, Giovanni Alessandro: *Discorso per la morte dell'Augusto Giuseppe II Recitato in lingua tedesca*. Vienna: Ignazio Alberti 1790.
- Careno, Luigi: *Dissertazioni medico-chirurgico-pratiche estratte dagli atti della R. I. Accademia Gioseffina*. Vienna 1790.
- Caronni, Felice: *Orazione funebre per Giuseppe 2. Imperatore detta nella chiesa di Santa Maria della neve della Nazione italiana di Vienna*. Vienna: Società Tipografica 1790.
- Casti, Giambattista: *Il re Teodoro in Venezia. Dramma eroicomico*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Lubiana: Ignat. Merk 1790.
- Da Ponte, Lorenzo: *La caffettiera bizzarra. Dramma giocoso*. [Musica di Joseph Weigl.] Vienna: Società Tipografica 1790.
- Da Ponte, Lorenzo: *Così fan tutte o sia La scuola degli amanti. Dramma giocoso*. [Musica di W. A. Mozart.] Vienna: Società Tipografica 1790.
- Da Ponte, Lorenzo: *Nina o sia La pazza per amore. Dramma giocoso*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna 1790.

- Diodati, Giuseppe Maria: *L'impresario in angustie. Farsa. – Il credulo. Farsa per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Oedenburgo: Clara Siess 1790.
- De Giuliani, Antonio: *La vertigine attuale dell'Europa.* Vienna: Ign. Alberti 1790.
- Goldoni, Carlo: *L'amore artigiano. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Florian Leopold Gassmann.] Vienna: Società Tipografica 1790.
- Haydn, Franz Joseph: *Armida. Torna pure al caro ben. Aria [...] con recitativo, per il cembalo.* Vienna: Artaria 1790.
- Haydn, Franz Joseph: *Arianna a Naxos. Cantata a Voce Sola con accompagnamento del Clavicembalo o Forte-Piano.* Vienna: Artaria 1790.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Don Giovanni. Vedrai carino. Aria.* Vienna: Artaria 1790.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Don Giovanni. Fin ch'han dal vino. Aria.* Vienna: Artaria 1790.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Don Giovanni. Aria buffa. Madamina il catalogo è questo.* Vienna: Artaria 1790.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Don Giovanni. Deb vieni alla finestra. Canzonetta.* Vienna: Artaria 1790.
- Palomba, Giuseppe: *L'amor contrastato. Commedia per musica.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Oedenburgo: Clara Siess 1790.
- Palomba, Giuseppe: *La molinara o sia L'amor contrastato. Drama giocoso.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Società Tipografica 1790.
- Palomba, Giuseppe: *La quacquera spiritosa. Comedia per musica.* [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Società Tipografica 1790.
- Zini, Saverio: *La pastorella nobile. Dramma giocoso.* [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Società Tipografica 1790.

1791:

- Biffi da Mezzago, Giannambrogio: *La superbia nazionale sposta nella sua nudità a filosofi italiani.* Vienna: Wallishausser 1791.
- Carpani, Giuseppe / Lorenzi, Giovanni Battista: *Nina ossia La pazza per amore. Dramma giocoso.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1791.
- Casti, Giovanni Battista: *Venere, e Adone. Cantata.* [Musica di Joseph Weigl.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Kurzböck 1791.
- Da Ponte, Lorenzo: *L'ape musicale rinnovata. Comedia per musica.* [Musica una scelta dei migliori pezzi, tratti dai più celebri maestri di cappella.] Vienna: Kurzböck 1791.
- Da Ponte, Lorenzo: *Così fan tutte o sia La scuola degli amanti. Dramma giocoso.* [Musica di W. A. Mozart.] Praga: Elsenwanger 1791.

- Da Ponte, Lorenzo: *Il Davide. Oratorio sacro*. Vienna 1791.
- Da Ponte, Lorenzo: *I voti della nazione napoletana. Cantata*. [Musica di Francesco Piccchio.] Vienna: Società Tipografica 1791.
- De Giuliani, Antonio: *Saggio politico sopra le vicissitudini inevitabili delle società civili*. Vienna 1791.
- Diodati, Giuseppe Maria: *Le astuzie in amore. Commedia per musica*. [Musica di Giacomo Tritto.] Vienna 1791.
- Diodati, Giuseppe Maria: *Le trame deluse. Dramma giocoso*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Kurzböck 1791.
- Grassi, Gaetano: *Metodo di scrittura per un registro delle pubbliche ipoteche in Milano*. Vienna: M. A. Schmidt 1791.
- Guglielmi, Pietro Alessandro: *La bella pescatrice. Commedia per musica*. Vienna 1791.
- Mazzolà, Caterino: *Il Pazzo per forza. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Joseph Weigl.] Vienna 1791.
- Metastasio, Pietro: *Il trionfo d'amore. Drama giocoso*. [Musica di Pierre Dutilleu.] Vienna 1791.
- Metastasio, Pietro / Mazzolà, Caterino: *La clemenza di Tito. Dramma per musica*. [Musica di W. A. Mozart.] Praga: Schönfeld 1791.
- Palomba, Giuseppe: *La giardiniera innamorata. Commedia per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna: Società tipografica 1791.
- Salvioni, Luigi: *Diverse scene estratte dalla Fedra*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna: Christiano Grosser 1791.
- Sernicola, Carlo: *Debora e Sisara. Azione tragica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Praga: Elsenwanger 1791.
- Tschink, Cajetan: *Disamina imparziale del Compendio della vita e delle gesta di Giuseppe Balsamo denominato il conte Cagliostro, pubblicato in Roma nel 1790. (Dal tedesco per Giuseppe Voltiggi)*. Vienna: F. J. Kaiserer 1791.
- Zini, Saverio: *La bella pescatrice. Commedia per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna 1791.
- La molinara o sia L'Amor contrastato. Dramma giocoso*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Praga: Joseph Emanuel Diesbach 1791.
- Teseo a Stige. Drama tragico per musica*. [Musica di Sebastiano Nasolini.] Vienna 1791.
- I zingari in fiera. Commedia per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna 1791.

1792:

- Benincasa, Bartolomeo: *Il disertore. Dramma per musica*. [Musica di Francesco Bianchi.] Vienna 1792.
- Bertati, Giovanni: *Il matrimonio segreto. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Praga 1792.
- Bertati, Giovanni: *Il matrimonio segreto. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna 1792.
- Bertati, Giovanni: *Nannerina e Pandolfino ossia Gli sposi in cimento. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Pierre Dutillieu.] Vienna 1792.
- Bertati, Giovanni / Tonioli, Girolamo: *La locanda. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna 1792.
- Carpani, Giuseppe: *Lo spazzacamino principe. Opera giocosa in musica*. [Musica di Angelo Tarchi.] Praga: Stamperia Imp. e Reale 1792.
- Casti, Giovanni Battista: *Venere, e Adone. Cantata*. [Musica di Joseph Weigl.] Vienna 1792.
- De Giuliani, Antonio: *Riflessioni politiche sopra i debiti e i crediti considerati in rapporto alla legislazione e alle rivoluzioni civili*. Vienna: Ignazio Alberti 1792.
- Guarnieri, Paolo Emilio: *Il dì giulivo. Festa teatrale de' signori cadetti*. [Musica di Luigi Crippa.] Wiener Neustadt 1792.
- Livigni, Filippo: *La moglie capricciosa. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giuseppe Gazzaniga.] Vienna 1792.
- Mazzolà, Caterino: *La dama soldato. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Johann Gottlieb Naumann.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1792.
- Muzzarelli, Antonio: *Castore e Polluce. Ballo eroico-pantomimo*. Testo italiano e tedesco. Vienna 1792.
- Muzzarelli, Antonio: *Ines de Castro. Ballo tragico-pantomimo*. Vienna 1792.
- Petrosellini, Giuseppe: *Il pittore parigino. Dramma per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Giuseppe Kurzböck 1785.
- Sografi, Antonio Simone: *Pimmalione*. [Musica di Giovanni Battista Cimador.] Testo italiano e tedesco. Bruna 1792.
- Moretti, Ferdinando: *La vendetta di Nino. Melodramma tragico per musica*. [Musica di Alessio Prati.] Vienna 1792.
- Zini, Saverio: *La pastorella nobile. Dramma giocoso per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Praga 1792.
- Gli amici rivali. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Giacomo Tritto.] Vienna 1792.
- Per l'infauستا morte di Sua Maestà Imperiale Regia Apostolica Leopoldo II. Cantata funebre*. Vienna 1792.

1793:

- Andres, Juan: *Dell'origine e delle vicende dell'arte d'insegnar a parlare ai sordi muti*. Vienna: Ignazio Alberti 1793.
- Ayala, Sebastiano d': *Della libertà e dell'eguaglianza degli uomini, e dei cittadini colle considerazioni sopra alcuni nuovi drammi politici*. Vienna: Alberti 1793.
- Bertati, Giovanni: *Amor rende sagace. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna 1793.
- Bertati, Giovanni: *L'incanto superato. Favola romanzesca per musica*. [Musica di Franz Xaver Süssmayr.] Praga: Eva Diesbach 1793.
- Bertati, Giovanni: *L'incanto superato. Favola romanzesca per musica*. [Musica di Franz Xaver Süssmayr.] Vienna 1793.
- Bertati, Giovanni: *La principessa di Amalfi. Dramma giocoso*. [Musica di Joseph Weigl.] Vienna 1793.
- Bossi, Luigi: *Per le vittorie dell'armi Austriache sopra i Francesi. Canto*. Vienna: Ignazio Alberti 1793.
- Da Ponte, Lorenzo: *Gli equivoci ossia Li quatro gemelli. Dramma comico*. [Musica di Stefano Storace.] Praga: Eva Diesbach 1793.
- Defranceschi, Carlo Prospero: *Falstaff o sia Le tre burle. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1798.
- Diodati, Giuseppe Maria: *L'impresario in angustie. Dramma giocoso comico*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna 1793.
- Moretti, Ferdinando: *La felicità inaspettata. Dramma semiserio*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Praga 1793.
- Sonnenfels, Joseph von: *Riflessioni d'un patriotta austriaco ad un amico. Originata dalla lettera del Sig. de M. ** al Sig. Abate Sabatier sulla Repubblica Francese*. Vienna: Schmidt 1793.
- Tonelli, Francesco: *Mantova coi suoi rapporti al bene della monarchia brevemente dimostrata*. Vienna: Alberti 1793.
- Viganò, Salvatore: *Raul Signore di Crechi, ossia la tirannide repressa. Ballo tragicomico*. [Musica di Salvatore Viganò.] Vienna 1793.
- Voltiggi, Giuseppe: *Lettera apologetica intorno al teatro italiano in Vienna contro le censure del Mercurio austriaco*. Vienna: Patzowsky 1793.
- Zini, Saverio: *Il poeta di campagna. Commedia per musica*. [Musica di P. A. Guglielmi.] Vienna 1793.
- La donna bizzarra. Dramma bernesco per musica*. [Musica di Marcello Bernardini.] Vienna 1793.
- Imperiali regi Statuti e privilegi per le libere fiere della città di Bolzano*. Vienna 1793.

La maga Circe. Dramma comico. [Musica di Pasquale Anfossi.] Praga: Eva Diesbach 1793.
Il mercato di Monfregoso. Dramma giocoso per musica. [Musica di Niccolò Antonio Zingarelli.] Praga: Eva Diesbach 1793.

Il mercato di Monfregoso. Dramma giocoso per musica. [Musica di Niccolò Antonio Zingarelli.] Vienna 1793.

1794:

Ayala, Sebastiano d': *Dei difetti dell'antico vocabolario della Crusca, che dovrebbero correggersi nella nuova edizione.* Vienna [~1794].

Bernardini, Marcello: *Angelica placata. Cantata per musica.* [Musica di Marcello Bernardini.] Vienna 1794.

Butturini, Mattia: *I fratelli rivali. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Peter von Winter.] Praga 1794.

Carpani, Giuseppe / Lorenzi, Giovanni Battista: *La Nina pazza per amore.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Lubiana 1794.

Da Ponte, Lorenzo: *Nina o sia La pazza per amore. Dramma giocoso.* [Musica di Giovanni Paisiello.] Vienna 1794.

Gamerra, Giovanni de: *Giulietta e Pierotto. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Weigl.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Eva Diesbach 1794.

Gamerra, Giovanni de: *Giulietta e Pierotto. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Giuseppe Weigl.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1794.

Gamerra, Giovanni de: *Medonte re di Epiro. Dramma per musica.* [Musica di Giuseppe Sarti.] Vienna 1794.

Mazzini, Cosimo: *Le confusioni della somiglianza o siano I due gobbi. Comedia per musica.* [Musica di Marco Portogallo.] Praga: Eva Diesbach 1794.

Mazzini, Cosimo: *Le confusioni della somiglianza. Comedia per musica.* [Musica di Marco Portogallo.] Vienna 1794.

Metastasio, Pietro: *Gioas re di Giuda. Azione sacra.* [Musica di Casimir Anton Cartellieri.] Vienna: Adalberto Antonio Patzowsky 1794.

Muzzarelli, Antonio: *La ritrovata figlia di Ottone II. imperatore di Alemagna. Ballo eroico.* [Musica di Leopold Koželuch.] Vienna 1794.

Santerelli, Giovanni: *Lettera intorno ad un nuovo forceps d'ostetrica.* Vienna [1794].

Schikaneder, Emanuel / Gamerra, Giovanni de: *Il flauto magico. Dramma eroicomico per musica.* [Musica di W. A. Mozart.] Praga 1794.

Wieland, Christoph Martin: *I dodici Dialoghi degli Dei. Tradotti in lingua volgare dal signor Gaetano Grassi.* Vienna: Alberti 1794.

- Zeno, Apostolo: *La Griselda. Dramma eroicomico per musica*. [Musica di Niccolò Piccinni.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1794.
- Zini, Saverio: *Gli accidenti della villa. Commedia per musica*. [Musica di Pierre Dutilleu.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1794.
- Alla Convenzione Nazionale di Parigi l'autore del Saggio Politico sulle vicissitudini inevitabili delle Società civili. Traduzione della Lingua Francese nell'Idioma Italiano dell'Abbate A. T.* Vienna: Società Tipogr. 1794.
- Demofonte e Fillide. Cantata*. Vienna: Antonio Patzowsky 1794.

1795:

- Andres, Juan: *Lettera sulla letteratura di Vienna, tradotta dallo Spagnuolo nell'Italiano, e corredata di varie interessanti aggiunte da Luigi Brera*. Vienna: Patzowsky 1795.
- Arrivabene, Giovanni: *Elettra. Tragedia*. Vienna: Alberti 1795.
- Arrivabene, Giovanni: *Per la nascita della reale arciduchesa Carolina. Cantata*. [Musica di Francesco Balassa.] Vienna: Vedova Alberti 1795.
- Bertati, Giovanni: *Il trionfo del bel sesso o sia Il Tartaro convinto in amore. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Peter von Winter.] Praga: Eva Diesbach 1795.
- Gamerra, Giovanni de: *Palmira regina di Persia. Dramma eroi-comico*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1795.
- Gamerra, Giovanni de: *Pirro re di Epiro. Dramma serio per musica*. [Musica di Giovanni Paisiello.] Testo italiano e tedesco a fronte. Lubiana 1795.
- Mazzolà, Caterino: *Il mondo alla rovescia. Dramma giocoso per musica*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1795.
- Metastasio, Pietro: *Achille in Sciro. Dramma per musica*. [Musica di Gaetano Pugnani.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1795.
- Metastasio, Pietro: *Arie. Tirate dall'opera La Clemenza di Tito di Wolfgango Amadeo Mozart*. Testo italiano e tedesco. Vienna: Schönfeld 1795.
- Metastasio, Pietro: *Gioas re di Giuda. Azione sacra*. [Musica di Casimir Anton Cartellieri.] Vienna 1795.
- Metastasio, Pietro: *Opere postume date alla luce dall'Abate Conte d'Ayala*. Vienna: Alberti 1795.
- Muzzarelli, Antonio: *Coresco e Callioe, ballo eroico*. [Musica di Antonio Muzzarelli.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1795.
- Rossi, Giuseppe: *Scoperta chimica anticendiaria ed estintiva qualunque gagliardissimo fuoco*. Vienna 1795.
- Santerelli, Giovanni: *Ricerche per facilitare il cateterismo e la estrazione della cateratta*. Vienna 1795.

La Belisa ossia La fedeltà riconosciuta. Dramma tragicomico per musica. [Musica di Peter von Winter.] Praga: Diesbach 1795.

Lettera all'Ex-Conte Giuseppe Gorani lombardo ora Joseph Gorani citoyen français. Vienna: Camesina 1795.

Lo Spazzacamino. Commedia per musica. [Musica di Marco Portogallo.] Vienna: Schmidt 1795.

La superba corretta. Commedia per musica. [Musica di Pierre Dutilleu.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1795.

1796:

Casti, Giambattista: *La grotta di Trofonio. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Lubiana 1796.

Da Ponte, Lorenzo: *La capricciosa corretta. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Vicente Martin y Soler.] Praga: Diesbach 1796.

Ettorre, Giuliano: *Il re viaggiatore ovvero Esame degli abusi dell'amministrazione della Lidia. Opera dilettevole ed utilissima specialmente per la educazione de' principi tradotta dal francese.* Vienna: Alberti 1796.

Foppa, Giuseppe Maria: *Gli artigiani. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Pasquale Anfossi.] Lubiana 1796.

Gamerra, Giovanni de: *I due vedovi. Commedia per musica.* Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1796.

Gamerra, Giovanni de: *Eracito e Democrito. Commedia per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1796.

Gamerra, Giovanni de: *Il Moro. Commedia per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1796.

Gamerra, Giovanni de: *Palmira regina di Persia. Dramma eroi-comico.* [Musica di Antonio Salieri.] Praga 1796.

Petrosellini, Giuseppe: *I nemici generosi. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Praga: Sebastian Diesbach 1796.

Petrosellini, Giuseppe: *I nemici generosi. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1796.

Trafieri, Giuseppe: *Alonzo, e Cora. Ballo eroico-tragico-pantomimo.* [Musica di Giuseppe Trafieri.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Schmidt 1796.

Trafieri, Giuseppe: *Bianca de Rossi. Ballo tragico-pantomimo.* [Musica di Giuseppe Trafieri.] Vienna: Schmidt 1796.

Zeno, Apostolo: *La Griselda. Dramma eroicomico per musica.* [Musica di Niccolò Piccinni.] Praga 1796.

La riconoscenza. Cantata allegorica. [Musica di Antonio Salieri.] Testo italiano e tedesco a fronte. Vienna 1796.

1797:

Berchtold, Leopold von: *Descrizione del nuovo rimedio curativo e preservativo contro la peste, presentemente usato con felicissimo successo nello spedale di Sant'Antonio in Smirne, raccolta in quella città.* Vienna: Francesco Antonio Schraembl 1797.

Foppa, Giuseppe Maria: *Giulietta e Romeo. Tragedia per musica.* [Musica di Niccolò Antonio Zingarelli.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1797.

Frugoni, Carlo Innocenzo: *Castore e Polluce. Tragedia lirica per musica.* [Musica di Georg Joseph Vogler.] Testo italiano e tedesco a fronte. Praga: Diesbach 1797.

Gamerra, Giovanni de: *L'amor marinaro. Commedia per musica.* [Musica di Joseph Weigl.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1797.

Goldoni, Carlo: *Pamela fanciulla. Commedia.* Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1797.

Sografi, Antonio Simone: *La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino. Dramma per musica.* Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1797.

Sografi, Antonio Simone: *Gli Orazi e i Curiazi. Tragedia per musica.* [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Schmidt 1797.

Traferi, Giuseppe: *Ciro e Tomiri. Ballo eroico-pantomimo.* Testo italiano e tedesco. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1797.

Zini, Saverio: *Il nemico delle donne. Commedia per musica.* [Musica di Pierre Dutilleu.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1797.

Il principe d'Itaka. Dramma eroicomico per musica. Testo italiano e tedesco a fronte. Praga 1797.

1798:

Beccaria, Cesare: *Dei delitti e delle pene. Opera immortale. Edizione novissima, ricorretta ed accresciuta.* Vienna: R. Sammer 1798.

Borroni, Bartolommeo: *Novissima gramatica della lingua tedesca ad uso degli Italiani.* Vienna: G. T. Trattner 1798.

Clerico, Francesco: *Amleto. Ballo tragico.* Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1798.

Defranceschi, Carlo Prospero: *Falstaff, ossia le tre burle. Dramma giocoso per musica.* [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1798.

Gamerra, Giovanni de: *Pirro re di Epiro. Dramma per musica.* [Musica di Nicola Antonio Zingarelli.] Vienna: Schmidt 1798.

Gonella, Francesco: *La Lodoiska. Dramma per musica.* [Musica di Johann Simon Mayr.] Vienna: M. A. Schmidt 1798.

Malaspina di Sannazaro, Luigi: *Soggetti per quadri ad uso de' giovani pittori*. Vienna: Alberti 1798.

Trafieri, Giuseppe: *L'Alcina. Ballo eroico-allegorico*. Vienna: Schmidt 1798.

L'Accademia del maestro Cisolfaut. Commedia per musica. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1798.

1799:

Carpani, Giuseppe: *Camilla ossia Il sotterraneo. Dramma seriogiocoso per musica*. [Musica di Ferdinand Paer.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1799.

Carpani, Giuseppe: *Camilla ossia Il sotterraneo. Dramma seriogiocoso per musica*. [Musica di Ferdinand Paer.] Con riassunto in tedesco. Praga 1799.

Defranceschi, Carlo Prospero: *Il morto vivo. Operetta*. [Musica di Ferdinand Paer.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1799.

Franceschini, Francesco Maria: *L'Italia liberata. Poema epico*. Vienna 1799.

Sografi, Antonio: *Gli Orazi e i Curiazi. Tragedia per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Praga 1799.

Viganò, Salvatore: *Clotilde duchessa di Salerno. Ballo tragicomico*. Testo italiano e tedesco. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1799.

Quadro di Vienna. Vienna: Pasquali 1799.

1800:

Butturini, Mattia: *La Merope. Opera seria*. [Musica di Sebastiano Nasolini.] Klagenfurt [? 1800].

Callegari, Angiolo: *Sermone recitato nella domenica in albis 20. Aprile 1800 [...] nella chiesa della nazione italiana in Vienna*. Vienna: Schmidt 1800.

Callegari, Angiolo: *Sul timore di una nuova guerra. Sermone recitato nel giorno 7. Dicembre*. Vienna: Schmidt 1800.

Cimarosa, Domenico: *Il matrimonio segreto. Perdonate signor mio. Aria*. Vienna – Magonza: Artaria [ca.1800].

Cimarosa, Domenico: *Il matrimonio segreto. Cara, cara non dubitar. Duetto*. Vienna: Artaria [ca.1800].

Cimarosa, Domenico: *Il matrimonio segreto. Io ti lascio. Duetto*. Vienna: Artaria [ca.1800].

Cimarosa, Domenico: *Il matrimonio segreto. Le faccio un inchino. Terzetto*. Vienna – Magonza: Artaria [ca.1800].

Defranceschi, Carlo Prospero: *Angiolina, ossia il matrimonio per susurro. Opera buffa*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Schmidt 1800.

- Defranceschi, Carlo Prospero: *Cesare in Farmacusa. Dramma eroicomico*. [Musica di Antonio Salieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- D'Elci, Angelo: *Ulisse e Tiresia. Componimento drammatico*. [Musica di Marcello Bernardini.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- Foppa, Giuseppe Maria: *Ginevra degli Amieri. Tragicommedia per musica*. [Musica di Ferdinand Paer.] Vienna: Schmidt 1800.
- Freddy-Battilori, Gianluigi de: *Descrizione della città, sobborghi e vicinanze di Vienna divisa in tre parti con annotazioni storiche ed erudite*. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- Gioia, Gaetano: *Alceste. Ballo eroico pantomimo*. [Musica di Gaetano Gioia.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- Sografi, Antonio: *Gli Orazi e i Curiazi. Tragedia per musica*. [Musica di Domenico Cimarosa.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- Van Swieten, Gottfried : *La creazione*. Tradotta dall'originale tedesco da Pietro Scottes. [Musica di J. Haydn.] Salisburgo: Francesco Xaverio Duyle 1800.
- Viganò, Salvatore: *I giuochi istmici. Ballo tragico*. [Musica di Joseph Weigl.] Testo italiano e tedesco. Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- Virgilius Maro, Publius: *Le Georgiche di Virgilio. Tradotte in versi italiani da Clemente Bondi*. Vienna: Alberti 1800.
- Angarda regina di Boemia. Opera eroi-comica*. [Musica di Casimir Anton Cartellieri.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- La finta pazzia di Bletolam*. Intermezzo. Testo italiano e tedesco. Vienna: Leopoldo Giovan Kaliwoda [1800?].
- Il naufrago. Dramma per musica*. [Musica di Francesco Giuseppe Pollini.] Vienna: Mattia Andrea Schmidt 1800.
- Numa Pompilio. Dramma per musica*. [Musica di Ferdinand Paer.] Vienna: Schmidt 1800.
- Il pastor finto. Tragicommedia pastorale per musica*. Vienna: Stamperia di corte [1800?].

Bibliographie

- Acquaro Graziosi, Maria Teresa: *L'Arcadia. Trecento anni di storia*. Rom 1991.
- Adler, Guido (Hg.): *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*. Bd. 1: *Kirchenwerke*. Wien 1893.
- Agostinetti, Nino: *La Chiesa nazionale italiana dei Minoriti nella Vienna Asburgica*. Padua 1997.
- Aigner, Thomas (Hg.): *Aspekte der Religiosität in der Frühen Neuzeit*. Sankt Pölten 2003.
- Allacci, Lione: *Drammaturgia*. Venedig 1755 (Reprint Turin 1961).
- Ambrosoli, Francesco: *Monumento a Pietro Metastasio nella chiesa degl'Italiani in Vienna*. Wien 1855.
- Angelini, Franca / Alberto Asor Rosa / Salvatore S. Nigro: *Il Seicento. La nuova scienza e la crisi del barocco*. Bari 1975.
- Anselmi, Gian Mario / Samuele Giombi: *Kultur des Humanismus und Künstlervereinigungen der Renaissance in Bologna*. In: Marzia Faietti / Konrad Oberhuber (Hg.): *Humanismus in Bologna 1490–1510*. Bologna 1988, S. 1–16.
- Antonicek, Theophil: *Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation*. In: Rudolf Flotzinger / Gernot Gruber (Hg.): *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 2. Graz 1979, S. 17–71.
- Antonicek, Theophil: *Musik und italienische Poesie am Hofe Kaiser Ferdinands III.* In: *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung* 42 (1990), S. 1–22.
- Antonicek, Th. / G. Brosche (Hg.): *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, 1498–1998*. Tutzing 1998.
- Arend-Schwarz, Elisabeth / Volker Kapp (Hg.): *Übersetzungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte. Wege und Formen der Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum vom 15. bis 20. Jahrhundert*. Marburg 1993.
- Arnold, Klaus: *Enea Silvio als Erzieher*. In: Franz Fuchs (Hg.): *Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen*. (Pirckheimer Jahrbuch 22) Wiesbaden 2007, S. 143–157.
- Asper, Helmut G.: *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*. (Quellen zur Theatergeschichte, Bd. 1 = Jb. der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung, Bd. 21) Wien 1975.
- Atzmannstorfer, J. / A. Christian / H. Körbl / R. Starch / B. Weisskopf / D. Weltin: *Much of the same? Das Leben am Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800)*. In: Irmgard Pangerl / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*. Innsbruck / Wien / Bozen 2007 S. 229–253.
- Audenio, G.: *Silvio Stampiglia, arcade e poeta bernesco*. Diss. Univ. Rom 1992.

- Aurenhammer, Hans: Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihre Verehrung. Wien 1956.
- Ave Claudia Imperatrix. Die Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Erzherzogin Claudia Felicitas von Tirol in Graz 1673. Schloß Eggenberg als Residenz der kaiserlichen Braut. Graz 1983.
- Baehr, Rudolf: Italienische Literaturrezeption bei Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, (1559–1617), dem Gründer des barocken Salzburg. In: Brigitte Winklehner (Hg.): Italienisch-Europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock. Tübingen 1991, S. 9–24.
- Banfi, Florio: Pier Paolo Vergerio il Vecchio in Ungheria. In: Archivio di scienze, lettere e arti 1 (1939), S. 1–3, 17–29 und 2 (1940), S. 1–30.
- Battafarano, Italo Michele (Hg.): Deutsche Aufklärung und Italien. Bern 1992.
- Bauer, Volker: Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie. Tübingen 1993.
- Bauer, Werner M.: Enea Silvio Piccolomini und die literarische Bildung der österreichischen Länder. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): Italia – Austria. Alla ricerca del passato comune. Rom 1995, S. 73–154.
- Bauer, Werner M.: Ludovico Antonio Muratori und die Literatur des Josephinismus. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): Italia – Austria. Alla ricerca del passato comune. Rom 1995, S. 597–637.
- Bellina, Anna Laura: Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): Venezia e il melodramma nel Settecento. Bd. I. Florenz 1978, S. 131–147.
- Benedikt, Heinrich: Franz Anton Graf von Sporck (1662–1738). Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen. Wien 1923.
- Benedikt, Heinrich: Kaiseradler über dem Apennin. Die Österreicher in Italien 1700 bis 1866. Wien / München 1964.
- Beniscelli, Alberto: Felicità sognate. Il teatro di Metastasio. Genua 2000.
- Benz, Stefan: Die Wiener Hofbibliothek. In: J. Pauser / M. Scheutz / Th. Winkelbauer (Hg.): Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch. Wien / München 2004, S. 45–58.
- Besutti, Paola: Da *L'Arianna* a *La Ferinda*: Giovan Battista Andreini e la „commedia musicale all'improvviso“. In: Musica disciplina: A Yearbook of the History of Music 49 (1995), S. 227–270.
- Beyer, Andreas (Hg.): Giuseppe Arcimboldo. Figurinen, Kostüme und Entwürfe für höfische Feste. Frankfurt a.M. 1982.
- Biach-Schiffmann, Flora: Giovanni und Ludovico Burnacini: Theater und Feste am Wiener Hofe. Wien / Berlin 1931.
- Billanovich, Giuseppe: Petrarca letterato. I: Lo scrittoio del Petrarca. Rom 1995.

- Bircher, Martin: Johann Wilhelm von Stubenberg (1619–1663) und sein Freundeskreis. Studien zur österreichischen Barockliteratur protestantischer Edelleute. Berlin 1968.
- Birnbaum, Elisabeth: „ein starckes undt bestendiges weib mit namen Judith“. Das Judithbuch in Wien im 17. und 18. Jahrhundert in Exegese, Predigt, Musik, Theater und Bildender Kunst. Diss. Wien 2007.
- Bletschacher, Richard: Rappresentazione sacra. Geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof. Wien 1985.
- Boaglio, Gualtiero: Note su *Il fiume rappacificato*, cantata inedita di Giuseppe Carpani. In: Studien zur Musikwissenschaft Bd. 38 (1987), S. 103–116
- Boaglio, Gualtiero: *Lameno* Salieri e il *virtuoso* Mozart. Riflessioni intorno ad una lettera di Giuseppe Carpani. In: Studien zur Musikwissenschaft Bd. 40 (1991), S. 23–39.
- Boaglio, Gualtiero: „Dem Casti ist der Aufenthalt in Wien künftig nicht mehr zu gestatten“. Giambattista Casti, poeta cesareo, illuminista, persona non grata. In: Siegfried Loewe / Alberto Martino / Alfred Noe (Hg.): Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth. Frankfurt a. M. 1993, S. 34–49.
- Böhm, Claudia: Theatralia anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d’Austria. Diss. Wien 1986.
- Bolte, Johannes: Von Wanderkomödianten und Handwerkerspielen des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Jg. 1934. Philosophisch-historische Klasse. Berlin 1934, S. 446–487.
- Borchert, Hans Heinrich: Geschichte der italienischen Oper in Breslau. In: Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens XLIV (1910), S. 48–51.
- Bramani, Lidia / Brigitta Grabner: Commedia dell’arte in musica. In: Sabine Borris (Hg.): Das Lächeln der Euterpe: Musik ist Spaß auf Erden. Berlin 2000, S. 60–69.
- Brandenburg, Daniel: Pulcinella, der „Orpheus unter den Komikern“. Commedia dell’arte und komische Einakter im Neapel des 18. Jahrhunderts. In: F. Lippmann (Hg.): Studien zur italienischen Musikgeschichte 2. Laaber 1998, S. 501–521.
- Brandenburg, Daniel: Das frühe Intermezzo (1700–1740). In: Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hg.): Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber 2001, S. 106–109.
- Brandolini, Aurelio Lippo: Republics and Kingdoms Compared. Ed. and transl. by James Hankins. Cambridge / London 2009.
- Braun, Werner: Von der Commedia dell’Arte zur Singkomödie: Musikdramatik jenseits der Oper. In: A. Colzani / N. Dubowy / A. Luppi / M. Padoan (Hg.): Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell’età barocca. Como 1995, S. 7–19.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Band I–II. Stuttgart / Weimar 1993–96.
- Brazzano, Stefano di: Pietro Bonomo (1458–1546), diplomatico, umanista e vescovo di Trieste. La vita e l’opera letteraria. Triest 2005.
- Breuer, Dieter (Hg.): Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Wiesbaden 1995.
- Brockpähler, Renate: Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Emsdetten 1964.

- Brosche, Günter : Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I. Ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen. In: G. Brosche (Hg.): Beiträge zur Musikkdokumentation. Tutzing 1975, S. 27–82.
- Brown, Bruce Allan: ‚Mon opéra italien‘: Giacomo Durazzo and the genesis of *Alcide al bivio*. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Wien 2000, S. 115–142.
- Brumana, Biancamaria: Figure di Don Chisciotte nell’opera italiana tra Seicento e Settecento. In: P. Csobádi / G. Gruber / J. Kuehnel / U. Mueller / O. Panagl (Hg.): Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Salzburg 1992, S. 699–712.
- Brunner, Otto: Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhardts von Hohberg 1612–1688. Salzburg 1949.
- Bucciarelli, Melania: Italian opera and european theatre, 1680–1720. Plots, performers, dramaturgies. Turnhol 2002.
- Buck, August: Humanistische Bildung. Enea Silvio Piccolomini an Herzog Sigismund von Österreich. In: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hg.): Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Wiesbaden 1983, S. 394–404.
- Budroni, Paolo (Hg.): Mozart und Salieri – Partner oder Rivalen? Das Fest in der Orange-rie zu Schönbrunn vom 7. Februar 1786. Göttingen 2008.
- Burattelli, Claudia: Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento. Florenz 1999.
- Busetto, Natale: Carlo de’ Dottori. Letterato padovano del secolo decimosettimo. Studio biografico-letterario. Città di Castello 1902.
- Campanini, Naborre: Un precursore del Metastasio. Reggio Emilia 1883.
- Campori, Cesare: Raimondo Montecuccoli, la sua famiglia e i suoi tempi. Florenz 1876.
- Candiani, Rosy: Pietro Metastasio: da poeta di teatro a ‘virtuoso di poesia’. Rom 1998.
- Cantù, Cesare: Gli eretici d’Italia. Turin 1866.
- Carini, Isidoro : L’Arcadia dal 1690 al 1890. Memorie storiche. Rom 1891.
- Catalano, Alessandro: L’arrivo di Francesco Sbarra in Europa centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach. In: Brigitte Marschall (Hg.): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Wien 2002 (= Maske und Kothurn 48.2002), S. 203–213.
- Catalano, Alessandro: “Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i Poeti.” La cultura italiana nell’Europa centrale del XVII e XVIII secolo. In: eSamizdat 2004 (II) 2, S. 31–50.
- Cavazza, Silvano : Religione, cultura e società nelle province austriache. Un bilancio storiografico. In: Silvano Cavazza (Hg.): Controriforma e monarchia assoluta nelle province austriache. Gli Asburgo, l’Europa Centrale e Gorizia all’epoca della Guerra dei Trent’Anni. Görz 1997, S. 109–124.
- Celtis, Konrad: Der Briefwechsel des Konrad Celtis. Gesammelt, hg. und erl. von Hans Rupprich. München 1934.
- Cerny, Heimo: Der Einfluss der italienischen Sprache und Literatur auf die niederöster-

- reichische Adelskultur im 17. Jahrhundert. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): Österreich-Italien auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit. Italia-Austria alla ricerca del passato comune. Rom 1995, S. 267–303.
- Chegai, Andrea: L'esilio di Metastasio. Forma e riforma dello spettacolo d'opera fra Sette- e Ottocento. Florenz 2000.
- Chiarini, Gioachino (Hg.): Novelle italiane. Il Quattrocento. Milano 1982, S. 127–237.
- Cicero, Marcus Tullius : Pro Archia Poeta. Ein Zeugnis für den Kampf des Geistes um seine Anerkennung. Hg., übers. und erl. von Helmuth und Karl Vretska. Darmstadt 1988.
- Clemencic, René: Gli Imperatori compositori. In: Carlo de Incontrera / Birgit Schneider (Hg.): Danubio. Una civiltà musicale. Vol. 2: Austria. Monfalcone 1992, S. 151–171.
- Coreth, Anna : Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich. München 1959 (Wien 1982).
- Costa, Gustavo: Il risveglio dell'attenzione alla cultura italiana. In: Luciano Formisano (Hg.): La letteratura italiana fuori d'Italia. = Enrico Malato (Hg.): Storia della letteratura italiana, Bd. XII. Rom, S. 529–577.
- Cotticelli, Francesco / Otto G. Schindler: Per la storia della Commedia dell'Arte: "Il Babilisco del Bernagasso". In: Franco Carmelo Greco (Hg.): I percorsi della scena: Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento. Neapel 2001, S. 13–342.
- Cremer, Folkhard: Kindlichait, Junglichait, Mandlichait, Tewrlichait. Eine Untersuchung zur Bild-Text-Redaktion des Autobiographieprojektes Kaiser Maximilians I. und zur Einordnung der Erziehungsgeschichte des *Weisskunig*. Egelsbach 1995.
- Crescimbeni, Giovan Mario: Commentarii intorno alla sua Istoria della Volgar Lingua. Bd. III. Rom 1702.
- Croce, Benedetto: Saggi sulla letteratura italiana del Seicento. Bari 1911.
- Croce, Benedetto: Storia dell'età barocca in Italia. Bari 1929.
- Cugnoni, Giuseppe (Hg.): Aeneae Silvii Piccolomini Senensis [...] opera inedita. (Reale Accademia dei Lincei, Ser. 3a: Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 8) Rom 1883, S. 234–299.
- Culatelli, Giorgio / Maria Lieber / Heinz Thoma / Edoardo Tortarolo (Hg.): Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert. Letterati, erudizione e società scientifiche negli spazi italiani e tedeschi del '700. Tübingen 1999.
- Dahms, Sibylle: Die Rezeption italienischer Tanzkunst an den Höfen Europas mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. In: Brigitte Winklehner (Hg.): Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock. Tübingen 1991, S. 37–43.
- D'Antuono, Nancy L. : Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'Arte. In: Alessandro Lattanzi / Paologiovanni Maione (Hg.): Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei- e Settecento. Neapel 2003, S. 213–235.
- De Bin, Umberto: Leopoldo I imperatore e la sua corte nella letteratura italiana. Triest 1910.

- Deisinger, Marko: Giuseppe Tricarico, Maestro di Capella della Maestà dell'Imperatrice. Diss. Wien 2004.
- Deisinger, Marko: Giuseppe Tricarico – ein Kapellmeister auf Reisen von Rom über Ferrara nach Wien. Wien 2006.
- De Michele, Fausto: Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600. Florenz 1999.
- De Ridder, Lieselotte: Der Anteil der Commedia dell'arte an der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der komischen Oper. Studien zum Libretto der Oper im 17. Jahrhundert. Diss. Köln 1970.
- Donnelly, John Patrick / Michael W. Maher (Hg.): Confraternities and Catholic Reform in Italy, France and Spain. Kirksville 1999.
- Dotti, Ugo: Vita di Petrarca. Rom / Bari 1987.
- Duchkowitsch, Wolfgang: Absolutismus und Zeitung. Die Strategie der absolutistischen Kommunikationspolitik und ihre Wirkung auf die Wiener Zeitungen 1621–1757. Diss. Wien 1978.
- Duindam, Jeroen: Vienna and Versailles. The courts of Europe's major dynastic rivals, ca. 1550–1780. Cambridge 2003.
- Durstmüller, Anton: 500 Jahre Druck in Österreich. Die Entwicklungsgeschichte der graphischen Gewerbe von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien 1981.
- Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo. Mailand 1987.
- Ehalt, Hubert Christian: Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft, dargestellt vor allem am Beispiel des Wiener Hofes unter Leopold I., Josef I. und Karl VI. Diss. Wien 1978.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt a.M. 1939.
- Enzinger, Moriz: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). Berlin 1918.
- Ergert, Viktor: Die gedruckten periodischen Zeitungen Wiens im siebzehnten Jahrhundert. Diss. Wien 1948.
- Fabbi, Paolo / Sergio Monaldini: Dialogo della commedia. In: Alessandro Lattanzi / Paologiovanni Maione (Hg.): Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei- e Settecento. Neapel 2003, S. 69–87.
- Farris, Giovanni: Umanesimo e religione in Lorenzo Guglielmo Traversagni (1425–1503). Mailand 1972.
- Federhofer, Hellmut: Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619). Mainz 1967.

- Fehr, Max: *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Ein Beitrag zur Geschichte des Librettos.* Zürich 1912.
- Feldman, Martha: *City Culture and the Madrigal at Venice.* Berkeley / Los Angeles / London 1995.
- Ferdinandy, Michael de: Die theatralische Bedeutung des spanischen Hofzeremoniells Kaiser Karls V. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965), S. 306–320.
- Ferrone, Siro: *Commedie dell'Arte.* Mailand 1986.
- Ferrone, Siro / Annamaria Testaverde: *Vitalità del teatro italiano.* In: Luciano Formisano (Hg.): *La letteratura italiana fuori d'Italia.* = Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. XII. Rom 2002, S. 483–528.
- Frank, Horst-Joachim: *Catharina Regina von Greiffenberg. Leben und Welt der barocken Dichterin.* Göttingen 1967.
- Franzbach, Martin: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik.* München 1974.
- Freeman, Daniel E.: *The Opera Theater of Count Franz Anton von Spork in Prague.* Stuyvesant (NY) 1992.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth: *Virtù und Bellezza – Il vero omaggio? Huldigungskantaten für Maria Theresia und Maria Anna.* In: J. Bungardt / M. Helfgott / E. Rathgeber / N. Urbanek (Hg.): *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke.* Wien / Köln / Weimar 2009, S. 127–139.
- Fritz, Elisabeth: *Intermedi e Intermezzi (dalle origini fino all'anno 1768, circa).* In: Alberto Martino / Fausto De Michele (Hg.): *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769. Storia, testi, iconografia.* Pisa / Rom 2010, S. 371–402.
- Frolowitz, Martin: *Sebastian di Scio detto Arlecchino. Zur Personalunion von Arzt und komischer Maske im 17. und 18. Jahrhundert.* In: Gerda Baumbach / Martina Hädge (Hg.): *Theaterkunst & Heilkunst: Studien zu Theater und Anthropologie.* Köln / Weimar / Wien 2002, S. 97–128.
- Fürbeth, Frank: *Johannes Hartlieb. Untersuchungen zu Leben und Werk.* Tübingen 1992.
- Fürlinger, Leokadia: *14 handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts.* Wien 1948.
- Fürstenau, Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens. Mit einer Ansicht des ersten zu Dresden erbauten Komödienhauses.* Dresden 1861.
- Füssel, Stephan : *Riccardus Bartholinus Perusinus. Humanistische Panegyrik am Hofe Kaiser Maximilians I.* Baden-Baden 1987.
- Gallarati, Paolo: *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento.* Turin 1984.
- Gallo, Valentina: *La Selva di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento.* Rom 1998.

- Garber, Klaus / Heinz Wismann (Hg.): Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 2 Bde. Tübingen 1996.
- Gardini, Nicola / Francesco Sberlati: Generi letterari. In: Luciano Formisano (Hg.): *La letteratura italiana fuori d'Italia*. = Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. XII. Rom 2002, S. 343–397.
- Garin, Eugenio: *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*. Florenz 1958.
- Garms-Cornides, Elisabeth: Rivalutazione del Settecento. Versuch einer Literaturübersicht. In: *Römische Historische Mitteilungen* 12 (1970), S. 197–278.
- Garms-Cornides, Elisabeth: Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens. In: Friedrich Engel-Janosi (Hg.): *Formen der europäischen Aufklärung. Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*. Wien 1976, S. 224–250.
- Gatt, Anneliese: *Der Innsbrucker Hof zur Zeit Kaiser Maximilians I. 1493–1519*. Diss. Innsbruck 1943.
- Gier, Albert: Harlekin lernt singen. Figuren der Commedia dell'arte im Musiktheater. In: Wolfgang Theile (Hg.): *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis*. Wiesbaden 1997, S. 176–188.
- Gier, Albert: Joseph Haydn und die Libretti seiner Opern. Ein kritischer Forschungsbericht. In: Laurine Quetin / Gerold W. Gruber / Albert Gier (Hg.): *Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung*. Tours 2009, S. 9–27.
- Girardi, Maria: *Al Sepolcro di Cristo: una poetica consuetudinaria. Religione, prassi, devozione e rappresentazione nei riti oratoriali del Venerdì Santo, a Vienna e a Venezia*. In: *Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento*. Mailand 1984, S. 127–196.
- Girardi, Maria: *Da Venezia a Vienna: le 'facezie teatrali' di Nicolò Minato*. In: Ivano Cavallini (Hg.): *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezia dal '500 al '700*. Rovigo 1990, S. 189–265.
- Giuntini, Francesco: *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della 'riforma' del libretto nel primo Settecento*. Bologna 1994.
- Gmeiner, Josef: *Die 'Schlafkammerbibliothek' Kaiser Leopolds I*. In: *Biblos* 43.3–4 (1994), S. 199–212, Tafel 14–20.
- Goldscheider, Joseph: *Kaiser Leopold I. als Musiker*. Graz 1880.
- Goloubeva, Maria: *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*. Mainz 2000.
- Graciotti, Sante / Jitka Kresálková (Hg.): *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*. Mailand 1973.
- Grabner, Elfriede: *Heilsverkündigung durch Ordenspropaganda als gegenreformatorische Glaubensmanifestation*. In: Rudolf Leeb / Susanne Claudine Pils / Thomas Winkelbauer (Hg.): *Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie*. Wien / München 2007, S. 109–118.

- Grabner, Elfriede: *Mater Gratiarum. Marianische Kultbilder in der Volksfrömmigkeit des Ostalpenraums*. Wien / Köln / Weimar 2002.
- Greisenegger, Wolfgang: *The Italian Operas in Vienna in the XVIIIth Century*. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): *Venezia e il melodramma nel Settecento*. Florenz 1978–81, Bd. 1, S. 89–101.
- Grendler, Paul F.: *The Universities of the Italian Renaissance*. Baltimore / London 2002.
- Grimaldi, Floriano (Hg.): *La historia della Chiesa di Santa Maria di Loreto*. Loreto 1993.
- Gronda, Giovanna (Hg.): *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Bologna 1990.
- Grossegger, Elisabeth: *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin. Eine Dokumentation*. Wien 1987.
- Grössing, Helmuth: *Die Wiener Universität im Zeitalter des Humanismus von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. In: Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hg.): *Das alte Universitätsviertel in Wien 1385–1985*. Wien 1985, S. 37–45.
- Grossmann, Karl: *Die Frühzeit des Humanismus in Wien bis zu Celtis Berufung 1497*. In: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 22 (1929)*, S. 150–325.
- Gruber, Gernot: *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*. Graz 1972.
- Gugitz, Gustav: *Die Totenprotokolle der Stadt Wien als Quelle zur Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1953–54 (1958)*, S. 114–145.
- Gugler, Andreas: *Fest und Alltag*. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 501–505.
- Hadamovsky, Franz: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740)*. (*Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung Nr. 7, 1951–52*) Wien 1955, S. 7–117.
- Hadamowsky, Franz : *Die Familie Galli-Bibienna in Wien*. Wien 1962.
- Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien / München 1988.
- Hager, Emanuela: *Übersetzungen und Nachdichtungen von Sonetten Petrarcas in der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts*. Wien 1974.
- Hager, Manuela: *Die Opernprobe als Theateraufführung. Eine Studie zum Libretto im Wien des 18. Jahrhunderts*. In: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg 1986, S. 101–124.
- Hager, Manuela : *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990, S. 17–30.

- Hahn, Gerhard: *Der Ackermann aus Böhmen* des Johannes von Tepl. Darmstadt 1984.
- Halusa, Christine: *Metastasio und sein Freundeskreis in Wien*. Diss. Wien 1972.
- Hanak, Werner (Hg.): *Lorenzo Da Ponte – Aufbruch in die Neue Welt*. Wien 2006.
- Hattler, Johannes / Germán Rovira (Hg.): *Die Bedeutung des hl. Joseph in der Heilsgeschichte*. Kisslegg 2006.
- Hauser, Wilhelm: *Das Geschlecht derer von Althann*. Diss. Wien 1949.
- Hausmann, Frank-Rutger: *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis 1730*. 2 Bde. Tübingen 1992.
- Hausmann, Frank-Rutger (Hg.): *Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850*. Tübingen 1996.
- Heitmann, Klaus / Teodoro Scamardi (Hg.): *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1993.
- Hempfer, Klaus W. / Gerhard Regn / Sunit Scheffel (Hg.): *Petrarkismus-Bibliographie 1972–2000*. Stuttgart 2005.
- Henderson, Duane: *Zur Entstehung und Überlieferung des sogenannten Dialogus de donazione Constantini des Enea Silvio Piccolomini*. In: Franz Fuchs (Hg.): *Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen*. (Pirckheimer Jahrbuch 22) Wiesbaden 2007, S. 97–120.
- Hendrix, Harald: *Persistenza del prestigio nell'età della crisi*. In: Luciano Formisano (Hg.): *La letteratura italiana fuori d'Italia*. = Enrico Malato (Hg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. XII. Rom 2002, S. 437–482.
- Hilscher, Elisabeth Th.: „... Dedicata alla Sacra Cesarea Maestà ...“. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992), S. 95–177.
- Hilscher, Elisabeth Th.: *Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex. Metastasio Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara*. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000, S. 63–72.
- Hilscher, Elisabeth Th.: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*. Graz / Wien 2000.
- Hiltl, Nora: *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi*. Diss. Wien 1974.
- Hinck, Walter: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien*. Stuttgart 1965.
- Hofmann, Ulrike: *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. 1658–1705*. Diss. Wien 1975.
- Hofmann-Weinberger, Helga: *Die Witwen oder: Frauen im (österreichischen) Buchdruck*. In: Helga Klösch-Melliwa et al. (Hg.): *kolloquiA. Frauenbezogene/feministische Dokumentation und Informationsarbeit in Österreich*. Wien 2001, S. 207–226.
- Höpfel, Jutta: *Innsbruck – Residenz der alten Musik*. Innsbruck / Wien 1989.
- Horányi, Matyas / Tibor Klaniczay (Hg.): *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*. Budapest 1967.

- Ingegneri, Gabriele OFM Capp.: L'opera dei Cappuccini nell'Europa centro-orientale. In: Silvano Cavazza (Hg.): Controriforma e monarchia assoluta nelle province austriache. Gli Asburgo, l'Europa Centrale e Gorizia all'epoca della Guerra dei Trent'Anni. Görz 1997, S. 85–98.
- Ishikawa, Yoichi: Madrigalkompositionen im Umfeld der Habsburger Höfe um 1600. Diss. Köln 1992.
- James, Tony: Dream, Creativity, and Madness in Nineteenth-Century France. Oxford 1995.
- Jekl, Konrad: Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss. Wien 1953.
- Jenkins, Robert C.: The Last Crusader or The Life and Times of Cardinal Julian of the House of Cesarini. London 1961.
- Joly, Jacques : Les fêtes théâtrales de Métastase à la Cour de Vienne, 1731–1767. Clermont Ferrand 1978.
- Jónácsik, László: Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im »Raaber Liederbuch«. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte protestantischer »Renaissancelyrik« in Österreich. Frankfurt a.M. u.a. 1998.
- Jonášová, Milada: Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag. In: C. Herr / H. Seifert / A. Sommer-Mathis / R. Strohm (Hg.): Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Vol. 2: Italianità: Image and Practice. Berlin 2008, S. 163–206.
- Joung, Anne Darlene: A Study of Madrigal Comedy: With an Analysis of Adriano Banchieri's *Barca di Venezia per Padova*. Indiana U. P. 1995 (Diss.).
- Jürgensen, Renate: Die deutschen Übersetzungen der *Astrée* des Honoré d'Urfé. Tübingen 1990.
- Jütte, Daniel: Abramo Colorni, jüdischer Hofalchemist Herzog Friedrichs I., und die hebräische Handelskompagnie des Maggino Gabrielli am Ende des 16. Jahrhunderts. Ein biographischer und methodologischer Beitrag zur jüdischen Wissenschaftsgeschichte. In: *Aschkenas* 15.2 (2006), S. 435–498.
- Kallendorf, Craig W. (Hg.): *Humanist Educational Treatises*. (I Tatti Renaissance Library 5) Cambridge / London 2002.
- Kanduth, Erika: Der Petrarkismus in der Lyrik des deutschen Frühbarock. Vorbereitung, Entwicklung, Auswirkungen. Diss. Wien 1953.
- Kanduth, Erika: Der Kaiserliche Hofdichter im 18. Jahrhundert. In: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Graz 1979, S. 307–330.
- Kanduth, Erika: *Metastasio 'viennese'. I componimenti sacri*. In: *Italianistica* 13.1–2 (1984), S. 125–143.

- Kanduth, Erika: Das Libretto im Zeichen der Arcadia. Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasio. In: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg 1986, S. 33–53.
- Kanduth, Erika: Italienische Dichtung am Wiener Hof im 17. Jahrhundert. In: Alberto Martino (Hg.): *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*. Amsterdam 1990, S. 171–207.
- Kanduth, Erika: Silvio Stampiglia, poeta cesareo. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990, S. 43–64.
- Kanduth, Erika: Das geistlich-weltliche Konzept der italienischen Dichtung am Wiener kaiserlichen Hof im 17. Jahrhundert. In: Brigitte Winklehner (Hg.): *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*. Tübingen 1991, S. 203–219.
- Kanduth, Erika: Metastasio als Hofdichter. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000, S. 37–44.
- Kanduth, Erika: L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla Corte imperiale nel Seicento. In: F. Brugnolo / V. Orioles (Hg.): *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. 2 Bde. Rom 2002, Bd. 1, S. 137–149.
- Karner, Herbert (Hg.): *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der ‚Gesellschaft Jesu‘ im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 2003.
- Kastner-Michalitschke, Else: *Geschichte und Verfassungen des Sternkreuzordens*. Wien 1908.
- Katritzky, M. A.: *A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. 2 Bde. Diss. Oxford 1994.
- Katritzky, M. A.: Hippolytus Guarinonius' descriptions of commedia dell'arte lazzi in Padua, 1594–1597. In: *Quaderni Veneti* 30 (1999), S. 61–126.
- Kaufmann, Harms: Raimondo Graf Montecuccoli 1609–1680. Kaiserlicher Feldmarschall, Militärtheoretiker und Staatsmann. Diss. Berlin 1972.
- Keller, Luzius (Hg.): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte*. Stuttgart 1974.
- Kiening, Christian: *Schwierige Modernität. Der ‚Ackermann‘ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels*. München 1998.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. Bd. 3. Salzburg 1959.
- Kirkendale, Warren: Zur Biographie des ersten Orfeo Francesco Rasi. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*. Laaber 1986, S. 288–335.
- Kirkendale, Warren: *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*. Florenz 1993.
- Kisch, Guido: *Enea Silvio Piccolomini und die Jurisprudenz*. Basel 1967.
- Klaniczay, Tibor: *Tracce di un'accademia platonica nella corte di Mattia Corvino*. In: Luigi Reina (Hg.): *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*. Salerno 1988, Bd. I, S. 103–115.
- Klaniczay, Tibor: *The Concepts of Hungaria and Pannonia in the Age of the Renaissance*. In: *Hungarian Studies* X.2 (1995), S. 173–189.

- Klaniczay, Tibor: Die Akademiebewegung in Ungarn im Zeitalter der Renaissance. In: Klaus Garber / Heinz Wismann (Hg.): Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. 2 Bde. Tübingen 1996, S. 951–965.
- Klecker, Elisabeth: Auster und Absburge. Ein ‚Habsburg-Mythos‘ des 16. Jahrhunderts. In: B. Guthmüller / W. Kühlmann (Hg.): Renaissancekultur und Antike Mythologie. Tübingen 1999, S. 167–182.
- Klecker, Elisabeth / Franz Römer: Die Kaiserproklamation Ferdinands I. im Spiegel eines lateinischen Huldigungsgedichtes. Zur Austria des Rocco Boni (Wien 1559). In: Martina Fuchs / Alfred Kohler (Hg.): Kaiser Ferdinand I. Aspekte eines Herrscherlebens. Münster 2003, S. 217–233.
- Knape, Joachim: Die ältesten deutschen Übersetzungen von Petrarca's *Glücksbuch*. Texte und Untersuchungen. Bamberg 1986.
- Knape, Joachim: Petrarca's Brief über die Definition des Lebens (Sen. XI,11) in einer Melker Übersetzung des 15. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 122.3 (1993), S. 312–327.
- Knod, Gustav: Deutsche Studenten in Bologna 1289–1562. Berlin 1899.
- Knödler, Julia: Überlegungen zur Entstehung der ‚Historia Australis‘. In: Franz Fuchs (Hg.): Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen. (Pirckheimer Jahrbuch 22) Wiesbaden 2007, S. 53–76.
- Kollár, Adam Frantisek (Hg.): *Analecta monumentorum omnis aevi vindobonensia*. Bd. 2. *Libellus dialogorum de generali concilii auctoritate et gestis Basiliensium*. Wien 1762.
- Koller, Alexander: *Prudenza, zelo e talento*. Zu Aufgaben und Profil eines nachtridentinischen Nuntius. In: Rudolf Leeb / Susanne Claudine Pils / Thomas Winkelbauer (Hg.): Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie. Wien / München 2007, S. 45–59.
- Kovács, Elisabeth: Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft. In: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 32 (1979), S. 109–142.
- Krejs, Philipp: Aeneas Silvius Piccolomini am Hofe Friedrichs III. und die Anfänge des österreichischen Humanismus. Diss. Wien 1937.
- Kubiska, Irene: *Und ist wegen dieser so glücklich- und trostreichen geburth ein allgemeines frolockhen und grosse freydt gewesen*. Das Geburten- und Taufzeremoniell am Wiener Hof im Zeitraum von 1652–1800. In: Irmgard Pangerl / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung. Innsbruck / Wien / Bozen 2007, S. 493–527.
- Kunz, Harald: Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia. Diss. Wien 1954.
- Lang, Helmut W.: Die Buchdrucker des 15. bis 17. Jahrhunderts in Österreich. Baden-Baden 1972.

- Land, Ines: Die Marienfeste und die Pfingstfeiern am Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert. In: I. Pangerl / M. Scheutz / Th. Winkelbauer (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung. Innsbruck / Wien / Bozen 2007, S. 463–491.
- Landau, Markus: Die italienische Literatur am österreichischen Hof. Wien 1879.
- Landau, Marcus: Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien. Stuttgart 1889.
- Lattanzi, Alessandro / Paologiovanni Maione (Hg.): *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei- e Settecento*. Neapel 2003.
- Leich, Karl: *Girolamo Frigimelica Roberti's Libretti*. München 1972.
- Leik, Angelika: Frühe Darstellungen der *Commedia dell'arte*. Eine Theaterform als Bildmotiv. Neuried 1996.
- Leopold I.: Privatbriefe [...] an den Grafen Franz Eusebius Pötting 1662–73. Hg. von Alfred Francis Pribram und Moriz Landwehr von Pragenau. 2 Teile. Wien 1903–04.
- Leopold, Silke: Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper. In: *Die Musikforschung* 31 (1978), S. 245–257.
- Levy, Jean-François: *Apostolo Zeno e ses sources françaises: le procédé du collage dans Venceslao* (1703). In: *Chroniques italiennes* 77–78 (2006), S. 47–65.
- Lhotsky, Alphons: Die Geschichte der Sammlungen. Erste Hälfte: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740. Wien 1941–45.
- Lhotsky, Alphons: Die Wiener Artistenfakultät 1365–1497. (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Histor. Klasse, 247) Wien 1965.
- Lindell, Robert: *New Findings on Music at the Court of Maximilian II*. In: Friedrich Edelmayer et al. (Hg.): *Kaiser Maximilian II.: Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*. Wien 1992, S. 231–245.
- Liruti, Gian Giuseppe: *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friulo*. Venezia 1762, Bd. II, S. 1–10.
- Luschin von Ebengreuth, Arnold: *Österreicher an italienischen Universitäten*. Wien 1886.
- Luschin von Ebengreuth, Arnold: *I sepolcri degli scolari tedeschi in Siena*. Siena 1896.
- McNair, Philip M. J.: *Zu dem Basthardischen Christenthumb*. The Italian Background to the first known Sonnet in German. In: D. H. Green / L. P. Johnson / D. Wuttke (Hg.): *From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster*. Baden-Baden 1982, S. 257–264.
- Maddalena, Leonie de: Die Gebrüder Galliani und die Festopern Metastasios. Unter besonderer Berücksichtigung der *fiesta teatrale 'Partenope'*. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000, S. 143–156.
- Mais, Adolf: Die Gruftbestattungen zu St. Michael in Wien. Bruderschaften, Bestattungen, Sargmalerei, Totenbeigaben. In: Leopold Schmidt (Hg.): *Kultur und Volk. Beiträge zur*

- Volkskunde aus Österreich, Bayern und der Schweiz. Festschrift für Gustav Gugitz zum achtzigsten Geburtstag. Wien 1954, 245–273, Tafel XVI–XVII.
- Mamczarz, Irène: La commedia dell'arte e la musica: la commedia madrigalesca di Orazio Vecchi e Adriano Banchieri. In: Elio Mosele (Hg.): La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa. Fasano 1997, S. 119–128.
- Mansi, Giovanni Domenico (Hg.): [...] Aeneae Silvii Piccolominei Senensis orationes politicae et ecclesiasticae. Bd. 1. Lucca 1755.
- Marianische Wallfahrten in Österreich. Katalog Österreichisches Museum für Volkskunde. Wien 1954.
- Martino, Alberto: Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie. Amsterdam 1994.
- Martino, Alberto : Von den Wegen und Umwegen der Verbreitung spanischer Literatur im deutschen Sprachraum (1550–1750). In: Hans Feger (Hg.): Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996). Amsterdam 1997, S. 285–344.
- Martino, Alberto: Il *Lazarillo de Tormes* e la sua ricezione in Europa (1554–1753). 2 Bde. Pisa / Rom 1999.
- Martino, Alberto: Fonti tedesche degli anni 1585–1615 per la storia della Commedia dell'Arte e per la costituzione di un repertorio dei ‚lazzi‘ dello Zanni. In : Mauro Ponzi / Aldo Venturelli (Hg.): Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini. 2 Bde. Rom 2003, II.2, S. 657–708 bzw. in: Alberto Martino / Fausto De Michele (Hg.): La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale 1568–1769. Storia, testi, iconografia. Pisa / Rom 2010, S. 13–68.
- Maschek, Hermann: Zur Geschichte des Humanismus im Franziskanerorden. In: Archivium Franciscanum Historicorum 28 (1935), S. 574–579.
- Matá, Petr: Das ‚Phasma Dionysiacum Pragense‘ und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof. In: Brigitte Marschall (Hg.): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler. Wien / Köln / Weimar 2002, S. 67–80.
- Mat'a, Petr: Arme-Seelen-Rettung in Preßburg, 1646/47. Mikrohistorie einer Massenhysterie. In: Rudolf Leeb / Susanne Claudine Pils / Thomas Winkelbauer (Hg.): Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie. Wien / München 2007, S. 75–97.
- Mat'a, Petr / Stefan Siennel: Die Privatkorrespondenzen Kaiser Leopolds I. In: Josef Pauser / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch. Wien / München 2004, S. 837–848.
- Matsche, Franz: Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des ‚Kaiserstils‘. Berlin / New York 1981.
- Mauro, Thomas J.: Praeceptor Austriae. Aeneas Sylvius Piccolomini (Pius II) and the Transalpine Diffusion of Italian Humanism before Erasmus. 3 Bde. Diss. Chicago 2003.

- Mayer, Anton: Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482–1882. Erster Band, 1482–1682. Wien 1883.
- Mayer-Hirtzberger, Anita: Musikstadt Wien. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert). Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 525–547.
- Mazal, Otto: Königliche Bücherliebe. Die Bibliothek des Matthias Corvinus. Graz 1990.
- Mazzoni, Stefano: Genealogia e vicende della famiglia Andreini. In: Maria Chiamò / Federico Doglio (Hg.): Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte. Rom 1996, S. 107–152.
- Mehltretter, Florian: Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischem Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1994.
- Meissel, Franz: Der große Volksheilige Antonius von Padua. Volkskundliche Studien über seinen Kult. Diss. Graz 1994.
- Meissner, Johannes: Die Englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich. Wien 1884.
- Mellace, Raffaele: IL RUGGIERO o vero Metastasio e Hasse tra Ariosto e Mozart. In: Studien zur Musikwissenschaft 49 (2002), S. 341–361.
- Mellace, Raffaele: L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse. Florenz 2007.
- Mellace, Raffaele : Teoria e prassi del melodramma. In: Francesco Cotticelli / Paologiovanni Maione (Hg.): Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento. I. Neapel 2009, S. 413–454; bzw. Theorie und Praxis des melodramma. In: Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert. Kassel 2010, S. 443–489.
- Meloni, Fabrizio: La ricezione di Molière in territorio di lingua tedesca nel diciassettesimo e nel diciottesimo secolo. 2 Bände. Diss. Wien 1998 – Frankfurt 2009.
- Mertens, Dieter: Maximilians gekrönte Dichter über Krieg und Frieden. In: Franz Josef Worstbrock (Hg.): Über Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus. Weinheim 1986, S. 105–123.
- Meyer, Reinhart: Bibliographia dramatica et dramaticorum. 2. Abteilung. Einzeltitel. Band 1 (1700). Tübingen 1993.
- Meyer, Reinhart: Die Rezeption der Opernlibretti Pietro Metastasios. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Wien 2000, S. 311–352.
- Miggiano, Gabriella: Galeotto Marzio da Narni. Rom 1992.
- Mikuda-Hüttel, Barbara: Vom ‚Hausmann‘ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert. Marburg 1997.
- Moratto, Lucia: *Il Telemaco o sia L'isola di Circe* di Coltellini-Gluck. Diss. Cremona 1992.
- Müller, Gregor: Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus. Baden-Baden 1984.
- Müller, Jan-Dirk: Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. München 1982.

- Muraro, Maria Teresa (Hg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990.
- Nagl, Johann Willibald / Jacob Zeidler (Hg.): *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*. Wien 1899.
- Nascimbene, Anelide: *Musicisti e poeti italiani nella Vienna del ‚Secolo d'oro‘*. In: Carlo de Incontrera / Birgit Schneider (Hg.): *Danubio. Una civiltà musicale*. Vol. 2: Austria. Monfalcone 1992, S. 173–189.
- Nast, Josefine: *Die Wiener Buchdrucker und Buchillustratoren des 15. bis 18. Jahrhunderts*. In: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*. Teil 2. Graz 1986, S. 641–680.
- Neville, Don: *Metastasio: Poet and preacher in Vienna*. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000, S. 47–61.
- Newald, Richard: *Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus*. Berlin 1963.
- Niemöller, Wolfgang: *Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikan-schauung der Renaissance*. In: Heinrich F. Plett (Hg.): *Renaissance-Rhetorik. Renaissance-Rhetoric*. Berlin / New York 1993, S. 285–315.
- Noe, Alfred: *Opernrevolution oder Revolutionsoper? Beaumarchais – Da Ponte, aber nicht mit Mozart*. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 39 (1988), S. 131–140.
- Noe, Alfred: *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek*. 1. Band: *Diplomatische Ausgabe des Codex 12579 der Österreichischen Nationalbibliothek (Mauchter-Katalog)*. – 2. Band: *Rekonstruktion und Analyse des Bestandes (ohne Musicales)*. – 3. Band: *Die romanischen Texte der Musicales*. Amsterdam 1994–97.
- Noe, Alfred (Hg.): *Spieltexte der Wanderbühne*. Band V. *Italienische Spieltexte aus unver-öffentlichten Handschriften*. Berlin 1999, und *Spieltexte der Wanderbühne*. Band VI. *Kommentar*. Berlin 2007.
- Noe, Alfred: *Die italienische Version der Aufklärungsliteratur und ihre Wahrnehmung im deutschen Sprachraum*. In: Erika Kanduth (Hg.): *Italienische Aufklärungsliteratur im Zeichen europäischer Beziehungen*. Frankfurt 2000, S. 13–31.
- Noe, Alfred: *Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhun-derts. Versuch einer Bilanz*. In: *Daphnis* 30 (2001), S. 159–218.
- Noe, Alfred: *Stilmerkmale einer handschriftlichen Astrée-Übersetzung*. In: Franz Simmler (Hg.): *Textsorten deutscher Prosa vom 12./13. bis 18. Jahrhundert und ihre Merkmale*. Bern 2002, S. 115–137. – *Honoré d'Urfé: Die Schäfferinn Astrea*. Teile 1–4. Hg. von Alfred Noe. Berlin 2004.
- Noe, Alfred: *Nicolò Minato. Werkverzeichnis*. Wien 2004.
- Noe, Alfred: *Geschichte und Fiktion in Nicolò Minatos Libretti*. In: C. Herr / H. Seifert

- / A. Sommer-Mathis / R. Strohm (Hg.): *Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Volume 2: Italianità: Image and Practice*. Berlin 2008, S. 69–84.
- Noflatscher, Heinz / Jan Paul Niederkorn (Hg.): *Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert*. Wien 2004.
- Noyer-Weidner, Alfred: *Die Aufklärung in Oberitalien*. München 1957.
- Olivi, Luigi: *Correspondance d'un représentant du duc de Modène à la cour de Vienne (1659–1660)*. In: *Revue d'histoire diplomatique* 2 (1888), S. 386–401, 567–587.
- Paparelli, Gioacchino : *Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi)*. Rom: Nuova Società 2 1977.
- Parisi, Susan Helen: *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587–1627. An Archival Study*. (Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1989) Ann Arbor 1996.
- Payer von Thurn, Rudolf: *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*. Wien 1908–10.
- Pazaurek, Gustav E.: *Franz Anton Reichsgraf von Sporck: Ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukul*. Leipzig 1901.
- Pečar, Andreas: *Favorit ohne Geschäftsbereich. Johann Michael Graf von Althann (1679–1722) am Kaiserhof Karls VI.* In: Michael Kaiser / Andreas Pečar (Hg.): *Der zweite Mann im Staat. Oberste Amtsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit*. Berlin 2003.
- Peinlich, Richard: *Die Gegenreformation zu Graz im Jahre 1600 und Lorenz von Brindisi. Abschnitt der Localgeschichte*. Graz 1882.
- Piccolomini, Enea Silvio: *Chrysis*. Hg. v. Enzo Cecchini. Florenz 1966, bzw. hg. v. Jean-Louis Charlet. Paris 2006.
- Piccolomini, Aeneas Silvius / Niklas von Wyle: *The Tale of Two Lovers. Eurialus and Lucretia*. Edited with introduction, notes and glossary by Eric John Morrall. Amsterdam 1988.
- Piccolomini, Enea Silvio : *Euryalus und Lucretia. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von Herbert Rädle*. Stuttgart 1993.
- Piccolomini, Aeneas Silvii : *De liberorum educatione. A Translation with an Introduction by Joel Stanislaus Nelson*. Washington D.C. 1940.
- Pichorner, Franz: *Die ‚spahnische‘ Althann: Maria Anna Josepha Gräfin Althann, geb. Marchesa Pignatelli (1689–1755). Ihre politische und gesellschaftliche Rolle während der Regierung Karls VI. und Maria Theresias*. Dipl.Arbeit Wien 1985.
- Pietzsch, Willy: *Apostolo Zeno in seiner Abhängigkeit von der französischen Tragödie*. Leipzig 1907.
- Pils, Susanne C.: *Die frühneuzeitliche Sozialstruktur*. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 241–255.

- Piontek, Frank: Arlecchino trifft Hanswurst. Die *commedia dell'arte* im Werk Wolfgang Amadeus Mozarts. In: Danielle Buschinger / Cécile Leblanc (Hg.): Richard Wagner à Venise suivi de Les deux rives de l'Adriatique dans les littératures. Amiens 2007, S. 67–76.
- Piromalli, Antonio: L'Arcadia. Palermo 1963 (²1975).
- Pirrotta, Nino: Commedia dell'Arte and Opera. In: *Musical Quarterly* 41.3 (1955), S. 305–324. = *Commedia dell'arte and opera*. In: Nino Pirrotta: *Music and Culture in Italy*. Cambridge (Mass.) 1984, S. 343–360.
- Pirrotta, Nino: *Commedia dell'Arte* and Opera. In: Nino Pirrotta: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*. Cambridge / London 1984, S. 343–360.
- Piur, Paul: Petrarca's Briefwechsel mit deutschen Zeitgenossen. Berlin 1933.
- Pokorny, Veronika: *Clementia Austriaca*. Studien zur besonderen Bedeutung der *Clementia Principis* für das Haus Habsburg. Diss. Wien 1973.
- Polleroß, Friedrich: Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 239–256.
- Polleroß, Friedrich: Renaissance und Barock. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 453–500.
- Portal, Emanuele: L'Arcadia. Palermo 1922.
- Puppo, Mario (Hg.): *Discussioni linguistiche del Settecento*. Turin 1979.
- Quadrio, Francesco Saverio: *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*. 4 Bde. Bologna 1739.
- Rebaudengo, Maurizio: *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*. Turin 1994.
- Retzer, Joseph de: *De vita et scriptis Hieronymi Balbi*. In: *Hieronymi Balbi Veneti Opera poetica, oratoria ac politico-moralia*. Vindobonae: Joseph Stahel 1791–92, S. VII–XXIII.
- Ricaldone, Luisa: *Italienisches Wien*. Wien / München 1986.
- Richards, Kenneth und Laura: *The commedia dell'arte. A Documentary History*. Oxford 1990.
- Riedel, Friedrich W.: Eine Opernaufführung im Stift Göttweig 1677. In: *Mitteilungen des Kremser Archivs* 5 (1965), S. 130–142.
- Riedel, Friedrich W.: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)*. Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter. München / Salzburg 1977.

- Ritoók-Szalay, Ágnes: Der Humanismus in Ungarn zur Zeit von Matthias Corvinus. In: Winfried Eberhard / Alfred A. Strnad (Hg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln / Weimar / Wien 1996, S. 157–172.
- Ritter, Michael: „Man sieht der Sternen König glantzen.“ Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653 bis 1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung. Wien 1999.
- Römer, Franz / Elisabeth Klecker: Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache. Bestände der österreichischen Nationalbibliothek als Grundlage eines Forschungsprojekts. In: *Biblos* 43.3–4 (1994), S. 183–198.
- Rosand, Ellen: Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley 1991.
- Ruysschaert, José: Lorenzo Guglielmo Traversagni de Savone (1425–1503). Un humaniste franciscain oublié. In: *Archivium Franciscanum Historicorum* 46 (1953), S. 195–210.
- Sala, Emilio / Davide Daolmi (Hg.): “Quel novo Cario, quel divin Orfeo”. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del convegno internazionale Rimini 1998. Lucca 2000.
- Sala Di Felice, Elena: Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo. Mailand 1983.
- Sala Di Felice, Elena: Zeno, Metastasio e il teatro di corte. In: Paolo Chiarini / Herbert Zeman (Hg.): Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune. Rom 1995, S. 523–567.
- Sala Di Felice, Elena: Métastase poète ,impérial“: éloges et leçons pour la cour. In: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hg.): Der Fürst und sein Volk. St. Ingbert 2004, S. 145–172.
- Sala Di Felice, Elena / Rossana Caira Lumetti (Hg.): Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana nel Settecento. Rom 2001.
- Sala Di Felice, Elena / Laura Sannia Nowe (Hg.): Metastasio e il melodramma. Padua 1985.
- Salvadori, Giovanni: La congregazione della chiesa nazionale italiana in Vienna. Wien 1891.
- Salzer, Elisabetta Carlotta: Teatro italiano in Vienna barocca. In: *Rivista italiana del Dramma* II.2 (1938), S. 47–70; *Commediografi italiani a Vienna*. In: *Rivista italiana del Dramma* II.2 (1938), S. 269–296; *Il teatro allegorico italiano a Vienna*. In: *Rivista italiana del Dramma* III.1 (1939), S. 65–84; *Epoca aurea del teatro italiano a Vienna*. In: *Rivista italiana del Dramma* III.1 (1939), S. 161–187; *Le grandi rappresentazioni del teatro italiano a Vienna barocca*. In: *Rivista italiana del Dramma* III.2 (1939), S. 155–190.
- Sárközy, Péter: Letteratura ungherese – Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi. Rom 1990.
- Sartori, Claudio : I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con indici. 7 Bände. Cuneo 1990–94.
- Scherl, Adolf: Berufstheater in Prag 1680–1739. Wien 1999.
- Schindler, Otto G.: Mio compadre Imperatore. Comici dell’arte an den Höfen der Habsburger. In: *Maske und Kothurn* 2–4, Jg. 38 (1997), S. 25–154.

- Schindler, Otto G.: Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers. Johann Wolfgang Haymerle, Metastasio's erster ‚Opera-Meister zu Wien‘. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Wien 2000, S. 73–114.
- Schindler, Otto G.: Zan Tabarino, ‚Spielmann des Kaisers‘: Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris. In: Römische Historische Mitteilungen 43 (2001), S. 411–544.
- Schindler, Otto G.: „Sonst ist es lustig alhie“. Italienisches Theater am Habsburgerhof zwischen Weißem Berg und Sacco di Mantova. In: Andreas Weigl (Hg.): Wien im Dreißigjährigen Krieg: Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession. Wien 2001, S. 565–654.
- Schindler, Otto G.: Ganassas ‚Comici Desiosi‘ überqueren die Alpen. Italienische Komödianten des Cinquecento im Gefolge der Habsburger. In: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen 30.2 (2006), S. 91–101.
- Schindler, Otto G.: Domenico Biancolelli e la rappresentazione del ‚Convitato di pietra‘ a Vienna (1660). In: Commedia dell’arte. Annuario internazionale 1.2008, S. 161–180.
- Schingnitz, Christoph (Hg.): Eneas Silvius Piccolomini: Pentalogus. Hannover 2009.
- Schmidt, Carl B.: Antonio Cesti’s *Il pomo d’oro*. A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle. In: Journal of the American Musicological Society 29.3 (1976), S. 381–412.
- Schmücker, Christina: Im Wirtshaus ‚Zum Schwarzen Adler‘. Die Wirtschaften in den Zeremonialprotokollen (1652–1800). In: Irmgard Pangerl / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hg.): Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung. Innsbruck / Wien / Bozen 2007, S. 435–462.
- Schneider, Herbert: *La Monarchia Latina Trionfante* von Antonio Draghi, ‚Festa Musicale‘ zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik. In: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hg.): Der Fürst und sein Volk. St. Ingbert 2004, S. 109–144.
- Schnitzler, Rudolf: The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi. Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1971.
- Schnitzler, Rudolf: Quellenkatalog zum Wiener Barockoratorium. Wien 1989.
- Schnitzler, Rudolf: The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): *L’opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990, S. 217–237.
- Schreiber, Renate: Erzherzog Leopold Wilhelm. Bischof und Feldherr, Statthalter und Kunstsammler. Diss. Wien 2001.
- Schumann, Jutta: Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. Berlin 2003.
- Schweckendiek, Adolf: Bühnengeschichte des Verlorenen Sohnes in Deutschland. I. Teil (1527–1627). Leipzig 1930.
- Schweiniz, Bolko (Hg.): Die Reise des Kronprinzen Władysław Wasa in die Länder Westeuropas in den Jahren 1624–25. München 1988.

- Seifert, Herbert: Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich. In: Studien zur Musikwissenschaft 39 (1980), S. 7–33.
- Seifert, Herbert: Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing 1985.
- Seifert, Herbert: Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens. In: *Musicologica austriaca* 8 (1988), S. 7–26.
- Seifert, Herbert: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699. Wien 1988.
- Seifert, Herbert: La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna. In: Maria Teresa Muraro (Hg.): *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. Florenz 1990, S. 1–15.
- Seifert, Herbert: Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit. In: W. Frobenius / N. Schwindt-Gross / Th. Sick (Hg.): *Akademie und Musik*. Saarbrücken 1993, S. 215–223.
- Seifert, Herbert: Die *Comœdie* der *Hof=Musici* 1625: Die erste Oper in Wien? In: Studien zur Musikwissenschaft 42 (1993), S. 77–88.
- Seifert, Herbert: Italienische Oper des Barock in Österreich. In: A. Colzani / N. Dubowy / A. Luppi / M. Padoan (Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*. Como 1995, S. 105–114.
- Seifert, Herbert: Das erste Musikdrama des Kaiserhofs. In: Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. Tutzing 1998, S. 99–111.
- Seifert, Herbert: Das erste Libretto des Kaiserhofs. In: Studien zur Musikwissenschaft 46 (1998), S. 35–75.
- Seifert, Herbert: Antonio Cesti in Innsbruck und Wien. In: A. Colzani / N. Dubowy / A. Luppi / M. Padoan (Hg.): *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*. Como 1999, S. 107–119.
- Seifert, Herbert: The Beginnings of Sacred Dramatic Musical Works at the Imperial Court of Vienna: Sacred and Moral Opera, Oratorio and Sepolcro. In: Paola Besutti (Hg.): *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII–XVIII)*. Florenz 2002, S. 489–511.
- Seifert, Herbert: Rapporti tra commedia dell'Arte e musica alla corte cesarea. In: Alessandro Lattanzi / Paologiovanni Maione (Hg.): *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei- e Settecento*. Neapel 2003, S. 133–145.
- Seifert, Herbert: Kaiser Leopold I. im Spiegel seiner Hofoper. In: Pierre Béhar / Herbert Schneider (Hg.): *Der Fürst und sein Volk*. St. Ingbert 2004, S. 93–108.
- Senn, Walter: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Innsbruck 1954.
- Shock, D. H.: *Costuming for Il Pomo d'oro*. Paris 1967.
- Siegert, Christine: Opera buffa als spätabolutistische Repräsentation. Joseph Haydns Opern für den Esterházy'schen Hof im Kontext. In: Laurine Quetin / Gerold W. Gruber / Albert Gier (Hg.): *Joseph Haydn und Europa vom Absolutismus zur Aufklärung*. Tours 2009, S. 79–95.

- Sienell, Stefan: Die geheime Konferenz unter Kaiser Leopold I. Personelle Strukturen und Methoden zur politischen Entscheidungsfindung am Wiener Hof. Diss. Wien 1997.
- Small, Helen: *Love's Madness. Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800–1865*. Oxford 1996.
- Smith, Patrick J.: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. New York 1971.
- Sommer-Mathis, Andrea: Die Tänzer am Wiener Hof im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteiprotokolle bis 1740. Wien 1992.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*. Wien 1994.
- Sommer-Mathis, Andrea: Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco. In: José M. Díez Borque / Karl F. Rudolf (Hg.): *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*. Madrid 1994, S. 41–57.
- Sommer-Mathis, Andrea: Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI. In: Josef Gmeiner (Hg.): *Musica conservata*. Tutzing 1999, S. 355–380.
- Sommer-Mathis, Andrea / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000.
- Sommer-Mathis, Andrea: *Achille in Sciro – eine europäische Oper? Drei Aufführungen von Metastasio's *dramma per musica* in Wien (1736), Neapel (1737) und Madrid (1744)*. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000, S. 221–250.
- Sommer-Mathis, Andrea: Ein *pícaro* und spanisches Theater am Wiener Hof zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Anhang: Spielplan des Wiener Hofes (1631–1646). In: Andreas Weigl (Hg.): *Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession*. Wien / Köln / Weimar 2001, S. 686–694.
- Sommer-Mathis, Andrea: Momo e Truffaldino: i personaggi comici nelle due versioni del *Pomo d'oro* alla corte di Vienna (1668) e Madrid (1703). In: Alessandro Lattanzi / Paolo giovanni Maione (Hg.): *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei- e Settecento*. Neapel 2003, S. 165–183.
- Sommer-Mathis, Andrea: Theater in Wien vom 16. zum 18. Jahrhundert. In: Peter Csendes / Ferdinand Opll (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 507–524.
- Sottili, Agostino: *Studenti tedeschi e umanesimo italiano nell'Università di Padova durante il Quattrocento. I: Pietro del Monte nella società accademica padovana (1430–1433)*. Padua 1971.
- Sottili, Agostino: Wege des Humanismus. Lateinischer Petrarchismus und deutsche Studentenschaften italienischer Renaissance-Universitäten. Mit einem Anhang bisher unedierter Briefe. In: D. H. Green / L. P. Johnson / D. Wuttke (Hg.): *From Wolfram and*

- Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster. Baden-Baden 1982, S. 125–150.
- Sottili, Agostino: Tunc floruit Alamannorum natio: Doktorate deutscher Studenten in Pavia in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. In: Wolfgang Reinhard (Hg.): Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts. Weinheim 1984, S. 25–44.
- Spáčilová, Jana / Štěpán Vácha: New Insights into the Performance of Fux's Opera ‚Costanza e Fortezza‘ in Prague in 1723. In: Music in Art XXXIV.1–2 (2009), S. 44–72.
- Spengler, Franz: Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts. Innsbruck 1888.
- Sprengel, Peter : Herr Pantalon und sein Knecht Zanni. Zur frühen Commedia dell'arte in Deutschland. In: Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe. Berlin 1988, S. 5–18.
- Stanley, Albert A.: Cesti's *Il Pomo d'oro*. [Hartford 1906].
- Steindl, Elisabeth: Der Librettist Carlo Goldoni. In: Alfred Noe (Hg.): Carlo Goldoni (1707–1793). Berlin 2007, S. 145–191.
- Stern, Friederike: Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740). Dipl.Arbeit Wien 1986.
- Stock, Norbert: Leben und Wirken des heiligen Lorenz von Brindisi aus dem Kapuziner-Orden. Brixen 1882.
- Stöckelle, Angela: Über Geburten und Taufen der Habsburger am Kaiserhof von Leopold I. bis Maria Theresia. Diss. Wien 1971.
- Stoeger, Johannes Nepomuk: Scriptorum provinciae Austriacae societatis Jesu. Wien 1856.
- Strebl, Laurenz: Die barocke Bibliothek (1663–1739). In: Josef Stummvoll (Hg.): Geschichte der Österreichischen Nationalbibliothek. 1. Teil: Die Hofbibliothek (1368–1739). Wien 1968, S. 165–184.
- Strnad, Alfred A.: Die Rezeption der italienischen Renaissance in den österreichischen Erbländern der Habsburger. In: Georg Kauffmann (Hg.): Die Renaissance im Blick der Nationen Europas. Wiesbaden 1991, S. 135–226.
- Strnad, Alfred A.: Die Rezeption von Humanismus und Renaissance in Wien. In: Winfried Eberhard / Alfred A. Strnad (Hg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln / Weimar / Wien 1996, S. 71–135.
- Strohm, Reinhard: Pietro Pariati librettista comico. In: G. Gronda (Hg.): La carriera di un librettista, Bologna 1990, S. 73–111.
- Strohm, Reinhard: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert. Wilhelmshaven 2006.
- Stroppa, Sabrina: ‚Fra notturni sereni‘. Le azioni sacre del Metastasio. Florenz 1993.
- Suttner, Gustav von: Die Garelli. Ein Beitrag zur Culturgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Wien 1885.
- Szilas S.J., László: Curia papale e impero durante la Guerra dei Trent'Anni. In: Silvano Cavazza (Hg.): Controriforma e monarchia assoluta nelle province austriache. Gli Asburgo, l'Europa Centrale e Gorizia all'epoca della Guerra dei Trent'Anni. Görz 1997, S. 41–60.

- Tammen, Björn R.: ‚Formare un nuovo originale.‘ Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasio. In: *Die Musikforschung* 59.2 (2006), S. 107–133.
- Telesko, Werner: Das Programm des Deckenfreskos im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. In: Andrea Sommer-Mathis / Elisabeth Th. Hilscher (Hg.): *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*. Wien 2000, S. 355–365.
- Tencajoli, Oreste Ferdinando: *Principesse italiane nella storia d'altri paesi*. Roma 1933.
- Thiriet, Jean Michel: *L'immigration italienne dans la Vienne baroque (1620–1750)*. *Premiers résultats d'une enquête*. In: *Revue d'Histoire économique et sociale* 1974.3, S. 339–349.
- Thiriet, Jean Michel: *La mort d'après la clause testamentaire welsche dans la Vienne baroque (1580–1750)*. Diss. Caen 1976.
- Thiriet, Jean Michel: *Mourir à Vienne aux XVIIe–XVIIIe siècles*. In: *Studien zur Wiener Geschichte* 1978, S. 204–217.
- Thiriet, Jean Michel: *Fragestellung im Rahmen einer Studie über eine Minderheit im Ancien Régime. Überlegungen zu den Italienern in Wien (1619–1740)*. In: *Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit* 1981, S. 189–196.
- Thiriet, Jean Michel: *I Trentini a Vienna nella prima metà del Settecento*. In: C. Mozzarelli / G. Olmi (Hg.): *Il Trentino nel Settecento tra Sacro Romano Impero e antichi stati italiani*. Bologna 1985, S. 379–390.
- Tiraboschi, Girolamo: *Storia della letteratura italiana*. Bde. 27–29. Mailand 1782.
- Tomek, Ernst: *Das kirchliche Leben und die christliche Charitas in Wien*. In: Anton Mayer (Hg.): *Geschichte der Stadt Wien*. Bd. 5. Wien 1914, S. 160–330.
- Topka, Rosina: *Der Hofstaat Kaiser Karl VI*. Diss. Wien 1954.
- Trevor-Roper, Hugh Redwald: *Princes and Artists. Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts, 1517–1633*. London 1976.
- Troy, Charles: *The Comic Intermezzo*. Ann Arbor 1979.
- Uiblein, Paul: *Die Universität Wien im Mittelalter. Beiträge und Forschungen*. Hg. von Kurt Mühlberger und Karl Kadletz. Wien 1999.
- Valente, Mario (Hg.): *Legge, poesia e mito. Giannone, Metastasio e Vico fra ‚tradizione‘ e ‚trasgressione‘ nella Napoli degli anni venti del Settecento*. Rom 2001.
- Valente, Mario (Hg.): *L'inafferrabile felicità e il senso del tragico. L'Olimpiade, Metastasio e Cimarosa*. Rom 2003.
- Valente, Mario / Erika Kanduth (Hg.): *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*. Rom 2003.
- Valentin, Jean-Marie: *Il Pomo d'oro et le mythe impérial catholique à l'époque de Léopold Ier*. O.O. 1984.

- Venturini, Elena: *Le collezioni Gonzaga: Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559–1636)*. Cinisello Balsamo 2002.
- Villa-Urrutia, Wencelao R. de: *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la emperatriz Doña Margarita Infanta de España, esposa del emperador Leopoldo I*. Madrid 1905.
- Vocelka, Karl: *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*. Wien 1976.
- Vocelka, Karl: *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*. Wien 1981.
- Vocelka, Karl : *Die Stadt und die Herrscher*. In: Peter Csendes / Ferdinand Oppl (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 13–45.
- Vocelka, Karl: *Kirchengeschichte*. In: Peter Csendes / Ferdinand Oppl (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*. Hg. von Karl Vocelka und Anita Traninger. Wien / Köln / Weimar 2003, S. 311–363.
- Vollmann, Benedikt Konrad: *Der Literat Enea Silvio Piccolomini*. In: Franz Fuchs (Hg.): *Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen. (Pirckheimer Jahrbuch 22)* Wiesbaden 2007, S. 9–19.
- Vossler, Karl: *Das deutsche Madrigal. Geschichte seiner Entwicklung bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts*. Weimar 1898.
- Wagendorfer, Martin: *Eneas Silvius Piccolomini und die Wiener Universität – Ein Beitrag zum Frühhumanismus in Österreich*. In: Franz Fuchs (Hg.): *Enea Silvio Piccolomini nördlich der Alpen. (Pirckheimer Jahrbuch 22)* Wiesbaden 2007, S. 21–52.
- Wandruszka, Adam: *Il riformismo cattolico settecentesco in Italia ed Austria*. In: *Storia e politica* 3–4.1965, S. 385–398.
- Wandruszka, Adam: *Die katholische Aufklärung Italiens und ihr Einfluß auf Österreich*. In: Elisabeth Kovács (Hg.): *Katholische Aufklärung und Josephinismus*. Wien 1979, S. 62–69.
- Weaver, R. L.: *Florentine Comic Operas of the Seventeenth Century*. Diss. Univ. of North Carolina. Chapel Hill 1958.
- Webhofer, Peter: *G. F. Sances. Biographisch-bibliographische Untersuchung und Studie über sein Motettenwerk*. Diss. Rom 1964 – Innsbruck 1965.
- Weigel Williams, Hermine: *Francesco Bartolomeo Conti. His Life and Works*. Ann Arbor 1967.
- Weigle, Fritz (Hg.): *Die Matrikel der deutschen Nation in Perugia. 1579–1727. Ergänzt nach den Promotionsakten der Consiliarwahllisten und der Matrikel der Universität Perugia im Zeitraum von 1489–1791*. Tübingen 1956.
- Weigle, Fritz (Hg.): *Die Matrikel der deutschen Nation in Siena. 1573–1738*. 2 Bde. Tübingen 1962.
- Weilen, Alexander von: *Zur Wiener Theatergeschichte. Die vom Jahr 1629 bis zum Jahr*

- 1740 am Wiener Hof zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Wien 1901.
- Weinig, Paul: *Aeneam suscipite, Pium recipite*. Aeneas Silvius Piccolomini. Studien zur Rezeption eines humanistischen Schriftstellers im Deutschland des 15. Jahrhunderts. Wiesbaden 1998.
- Weiss, Piero: Venetian Commedia dell'Arte „Operas“ in the Age of Vivaldi. In: *Musical Quarterly* 70.2 (1984), S. 195–217.
- Weiß, Sabine: Das Bildungswesen im spätmittelalterlichen Österreich. Ein Überblick. In: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*. 2 Bde. Graz 1986, S. 209–260.
- Wessely, Otto: *Pietro Pariatis Libretto zu Johann Joseph Fuxens ‚Costanza e forza‘*. Graz 1969.
- Wiegand, Hermann: *Hodoeporica. Studien zur neulateinischen Reisedichtung*. Baden-Baden 1984.
- Wiegele, Monika: *Der Loretokult im Habsburgerreich von Trsat bis Prag*. Diss. Wien 2000.
- Wienand Farahat, Martha: *Adriano Banchieri and the Madrigal Comedy*. 3 Bde. Diss. Chicago 1991.
- Wiesmann, Siegrid: *Das Wiener Sepolcro*. In: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg 1986, S. 25–31.
- Wilkins, Ernest Hatch: *Vita del Petrarca e La formazione del Canzoniere*. A cura di Remo Cesarani. Mailand 1964 (Originaltitel: *Life of Petrarch*. Chicago 1961; *The Making of the Canzoniere*. Rome 1951).
- Williams, Glen G.: *The theology of Bernardino Ochino*. Diss. Tübingen 1955.
- Winkelbauer, Thomas: *Volkstümliche Reisebüros oder Werkzeuge obrigkeitlicher Disziplinierung? Die Laienbruderschaften der Barockzeit in den böhmischen und österreichischen Ländern*. In: Rudolf Leeb / Susanne Claudine Pils / Thomas Winkelbauer (Hg.): *Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie*. Wien / München 2007, S. 141–160.
- Wisch, Barbara (Hg.): *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Rituals, Spectacle, Image*. Cambridge 2000.
- Wolfsgruber, Cölestine: *Geschichte der Loretokapelle bei St. Augustin in Wien*. Wien 1886.
- Wolkan, Rudolf (Hg.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. I: *Briefe aus der Laienzeit, 1: Privatbriefe*. (Fontes Rerum Austriacarum II 61) Wien 1909; II: *Briefe als Priester und als Bischof von Triest (1447–1450)*. (Fontes Rerum Austriacarum II 67) Wien 1912.
- Worstbrock, Franz Josef: *Piccolomini*. In: Kurt Ruh u.a. (Hg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Band 7. Berlin / New York 1989, Sp. 634–669.
- Zedinger, Renate: *Hochzeit im Brennpunkt der Mächte. Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia*. Wien / Köln / Weimar 1994.

- Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830). Graz 1979.
- Zingerle, Anton (Hg.): De carminibus latinis saeculi XV et XVI ineditis. Innsbruck 1880.
- Zlabinger, Elisabeth: Lodovico Antonio Muratori und Österreich. Innsbruck 1970.
- Zlabinger, Elisabeth: L. A. Muratori und Österreich, mit Anhang: Die deutschen Übersetzungen von Muratoris Werk „Die wahre Andacht der Christen“. In: La fortuna di L. A. Muratori. Florenz 1975, S. 109–142.
- Zoppelli, Luca: Il pensiero conservato dagli affetti. Psicologia retorica e linguaggi interni della rappresentazione leopoldina (Vienna 1690). In: Il tranquillo seren del secol d'oro. Musica e spettacolo musicale a Venezia e a Vienna fra Seicento e Settecento. Mailand 1984, S. 9–39.

Riassunto

Nella scia delle ideologie politiche e culturali dell'epoca post napoleonica e del romanticismo nacque il concetto della letteratura nazionale il quale, definendosi attraverso la congruenza ideale tra Stato, lingua e cultura, è considerato come un elemento dell'identità collettiva della popolazione di un determinato territorio. Pertanto la visione, basata sull'umanesimo, della letteratura mondiale come repubblica universale degli intellettuali viene sostituita da un'identificazione genetica, quasi mistica che vede la propria appartenenza non più legata alla tradizione di una civiltà comune, bensì alle radici etniche di un gruppo o di una regione geografica. Di questo fatto la cultura perde il suo valore di strumento sviluppato da un'élite di intellettuali ed artisti coll'intento di distanziarsi attraverso la propria creatività dalla barbarie e raggiungere mete culturali sempre più elevate, per garantire a un nuovo tipo di élite molto più ideologico la preminenza all'interno di una popolazione distinta e separata in maniera politica da tutte le altre.

Il movimento del Risorgimento italiano coincide cronologicamente e ideologicamente con la nascita del nazionalismo e, sentendosi appoggiato da esso nella sua lotta per l'unificazione politica della penisola italiana, accoglie le nuove idee con entusiasmo. Conseguentemente si escludono superposizioni culturali con altre nazioni di modo che capitoli dedicati alla letteratura italiana prodotta in Austria come li troviamo per esempio nelle pubblicazioni di Giovan Mario Crescimbeni (*Comentarii intorno alla sua Istoria della Volgar Lingua*), Francesco Saverio Quadrio (*Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*) o Girolamo Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*) cessano di esistere, in quanto non solo minorità linguistiche all'interno di una nazione ma anche isole della propria lingua al di fuori dai suoi confini rappresentano una sorta di minaccia al nuovo concetto di unità. L'opera più conosciuta ed anche più influente sorta da questo clima ideologico è senza dubbio la famosissima *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, pubblicata nel 1870-71, un decennio dopo la nascita dello Stato italiano.

Bisogna aspettare la fine del Novecento prima che si risvegli l'interesse della critica letteraria per la letteratura italiana extraconfini, precisamente fino a quando l'analisi delle diverse forme di postcolonialismo interno ed esterno non abbia ricevuto l'attenzione che merita. Da quando la ricerca ha accertato la responsabilità dell'imperialismo e del nazionalismo per l'alienazione culturale di gruppi oppressi

o marginalizzati all'interno o fuori da un territorio nazionale, diventa possibile una nuova interpretazione del concetto di letteratura nazionale, quello ottocentesco rivelandosi in questo processo essere una barriera all'analisi della molteplicità della cultura e della sua evoluzione. La questione dell'appartenenza nazionale di scrittori originari di un'altra civiltà che quella in cui sono attivi oppure di autori che scelgono una lingua transnazionale per i loro scritti contribuisce ad aguzzare lo sguardo della critica anche sulle produzioni culturali avvenute nel passato a livello europeo: Così si riscopre la totalità dell'opera di umanisti che scrissero in latino e in volgare, poeti che svolsero la loro attività al di fuori della nazione d'origine sono accettati come parte integrante della propria tradizione e processi di migrazione culturale sono visti come un arricchimento della cultura nazionale.

Le recenti presentazioni storiche tengono conto della molteplicità di queste correnti di ricezione. Il volume edito da Luciano Formisano, *La letteratura italiana fuori d'Italia* (Roma 2002) che è il dodicesimo della monumentale *Storia della letteratura italiana* a cura di Enrico Malato, si dedica soprattutto all'influenza della letteratura italiana in altri Paesi europei, prevalentemente in Gran Bretagna, Francia e Spagna. Il territorio in questo rispetto senza dubbio preminente, l'Austria o meglio i Paesi della monarchia asburgica, nei quali durante quasi 500 anni – dall'inizio dell'umanesimo fino alla prima guerra mondiale – si registra la tradizione italiana quantitativamente e qualitativamente più ricca, riceve invece ben poca attenzione. È perciò l'esplicita intenzione di questa *Storia della letteratura italiana* in Austria correggere l'immagine purtroppo ancora prevalentemente lacunosa fornita dalla critica letteraria. Costatiamo però che la posizione unica della corte viennese, dove, dal 1650 fino al 1750 circa, l'italiano è lingua di rappresentanza verso l'esterno e all'interno il mezzo di comunicazione culturale per eccellenza non è più messa in dubbio: „Soltanto alla corte viennese l'italiano assume la funzione di lingua ufficiale, diventando strumento espressivo dell'élite di una zona assai vasta, che ne risente l'autorità.“ (*Storia della letteratura italiana*, Vol. XII. Roma 2002, p. 442).

I numerosissimi legami dinastici tra la casa d'Austria e la nobiltà italiana più influente costituiscono la base naturale del complesso *transfer* culturale tra i Paesi della monarchia asburgica e i territori italiani. Questa politica dinastica inizia nel 1366 con le nozze del duca Leopoldo III d'Austria con Viridis Visconti e comprende una ventina di unioni fino alla fine del Settecento. Le unioni concluse per ragioni dinastiche portano ad intense relazioni culturali ed economiche tra i rispettivi Stati, ma anche – non bisogna dimenticarlo – ad implicazioni in conflitti territoriali e alleanze militari, che non sempre contribuiscono a creare un clima di reciproca simpatia tra le popolazioni.

Infatti, i movimenti intellettuali ed artistici dell'umanesimo, del barocco e dell'illuminismo di cui tratta questo volume sono agevolati nella loro penetrazione nei territori austriaci dalle unioni dinastiche e si radicano nella vita spirituale dei centri culturali, in particolare nella capitale, grazie ad un flusso ininterrotto di immigrazione di autori italiani. Ma le loro attività nelle terre asburgiche sono poco documentate dalla ricerca perché, appunto, rimangono al di fuori del *focus* di interesse della critica letteraria di stampo ottocentesco: Non scrivendo in tedesco non sono presi in considerazione dalla critica letteraria austriaca – non essendo inseriti nella tradizione italiana non ritengono l'attenzione dei critici del loro Paese d'origine.

L'umanesimo fondato intorno al 1350 dal Petrarca penetra solo poco tempo più tardi – molto prima di quanto viene comunemente indicato dalla critica – nei territori austriaci e la sua opera suscita, grazie in particolare ai suoi contatti personali con la corte imperiale di Praga, il vivo interesse dell'*élite* culturale di oltralpe. Ne è una testimonianza la parziale traduzione della sua opera monumentale di filosofia morale *De remediis utriusque fortunae*, fatta all'inizio del Quattrocento, probabilmente in Tirolo. Vengono recepiti la sua critica delle scienze naturali e della logica basata sulla scolastica e l'importanza che attribuisce sia alla facoltà della *curiositas* che esercita per descrivere fenomeni naturali e artistici sia alle conoscenze derivate dall'esperienza umana, il che lo porta ad conferire alla storia in quanto *magistra vitae* un posto privilegiato tra le scienze. Si recepiscono ugualmente le sue analisi di testi antichi (le quali, tra l'altro, gli permettono di dare un giudizio sul cosiddetto *Privilegium maius*, redatto su incarico di Rodolfo IV d'Asburgo, e di svelare che si tratta di una falsificazione), la sua definizione della retorica come facoltà indispensabile del *vir bonus dicendi peritus*, la scelta della lettera come forma ideale di espressione personale e culturale, la concezione del genere dell'autobiografia come combinazione di *doctrina*, *virtus* e *eloquentia* che gli permette di lasciare una testimonianza del proprio *studium* e della persuasività delle *litterae* e infine l'uso della diglossia per passare dal volgare al latino a seconda del genere letterario in cui si esprime.

I soggiorni di studio di giovani germanofoni presso le università di Bologna, Padova, Pavia e Perugia, le nomine di professori italiani alle università dei Paesi di lingua tedesca così come i vivi contatti a livello europeo durante i due grandi concili di Costanza (1414–18) e Basilea (1431–37 ed anche il seguito dato a quest'ultimo fino al 1443 a Ferrara, Firenze e Roma) diffondono i principi dell'umanesimo di stampo petrarchesco tra gli intellettuali ancora maggiormente legati al mondo ecclesiastico. Gli sviluppi della prima metà del Quattrocento invece, vale a dire lo spostamento dei centri dell'umanesimo nella Toscana e alla corte papale e il nuovo orientamento programmatico, vengono recepiti nei Paesi germanofoni con un ritardo di alcuni decenni.

La personalità storica che contribuì più di ogni altra alla ricezione durevole del pensiero umanistico in Austria è certamente Enea Silvio Piccolomini, grazie alla sua posizione alla corte di Federico III, alle sue proposte di riforma per l'università di Vienna e ai suoi numerosi contatti con i principali monasteri del Paese. Tuttora la critica tiene troppo poco conto dei meriti del Piccolomini che agevolò la ricezione della stilistica del latino di molto perfezionata dall'epoca del Petrarca, della storiografia umanistica al servizio dei monarchi, degli scritti sull'educazione dei principi e in maniera più generale delle tecniche della retorica e dell'epistemologia. Durante la sua permanenza alla corte di Federico III redasse anche la prima importante opera della letteratura italiana creata in Austria: *Historia de duobus amantibus*, famosissima novella scritta in latino, che non solo brilla per la sua lingua altamente espressiva, ma che fa anche entrare in gioco due culture e si serve del racconto – pieno di episodi divertenti, sorprendenti e persino di *suspense* – dell'amore passionale tra la nobildonna senese Lucretia e il gentiluomo tedesco Euryalus per insegnare ai suoi lettori, tramite la tragica fine del personaggio femminile, di guardarsi dalle passioni sfrenate. Questo racconto, apprezzatissimo dai lettori sia nella sua forma originale sia in una traduzione tedesca pubblicata a distanza di pochi anni, che unisce in se i principi dell'umanesimo petrarchesco e l'arte della novella del Boccaccio, è la prima opera della ricca produzione letteraria in lingua italiana che esisterà da allora ininterrottamente per più di tre secoli.

Più che nelle lettere, l'influsso del Piccolomini è osservabile nell'educazione dell'arciduca Massimiliano, futuro imperatore Massimiliano I, nella produzione di testi encomiastici in latino e nelle manifestazioni di rappresentazione ufficiale della corte del Cinquecento residente a Praga o a Vienna, nelle collezioni di opere d'arte e nelle biblioteche e si realizza concretamente nella nomina di intellettuali italiani alla corte e all'università.

Sono due i movimenti partiti dall'Italia che vengono incontro all'espresso desiderio della classe dirigente di lasciarsi alle spalle l'immagine di nobiltà della spada: le accademie e il programma letterario del petrarchismo creato dal Bembo, raffinato gioco delle forme più variate di intertestualità, permettono anche ai dilettanti di partecipare ad una produzione letteraria meno intenta ad essere originale che non a variare in maniera sempre più fine una materia poetica familiare al pubblico colto. Il fatto che negli ultimi decenni del Cinquecento anche la madrigalistica italiana penetra oltralpe, intensifica inoltre la ricezione della poesia lirica italiana nella sua versione originale e ben presto anche nelle traduzioni. Ne testimonia la prima edizione stampata di una raccolta di canzoni nel 1582 a Vienna.

Contrariamente a quello che si osserva dai tempi della riforma in altri Paesi germanofoni, non esiste in Austria lo stesso rifiuto categorico da parte degli ambienti

protestanti di tutto ciò che è italiano; in particolare il gruppo di intellettuali della Bassa Austria intorno a Johann Wilhelm von Stubenberg e la sua alunna Catharina Regina von Greiffenberg cerca una simbiosi tra tradizione letteraria italiana e la loro confessione riformata, intento che purtroppo è destinato a fallire nel clima sempre più radicale della controriforma.

Infatti, le vicende della guerra dei trent'anni intensificano le azioni di controriforma nei territori austriaci, il che si manifesta particolarmente nell'aumentata presenza di tre ordini religiosi: quello dei frati mendicanti, il cui rappresentante più importante per l'Austria, Marco d'Aviano, s'impegnò personalmente nel 1683, nella difesa di Vienna, quello dei frati predicatori e quello dei gesuiti. Già a partire dal regno di Ferdinando II è in atto un movimento di missione popolare, nella cui scia nasce all'intenzione dei laici un nuovo tipo di letteratura contemplativa composta di opere italiane e traduzioni italiane di testi francesi e spagnoli che i membri della classe dirigente leggono nell'originale e il popolo nella traduzione tedesca. Queste opere tra cui troviamo non solo il catechismo, ma anche manuali di venerazione di Cristo e della Madonna, vite di santi, ecc. sono destinate in particolar modo alla meditazione individuale, contribuendo in questa maniera – accanto alle unioni matrimoniali tra le grandi casate italiane e la famiglia imperiale – a una più vasta diffusione della conoscenza della lingua italiana tra l'*élite* intellettuale, politica e sociale del Paese. Riassumendo possiamo dire che tra il Cinque- e il Seicento si costatano tre fattori essenziali nell'evoluzione culturale in Austria che favoriscono nello stesso tempo anche l'italiano: il legame stretto della religione di Stato a Roma, l'espansione della scuola del Barocco oltralpe e l'interesse per la letteratura italiana che risale all'epoca dell'umanesimo.

La ricerca più recente ha anche accertato che una parte degli impulsi per la ricezione dell'illuminismo francese del Settecento nei territori austriaci è partita dal primo movimento dell'illuminismo cattolico italiano. Ebbero un ruolo importante in questo contesto non solo gli scritti di Ludovico Antonio Muratori ma anche gli intellettuali italiani attivi nella biblioteca palatina di Vienna, e in modo particolare le opere letterarie scritte espressamente per la corte imperiale che riflettono le idee di un assolutismo illuminato, il quale, contestando l'idea che il monarca regni unicamente per grazia divina, ritiene che sia uno dei suoi più alti doveri vegliare sul benessere del popolo affidatogli. È una curiosità storica che, precisamente in nome del cattolicesimo illuminato, pensatori italiani perseguiti nella loro patria per le loro idee troppo libere trovino asilo a Vienna e che opere importanti dell'illuminismo italiano siano dedicate a rappresentanti della classe dirigente austriaca. Sappiamo che alla corte viennese, in Boemia e alle università di Salisburgo e Innsbruck si fondano

associazioni semi-private che recepiscono i concetti dell'illuminismo favorendo la loro diffusione e la loro realizzazione tramite misure politiche nei territori austriaci. Negli ultimi decenni del Cinquecento, i Paesi dell'Europa centrale scoprono la commedia italiana all'improvviso che a partire dal Settecento prenderà il nome di Commedia dell'arte. Mentre all'inizio le più famose tra le compagnie di attori si esibiscono alle feste delle diverse corti, ben presto si fanno anche *tournee* nelle grandi città. Il pubblico, nobile o popolano che sia, se ne dimostra entusiasta, anche perché, grazie al suo dinamismo, alla professionalità dei suoi attori, alla loro arte della mimica e alle loro acrobazie, questa forma di divertimento teatrale riesce facilmente a superare le frontiere linguistiche.

Solo recentemente la critica è riuscita a correggere l'idea di un'importanza della Commedia dell'arte solo marginale nei Paesi germanofoni meridionali. Infatti, già nel 1568, in occasione delle nozze del futuro duca di Baviera, Orlando di Lasso mette in scena una commedia all'improvviso alla corte di Monaco. A questo – presumibilmente primo – evento segue per due secoli tutta una serie di spettacoli nei Paesi dell'Europa centrale, nelle biblioteche si conservano trascrizioni delle commedie rappresentate e i loro contenuti e personaggi appaiono non di rado nelle opere delle arti figurative. Anche se l'Austria non può vantare un'istituzione paragonabile al *Théâtre italien* di Parigi, l'influsso della Commedia dell'arte sul teatro locale fu notevole. Basta ricordare che c'è un certo numero di personaggi del teatro popolare austriaco la cui origine risale almeno in parte alle sue figure e che in certi elementi del teatro di musica lirica austriaco del Sei- e Settecento si riflettono la notorietà, il successo ed anche l'evoluzione della commedia italiana all'improvviso, la cui presenza è rintracciabile perfino nei libretti d'opera dell'ultimo periodo dell'illuminismo.

A questo punto vorremmo ricordare quello che si potrebbe chiamare un effetto collaterale della produzione librettistica italiana in Austria, vale a dire la filiazione delle *pièce* del teatro itinerante di lingua tedesca da questi libretti, tramite il melodramma di stampo tedesco (*Deutsches Singspiel*), un fenomeno già ben esplorato dalla critica. I libretti veneziani e quelli del teatro lirico della corte di Vienna sono le fonti più ricche per il melodramma tipico dei territori della Germania settentrionale, i cui libretti vengono a loro volta ripresi dal teatro itinerante, accorciati e modificati con l'aggiunta di personaggi comici e effetti teatrali alquanto spettacolari. In questa nuova forma partono in *tournee* non senza subire ulteriori modificazioni per adattarsi alle esigenze locali.

Con la fine della guerra dei trent'anni nasce una situazione di forte concorrenza tra la corte imperiale austriaca e la corte reale francese nel cui centro troviamo, dalla

parte austriaca, numerosi compositori, musicisti e scrittori italiani la cui opera nella sua totalità e nella sua qualità è tuttora sottovalutata dalla critica italiana. I modelli letterari dell'encomio e della storiografia elaborati nell'umanesimo si trasformano nella seconda metà del Seicento negli strumenti più efficaci di auto-rappresentazione degli imperatori dell'età barocca, le cui conquiste militari, virtù e qualità di mecenate vengono celebrate tramite componimenti non in tedesco ma in latino o italiano, in quanto costituiscono una sorta di propaganda che vuole essere accessibile ad un pubblico internazionale. Mentre la corte francese si sta dando un'identità sempre più fondata sul concetto di nazionalità, quella austriaca, basandosi sul principio cattolico dell'universalità, si crea un'immagine molto più aperta, tra l'altro anche per l'urgente necessità di un'alleanza militare mitteleuropea in difesa contro la costante minaccia di aggressione che parte dal regno osmanico. È questo il quadro politico-sociale in cui – a partire dal regno di Leopoldo I – cresce di importanza anche il ruolo dei poeti cesarei che è appunto quello di comporre i testi richiesti per le festività della corte. Per almeno cinque generazioni, fino all'inizio dell'Ottocento, si susseguono in questa posizione autori italiani di primo ordine, la cui permanenza a Vienna rappresenta generalmente un periodo decisivo della loro carriera. Con al loro fianco uno scrittore germanofono responsabile delle traduzioni creano un'impressionante quantità di opere (tra il 1671 e il 1700, per esempio, la media annua è di undici componimenti di diversa lunghezza) assolutamente paragonabili per contenuti e qualità stilistiche a quelle prodotte in Italia.

All'interno di questa ricchissima produzione spicca, dalla metà del Seicento, il libretto per musiche sacre e profane. Le sacre rappresentazioni che sono drammi musicali di carattere religioso particolarmente amate dall'imperatrice Eleonora II Gonzaga, vengono elaborate e adattate alle esigenze della corte di Vienna di modo che, attraverso questo processo, si elaborano due forme distinte, il *Sepolcro*, una sacra rappresentazione che ha luogo nella Settimana Santa davanti alla ricostruzione del santo sepolcro di Gerusalemme, e l'*Oratorio* che si distingue per l'introduzione del personaggio del narratore (Testo) il cui compito è quello di ricordare il testo biblico che costituisce il punto di partenza del dramma. L'analisi critica di questi libretti religiosi fa apparire la notevole complessità dei motivi teologici, un sorprendente numero di riferimenti a questioni scientifiche e filosofiche del momento e una trasposizione sapiente dei mezzi stilistici del petrarchismo e del marinismo che fanno di questi testi testimonianze parlanti della mentalità dell'epoca.

I libretti profani hanno forme più variate che vanno da brevi testi destinati a serenate, feste da camera, introduzioni a balletti, a cortei o agli spettacolari balletti equestri fino alle feste musicali e opere di Carnevale in tre atti e le grandi opere in cinque

atti rappresentate in occasione di genetliaci, onomastici, nascite o nozze dei membri della famiglia imperiale. Le rappresentazioni, tra cui troviamo – a seconda della solennità dell'occasione – quelle in forma concertante, semiscenica o con grande apparato scenico, sono inserite, durante tutto l'arco dell'anno, in un preciso programma delle feste di corte.

Una particolarità dei libretti scritti per festeggiare direttamente uno dei membri della famiglia imperiale è la cosiddetta *Licenza*. Si tratta di una scena finale particolarmente solenne, nella quale i personaggi principali passano dal passato dell'episodio storico del libretto al presente della rappresentazione e si licenziano dalla persona festeggiata in nome di tutti gli artisti che hanno creato lo spettacolo con una riverenza spesso di carattere allegorico. Nel caso di una ripresa del libretto la *Licenza* viene modificata o in certi casi del tutto cancellata.

Quanto riguarda i drammi per musica della seconda metà del Seicento i cui libretti sono – a prescindere da qualche rarissima eccezione – sempre in italiano, i loro contenuti prendono spunto da un limitato numero di soggetti, variati liberamente per includere fatti e questioni attuali del loro tempo. Accanto ai soggetti pastorali e bucolici modificati con, per esempio, l'introduzione di oracoli che alludono direttamente ad un evento del presente, sono in particolar modo le opere di Carnevale che commentano e interpretano in maniera ironica e spesso poco velata fatti e eventi, di modo che in certi casi si deridono determinate persone appartenenti alla corte, mentre in altri si presenta a tutta la corte come in uno specchio deformante un episodio situato nel passato ma chiaramente legato alla realtà presente che la fa o la forza di ridere di se stessa. Questa pur sempre relativa libertà di espressione sembra possibile solo perché l'imperatore Leopoldo I in persona prende parte (come compositore) alle produzioni di un gruppo molto omogeneo di artisti (librettisti, compositori, architetti di teatro e coreografi), di modo che, al loro apice, i drammi per musica di Vienna sono una rappresentazione celebrativa e politica della corte realizzata dai suoi stessi membri. Il genere letterario più complesso che costituisce una parte integrante del programma delle feste di corte è senza dubbio il libretto storico delle grandi opere in tre o cinque atti che permette di mettere in scena le grandi questioni ideologiche del tempo, spettacoli che si distinguono sempre per una stupefacente ricchezza e una grande varietà di mezzi scenici. Nella migliore tradizione di Erodoto e Livio il libretto storico include anche soggetti mitologici diventando in questa maniera un complesso insieme di storia e finzione, in cui l'elemento storico illustra sempre il principio della *historia magistra vitae*, il che permette, alla fine dell'opera, di compiere nell'allegoria encomiastica della licenza il ritorno alla realtà del presente, mentre la finzione, abitualmente una storia di intrighi e passioni, non ha altra pretesa che quella di divertire il pubblico.

I librettisti di quel periodo attingono in prevalenza a quattro fonti per la sorprendente varietà dei loro soggetti: la tradizione antico-orientale, l'antica Grecia, la storia romana e il Medioevo. La scelta dipende in larga misura dalla possibilità di far apparire una relazione diretta tra contenuto allegorico e situazione reale della corte oltre che all'occasione in cui il dramma viene rappresentato. Uno dei libretti più riusciti in questo rispetto è *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) di Nicolò Minato in cui la sacra fiamma custodita dalle Vestali può essere identificata con la Casa d'Austria e la vestale Claudia con l'imperatrice Claudia Felicitas che ne garantisce la continuità.

Già intorno al 1700 la letteratura italiana prodotta in Austria nel cui centro sta ovviamente il libretto d'opera, si distingue per la sua notevole ricchezza di soggetti e generi che, nel corso di un secolo, si sono evoluti sia stilisticamente che sul piano filosofico. Sulle basi filosofiche del barocco si rappresentano con una massima espressività che fa uso della scala completa degli affetti umani, moti dell'animo fuori dal comune nell'intento di condurre lo spettatore, secondo il principio aristotelico della compassione e del terrore, a conclusioni istruttive per la propria vita.

Con l'inizio del regno di Carlo VI si fa sentire l'influsso stilistico della tragedia classica francese e, grazie all'aumentata presenza a corte di rappresentanti dell'*Arcadia*, si propaga nello stesso periodo il pensiero del primo illuminismo che cambierà l'indirizzo della produzione letteraria. Al centro dell'interesse di questa nuova produzione sta la ragione, *conditio sine qua non* della dignità umana, opposta all'emozionalità, fonte di degradamento. La ragione è una facoltà conferita all'uomo da Dio, una forza tranquilla, capace di realizzare progressi positivi. I nuovi libretti rivolgono perciò l'attenzione al dovere del monarca di essere prudente e circospetto e la condanna assoluta della sfrenatezza in quanto fonte di miseria per gli uomini. Si ricorda al monarca il suo vero ruolo che è quello di proteggere il suo popolo e di garantirne e svilupparne il benessere. Del resto il contributo considerevole degli scienziati e tecnici italiani di quell'epoca che accompagnano e appoggiano la produzione dei poeti cesarei è ancora troppo poco documentato. Naturalmente gli stretti contatti con gli ambienti intellettuali italiani sono facilitati per un certo periodo dall'estensione della monarchia austriaca ai territori del Regno di Napoli e alla Lombardia.

Se il programma delle feste di corte continua al ritmo di sempre, nei libretti il monarca rappresentato nella sua gloria dinastica è però stato sostituito dalla glorificazione delle sue virtù. Appaiono nuovi personaggi storici e mitologici che possiedono la potenzialità di incarnare i nuovi ideali. Sono per esempio Ercole in *Ercole in cielo* di Pietro Pariati e Scipione in *Scipione nelle Spagne* di Apostolo Zeno, ma appaiono anche le virtù stesse, come nel titolo del libretto del Pariati, *Costanza e Fortezza*, scritto nel 1723, in occasione dell'incoronazione di Carlo VI a Praga. Neanche le

opere di Carnevale sono risparmiate: con poche eccezioni si tratta di libretti di contenuto storico che si accontentano di situazioni tragicomiche e hanno del tutto perso il potenziale radicale di un pazzo mondo alla rovescia creato per esempio dal Minato. Con Pietro Metastasio, che dal 1729 per più di mezzo secolo sarà il poeta cesareo accreditato della corte di Vienna, la letteratura italiana in Austria raggiunge il suo più alto grado di importanza rispetto alla letteratura nazionale. Si tratta del caso unico di un poeta, considerato il più grande del suo tempo, che svolge la sua attività al di fuori della patria. Oltre la ricca produzione delle due generazioni precedenti e quella altrettanto ricca della generazione posteriore al Metastasio è soprattutto l'*oeuvre* di questo poeta che permette di affermare che, rispetto a tutti gli altri Paesi non italo-foni, il più notevole contributo alla letteratura italiana proviene dai territori della monarchia austriaca.

In tutta la sua opera, di dimensioni non ampie ma molto apprezzata dalla critica, il Metastasio tenta di trasporre il pensiero dell'illuminismo nella poesia. Di conseguenza, per i suoi libretti sceglie personaggi storici celebri per le loro azioni esemplari, come per esempio *La clemenza di Tito* – libretto scritto nel 1734 che, sessant'anni più tardi, W. A. Mozart trovò ancora sufficientemente attuale per selezionarlo per l'opera che aveva l'incarico di comporre per i festeggiamenti dell'incoronazione di Leopoldo II a Praga – dove attinge alla storia romana, alla filosofia morale dell'antichità ed ad esempi tratti dal tardo barocco per mettere in scena in fondo non le virtù di un imperatore romano ma, secondo l'interpretazione unanime dei contemporanei, lo stesso Carlo VI. La sua clemenza rende l'imperatore superiore ai suoi nemici, la sua eccezionale pazienza riesce a recuperare ciò che è stato perduto, le sue virtù garantiscono la continuità, fanno prevalere la giustizia e gli permettono di concedere la grazia sì dall'alto della sua posizione di monarca, ma in nome di Dio da cui ha ricevuto il dono di una mente illuminata. Infatti, nel centro di quasi tutti i libretti e le poesie del Metastasio troviamo variazioni della metafora della luce a illustrazione del concetto illuministico che definisce la ragione un dono divino e vede la luce come un simbolo della fonte divina della sapienza umana.

Dopo la morte di Carlo VI il legame dinastico degli Asburgo con i principi di Lorena e, più generalmente, l'impatto crescente della Francia sulle attività culturali europee fa recedere la produzione letteraria italiana alla corte di Vienna. Nel programma, del resto inalterato, delle feste di corte appaiono sempre più spesso opere francesi, ma anche melodrammi di stampo goldoniano. Questi *drammi giocosi per musica*, che prediligono soggetti psicologici e personaggi della piccola nobiltà o della borghesia in situazioni comiche del quotidiano, entusiasmano con il loro realismo i frequentatori dei teatri pubblici per i quali si stampano sempre più spesso i libretti

in edizione bilingue. Possiamo perciò parlare di un'evoluzione parallela nella quale si combina la ridotta presenza dell'italiano a corte con un crescente interesse per i nuovi libretti italiani da parte di un pubblico urbano, un'evoluzione che meriterebbe di essere approfondita dalla critica.

Questo importo oltralpe del modello goldoniano prepara il terreno all'ultimo periodo fiorente della letteratura italiana in Austria che si situa nella seconda metà del Settecento. La riforma dell'opera lirica attuata da C. W. Gluck sveglia l'interesse dei librettisti sempre meno legati alla corte per il nuovo concetto di sensibilità. La loro predilezione per la rappresentazione di passioni che la ragione è incapace di controllare segna il passaggio dal tardo illuminismo al preromanticismo. Tra gli autori di quel periodo è Lorenzo Da Ponte che, servendosi per i suoi libretti di soggetti e testi conosciuti che elabora e modifica liberamente e sviluppando uno stile inconfondibile radicato nella migliore tradizione dei librettisti italiani di Vienna, riesce a regalare all'arte della librettistica viennese il suo glorioso seppure ultimo punto culminante.

In primo luogo, il presente volume è inteso come una presentazione sistematica della letteratura italiana in Austria fino al periodo napoleonico, presentazione che è completata da una documentazione delle rappresentazioni teatrali, dei processi di produzione e di ricezione. Inoltre, vi si trova un capitolo riservato ai numerosi riformatori italiani originari per la maggior parte della Lombardia la cui opera ebbe un influsso decisivo sull'evoluzione dell'illuminismo politico nei territori austriaci.

Che la letteratura italiana, quella scritta in Austria come quella importata dall'Italia, si sia potuta diffondere con relativa facilità e rapidità, lo si deve in gran parte ad alcune dinastie di stampatori attive soprattutto nelle città (in particolare a Praga e a Vienna). Anche ad essi è stato dedicato un capitolo di questo volume.

Infine l'autore ha tentato di compilare un elenco completo dei libri italiani stampati in Austria che in tutto può vantare poco più di 2.300 voci, un numero sempre ipotizzato da chi è familiarizzato con la materia, ma finora mai concretamente documentato. Non sorprende che il genere del libretto in tutte le sue forme costituisca con più di 1.900 testi stampati la più larga parte delle pubblicazioni. Data la scarsa attività di ricerca in questo campo, si possiedono però tuttora pochi dati circa la provenienza dei libri e le modalità di acquisto e la loro inserzione nelle diverse biblioteche.

La descrizione delle opere della letteratura italiana in Austria contenuta in questo volume può considerarsi una parte complementare della storia della letteratura italiana. La documentazione dei risultati delle sue ricerche è stata fatta dall'autore nell'intenzione di elargire il concetto di letteratura nazionale e di presentare nella sua totalità uno dei più importanti fenomeni transculturali mitteleuropei. Una de-

scrizione della letteratura austriaca che non includesse la produzione in lingua italiana sarebbe altrettanto incompleta quanto lo sarebbe una storia della letteratura italiana che non prendesse in considerazione la produzione di là dei confini dello Stato italiano odierno.

Personen- und Titelregister

Es werden die Mitglieder der Familie Habsburg, Souveräne (z.B. Ludwig XIV.), einzelne historische Persönlichkeiten (z.B. Eugen von Savoyen) sowie nach ihrer Herkunft bezeichnete Ordensangehörige (z.B. Giovanni da Capistrano) unter ihrem Vornamen genannt; Fürsten italienischer Territorien erscheinen unter ihrem Familiennamen (Este, Gonzaga, Medici usw.).

Als Titel werden nur in Österreich verfasste, gedruckte oder aufgeführte Werke im italienischen oder lateinischen Original verzeichnet. Die Kurztitel werden alphabetisch unter dem ersten Wort, das kein Artikel ist, eingeordnet.

Die Drucker des chronologischen Verzeichnisses werden nicht in diesem Register erfasst.

A

- Abati, Antonio 216
Abdolomino, L' 334, 597
Abele 415, 609
Abele di Boemia, L' 242, 249, 254, 572, 579
Abensberg-Traun, Otto Heinrich von 153
Abigaile 618
Abigaile, L' 249, 582
Aboaf, Federico 129
Aborti della fretta, Gli 281
Accademia del maestro Cisolfaut, L' 683
Accademia sacra del verbo 118
Accidenti della villa, Gli 680
Accorimboni, Agostino 669
Acerbis da Olera, Tommaso 110
Achille in Sciro 445, 452, 467, 468, 609, 621, 680, 707
Achille in Tessaglia 280, 573
Achille riconosciuto 295, 562
Acide 642
Acquaro Graziosi, Maria Teresa 685
Acquistare volendo perdere 332
Adalberto, L' 174, 195, 332, 380, 588
Adamo et Eva 227, 558
Adamo, L' 127, 255, 256, 590, 591
Ad Carolum V imperatorem 64
Adelaide 625, 630
Adimari, Lodovico 176, 333, 592
Adler, Guido 685
Adlgasser, Anton Cajetan 646, 649
Adolfati, Andrea 465, 635
Adone 615
Adriano in Siria 452, 462, 465, 482, 616, 622, 628, 639, 643, 652
Adriano sul monte Casio 356, 569
Aelianus 355
Aelius Spartianus 462
Affettazione castigata da Gradelino, L' 184, 186, 187, 615
Affetti pietosi, Gli 230, 560
Affetti piu grandi, Gli 368, 592
Agimonti, Pietro 152
Agostinetti, Nino 113, 685
Aigner, Thomas 112, 685
Alba Cornelia 421, 599, 607
Albagia smascherata, L' 647
Albergatrice vivace, L' 503, 666
Albero dal ramo d'oro, L' 298

- Alberti, Francesco 204, 570
 Alberti, Giuseppe Nicola 492, 620
 Alberti, Marina 204
 Albertinus, Aegidius 147
 Albinoni, Tomaso 180, 423, 426, 427, 442,
 447, 481, 606, 610, 611, 614, 615, 627
 Albmair, Theodor 207, 571
 Alboino, L' 196, 334, 596
 Albrecht II. 30
 Albrecht III., Hzg 57
 Albrecht, Johann Ferdinand 207
 Albrecht VI., Hzg 57, 58
 Albrecht VII., Ehzg 206
Alceste 427, 508, 601, 646, 648, 650, 651,
 663, 684
Alceste, L' 174, 375, 590
Alcibiade 632
Alcide al bivio 478, 639, 640, 688
Alcide negli Orti Esperidi 493, 643
 Alcindo Isaurense 648, 655
Alcindo per musica, L' 164, 166, 273, 559
 Aldovrandini, Antonio Vincenzo 368
 Alefante, Carolo 127
 Alessandri, Felice 662, 666, 667
Alessandro il Grande 448
Alessandro in Persia 627
Alessandro in pietra 264, 578
Alessandro in Sidone 431, 603, 623
Alessandro nelle Indie 180, 450, 481, 614,
 618, 623, 625, 627, 630, 633, 639, 643,
 650, 672
Alessandro Severo 616, 618
Alessandro vincitor di sé stesso 161
Alfieri fanfarone, L' 613, 623
 Alfieri, Vittorio 484
 Alifio, Ludovico 49
 Allacci, Lione 221, 685
Alla Convenzione Nazionale 680
Almonte per musica, L' 164, 339, 558
 Alonzo, e Cora 681
Alsinda 671
Al sospetto l'effetto 615
 Althann, Gundacker von 390
 Althann, Johann Michael von 386
 Althann, Maria von 386, 444, 450, 453
 Althann, Michael Friedrich von 395, 450
 Aluigi, Marc'Antonio 485
Alvilda 583, 614, 626
Amalasantia 442, 607
 Amalie Wilhelmine 290, 291, 292, 327, 368,
 369, 374, 401, 426, 448
 Amalteo, Aurelio 64, 164, 165, 166, 178,
 196, 201, 216, 294, 315, 316, 348, 557,
 558, 562, 693
 Amalteo, Cornelio Paolo 63
 Amalteo, Paolo 71
Amante deluso, L' 641
Amante di tutte, L' 641, 645
Amante infelice, L' 77, 550
Amante ingannatore, L' 631
Amante Innocenza, L' 257, 593
Amante per fame, L' 481, 615
Amanti canuti, Gli 664
Amanti ridicoli, Gli 643
Amare e fingere 322, 566
Amare per virtù, L' 367, 588
Ambizione punita, L' 230, 560
Ambieto 408, 628
 Ambreville, Anna d' 433
 Ambrosius Catharinus 103
 Ambrosoli, Francesco 685
 Amendola, Giuseppe 667
 Amenta, Niccolo 603
Americano, L' 654
 Amerighi, Stanislao 253, 587
Amici rivali, Gli 677
Amicizia pagata, L' 612
Amleto 682
Amor contadino 498, 642
Amor contrastato, L' 503, 675
Amor costante, L' 665, 668, 672
Amor della redenzione, L' 240, 254, 409, 459,
 569, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 577,
 578, 579, 580, 581, 584, 585, 586, 587,
 589, 591, 595, 602, 617
Amore accademico 285, 582

- Amore artigiano*, L' 499, 647, 650, 659, 660, 661, 675
Amore dà senno 332, 586
Amore de la patria, L' 204, 570
Amore e Psiche 493, 647
Amore figlio del merito, L' 626
Amore in campagna, L' 655
Amore in musica, L' 498, 643, 644
Amore innocente, L' 510, 651
Amore in sogno, L' 365, 584
Amore in Tessaglia 427
Amore senza malizia, L' 496, 654
Amore soldato, L' 655, 661
Amore tiranno, L' 616
Amore trionfante 447, 612
Amore vince il tutto 600
 Amorevoli da Treviso, Battista 145
Amore vuol somiglianza, L' 368, 592
Amor geloso, L' 652
Amori amari, Gli 617, 618
Amori d'Apollon con Clizia, Gli 166, 294, 557
Amori delusi, Gli 448, 613
Amori di Cefalo e Procri, Gli 166, 344, 561
Amori piacevoli d'Ergasto, Gli 294, 557
Amor marinaro, L' 511, 682
Amor mascherato 635
Amor medico 626
Amor non vuol inganni 329, 572, 573
Amor, odio, e pentimento 627
Amor prigioniero, L' 476
Amor può tutto, L' 621
Amor rende sagace 505, 678
Amor tirannico, L' 444, 608
Amor tra nemici 369, 596
Amor trionfante 155, 333, 588
Amor vittorioso 278, 568, 570
Amplessi della Virtù, Gli 203, 563
 Ancioni, Giovanni Battista 203, 263, 419, 596, 597
 Andreini, Francesco 138
 Andreini, Giovanni Battista 148, 149, 150, 160, 220, 271, 552
 Andreini, Isabella 148
 Andreini-Ramponi, Virginia 150, 552
 Andres, Juan 527, 678, 680
Andromaca 438, 611, 634, 635
Andromeda 172, 196, 264, 292, 325, 364, 422, 634, 664
Andromeda, L' 265
 Anelli, Angelo 673
Anfitrione 179, 424, 625
 Anfossi, Pasquale 501, 502, 503, 504, 505, 638, 649, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 679, 681
Angarda regina di Boemia 684
Angelica e Medoro 624
Angelica placata 679
Angelica vincitrice 425, 600
 Angelico, Michel Angelo 251, 585
 Angeli, Francesco Maria 121
 Angelini, Franca 158, 685
 Angelis, Angelo d' 658
Angiolina 683
 Angiolini, Gasparo 506, 640, 642, 651
 Anguissola, Leandro 207, 392, 393, 572
Anima immortale, L' 411, 604
Anima in transito, L' 250, 584
 Anna, Ehzgin 144
 Anna, Kaiserin 109, 268
 Anna Katharina von Tirol 111
Annales Ferdinandeï 159
 Anna Maria, Ehzgin 370
Anna rappresentata, L' 555
 Anna (von Schweidnitz), Kaiserin 29
 Anselmi, Gian Mario 99, 685
Antigona 628, 635
Antigono 476, 629, 641, 649
Antioco 611
 Antonicek, Theophil 92, 685, 706
 Antonini, Annibale 668
 Antonio da Gaeta 121, 555
 Antonio di San Vincenzo 127
 Anton von Sachsen 517
Antro dell'eternità, L' 303
Ape musicale, L' 521, 673

- Ape musicale rinnovata, L'* 521, 523, 675
 Apfel, Johann 532
Apollo deluso 166, 348, 562
Apollo in Cielo 427
 Apolloni, Giovanni Filippo 266, 267, 322, 556, 559, 572
 Apolloni, Giuseppe 242, 572, 578
 Apollonios von Rhodos 281, 377
Apologia contra imposturas Jesuitarum 111
 Appelshoffer, Claudio 313, 334, 367, 368
Applausi festivi di Giove 578
 Apuleius 283
Aralinda, L' 631
Arbore di Diana, L' 516, 517, 671, 672, 673
Arbore meraviglioso, L' 206, 557
 Arcangelo, Giovanni 144
Archelao, Re di Cappadocia 433, 604, 629
Archidamia 299, 444, 608
 Archonati, Carlo 152
Arcifanfano re de' matti 499, 659
 Arcimboldo, Giuseppe 74, 686, 690
 Arco, Giovanni Vincenzo d' 268
 Arco, Antonio 592
 Arco, Maria Bianca d' 149
 Arend-Schwarz, Elisabeth 542, 685
Argenide 630, 631
Argia, L' 267, 556
Argippo 447, 612, 613, 618
Argonauti in viaggio, Gli 281
Arianna 641
Arianna a Naxos 675
Arianna e Teseo 641, 647
Arianna, L' 593
Ariodante 495, 630
 Ariosti, Attilio 223, 260, 261, 291, 369, 594, 595, 596
 Ariosti, Orazio 546
 Ariosto, Ludovico 79, 82, 88, 215, 294, 425, 454
Aristeo 282, 447, 610
Aristomene Messenio 167, 350, 563
Armida 492, 640, 645, 652, 658, 664, 667, 675
Armida abbandonata 442, 606, 621
Armida al campo 445, 610
Armida placata, L' 620
Arminio 495, 617, 627, 631, 636
 Arnold, Klaus 42, 43, 685
Arrenione 444, 607
 Arrigoni, Carlo 624
 Arrigoni, Giovanni Giacomo 318, 623
 Arrivabene, Giovanni 680
Arsace 614, 625
Arsace, L' 367, 495, 589, 622, 630
Arsinoe 578
 Artaria, Carlo und Francesco 535
Artaserse 482, 617, 623, 625, 626, 629, 630, 632, 633, 635, 640, 642, 654
Arte della guerra 212, 564
 Artegna, Guarnerio d' 58
Articoli della pace 531, 551
Artigiani, Gli 681
Asceticae considerationes 106
Asilo d'amore, L' 461, 480, 616, 628
 Asor Rosa, Alberto 158, 685
 Asper, Helmut G. 142, 194
Assalone punito 236, 237, 566
Assalonne 410, 415, 603, 607
 Assarino, Luca 541, 542
Assedio di Vienna, Dell' 209, 575
Assemblea de' cigni 118, 583
 Astarita, Gennaro 504, 509, 655
Astarto 426, 427, 602, 606, 610, 613
 Astolfi, Tomaso 257, 591
Astratto, L' 501, 654, 656
Astrea placata 471
Astuzie di Bettina, Le 503, 669
Astuzie in amore, Le 676
Atalanta 167, 194, 195, 346, 348, 368, 445, 562, 610
Atenaide 479
Atenaide, L' 422, 599
 Athenaios aus Naukratis 365
Atomi d'Epicuro, Gli 352, 564
Attilio Regolo 452, 453, 471
Attioni fortunate di Perseo, Le 364, 582

Audenio, G. 685
Auge de la gloria, L' 203, 563
Augurio di felicità 477, 633
Auguri veracemente interpretati, Gli 285
Augustissimo trionfante, L' 568
Augusto vindicato, L' 568
 Aulus Gellius 173, 380
 Aureli, Aurelio 165, 233, 557
 Aurelius Victor 465
 Aurenhammer, Hans 121, 686
Austriaci, Gli 150, 552
Austrias 66, 68, 69, 71, 73, 74, 707
 Avancini, Nicolaus von 106
Avaro deluso, L' 662, 668
Avaro, L' 657, 661
 Aversa, Tommaso 202, 555
Avidità di Mida, L' 322, 564
 Avossa, Giuseppe 503, 634, 649, 650, 651
Avvertimenti o notizie 660
Avvisi italiani 86, 527, 570, 603
Axur 188, 517, 519, 520, 521, 673
 Ayala, Sebastiano d' 485, 528, 529, 678,
 679, 680
Azzioni piu maravigliose, Le 132, 631

B

Bacci, Pietro Giacomo 123
Bacco in Boemia 399, 601
Bacco, vincitore dell'India 333, 588
 Badia, Carlo Agostino 223, 251, 252, 254,
 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 288,
 289, 290, 291, 331, 333, 367, 368, 404,
 419, 583, 585, 587, 588, 589, 590, 591,
 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 600,
 601, 613
 Badini, Carlo Francesco 670
 Baehr, Rudolf 101, 686
Bagatella, Mamalucca e Pattatocco 423
 Bagnati, Simone 124
Baiazet, Il 626
Bajazet 632, 641
 Balbi Accellini, Girolamo 64
 Balbi, Gaetano 526

Balbo, Andre 144
Baldassare punito 228, 559
Baldracca 167, 328, 362, 572
Ballerina amante, La 503, 669, 671
 Ballerini, Francesco 334, 598
 Ballino, Giulio 547
Ballo d'Apolline e Marte, Il 335, 555
 Bambini, Eustachio 482, 619
 Bambini, Francesco 249, 582
 Banchieri, Adriano 158, 695, 699, 711
 Bandini, Francesco 62
 Banfi, Florio 61, 686
 Banissis, Jakob de 71
 Barbara, Erzhgjin 11
Barbiere di Siviglia, Il 502, 666, 668
 Barbieri, Nicolò 141
Barcarolo, Il 632
 Barchi, Giuseppe Maria 111, 551
 Barlocci, Giovanni Gualberto 630, 632
Barone di Rocca Antica, Il 502, 653, 658
Barone di Torre Forte, Il 650
Baron Gonfianuvoli, Il 634
 Barsotti da Lucca, Niccolò 119
 Bárta, Josef 497, 498, 667
 Bartolaia, Lodovico 150, 160, 221, 271, 303,
 315, 335, 336, 337, 552, 553
 Bartoli, Adolfo 137
 Bartoli, Daniele 123, 541
 Bartoli, Giuseppe 493
 Bartolini, Mariano 66
 Bartolini, Riccardo 60, 66, 67, 68, 69, 70,
 71, 72
 Bartoloni, Pietro Domenico 399, 601
 Basile, Giambattista 496
Basilisco del Bernagasso, Il 139, 154, 584, 689
 Basso Bassi, Giambattista 656
 Báthory, Miklós 62
 Báthory, Stephan 100
Batista, Il 415, 609, 627
 Battaifarano, Italo Michele 127, 686
 Batticassa Navagini, Renato 255, 589
Batto convertito in sasso 276
 Bauer, Volker 686

- Bauer, Werner M. 42, 43, 46, 128, 130, 686
Beata Margherita, La 253, 587
Beatissima concettione, La 230, 561
 Beatrix, Königin 61
 Beaufort, Pierre Roger de. Siehe Klemens VI.
 Beaumarchais 188, 515, 519, 539, 701
 Beccaria, Cesare 524, 682
 Beccari, Niccolò 34
 Beduzzi, Antonio Maria 334, 369
Belisa, La 681
Bella pescatrice, La 676
 Bellasio, Francesco 554
 Bellaviti, Francesco 252, 404, 585
Bellerofonte 374, 648
 Belli, Domenico 265
 Bellina, Anna Laura 158, 686
 Bellintani, Mattia 109
 Belmuro, Andrea 180, 623, 633
 Bembo, Pietro 16, 79, 87, 88
Benche vinto, vince amore 562
 Benedetto della Solitudine 593
 Benedikt, Heinrich 686
 Benincasa, Bartolomeo 677
 Beniscelli, Alberto 686
 Bentivoglio, Ippolito 228, 445, 559
 Benz, Stefan 545, 686
 Berchtold, Leopold von 528, 682
 Bernardi, Bartolomeo 595
 Bernardini, Marcello 499, 655, 665, 668, 678, 679, 684
 Bernardi, Stefano 220
 Bernardoni, Domenico 255, 256, 590
 Bernardoni, Pietro Antonio 97, 197, 216, 223, 256, 261, 262, 291, 292, 368, 369, 419, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598
 Bernasconi, Andrea 481, 482, 501, 630, 633, 641, 653
 Bernhard von Clairvaux 105, 455
 Bernini, Giovanni Filippo 247, 576
Bersabea 416, 610
 Bertali, Antonio 164, 178, 223, 226, 227, 229, 230, 273, 294, 304, 315, 338, 340, 556, 557, 558, 559, 561
 Bertati, Giovanni 503, 504, 505, 511, 517, 522, 651, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 667, 668, 670, 672, 677, 678, 680
 Bertola de' Giorgi, Aurelio 529
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno 498, 639
Bertoldo, Il 517, 671
 Bertoni, Ferdinando 508, 646, 648, 672
 Bessarion 59, 101
 Besutti, Paola 158, 686, 706
Betulia liberata, La 226, 457, 458, 459, 619, 626, 640, 653, 658, 661
Bevanda asiatica 393, 576
Bevanda di fiele, La 247, 576
 Beverini, Bartolomeo 118, 583
 Biach-Schiffmann, Flora 152, 162, 686
Bianca de Rossi 681
 Biancardi, Sebastiano. Siehe Lalli, Domenico
 Bianchi, Bernardino 556
 Bianchi del Piano, Cambise 83
 Bianchi, Francesco 481, 667, 668, 670, 671, 672, 677
 Bianchi, Giuseppantonio 526
 Bianchi, Lodovico 138
 Biancolelli, Domenico 152, 705
 Biancolelli Franchini, Isabella 152
 Bianco, Pietro Antonio 90
 Biandrata, Giorgio 100
 Biavi, Giovanni 602, 608
 Biber, Heinrich Ignaz Franz 205, 265, 578, 579, 591, 598
 Biber von Bibern, Karl Heinrich 410, 598, 602
 Bicilli, Giovanni 247, 255, 256, 576, 589, 592
 Biechteler, Matthias Sigismund 263, 598
 Biffi da Mezzago, Giannambrogio 528, 675
 Bigaglia, Diogenio 612
 Bilancetti, Claudio 122, 550
Bilancia infallibile, La 618
 Billanovich, Giuseppe 33, 686

- Biondi, Flavio 39
 Biondi, Giovanni Francesco 83, 541
 Bioni, Antonio 442, 447, 448, 454, 461, 481,
 482, 606, 609, 610, 611, 612, 613, 615,
 616, 617, 618, 624
Birbi, Li 632
 Bircher, Martin 84, 541, 687
 Birnbaum, Elisabeth 687
 Bletschacher, Richard 235, 687
 Boaglio, Gualtiero 513, 514, 687
 Boccabdati, Gianbattista 155, 590
 Boccaccio, Giovanni 15, 16, 35, 50, 53, 54,
 82, 87, 300, 441, 541
 Bocalini, Traiano 542, 544
 Boccherini, Giovanni Gastone 395, 504,
 510, 646, 651, 653, 654, 655, 656, 660,
 664, 669
 Boccherini, Luigi 510
 Bochov, Wenzel von 48
 Boldonis, Henricus de 57
 Bologna, Luigi 659, 662
 Bolte, Johannes 194, 687
 Bonarelli, Prospero 303
 Bondi, Clemente 494, 514, 684
 Bonelli, Giovanni Paolo 162
 Bonfini, Antonio 61
 Bonini, Filippo Maria 96, 97, 120, 203, 216,
 376, 563, 564, 565, 568
 Bonini, Girolamo Felice 210, 580
 Boni, Rocco 73, 74, 697
 Boniventi, Giuseppe 442, 606
 Bonlini, Cristoforo 413, 605
 Bonlini, Domenico 442, 607
 Bonno, Giuseppe 457, 471, 476, 477, 478,
 621, 627, 634, 636, 642, 656
 Bonomo, Francesco 65
 Bonomo, Pietro 59, 60, 65, 71, 687
 Bononcini, Antonio 251, 262, 263, 369, 403,
 421, 596, 597, 598, 599
 Bononcini, Giovanni 255, 256, 257, 290,
 291, 292, 313, 334, 368, 369, 418, 427,
 432, 469, 590, 591, 592, 595, 596, 597,
 598, 613, 622, 623
 Bononcini, Marco Antonio 223
 Bonvicino, Valeriano 272
 Bonvisi, Francesco 392
 Borchert, Hans Heinrich 687
 Borchmeyer, Dieter 538
 Borghese, Marc'Antonio 454
 Borghese, Scipione 104
 Borghi, Giovanni Battista 504, 655, 657
 Bormastino, Antonio 399, 599
 Boroni, Antonio 481, 482, 496, 498, 643,
 644, 646, 649, 658
 Borosini, Francesco 444, 608
 Borri, Cristoforo 542
 Borri, Giuseppe Francesco 101
 Borrini, Raniero 254, 588
 Borromeo, Carlo 110, 252, 388, 404, 585
 Borroni, Bartolommeo 682
 Bosellini, Francesco 416, 609
 Bosio, Antonio 122
 Bossi, Gieronimo 74
 Bossi, Luigi 678
 Bostel, Lucas von 190, 191, 192, 193, 544
 Botalini, Giovanni Battista 447, 610
Bottega del caffè, La 500, 656
 Bouhours, Dominique 387, 394
 Bournonville, Michel Joseph de 445
 Braccioli, Grazio 440, 605, 619
 Bradi, Francesco u. Paolo 113
 Bramani, Lidia 158, 687
 Brambilla, Giovanni Alessandro 527, 674
 Branchi, Girolamo 95, 213, 214, 306, 370,
 376, 565, 566, 569, 570, 571, 576, 579
 Brandenburg, Daniel 158, 687
 Brandolini, Aurelio Lippo 61, 687
 Brauneck, Manfred 135, 136, 137, 140, 146,
 159, 189, 304, 687
 Braun, Werner 158, 687
 Brazzano, Stefano di 59, 687
 Bressand, Friedrich Christian 344
 Breuer, Dieter 107, 687
 Breuner, Hans von 149
Breve Compendio della vita e morte 111, 551
Breve descrizione delle malattie 639

- Breve e succinto racconto* 205, 557
 Brockpähler, Renate 142, 687
 Bronner, Georg 344
 Brosche, Günter 685, 688
 Brown, Bruce Allan 688
 Brumana, Biancamaria 688
 Brunati, Gaetano 669, 670
 Bruni, Leonardo 39, 55, 208
 Bruni, Ludovico 65
 Brunner, Otto 541, 688
 Bruno, Giordano 99
 Bucciarelli, Melania 158, 688
 Bucelleni, Giovanni 106
 Buck, August 42, 688
Bucolicum carmen 33
Buda espugnata 210, 579
 Budroni, Paolo 513, 688
 Buini, Giuseppe Maria 187, 491, 495, 621, 631, 632
 Bulgarelli Benti, Marianna 450
 Bulzio, Gregorio 107
 Buonaccorsi de Tebaldis, Filippo. Siehe Calimachus Experiens
Buona figliuola, La 498, 641, 642, 643, 644, 648, 654, 657, 660
 Buquoy, Georg von 667
 Buquoy, Johann Nepomuk von 527
 Burattelli, Claudia 688
 Burbero di buon cuore, Il 515, 670
 Burigotti, Santo 447, 612
 Burnacini, Giovanni 153, 370
 Burnacini, Ludovico Ottavio 152, 162, 308, 311, 313, 316, 319, 324, 330, 331, 332, 334, 338, 340, 342, 344, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 420, 686, 705
 Burney, Charles 485
 Busenello, Giovanni Francesco 161
 Busetto, Natale 688
 Bussani, Giacomo Francesco 635
 Butturini, Mattia 679, 683
- C**
Caccia felice, La 272, 376, 552
Cacciatori feriti d'amore, I 447, 610
Cacciatrice, La 635
Cacciatrici amanti, Le 637, 638
 Cäcilia Renata, Ehzgin 148, 149
Caduta d'Aman, La 254, 588
Caduta di Baiazetto, La 445, 543, 610, 623
Caduta di Gerico, La 253, 406, 586, 602, 612, 646
Caduta di Lucifero, La 404, 600
Caduta di Salomone, La 235, 566
 Caelius Aurelianus 172, 324
Caffettiera bizzarra, La 523, 674
 Caffi, Bernardo 249, 582
Caio Gracco 334, 598
 Caira Lumetti, Rossana 704
Cajo Fabbricio 446, 611, 613, 622, 629
Cajo Mario, Il 653
Cajo Marzio Coriolano 426, 601
 Calamai, Teresa 510
Calamità de' cuori, La 497, 636, 637, 655
Calamità dell'Europa, Le 569
Calandrano, Il 504, 654
 Calcagnini, Celio 62
 Caldana, Nicolò Antonio 226
 Caldara, Antonio 180, 219, 223, 269, 292, 329, 401, 402, 404, 406, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 422, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 455, 456, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 467, 468, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 631, 643, 694
 Calderón de la Barca, Pedro 155, 176, 322, 344
 Calderoni, Francesco 155
 Caleppi, Lorenzo 663
 Calin von Marienberg, Franz 214, 373, 567
Calisto et Arcade 160

- Callegari, Angiolo 683
 Callimachus Experiens 48
 Caloprese, Gregorio 449
 Calvin, Jean 99
 Calzabigi, Ranieri de' 395, 490, 492, 502,
 505, 506, 508, 509, 510, 529, 640, 641,
 643, 646, 648, 650, 651, 656, 657, 662,
 663, 672
Camaide imperatore 447, 612
Cameriera spiritosa, La 499
Camilla 255, 683
 Camilli, Camillo 546
 Camillo di Ferrara, Gabriele 111
 Cammarano, Filippo 671
 Campanini, Naborre 428, 688
 Campeggi, Lorenzo 103
 Campeggi, Ridolfo 264
 Campioni, Carlo Antonio 492
Campo di Boemia, Il 510, 657
 Campori, Cesare 93, 688
 Camuccio, Bartolomeo 154, 568
 Camuzio, Andrea 72
 Canavese, Domenico 415, 607
Candace 623, 624
 Candiani, Rosy 688
 Canisius, Petrus 105
Canterina, La 647
Cantico dei tre fanciulli, Il 642, 656
Cantico del sonno, Il 661
 Cantù, Cesare 99, 688
 Canzachi, Giovanni Camillo 157
 Capacelli Albergati, Pirro 257
 Capece, Carlo Sigismondo 492
 Cappellini, Carlo 241, 279, 572
 Capponi, Luca 491, 627
 Caprara, Alberto 118, 564, 565
Capricciosa corretta, La 681
 Caprioli, Carlo 226, 558, 575
 Caraffa, Carlo 150
 Caraffa, Vincenzo 119, 553
 Carbo, Ludovico 60
 Carbonese, Agostino 156
 Carcani, Giuseppe 463, 632, 639
 Carcano, Cesare Francesco 526
Carceriere di se medesimo, Il 176, 333, 592
 Carducci, Alessandro 304, 305, 343
 Carducci, Giosue 485
 Careno, Luigi 528, 674
 Caresana, Cristoforo 298
 Carini, Isidoro 688
 Carli, Gian Rinaldo 526
 Carlone, Giovanni Battista 113, 271
Carmen geniale 71
Carmen in laudem Friderici Caesaris 38
Carmen latinum in mortem Friderici III 64
Carmen Sapphicum 38
 Carmignano, Colantonio 49
Carnovale, Il 496, 654
 Caronni, Felice 674
 Carpani, Giuseppe 514, 523, 675, 677, 679,
 683, 687
 Carrara, Francesco da 33
 Cartellieri, Casimir Anton 458, 679, 680,
 684
 Caruso, Luigi 503, 666
Casa di campagna, La 655
 Casanova, Giacomo 505, 529
Cascina, La 499, 648
Casilda 263, 598
 Casori, Ferdinando 646
 Cassani, Vincenzo 644
 Cassini, Giovanni Domenico 239
 Cassius Dio 331, 355, 462
 Castelli, Giovanni Tommaso di 654
 Castelli, Paolo 223, 244, 574
 Castelvetro, Gian Maria 76
 Castelvetro, Ludovico 76, 550
 Casti, Giambattista 395, 490, 511, 512, 513,
 514, 667, 669, 670, 671, 674, 675, 677,
 681, 687
 Castiglione, Baldassare 80, 87, 206, 216
 Castiglione, Branda 61
Castore e Polluce 677, 682
 Catalano, Alessandro 90, 151, 688
Catalogo di tutti signori congregati 659
 Catelani, Anacleto 253, 586

- Catena, Giovanni Battista 417, 610, 614
 Caterina de' Medici 139
Catone in Utica 450, 481, 626, 629, 633
 Cattaneo, Tommaso 584
 Catull 312
Cavalier Bevagna, Il 444, 608
Cavaliere della piuma, Il 499, 648, 650
Cavaliere errante, Il 661, 664
Cavaliere per amore, Il 501, 646
 Cavalieri, Bartolomeo 651
 Cavalieri, Emilio de' 218
 Cavalli, Francesco 161, 228, 233
Cavallo da maneggio, Il 208, 542, 555
 Cavazza, Silvano 103, 109, 688, 695, 708
 Cecchini, Enzo 36, 702
 Cecchini, Pier Maria 147, 149
 Celtis, Konrad 28, 65, 66, 72, 688, 693
Cena del Signore, La 410, 603
Centasse poetico, Il 561
Cento e trenta quattro anagrammi 91, 122, 555
Cento e venti anagrammi 91, 122, 554
 Cerny, Heimo 84, 85, 688
 Certosato, Cristoforo 96, 216
 Cervantes, Miguel de 428
 Cervelli, Giuseppe 661
 Cesarani, Remo 28, 711
Cesare amante di Cleopatra 266
Cesare in Egitto 635
Cesare in Farmacusa 684
 Cesarini, Giuliano 61
 Cesti, Antonio 161, 162, 165, 229, 266, 267, 268, 304, 319, 322, 340, 343, 344, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 572, 705, 706, 708
 Cevoli de' Marchesi del Carretto, Nicolo 568, 569
 Chegai, Andrea 689
 Chelleri, Fortunato 627
 Cherea. Siehe Nobili, Francesco de'
Chi ama spera 166, 565
 Chiarini, Piero 496
 Chiari, Pietro 230, 493, 495, 496, 522, 645, 646, 650, 654, 655, 656, 657, 658, 660
Chi dell'altrui si veste 671
Chilonida 326, 327, 568, 569, 597, 598
Chimera, La 329, 564, 574, 583
Chi non fa non falla 495
Chioma di Berenice, La 312, 581, 586
Chi piu sa 319, 562
Chi vive sogna 118, 568
 Christine von Schweden 211, 266, 268, 340, 393
Chronicon de Ludovico rege 61
Chrysis 36, 55, 56, 702
 Churelitz, Lorenzo 205, 557
 Ciallis, Rinaldo 257, 262, 592, 597
 Ciampi, Vincenzo 638, 639, 643
Ciarlone, Il 503, 649, 650, 651
 Cicero 14, 38, 39, 46, 173, 466, 689
Cicisbeo sconcolato, Il 617
Ciclope, Il 477, 637
 Cicognini, Giacinto Andrea 152, 267, 315, 339, 556
Cidippe 351, 564
Cifra, La 521, 674
 Cimador, Giovanni Battista 677
 Cimarosa, Domenico 501, 502, 503, 505, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 681, 682, 683, 684, 709
Cinesi, Le 477, 636
Cinque piaghe, Le 240, 244, 569
Cinque vergini, Le 248, 581, 585
 Cipretti, Pietro 652
Circe fatta saggia 314, 421, 599
Circe, La 342, 559, 674
Ciro 423
Ciro crescente, Il 164, 178, 557
Ciro e Tomiri 682
Ciro riconosciuto 452, 468, 473, 621, 625, 634
Ciro vendicatore, Il 163, 347, 562
 Cischini, Franz von 119
Citera assediata 640
 Cito, Antonio 629
 Claudia, Ehzgin 580
 Claudia Felicitas 86, 113, 118, 203, 205,

- 232, 235, 240, 277, 295, 296, 355, 356,
370, 376, 377, 381, 565, 686
- Clelia* 448, 617
- Clemencic, René 689
- Clemenza d'Augusto, La* 291, 593
- Clemenza di Davide, La* 260, 593
- Clemenza di Tito, La* 23, 452, 465, 466, 482,
617, 619, 621, 630, 635, 640, 676, 680
- Cleopatra, La* 556
- Clerico, Francesco 682
- Clero riconsolato, Il* 204, 573
- Cluens Marianus* 127
- Cloridea, La* 166, 316, 559
- Clotilde duchessa di Salerno* 683
- Cobenzl, Johann Karl Philipp 505
- Cocchi, Gioacchino 499, 503, 637, 638, 642
- Cognate in contesa, Le* 663
- Colewaldt, Veit Daniel 542
- Collalto, Antonio Rambaldo di 494
- Collenuccio, Pandolfo 65
- Collinelli, Filippo Maria 621
- Colloredo, Hieronymus von 130
- Colorni, Abramo 77, 550, 695
- Colosso della virtù, Il* 204, 560
- Colossus Angelicus Austriacus* 107
- Colpa originale, La* 405, 601, 606
- Coltellini, Marco 490, 492, 493, 499, 641,
643, 644, 645, 647, 648, 650, 651, 652,
654, 658, 664, 667, 670, 700
- Comazzi, Giovanni Battista 211, 212, 213,
576, 577, 578, 579, 580, 587, 595
- Commedia in commedia, La* 632
- Compendio delle vite* 647
- Comun giubilo, Il* 290
- Concetti morali contra gli eretici* 110
- Concordia de' pianeti, La* 437, 604
- Concorso dell'allegrezza* 560
- Condizioni del Vero Principe* 117, 551
- Condotta navale* 580
- Confessione gloriosa, La* 262, 596
- Confronto dell'amor coniugale, Il* 445, 609
- Confusioni della somiglianza, Le* 679
- Congiura del Vizio, La* 290, 583, 591
- Conquista del vello d'oro, La* 377, 570
- Conradi, Johann Georg 324
- Consolazione per la Marchesa Olimpia Nari
Caprara* 118, 564
- Consonio, Michele 166, 565
- Contadina fedele, La* 653, 662
- Contadina in corte, La* 647, 649, 650, 652
- Contadina, La* 180, 623, 658, 669, 671
- Contadine bizzarre, Le* 501, 647
- Conte Baggiano, Il* 655
- Conte di bell'umore, Il* 665, 668
- Contesa dell'Aria, La* 303, 304, 319, 373, 377,
561
- Contessina, La* 492, 496, 499, 651, 655, 658
- Conti, Francesco Bartolomeo 223, 261, 263,
334, 402, 405, 406, 410, 411, 412, 419,
421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 430,
431, 432, 433, 435, 437, 440, 444, 445,
461, 481, 595, 598, 599, 600, 601, 602,
603, 604, 605, 606, 607, 610, 611, 616,
618, 620, 621, 628, 629, 710
- Conti, Ignazio 223, 406, 416, 417, 448, 609,
611, 617, 618, 620, 621
- Conti, Natale 370
- Contini, Domenico Filippo 329, 572, 573
- Contrasto di due, Il* 444, 608
- Contrattempi, I* 668
- Conversazione, La* 498, 639, 642
- Conversione di Maddalena, La* 251, 257, 262,
592, 596
- Conversione di Sant'Agostino, La* 663
- Convitato di pietra, Il* 152, 504, 517, 658,
659, 663
- Convito di Baldassarre, Il* 257, 673
- Convito di Giove, Il* 314
- Convito, Il* 664
- Convitto delli Dei* 376
- Coresco e Calliroe* 680
- Coreth, Anna 107, 689
- Cornacchia, Carlo Giuseppe 403, 599
- Cornacchioli, Giacinto 224, 554
- Corneille, Pierre 465
- Corona d'Arianna, La* 443, 607

- Corona d'Imeneo, La* 445, 609
Corona di spine, La 238, 567
Corona, La 480
Coronazione del re dell'Ungheria 213, 578, 579
 Coronelli, Vincenzo Maria 392
 Corradi, Giulio Cesare 196, 334, 447, 583,
 596, 610, 614, 626
Corriere ordinario, Il 86
 Corte, Giovanni Battista 615
Corte, La 256, 591
Cosa è un Vescovo? 665
Cosa rara, Una 516, 517, 670, 671
Così fan tutte 521, 674, 676
 Cosmerovius, Johann Christoph 533
 Cosmerovius, Matthäus 126, 345, 532
 Cosmerovius, Susanna Christina 533
 Cosmo da Castelfranco 109, 110
Cosmodystichia 62
 Costa, Giovanni Antonio 262, 404, 596, 599
 Costa, Giovanni Battista 113
 Costa, Gustavo 524, 689
 Costantini, Antonio 477, 615, 617, 618, 625
Costantino 426, 600
Costantino riconosciuto 625
Costanza combattuta, La 445, 610
Costanza del cristiano, La 263, 618
Costanza d'Ulisse, La 367, 591
Costanza e Fortezza 23, 435, 604
Costanza supera tutto, La 631
Costanza trionfante, La 262, 597
Costituzioni et ordini 113, 125, 609, 635
 Cotticelli, Francesco 139, 154, 689
 Cozzando, Leonardo 121, 584
 Crantz, Heinrich Johann Nepomuk von
 528, 648
Creazione, La 684
 Cremer, Folkhard 47, 689
 Creppi, Giovanni 671
 Crescimbeni, Giovan Mario 9, 85, 86, 97,
 263, 394, 395, 689
Creso 172, 189, 192, 325, 326, 358, 359, 360,
 362, 380, 435, 544, 570, 605
 Crippa, Luigi 677
Cristo condannato 613
Cristo nell'Orto 405, 601, 605, 614
 Croce, Benedetto 215, 689
Crocifisso per gratia, Il 242, 249, 254, 582
 Crombach, Hermann 259
 Crux, Domenico de la 594
 Cugnoni, Giuseppe 37, 689
Cuore appassionato, Il 235, 238, 567
 Cupeda, Donato 174, 194, 195, 196, 216,
 223, 251, 257, 258, 260, 261, 287, 289,
 290, 291, 292, 313, 332, 333, 366, 367,
 368, 375, 543, 580, 583, 585, 586, 588,
 589, 590, 591, 592, 593, 594, 597
Cupido fuggitivo 333, 591
Curioso indiscreto, Il 665, 666
 Curtius, Ernst Robert 10, 309
Curzio 572
Cynosura seu Mariana stella polaris 119
 Czernin von Chudenitz, Humprecht Johann
 162
 Czeyka, Giovanni 649
- D**
Dafne 602
Dafne in alloro 294
Dafne in lauro 422
 Dahms, Sibylle 689
 Dalayrac, Nicolas-Marie 514
Daliso e Delmita 510, 657
 Dalla Vigna, Domenico 333, 367, 368, 369
 Dal Maino, Giasone 65
Dama incognita, La 668
Dama soldato, La 677
 Danese, Ferdinando 156
 Danese, Giovanni Tommaso 153, 156
Daniello 417
 Dante Alighieri 10, 243, 517
 D'Antuono, Nancy L. 689
Danza, La 637
 Daolmi, Davide 164, 704
 Da Ponte, Lorenzo 24, 174, 187, 188, 313,
 395, 490, 504, 505, 514, 515, 516, 517,
 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 527,

- 529, 535, 539, 662, 663, 665, 667, 670,
671, 672, 673, 674, 675, 676, 678, 679,
681, 694, 701
- Dario de Neuhaus 117
- Dario, Francesco Maria 262, 596
- Dario, Il* 635
- David* 412, 605, 610
- David, Domenico 447
- Davide, Il 523, 676
- Davide nella valle di Terebinto* 665
- Davide peccatore* 246, 575
- Davide pentito* 584
- Davide prevaricante* 226, 244, 554, 558, 575
- David perseguitato, Il* 411, 604
- David umiliato* 417, 615
- De amore atque felicitate* 73
- Debbora, La* 618, 620
- Debbora profetessa* 402, 599
- De Bin, Umberto 13, 85, 86, 93, 216, 689
- Deborah e Jaele* 239, 568
- Deborah e Sisara* 676
- Decima fatica d'Ercole, La* 419
- Decollazione di S. Giovanni, La* 262, 403, 421,
597, 599
- De comparatione reipublicae et regni* 61
- De conventu descriptio* 68
- Defera, Francesco Agostino 123, 583
- Defranceschi, Carlo Prospero 678, 682, 683,
684
- De Giuliani, Antonio 526, 669, 675, 676,
677
- Degli Avanzi, Avanzo 411, 604
- De homine* 62
- De homine infami personato* 111
- De humanae vitae conditione* 62
- Dei concorrenti, Gli* 377, 568
- Deisinger, Marko 690
- D'Elci, Angelo 684
- Del Fantasia, Filippo Neri 625
- De liberorum educatione* 36, 43, 44, 46, 216,
702
- Delizioso ritiro di Lucullo, Il* 313, 589
- Della Croce Mendoza, Anna Maria* 132, 631
- Della libertà e dell'eguaglianza* 528, 678
- Della Seta, Lombardo 35
- Della Torre, Lodovico 33
- Deller, Florian Johann 503, 652
- Dell'Orso, Andrea 152
- Dell'Orso, Angela 152
- Del Negro, Paolo Antonio 255, 260, 262,
263, 292, 395, 589, 596
- Del Sasso, Giambattista 527
- De Luca Sereni, Francesco Maria 559
- De ludo Trojano* 64
- De Matthiae Corvini Ungariae regis* 60
- Demetrio, Il* 460, 461, 475, 541, 614, 616,
617, 628, 629, 632, 635, 636, 639, 642,
652
- De Michele, Fausto 142, 690
- De miseriis curialium* 36, 41, 59
- Democrito corretto* 513, 671
- Demofonte* 452, 464, 465, 472, 482, 617,
623, 625, 637, 638, 642, 652
- Demofonte e Fillide* 680
- Demogorgone, Il* 516, 670
- Denzio, Antonio 445
- De origine progressuque* 43
- De ortu et auctoritate* 36, 39
- Deposizione dalla croce, La* 256, 416, 590, 609,
611, 624, 634
- De remediis* 28, 33, 34, 49
- De Ridder, Lieselotte 158, 690
- De Sanctis, Francesco 10
- De Santis, Giovanni Battista 239, 381, 563,
568
- Descrizione completa* 647
- Descrizione della città* 684
- Desiderii d'Echo, I* 277, 569
- De studiis et litteris* 36, 42
- De viris illustribus* 28, 29, 35
- De vita solitaria* 29
- Dialogo fra Pallade e Marte* 421
- Dialogus an mortui sint lugendi* 58
- Dialogus de Matthiae regis* 60
- Dialogus pro donatione Constantini* 37
- Diana placata* 427, 601

- Diana rappacificata* 290
Diana vendicata 448, 621
Diavolessa, La 497, 653
Diavolo a Vienna, Il 666
Didone 580, 614, 619
Didone abbandonata 450, 481, 622, 626, 628, 633, 640, 668
Didone costante 374, 576
Didone, La 649
 Diedo, Francesco 115
 Dietrich, Margret 162
 Dietrichstein, Andreas Jakob von 129
 Dietrichstein, Maximilian von 202
 Difesa del cavar sangue 562
 Difetti dell'antico vocabolario 529, 679
 Di Gentile, Filippo 595
Di giulivo, Il 677
Diluvio, Il 227, 558
 Diodati, Giuseppe Maria 671, 675, 676, 678
 Diodato, Giovanni 669
 Diodoros Siculus 310, 434, 441
 Diogenes Laertius 320, 328, 352
Dio humanato 227, 558
 Dioskurides 72
 Diporti del Crescente 94, 95
Disamina imparziale 676
Discordia fortunata, La 664, 669
Discordie d'amore, le 642
Disertore, Il 670, 677
Disfacimento del labirinto, Il 205, 566
Disfacimento di Sisara, Il 404, 601
Disfide pacifiche, Le 274, 564
Disgrazie d'amore, Le 319, 561
Disingannati, I 446, 611
Dispaccio della fama, Il 203, 556
Distruzione d'Hai, La 416, 609
 Ditters von Dittersdorf, Carl 498, 499, 502, 503, 513, 655, 657, 658, 659, 665, 671
Divino imeneo, Il 404, 600
 Divizia, Paolo 547
 Dizent, Johann 277, 569
Dodici Dialoghi, I 679
Don Anchise Campanone 502, 657
Don Chisciotte alle nozze di Gamace 510, 651
Don Chisciotte credendosi all'Inferno 627
Don Chisciotte della Mancía 502, 652
Don Chisciotte in Corte della Duchessa 429, 444, 608
Don Chisciotte in Sierra Morena 428, 429, 602
Don Chisciotto, Il 180, 626
Don Gastone di Moncada, Il 315
Don Giovanni 504, 516, 517, 518, 519, 522, 672, 673, 675
Doni heroici, I 284
Donna bizzarra, La 678
Donna di governo, La 498, 642
Donna forte, La 118, 404, 565, 600
Donna instabile, La 504, 657
Donne letterate, Le 510, 651, 654
 Donnelly, John Patrick 112, 690
 Donne sempre donne, Le 522
 Donne vendicate, Le 499, 644
Dono della vita eterna, Il 247, 577
Doricea 615
Dori, La 267, 322, 556, 559, 572
Dorilla in Tempe 616
Dorimena e Tuberone 423
 Dotti, Ugo 28, 690
 Dottori, Carlo de' 340, 341, 342, 558, 688
Dov'è amore è gelosia 649
 Draghi, Antonio 163, 164, 165, 166, 174, 179, 216, 222, 227, 228, 230, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 273, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 322, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 339, 342, 344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 371, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581,

- 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589,
590, 614, 693, 694, 704, 705
- Draghi, Carlo Domenico 353, 588, 589
- Dreyer, Johann 481, 615
- Drummer von Pabenbach, Matthäus 542
- Drusilla e poi Grillone* 180, 626
- Duchkowitsch, Wolfgang 690
- Due baroni di Rocca Azzurra, Li* 503, 672, 674
- Due castellani burlati, Li* 672
- Due contesse, Le* 501, 658, 659, 661, 672
- Due dittatori, I* 443, 608
- Duello, Il* 502, 657
- Due passioni, Le* 261, 594
- Due re* 614
- Due semplici innamorati, Li* 636
- Due suppositi conti, I* 673
- Due vedovi, I* 511, 681
- Due Viaggiatori francesi, I* 658
- Duindam, Jeroen 690
- Duni, Antonio 461, 636
- Durazzo, Giacomo 477, 506, 637, 648,
688
- Durstmüller, Anton 531, 690
- Du Ryer, Pierre 368
- Dutilleu, Pierre 676, 677, 680, 681, 682
- E**
- Ebendorfer, Thomas 102
- Eberhard, Winfried 28, 708
- Eberlin, Johann Ernst 461, 465, 477, 631,
636, 638, 639, 640
- Ebner, Wolfgang 164, 178, 557
- Eccessi dell'infedeltà, Gli* 604
- Echo della fama, L'* 204, 563
- Edling, Anselm von 131
- Effetti di guerra* 210, 580
- Egeria* 479, 643
- Eggenberg, Johann Anton Joseph von 382
- Eggenberg, Johann Seyfried von 382
- Egidio, L'* 625
- Ehalt, Hubert Christian 690
- Elena sacrificata* 621
- Eleonora, Erzihin 11
- Eleonora I. Gonzaga 12, 92, 117, 147, 150,
159, 160, 271, 293, 335, 375
- Eleonora II. Gonzaga 12, 20, 85, 86, 95, 116,
118, 124, 125, 126, 202, 203, 204, 213,
222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233,
234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242,
244, 246, 247, 267, 276, 277, 279, 294,
300, 306, 307, 316, 322, 330, 338, 339,
340, 341, 347, 350, 354, 356, 357, 377,
440, 558
- Eleonora Maria Josefa, Ehzgin 377
- Eleonore, Ehzgin 110
- Eleonore Magdalena Theresia 113, 189, 248,
277, 280, 281, 283, 285, 299, 306, 307,
310, 311, 349, 356, 358, 370, 377, 431
- Eleonore Maria, Ehzgin 348
- Eleonore Maria Josefa, Ehzgin 204, 278,
286, 288, 295, 333
- Eleonore von Portugal 40, 46
- Elettra* 680
- Elia* 416, 610
- Elias, Norbert 280, 306, 690
- Elice per musica, L'* 294, 560
- Elisa* 430, 602, 673
- Elisabeth Christine 255, 400, 419, 421, 422,
437, 453, 461, 466, 471, 474
- Elisabeth von Österreich 250
- Elisabeth Wilhelmine 519
- Elitropio della gloria, L'* 560
- Elvira* 154
- Emblemi, Gli* 281
- Emigliani, Pomponio 551
- Emiliano, Giovanni Stefano 59, 63
- Emira* 632
- Empietà delusa, L'* 403, 599
- Empietà trionfante, L'* 256, 592
- Encomiastica ad Divos Caes.* 59
- Endimione* 277, 292, 453, 569, 595
- Endimione festeggiante* 277, 569
- Enea e Ascanio* 643
- Enea in Italia* 378, 570, 645
- Enea negli Elisi* 459, 614
- Engelberta* 195, 611

- Engelbrecht, Peter 47
Enone 430, 448, 613, 619
 Enzinger, Moriz 690
 Epikur 352
Epistola Ferdinandi 68
Epitafii sopra il sepolcro 564
Epithalamium 60
Epitome rerum Hungaricarum 61
Equivoci, Gli 516, 672, 678
Eraclito e Democrito 511, 681
 Erasmus von Rotterdam 173
Ercole adolescente 598
Ercole in cielo 23, 314, 421, 599
Ercole sul Termodonte 447, 612
Ercole vincitore di Gerione 419
 Ergert, Viktor 86, 690
Ermelinda 619
Erminia Pastorella, L' 581
Ernelinda, L' 636
 Ernst von Hessen 111
Eroe cinese, L' 475, 476, 477, 634
Eroe immortale, L' 427
Eruditioni per li cortigiani 296
 Erycius Puteanus 332
Esaltatione di Salomone, L' 404, 415, 600, 608
Esclamar a gran voce, L' 249, 581, 589
Esercizio spirituale 125, 589
Esopo, L' 174, 334, 593
Espero festeggiante 280, 573
 Este, Alfonso II. d' 11
 Este, Ercole d' 65
 Este, Ercole II d' 99
 Este, Ippolito d' 62
Ester 411, 604, 612, 623, 624
 Esterházy, Nikolaus 497
 Este, Rinaldo d' 401
Etearco, L' 334, 444, 596, 608
Eternità soggetta al tempo, L' 244, 575
 Ettori, Camillo 127
 Ettorre, Giuliano 681
 Eugen von Savoyen 128, 156, 207, 391, 396,
 397, 398, 458, 546, 725
Euleo festeggiante, L' 290, 590
 Eumaschi, Antonio 572
Euridice 494, 634
 Euripides 175, 307, 375, 438
Euristeo 438
Europa, L' 265
Europalia 74, 75
 Eusebios von Kaisereia 254
 Eustathios 330
 Eybel, Joseph Valentin 665
 Eych, Johann von 41
 Eytzinger, Ulrich 40
Ezechia 418, 617, 622
Ezio 481, 616, 628, 633, 639, 643, 653
- F**
- Fabbri, Paolo 512, 690
 Fabrini, Giuseppe 248, 580
Face di Prometeo, La 206, 570
 Falavolti, Laura 138
 Falconi, Luigi 485
Falegname, Il 503, 665, 666
Falsi Sospetti, I 621
Falstaff 678, 682
Fama addormentata, La 301, 578
Fama illustrata, La 279
Fama, La 596
Famiglia in scompiglio, La 649
Fanatico burlato, Il 673
Fantesca, La 632
 Fanti, Vincenzo 647
Faramondo 447, 611
Farnace 313, 448, 612, 621, 622, 629, 648
 Farris, Giovanni 58, 690
Fascetto di mirra 119, 553
Fascetto di mirra, Il 257, 592
Fatali felicità di Plutone, Le 265, 580
Fata meravigliosa, La 632
Fato monarchico, Il 333, 591
Fausto, Il 316, 559
Favola de' tre gobbi, La 498
Favoriti dalla Fortuna, Li 307, 571
Fede costante, La 155, 333, 588
Fede esaudita, La 376, 565

- Fedele Sposa, La* 660
 Fedelis von Sigmaringen 124
Fedeltà e generosità 311, 583
Fedeltà premiata, La 502, 662, 664
Fedeltà sin alla Morte, La 628
Fede ne' tradimenti, La 620
Fede publica, La 196, 313, 590
 Federhofer, Hellmut 690
 Federici, Domenico 166, 204, 222, 230,
 235, 294, 343, 559, 560, 561, 566
 Federico, Gennaro Antonio 180, 495, 625,
 630, 631, 644, 670
Fede sacrilega, La 403, 599
Fede tradita, La 444, 609, 621, 622, 624
Fede trionfante, La 227, 558
 Fehr, Max 217, 691
 Feldman, Martha 80, 88, 691
 Felici, Alessandro 499, 651
Felici inganni d'amore, I 600
Felicità inaspettata, La 678
 Felix V. 37
 Fénelon 388
Fenice, La 250, 585
 Feo, Francesco 445, 450, 600, 608, 633
 Ferdinand, Ehzg 494, 514
 Ferdinand, Erzhg 12
 Ferdinand I. 12, 60, 72, 73, 103, 549, 697
 Ferdinand II. 12, 17, 72, 91, 92, 104, 106,
 110, 111, 113, 117, 147, 159, 160, 162,
 216, 223, 264, 272, 273, 303, 314, 335,
 375, 532, 541
 Ferdinand II., Ehzg 91
 Ferdinand III. 12, 92, 93, 95, 120, 121, 202,
 204, 207, 220, 224, 225, 227, 270, 271,
 272, 273, 293, 303, 315, 335, 338, 377,
 545, 556, 685
 Ferdinand II. von Tirol 12, 75, 111, 145
 Ferdinand II. von Tirol, Ehzg 106
 Ferdinand IV. 203, 223, 274, 335, 370, 480,
 493
 Ferdinand Karl, Ehzg 12, 152, 229, 265,
 266, 267, 480
 Ferdinand Karl von Tirol 12, 162
 Ferdinando I. di Napoli 12
 Ferdinand von Bourbon 12, 445
 Ferdinand von Bourbon-Parma 12
 Ferdinandy, Michael de 691
 Ferradini, Antonio 457, 642
 Ferrari, Benedetto 202, 293
 Ferri, Giberto 223, 233, 235, 563, 564, 566
 Ferrone, Siro 138, 140, 148, 691
Fiammetta 630
 Ficieni, Luigi 237, 241, 567, 570, 579
 Ficino, Marsilio 62
Fiera di Venezia, La 510, 653, 660, 664, 669
Figlio prodigo, Il 241, 567, 571, 581
Figlio vendicatore, Il 180, 618
Figliuoli rivali del padre, Li 447, 612, 626
Figliuol prodigo, Il 236, 262, 597, 620
 Filelfo, Francesco 61
Filemone e Bauci 663
 Filippeschi, Giovanni Domenico 261, 262,
 263, 291, 403, 421, 595, 596, 597, 598,
 599, 605, 618, 641
Filosofo, chimico, poeta, Il 632
Filosofo convinto, Il 635
Filosofo di campagna, Il 491, 498, 621, 638,
 641, 642, 644, 648
Filosofo innamorato, Il 493, 499, 652
 Finazzi, Filippo 629
Finezze dell'amicizia, Le 313, 590
 Finscher, Ludwig 506, 696
Finta amante, La 668
Finta cameriera, La 630
Finta cecità, La 366, 586
Finta giardiniera, La 502, 656, 657, 662
Finta pazzia di Bletolam, La 684
Finta pazzia di Diana, La 633
Finta principessa, La 666
Finta scema, La 510, 656
Finta schiava, La 630, 631
Finta semplice, La 492, 499, 650
Finte gemelle, Le 501, 653, 656
Finti eredi, I 670
Finto cieco, Il 515, 670
Finto pazzo, Il 633, 639, 650, 651, 657

- Finto Policare, Il* 424, 600, 603, 607
Finto principe, Il 497, 637
Finto Smeraldo, Il 249, 582
 Fiorè, Andrea Stefano 421, 422, 442, 599, 606
 Fiore, Benedetto 442, 606
Fioretti poetici 337, 370, 552
Fiori del Carmelo 121, 560
 Fiorillo, Giovanni Battista 149
 Fiorillo, Silvio 149
 Firmian, Karl Joseph von 130
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 389
 Fischer von Erlach, Joseph Emanuel 546
 Fischietti, Domenico 456, 463, 481, 498, 638, 639, 641, 642, 643, 644, 645, 654
 Flaccio Illirico, Matteo 99
 Fladnitz, Jakob von 47
 Flaminia, Barbara 144
Flauto magico, Il 511, 679
 Flavius Josephus 418
 Flora, Francesco 215
 Florio, Daniele 493, 629, 635, 639, 644, 647
 Florio, Francesco 493
 Fontana, Giovanni 96, 97, 216
 Fontana, Giovanni Battista 74, 75
 Fontanelli, Alfonso 618
Fonte della salute, Il 404, 600, 603
Fonti della Beotia, Le 308, 574
 Foppa, Giuseppe Maria 681, 682, 684
 Formica, Maria 532
 Formica, Matthäus 532
 Formisano, Luciano 10, 87, 140, 524, 689, 691, 692, 694
 Fornari, Maria Vittoria 124
 Forteguerra, Sebastiano 159, 203, 551
 Förtsch, Johann Philipp 190, 544
Fortuna delle corti, La 296, 297, 569
Fortuna ed amore 619
Fortunata sventura, La 442, 606
Forza della Fortuna, La 163, 340, 558
Forza dell'allegrezza, La 279, 570
Forza della Magia, La 154, 587
Forza dell'amicizia, La 329, 380, 432, 445, 573, 585, 609
Forza dell'amor filiale, La 367, 589
Forza delle donne, La 504, 662
 Fozio, Francesco 411, 412, 437, 604, 605, 612, 614, 623
 Fracastoro, Girolamo 76
Fra i due litiganti 498, 665, 666
 Franceschi, Francesco 485
 Franceschini, Francesco Maria 683
 Francesco I. di Napoli 12
 Franchi, Carlo 502, 653
 Franciotti, Cesare 126
 Frangipani, Silvestro 122
 Frank, Horst-Joachim 83, 691
 Frankopan, Fran Krsto 209
 Franzbach, Martin 691
 Franz II. 12, 129, 494, 513, 519, 523
 Franz I. Stephan 391, 467, 480, 500, 711
Frascatana, La 502, 657, 659, 660, 666, 667
Fratelli rivali, I 679
Fratricidio di Caino, Il 241, 571
 Freddy-Battilori, Gianluigi de 684
 Freeman, Daniel E. 691
 Freysinger, Caspar 370, 556
 Friberth, Carl 656
 Friedrich August von Sachsen 430
 Friedrich I. Barbarossa 30
 Friedrich II. 492
 Friedrich III. 15, 28, 35, 37, 40, 43, 45, 47, 57, 59, 60, 63, 64, 69, 214, 697
 Frigeri, Luigi 664
 Frigimelica Roberti, Girolamo 256, 590, 591, 698
 Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. 688, 691, 694, 696, 698, 700, 701, 705, 706, 707, 709
 FroLOWITZ, Martin 156, 691
 Frugoni, Carlo Innocenzo 619, 682
 Frutti dell'albero, I 249, 582
 Fuga dell'invidia, La 291, 592
 Fuga in Egitto, La 260, 594
 Fugger, Philipp Eduard 545
Fuoco eterno, Il 21, 167, 370, 374, 380, 381, 566
 Fürbeth, Frank 48, 691

- Fürlinger, Leokadia 194, 691
 Fürstenau, Moritz 194, 691
 Fusconi, Giovanni Francesco 161
 Füssel, Stephan 66, 68, 69, 70, 71, 691
 Fux, Johann Joseph 223, 257, 261, 291, 292,
 333, 368, 369, 402, 403, 404, 405, 406,
 409, 410, 415, 416, 419, 422, 424, 425,
 426, 427, 430, 431, 435, 442, 443, 459,
 490, 591, 593, 594, 597, 599, 600, 601,
 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609,
 611, 614, 624, 634, 693, 708
- G**
- Gabrielli, Diamante 338, 556
 Gabrielli, Domenico 255, 590
 Gabriel, Theresia 547
Galantina e Pampalugo 424
Galatea, La 319, 560
Galatea vendicata 430, 602
 Galeno, Giovanni Battista 91
 Galenus 330
Galeria della fortuna, La 285, 582
 Galiani, Ferdinando 662
 Galiberti, Casimiro 119, 612, 617
 Galiberti, Giovanni Battista 119, 208, 542,
 555
 Galilei, Galileo 264
 Gallarati, Paolo 158, 691
 Galli Bibbiena, Giuseppe 476
 Galli Bibbiena, Antonio 437, 438, 442, 443,
 445, 446, 447, 462, 464, 465, 467
 Galli Bibbiena, Ferdinando 333, 419, 421,
 422, 423, 424, 425
 Galli Bibbiena, Francesco 334, 369, 420
 Galli Bibbiena, Giuseppe 426, 427, 428, 429,
 430, 431, 432, 433, 435, 436, 439, 440,
 441, 443, 444, 446, 461, 468, 469
 Galli, Luigi 667
 Gallo, Agostino 82
 Gallo, Valentina 158, 691
 Galuppi, Antonio 522, 643, 644, 645
 Galuppi, Baldassare 461, 463, 465, 477, 481,
 482, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 501,
 504, 522, 630, 631, 632, 633, 636, 637,
 638, 639, 641, 642, 643, 644, 645, 646,
 648, 650, 651, 653, 654, 656, 657, 658,
 660
 Gamerra, Giovanni de 497, 510, 511, 655,
 656, 657, 679, 680, 681, 682
Gara de' genii, La 168, 351, 564
Gara della gloria, La 644
Gara della misericordia, La 226
Gara delle quattro stagioni, La 290
Gara, La 370, 477, 637
 Garampi, Giuseppe 529
Gara musicale, La 553
 Garber, Klaus 61, 92, 692, 697
 Gardi, Francesco 505
 Gardini, Nicola 87, 692
Gare dei beni, Le 290
Gare delle deità, Le 598
Gare generose, Le 503, 671
 Garelli, Giovanni Battista 397
 Garelli, Pio Niccolò 73, 130, 391, 396, 397,
 546
 Gargiera, Alessandro 406, 602, 612
 Garin, Eugenio 36, 692
 Garms-Cornides, Elisabeth 128, 692
 Gaspari, Giovanni Battista 643
 Gasparini, Carlo Francesco 395, 422, 426,
 430, 444, 594, 609, 621
 Gasparini, Francesco 223, 260
 Gasparini, Michelangelo 614
 Gassmann, Florian Leopold 458, 463, 480,
 481, 493, 498, 499, 501, 502, 509, 510,
 643, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651,
 652, 653, 655, 659, 660, 661, 675
 Gatt, Anneliese 65, 692
 Gatti, Giovanni 61
 Gatti, Luigi 463, 657, 671
 Gatto, Simone 90
 Gazola, Giuseppe 600
 Gazzaniga, Giuseppe 504, 505, 515, 517,
 653, 654, 655, 659, 660, 661, 662, 664,
 667, 668, 670, 677
 Gebel, Georg 327

- Gebler, Tobias Philipp 662
Gedeone Condottore del Popolo 627
Gedeone, Il 622
 Gelbhaar, Gregor 532
 Gelbhaar, Judith 533
Gelose Cautele, Le 609
Gelosie fortunate, Le 315, 673, 674
Gelosie villane, Le 659, 661, 662, 666
Geloso in cimento, Il 656, 660, 662
Generosità d'Alessandro, La 340, 558
Generosità di Artaserse, La 448, 468
Generosità trionfante, La 630
Genio deluso, Il 572
 Gentili da Trento, Matteo 592
 Gentilotti, Cornelio 106
 Gentilotti, Giovanni Battista 396, 397, 546
 Gerli, Agostino 671
Germania esultante, La 304, 561
Germanico Marte, Il 444, 608
 Gerson, Jean 105
Gerusalemme convertita 418, 618
Gesù Cristo condannato 404, 411, 601
Gesù Cristo negato da Pietro 409, 490, 602, 634
 Gesù Maria, Emanuele di 121, 560
Gesu presentato nel tempio 418, 620
 Ghelen, Johann van 209, 252, 396, 534, 574
 Gherardi, Evaristo 137, 140
Ghirlanda di fiori 444, 607
Giacobbe 614
 Giacobbi, Girolamo 264
 Giacomelli, Geminiano 481, 616, 622, 629, 633
 Giacomini, Giuseppe 337
 Gianettini, Antonio 253, 587
 Gianguir 439, 495, 605, 631
Giannina e Bernardone 503, 666, 667, 672
Giannina, e Bernardone 668
 Giannini, Leopoldo Gioseffo 203, 596
 Giannone, Pietro 128, 397, 398, 616, 692, 709
Giardiniera brillante, La 650
Giardiniera innamorata, La 676
 Giardini, Giovanni Battista 253, 406, 587, 602
Giardino della virtù, Il 281
Giasone 618
 Gier, Albert 158, 492, 509, 692, 693, 696, 706, 711
Giesù flagellato 262, 597
Giesu nel pretorio 256, 591
 Gigli, Girolamo 260, 420, 594, 604, 620
Ginevra 616, 626, 684
Gioas re di Giuda 458, 620, 637, 659, 679, 680
Gioaz 414, 458, 608
Giob 671
Giobbe 413, 606, 624
Giocatore, Il 634, 639
Gioco delle sorti 166, 318, 319, 560
 Gioia, Gaetano 684
Gioir della speranza, Il 295, 565
 Giojello Mariale 119, 554
 Giombi, Samuele 99, 685
Gionata 416, 610
 Giorgi, Urbano 206, 315, 335, 370, 552, 553
Giornale dal Campo Cesareo 210, 575
Giorno felice, Il 437, 605, 622
Giorno natalizio di Giove, Il 444, 607
Giorno natalizio, Il 426
Gioseffo 415, 607
Gioseffo che interpreta i sogni 621
Gioseffo, Il 261, 595
 Giovanni da Capistrano 102
 Giovannini, Pietro 665, 669
 Giovio, Paolo 547
Giramondo, Il 630
 Girardi, Maria 692
Girita 624
 Gisberti, Domenico 560, 561
Giudice di villa, Il 329, 574
Giuditta 230, 253, 586, 594, 598, 604
Giuditta, La 261, 262
Giudizio di Enone, Il 433, 603
Giudizio di Paride, Il 624
Giudizio di Salomone, Il 257, 592

- Giulietta e Pierotto* 511, 679
Giulietta e Romeo 682
Giulio Sabino 665, 669
Giunio Bruto 672
Giunone Placata 442, 606
 Giuntini, Francesco 692
Giuochi istmici, I 684
Giuseppe 411, 604
Giuseppe riconosciuto 457, 473, 617, 642, 647, 656
 Giusti, Alvise 630
 Giusti, Girolamo 647
Giustina, La 603
Giusto afflitto, Il 621, 624
 Gladich, Hieronymus 108
 Glavinić, Franjo 547
Glorie del nome, Le 248, 580
Gloriose memorie, Le 214, 567
 Gluck, Christoph Willibald 24, 187, 395, 461, 465, 477, 478, 479, 480, 481, 492, 501, 504, 506, 508, 509, 630, 631, 632, 633, 634, 636, 637, 640, 641, 643, 644, 645, 646, 648, 650, 651, 663, 665, 700
 Gmeiner, Josef 545, 692, 707
 Gnaphaeus, Wilhelm 236
 Goldoni, Carlo 24, 135, 136, 180, 477, 478, 490, 493, 496, 497, 499, 500, 501, 503, 504, 515, 517, 520, 628, 636, 637, 638, 639, 641, 642, 643, 644, 646, 647, 648, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 659, 660, 661, 664, 665, 666, 667, 670, 673, 674, 675, 682, 708
 Goldscheider, Joseph 692
 Golubeva, Maria 692
 Gonella, Francesco 682
 Gonzaga, Anna Caterina 12, 111
 Gonzaga, Annibale 86
 Gonzaga, Carlo III. 86, 340, 341
 Gonzaga, Cesare 271, 272, 293, 376, 552
 Gonzaga, Ferdinando 108
 Gonzaga, Ferdinando Carlo 213
 Gonzaga, Francesco III. 11
 Gonzaga, Francesco IV. 263
 Gonzaga, Giuliana 111
 Gonzaga, Guglielmo 11
 Gonzaga, Guglielmo I. 111
 Gonzaga, Carlo III. 12
 Gonzaga, Olimpia 108
 Gonzaga, Vincenzo 148, 263
 Gordiano pio, Il 196, 367, 591
 Gordon, Mel 138
 Gori, Antonio Francesco 650
 Gozzi, Carlo 136, 496, 654
 Gozzi, Gasparo 653
 Grabner, Brigitta 158, 687
 Grabner, Elfriede 107, 121, 692, 693
 Graciotti, Sante 48, 692
 Grahl, Anna Celestina 523
Gramatica italiana 646, 652
 Grandi, Tommaso 659, 661, 662, 666
Gran Mogol, Il 611
 Grassi, Bernardino Pasquino 552
 Grassi, Gaetano 526, 676, 679
 Gravina, Gian Vincenzo 395, 449, 454
Gravità del peccato mortale 118, 572
Grazie vendicate, Le 466, 620
 Greber, Johann Jakob 262, 402, 597, 599
 Gregor XI. 151
 Gregor XV. 542
 Greiffenberg, Catharina Regina von 16, 83, 84, 85, 108, 541, 691
 Greiffenberg, Hans Gottfried von 83
 Greiffenberg, Hans Rudolph von 84, 85
 Greipel, Johann Franz 480
 Greisenegger, Wolfgang 693
 Grendler, Paul F. 27, 693
 Grespilla e Fanfarone 444
 Grétry, André Ernest Modeste 665
 Grimaldi, Floriano 126, 693
 Grimani, Maria Margherita 421
 Griselda 174, 440, 606, 613, 615, 624, 680, 681
 Gronda, Giovanna 401, 512, 514, 518, 522, 693, 708
 Grossegger, Elisabeth 489, 491, 499, 500, 502, 508, 509, 510, 693

- Grössing, Helmuth 28, 63, 693
 Grossmann, Karl 28, 693
Grotta di Trofonio, La 512, 669, 681
Grotta di Vulcano, La 301, 577
 Gruber, Gernot 685, 693
 Guadagni, Pietro 228, 231, 559, 561, 574
 Gualdo Priorato, Galeazzo 95, 96, 97, 125, 211, 212, 216, 542, 562, 563, 564, 565, 566, 568, 569
 Gualtieri, Alfonso 202, 556
 Gualtieri, Giulio 310, 331
 Guarini, Battista 85, 88, 89, 164, 272, 294, 520
 Guarinoni, Bartolomeo 76
 Guarinoni, Hippolytus 76, 110, 146
 Guarnieri, Paolo Emilio 677
 Guerra, Giovanni Antonio 442, 444, 445, 606, 608, 610
Guerre d'Italia 551
 Guerrieri, Giovanni Battista 333, 367
 Guerrieri, Onorato 594
 Guevara, Antonio de 236
 Gugitz, Gustav 114, 155, 693, 699
 Gugler, Andreas 693
 Guglielmi, Gregorio 478
 Guglielmi, Pietro Alessandro 496, 503, 523, 646, 647, 650, 651, 653, 657, 660, 668, 671, 672, 674, 675, 676, 677, 678
 Guglielmus Savonensis. Siehe Traversagni, Lorenzo Guglielmo
 Guicciardi, Orazio 401
 Guillard, Nicolas François 515
 Gump, Christoph 265, 266
Gundeberga 168, 352, 380, 564
 Gurecký, Václav 441, 611, 613, 614, 618
- H**
 Hacque, Johann Baptist 533
 Hadamowsky, Franz 13, 150, 156, 157, 160, 217, 489, 693
 Hager, Emanuela 79, 509, 513, 693
 Hajek, Thaddäus 72
 Hájek z Libočan, Václav 242
 Halusa, Christine 694
 Hamann, Günther 28, 693
Hamo d'oro 125, 563
 Hanak, Werner 514, 694
 Händel, Georg Friedrich 233, 256, 626
 Handsch, Georg 72
 Harrach, Ernst Adalbert von 89, 108, 150, 151, 220, 229, 688
 Harrach, Franz Albrecht von 151
 Harrach, Franz Anton von 263, 265
 Hartlieb, Johannes 48, 691
 Hasse, Johann Adolph 180, 223, 417, 453, 456, 457, 461, 462, 466, 471, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 491, 493, 495, 615, 617, 619, 621, 622, 623, 624, 626, 627, 629, 630, 631, 632, 634, 636, 637, 639, 640, 641, 642, 643, 645, 646, 647, 650, 651, 652, 653, 656, 663, 700
 Hattler, Johannes 694
 Hauser, Wilhelm 694
 Hausmann, Frank-Rutger 127, 141, 296, 541, 543, 694, 699
 Haydn, Joseph 450, 478, 485, 492, 497, 498, 499, 502, 510, 642, 647, 648, 651, 654, 656, 659, 661, 662, 664, 665, 666, 667, 675, 684, 692, 706
 Haymerle, Johann Wolfgang 705
 Heine, Carl 188
 Heinrich IV., Ks. 30
 Heitmann, Klaus 127, 694
 Helius Quinctius Aemilianus. Siehe Emiliano, Giovanni Stefano
 Hellmann, Maximilian Joseph 618
 Henderson, Duane 37, 694
 Hendrix, Harald 694
 Heraeus, Carl Gustav 389
Hercole acquistatore 356, 569
 Herodot 21, 173, 332, 358, 359, 380, 434
 Hesiod 69, 364
 Hesse, Helius Eobanus 66
 Hildebrandt, Johann Lucas von 119
 Hiller, Johann Adam 485
 Hilscher, Elisabeth Th.. Siehe Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.

Hiltl, Nora 217, 694
 Hilverding, Franz 462, 476, 628
 Hinck, Walter 135, 194, 694
 Hinderbach, Johannes 46
 Hirnkofen, Wilhelm von 42
Historia Austriaca 213, 579
Historia Austriacalis 35, 37, 39, 40, 697
Historia de duobus amantibus 36, 48, 49, 53, 54
Historia di Ferdinando terzo 212, 564
Historia di Leopoldo Cesare 212, 562, 563
 Hlaváček, Ivan 547
 Hocher, Johann Paul 326
 Hock, Theobald 81, 82
 Hoffer, Johann Joseph 174, 176, 290, 292, 293, 311, 312, 313, 321, 332, 333, 334, 349, 353, 366, 367, 368, 369, 375, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 595, 596, 622, 628
 Hofmann, Ulrike 694
 Hofmann-Weinberger, Helga 533, 694
 Hohberg, Wolf Helmhard von 82, 541, 688
 Hohenems, Marcus Sitticus von 220, 264
 Holzbauer, Ignaz 456, 458, 459, 469, 481, 622, 628, 631, 632, 633, 638, 640, 649, 658
 Hölzel, Blasius 60, 66, 71
 Homer 38, 285, 287, 288, 301, 308, 319, 350, 377, 381, 437, 493
 Höpfel, Jutta 694
 Horányi, Matyas 60, 694
 Horaz 38, 216, 289, 390
 Horst, Hermann 556
 Hortensia. Siehe Flaminia, Barbara
Hospitale de' pazzi 153
Humanità redenta, L' 233, 562
Humiltà de' Grandi, L' 252, 404, 585
 Hunyadi, Johann 102
 Hunyadi, Johannes 61, 62
Huomo chiamato alla memoria, L' 125, 563
Huomo infermo, L' 244, 574, 579
 Hyginus 364, 366, 438

I

Ibrahim Pascha, Nevsehirli Damat 398, 602
Idalide 671
Iddio descritto 125, 554
Idea del felice governo, L' 289, 589
Ifigenia 641
Ifigenia in Aulide 427, 602
Ifigenia in Tauride 175, 307, 492, 641, 665, 670
Imbroglione delle tre spose, L' 664
Imeneo 444, 609
Imeneo trionfante 290, 589
Immortal Feinice, L' 565
Immortalità del Cavalier, L' 592
Impero delle donne, L' 497, 638
Impresa d'opera, L' 651
Impresario abbandonato, L' 644
Impresario dell'Isola Canarie, L' 631
Impresario in angustie, L' 675, 678
Imprese dell'Achille di Roma, L' 365, 584
Incantesimi disciolti, GI' 295, 377, 565
Incanto superato, L' 505, 678
Incognita perseguitata, L' 501, 649, 652, 663
Incontro improvviso, L' 656
Incontro inaspettato, L' 669
Incoronazione di Salomone, L' 253, 587
Incredulità di San Tomaso, L' 228
 Indau, Johann 577
Industrie amoroze, L' 366, 586
Ines de Castro 677
Infedeltà delusa, L' 492, 644, 654
Infermi risanati, Gli 252, 586
Inferno deluso, L' 229, 559
Infinità impicciolita, L' 240, 569
Inganni di Polineso, Gli 315, 337, 552
Inganno amoroso, L' 671
Inganno tradito, L' 447, 612, 625
Ingegneri, Gabriele 108
Ingegno a sorte, L' 280
Ingiustizia della sentenza, L' 239, 568
Ingratitudine rimproverata, L' 238, 242, 567, 571, 572, 591
Innocente fortunata, L' 502, 655, 657

- Innocenza giustificata*, L' 442, 477
Innocenza, L' 251, 262, 585, 595, 606, 615, 624, 627, 637
 Innozenz XI. 120
 Institutio parochi 127
Instructio poenitentis 127
Instruzione al ben morire 125, 552
Interciso, L' 263, 598
Intrighi amorosi, Gl' 501, 658
Introduzione all'arte della levatrice 528, 648
Invenzione del balletto 293
Invenzione della croce, L' 255, 588
Invitta costanza, L' 641
Ipermestra 475, 476, 477, 615, 621, 629, 633, 640, 643
Iphide greca 167, 349, 362, 367, 563, 565, 587
Ippocondriaco deluso, L' 661
 Ippoliti da Pergine, Ippolito 85
Irene Augusta 445, 610
 Isabella Clara Eugenia 206
 Isabella, Ehzgin 479
Isabella e Rodrigo 658, 663, 665
 Isabella Klara, Ehzgin 12, 86
 Isabella von Bourbon-Parma 461, 478, 492
Isacco figura del redentore 458, 625, 639
Isacco figura del Redentore 490, 626, 633, 644, 649, 660
 Ishikawa, Yoichi 88, 695
Ismaele esiliato 255, 589
Ismaelle 404, 601
Isola d'Alcina, L' 504, 655, 660, 661, 667
Isola d'amore, L' 650, 658
Isola disabitata, L' 478, 499, 636, 642, 644, 647, 654, 659, 661
Issicratea 444, 607
Issipile 620, 634
Issipile, L' 461, 616, 639
Istoria della flotta cesarea 213
Istoria di Leopoldo I. 212, 577, 587
Istorie delle guerre 211
Istro ossequioso, L' 286
Istruzione medico-pratica 528, 659
Italia afflitta, L' 291, 593
Italia liberata, L' 683
Italiana in Londra, L' 501, 663, 666
 Itto, Filippo 612
 Ivanovich, Christoforo 342, 559
- J**
- Jajus, Klaudius 105
 James, Tony 518, 695
 Janus Pannonius 62
 Jan ze Středy. Siehe Johannes von Neumarkt
Jefte 673
 Jekl, Konrad 396, 695
 Jenkins, Robert C. 61, 695
Jephthe 242, 572, 578
 Johanna, Erzghin 12
 Johannes de Garsonibus 58
 Johannes von Neumarkt 29, 33, 34
 Johannes von Salisbury 43
 Johannes von Tepl 34, 58, 694, 696
 Joly, Jacques 695
 Jommelli, Niccolò 456, 458, 461, 467, 481, 633, 641, 645, 647, 653, 661
 Jonášová, Milada 695
 Josepha, Ehzgin 479
 Joseph I. 189, 204, 205, 213, 218, 219, 222, 255, 261, 263, 270, 272, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 302, 307, 327, 329, 334, 364, 367, 368, 374, 385, 389, 390, 393, 400, 440, 464, 536, 685, 694
 Joseph II. 12, 114, 129, 395, 461, 476, 479, 485, 492, 494, 510, 511, 513, 516, 523, 524, 525, 527, 535
 Joung, Anne Darlene 158, 695
 Judicium de acatholicorum 111
 Julo Ascanio 369
 Jürgensen, Renate 89, 695
 Justinus 354, 441
 Jütte, Daniel 77, 695
- K**
- Kallendorf, Craig W. 36, 44, 46, 695
 Kallimachos 312

- Kanduth, Erika 13, 79, 80, 86, 92, 93, 94,
131, 212, 215, 482, 513, 687, 695, 696,
701, 709
- Kapp, Volker 542, 685
- Karajan, Theodor Georg von 485
- Karl Alexander von Lothringen 476
- Karl II., Ehzg 74, 75, 90, 106, 122, 144
- Karl IV. 29, 30, 31, 33, 34
- Karl IV. von Lothringen 305, 342
- Karl IX. 250
- Karl Joseph, Ehzg 294, 339
- Karl V. 12, 64, 71, 72, 73, 103, 202, 217, 388,
389
- Karl VI. 22, 23, 24, 73, 119, 128, 129, 130,
157, 187, 204, 216, 219, 222, 256, 261,
263, 269, 290, 292, 302, 328, 329, 334,
374, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392,
396, 399, 400, 409, 416, 419, 421, 422,
424, 427, 433, 435, 436, 437, 445, 451,
465, 466, 471, 475, 485, 493, 536, 545,
546, 690, 694, 698, 699, 702, 703, 707,
709
- Karl VII. (Albrecht) 434
- Karl VIII. 60
- Karl von Lothringen 391
- Karl V. von Lothringen 267, 278, 377
- Karner, Herbert 105, 696
- Karoline, Ehzgin 479
- Karoline, Erhzgin 12
- Kastner-Michalitschke, Else 125, 696
- Katharina, Erhzgin 11
- Katharina von Baden 54
- Katharina von Luxemburg 30
- Katharina von Savoyen 11
- Katritzky, M. A. 146, 696
- Kauffmann, Georg 28, 708
- Kaufmann, Harms 93, 696
- Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton von 505, 528
- Keiser, Reinhard 191
- Keller, Luzius 79, 696
- Khevenhüller, Franz Christoph 159
- Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph 467,
491, 497, 499, 500, 502, 508, 510, 693
- Kielmannsegg, Heinrich Gottfried von 280,
573
- Kiening, Christian 58, 696
- Kindermann, Heinz 144, 696
- Kinsky, Johann Oktavian 149
- Kircher, Athanasius 239, 288
- Kirkendale, Warren 696
- Kisch, Guido 47, 696
- Klaniczay, Tibor 56, 60, 61, 62, 694, 696,
697
- Klecker, Elisabeth 72, 73, 75, 697, 704
- Klemens VI. 28
- Klementine, Erzghin 12
- Knape, Joachim 34, 35, 102, 697
- Knödler, Julia 35, 40, 697
- Koblinger, Stephan 12, 115, 549
- Kolb, Franz 531
- Kollár, Adam Frantisek 37, 697
- Koller, Alexander 104, 697
- Kolovrat, Vilím Albrecht Krakovský von 151
- König, Johann Ulrich von 329
- Königsdorf, Samuel 206, 594
- Königsegg, Leopold Wilhelm von 153
- Kostka, Stanislaus 123
- Kovács, Elisabeth 128, 697, 710
- Koželuch, Jan Evangelista Antonín 456, 458,
465, 481, 650, 652, 658, 659, 679
- Koželuch, Leopold 672
- Krejs, Philipp 28, 697
- Kresálková, Jitka 48, 692
- Kreuzer, Stefan 531
- Kubiska, Irene 697
- Kuefstein, Georg Adam von 82, 541
- Kuefstein, Hans Ludwig von 82, 541
- Kuenburg, Max Gandolf von 204
- Kufstein, Preisgott von 465
- Kükülle, János 61
- Kunze, Stefan 518
- Kunz, Harald 489, 697
- Kürner, Georg 533
- Kürner, Johann Jakob 532, 533, 557
- Kurzböck, Joseph Lorenz 535

L*La castità al cemento* 401, 599*Lacrimae di San Pietro, Le* 230, 560*Lacrime della Vergine, Le* 227, 558

Ladislaus II. 62

Ladislaus Postumus 36, 39, 40, 42, 46, 61

Lagrimae della pietà 230, 561*Lagrimae d'Herato, Le* 206, 553*Lagrimae di pentimento* 491, 636, 640*Lagrimae più giuste, Le* 246, 575Lalli, Domenico 444, 447, 600, 604, 607,
608, 611, 612, 623

Lambeck, Peter 546

Lamenti d'Orfeo, I 627

Lamormain, Wilhelm 113, 553

Lampredi, Giovanni Maria 623

Lampugnani, Giovanni Battista 254, 498,
588, 623, 624, 630, 631, 642Landau, Markus 13, 141, 386, 397, 408,
425, 698

Land, Ines 120, 698

Lanfranchi Rossi, Carlo 659, 663, 664, 667

Langetl, Karl Ignaz 544

Lang, Helmut W. 531, 697

Lang, Matthäus 66, 67, 68

Lantana, Ermes Francesco 569

Lanterna di Diogene, La 168, 279, 322, 323,
566

Lapis, Santo 625, 626

Laschi, Filippo 631

Latilla, Gaetano 630

Lattanzi, Alessandro 158, 161, 162, 689,
690, 698, 706, 707

Lattanzi, Giuseppe 527

Lavandara astuta, La 496, 656

Legrand, Marc-Antoine 515

Legrenzi, Giovanni 223, 228, 250, 261, 559,
584, 595

Legrenzio Ciampi, Vincenzo 498

Leibnitz, Gottfried Wilhelm 388, 389

Leich, Karl 698

Le Jay, Claude. Siehe Jajus, Klaudius

Lemene, Francesco de 292, 395, 590, 595

Leo, Leonardo 456, 617, 630, 631, 632

Leonida in Tegea 332, 348, 563, 585

Leonidas von Tarent 330

Leopold, Ehzg 424

Leopold, Hzg. 33

Leopold I. 19, 85, 86, 93, 96, 101, 109, 110,
113, 114, 118, 120, 127, 154, 162, 164,
165, 166, 174, 178, 189, 190, 201, 203,
205, 206, 211, 218, 222, 223, 226, 227,
228, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 248,
250, 252, 254, 260, 261, 267, 268, 270,
272, 273, 274, 276, 277, 278, 281, 282,
283, 284, 286, 287, 289, 292, 294, 295,
299, 300, 301, 302, 305, 308, 309, 310,
311, 312, 313, 315, 318, 319, 322, 324,
325, 326, 328, 331, 332, 333, 335, 338,
340, 342, 343, 344, 348, 349, 350, 351,
352, 354, 356, 358, 362, 363, 364, 365,
366, 367, 370, 376, 377, 378, 379, 397,
399, 400, 409, 419, 459, 464, 475, 532,
545, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566,
567, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575,
576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583,
584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591,
592, 593, 595, 602, 617, 685, 686, 688,
690, 692, 694, 698, 699, 705, 706, 707,
708

Leopold I., Hzg. 11

Leopold II. 129, 466, 480, 511, 513, 523, 527

Leopold II., Hzg 39

Leopold III., Hzg. 11

Leopold III., Mgf 58

Leopold I. von Toskana 509

Leopold Joseph, Ehzg 374

Leopold Joseph Philipp, Ehzg 298

Leopold, Silke 698

Leopold V., Ehzg 12, 110, 147, 265

Leopold V. von Tirol 12, 148

Leopold Wilhelm, Ehzg 93, 94, 148, 149,
202, 224, 225, 267, 294, 705Lepori, Vito 118, 222, 227, 228, 236, 237,
558, 566

- Lettera apologetica* 678
Lettera sulla letteratura 527, 680
Lettere familiari 77, 550
Lettere Viennesi 674
Leucippe e Phestia 362, 571
Leucippo 362, 495, 632, 635, 637
 Levassori, Simone Pietro 313, 333, 334,
 367, 368, 369, 421, 422, 423, 424, 426,
 427, 428, 430, 431, 435, 436, 438, 439,
 441, 442, 443, 446, 447, 461, 462
 Levy, Jean-François 698
 Lhotsky, Alphons 47, 59, 63, 545, 698
Liberalità di Numa Pompilio, La 448
Liberatrice del popolo, La 655
Liberazione d'Israele, La 656
Libro con sette sigilli, Il 252, 585
Libussa, La 595
Limbo aperto, Il 235, 564
Limbo disserrato 229, 559
 Lindell, Robert 144, 698
Lira d'Orfeo, La 282, 575
 Liruti, Gian Giuseppe 63, 698
 Liverati, Giovanni 460
Livia 448, 614
 Livigni, Filippo 502, 655, 657, 659, 660,
 663, 664, 666, 667, 668, 672, 673, 674,
 677
 Livius 14, 21, 308, 354, 358, 364, 365, 370,
 380, 431
 Loarte, Gaspar de 114
 Lobkowitz, Wenzel Eusebius von 325
Locanda, La 504, 653, 660, 677
Locandiera, La 500, 654, 655, 660, 664
 Locatelli, Giovanni Battista 629
 Lodi, Vincenzo Giulio 592
Lodoiska, La 682
 Lodron, Paris von 110, 220
 Logroscino, Nicola Bonifacio 612
 Lopresti, Rocco 481
 Loredano, Gian Francesco 541
 Loredano, Giovanni Francesco 127
 Lorenzani, Giovanni Andrea 257, 593
 Lorenzi, Giovanni Battista 502, 504, 514,
 517, 652, 656, 657, 662, 664, 673, 675,
 679
 Lorenzo da Brindisi 108
 Lotti, Antonio 223, 401, 402, 426, 445, 599,
 600, 603, 610, 616
 Loyola, Ignatius von 105, 123
 Lucan 69
 Luca Sereni, Francesco Maria de 316
 Luccardi, Vincenzo 485
 Lucchesi, Andrea 522
 Lucchini, Antonio Maria 410, 447, 448,
 602, 611, 612, 614, 616, 617, 620, 621,
 622, 625, 629, 648
 Lucchini, Matteo 448, 481, 610, 613, 618,
 622
 Luchini, Matteo 445
Lucio Papirio 431, 443, 602, 615, 616, 622,
 626, 634
Lucio Vero 442, 606, 609, 627
 Ludovisi, Alessandro. Siehe Gregor XV.
 Ludwig d. Gr. 60
 Ludwig XIV. 208, 209, 324, 390, 560, 725
 Lully, Jean Baptiste 175
 Luschin von Ebengreuth, Arnold 27, 698
 Luther, Martin 103
 Luti, Giovanni Battista Filippo 223, 248,
 250, 580, 584
Lutto dell'Universo, Il 229, 231, 232, 235,
 236, 561, 562, 567, 574
Lutto e Gioia 491, 637
- M**
 Maccari, Giacomo 496
 Macchia, Domenico 647
Machabei, Li 247, 578
 Machiavelli, Niccolò 101, 208, 547
 Machio, Giacomo 404, 600
Madama Dulcinea 439
Madama Vezzosa 498, 638, 643
 Madaschi, Pietro 527
Maddalena, La 220, 221, 271, 402, 552, 599
 Maddalena, Leonie de 698
Maddalena peccatrice, La 220

- Maddalena pentita, La* 251, 585, 593
 Maddali, Bernardino 404, 411, 415, 600, 604, 608
Madre degli dei, La 311, 584
Madre de' Maccabei, La 260, 594, 622
Maestra, La 637
Maestro di cappella, Il 503, 652
 Maffei, Scipione 605
Maga Circe, La 679
 Magalotti, Lorenzo 86
 Magdalena von Tirol, Ehzgin 106
Maggio festivo, Il 294
 Maggiore, Francesco 461, 482, 635
 Maghe di Tessaglia, Le 306, 569
 Magia delusa, La 294, 557
 Magnanimità d'Alessandro, La 161, 268, 340, 446, 558, 573
Magnanimità di Marco Fabrizio, La 367, 586
 Magni, Valeriano 111
 Maher, Michael W. 112, 690
 Maione, Paologiovanni 158, 689, 690, 698, 706, 707
 Mais, Adolf 113, 698
 Majo, Gian Francesco de 493, 643
 Malacarne, Vincenzo 526
 Malaspina di Sannazaro, Luigi 683
 Malato, Enrico 11, 87, 140, 524, 689, 691, 692, 694
 Malipiero, Tommaso 624
 Malvezzi, Ottavio 166, 331, 580, 583
 Malvezzi, Virgilio 547
 Mamczarz, Irène 158, 699
 Manara, Tomaso Maria 124, 589
 Mancia, Luigi 256
 Mancini, Francesco 448, 613
 Mancini, Giambattista 656
 Manni, Agostino 218
 Manni, Giovanni Battista 124, 125, 561, 562, 640, 654
 Mansfeld, Ernst von 211
 Mansi, Giovanni Domenico 36, 699
Mantova coi suoi rapporti 525, 678
 Manzini, Giovanni Battista 122, 541
 Manzoni, Francesca 618, 620, 622, 623, 637
 Marcello, Giovanni Francesco 339, 557
Marchese carbonaro, Il 659
Marchese villano, Il 493, 496, 645, 646, 657, 660
 Marco d'Aviano 17, 85, 109, 110, 118, 572
 Margarita Teresa 118, 178, 201, 235, 236, 274, 275, 276, 304, 343, 344, 348, 349, 351, 353, 370, 372, 377
 Margini, Giovanni 654
 Marguerite d'Orléans 267
 Maria Amalia, Ehzgin 434
 Maria Amalie, Ehzgin 438, 479
 Maria Amalie, Erzghin 12
 Maria Anna, Ehzgin 122, 148, 149, 150, 279, 305, 326, 335, 348, 350, 354, 356, 378, 391, 416, 476
 Maria Anna, Kaiserin 121, 223, 225, 227, 271, 303, 335
 Maria Anna von Bayern 74, 144
 Maria Antonia, Ehzgin 154, 282, 298, 379
 Maria Antonia Walpurgis von Sachsen 648, 663
 Maria Barbara von Portugal 445
 Maria Beatrice d'Este 480, 494
 Maria Christine, Ehzgin 110
 Maria Elisabeth, Ehzgin 479
 Maria Isabella von Bourbon-Parma 12
 Maria Josefa, Ehzgin 430
 Maria Josepha, Ehzgin 374, 480, 493
 Maria Josepha von Bayern 479, 492
Maria lebbrosa, La 626
 Maria Leopoldine, Ehzgin 377
 Maria Ludovica von Bourbon-Spanien 480
 Mariana von Spanien 350
 Mariani, Tommaso 631, 636, 650, 651, 657, 671
 Maria Teresa von Bourbon-Neapel 494
 Maria Theresia 114, 129, 130, 187, 391, 416, 431, 448, 462, 467, 470, 475, 476, 479, 480, 481, 484, 485, 490, 491, 493, 494, 495, 499, 500, 502, 508, 509, 510, 514, 524, 526, 533, 662, 691, 693, 697, 702, 708, 711

- Maria Theresia, Ehzgin 517
 Maria von Tirol 111
 Marie Beatrix von Modena-Este 12
 Marie Magdalene, Erzghin 12
Marienne, La 316
 Marie Therese, Erzghin 12
 Marie Therese von Bourbon-Neapel 12
 Marini, Giovanni Ambrogio 541
 Marino, Giambattista 82, 215, 394, 542
 Marinoni, Giangiacomo 207, 393, 493
Mario fuggitivo 334, 596
Mario, Il 420, 605
Marito ama più, Il 309
Marito disperato, Il 502, 673
Marito giocatore, Il 180, 448, 613, 630, 638
Marito indolente, Il 665, 668
 Marmontel, Jean-François 664
 Marsigli, Luigi Ferdinando de' 392, 576
 Marsollier, Benoit-Joseph 514
Marte placato 267
 Martianus Capella 311
 Martinelli, Gaetano 646, 657
 Martinelli, Tristano 148
 Martinez, Marianne von 450
 Martinez, Nicolò 450
 Martini, Carl Anton von 525
 Martinic, Max 151
 Martini, Leonardo di 204, 565, 576
 Martinitz Gonzaga, Giovanna 108
 Martino, Alberto 13, 92, 138, 141, 146, 194, 318, 513, 543, 687, 691, 696, 699
 Martín y Soler, Vicente 515, 516, 517, 523, 670, 671, 672, 673, 681
Martirio della madre de' Macabei, Il 620
Martirio de' Machabei, Il 262, 597
Martirio di San Giovanni Nepomuceno, Il 418, 614
Martirio di San Giovanni Nepomuceno. Il 617
Martirio di Santa Caterina, Il 257, 592
Martirio di San Terenziano, Il 406, 601
Martirio di S. Lorenzo, Il 263, 412, 598, 605
Martirio di Susanna, Il 260, 262, 596
 Marzio, Galeotto 61, 62, 700
 Maschek, Hermann 58, 699
Mascherata, La 318, 559
 Massaini, Tiburzio 91
 Massaro, Francesco 62
 Maťa, Petr 85, 108, 699
Matrimonio in comedia, Il 503, 666
Matrimonio in maschera, Il 646
Matrimonio per forza, Il 180, 619, 626
Matrimonio per inganno, Il 505, 661, 669
Matrimonio sconcertato, Il 629
Matrimonio segreto, Il 505, 677, 683
 Matsche, Franz 699
 Mattei, Loreto 116, 577
 Mattei, Pietro 351
 Mattei, Saverio 485, 661
 Matteis, Niccolò 329, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 470, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 621, 626, 629
 Matteo d'Ascoli 101
 Matthias Corvinus Hunyadi 56, 60, 61, 62, 700, 704
 Matthias, Ks. 77, 109, 147, 263, 268
 Mattioli, Pietro Andrea 72, 549
 Maturanzio, Francesco 66, 72
 Mauchter, Matthäus 545
 Mauro, Thomas J. 42, 699
 Maximilian Ernst, Ehzg 111
 Maximilian I. 11, 16, 46, 47, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 700
 Maximilian II. 72, 73, 74, 75, 76, 90, 143, 144, 250, 698
 Maximilian II. Emanuel 154, 282, 301, 379, 380
 Maximilian III., Ehzg 147
 Mayer, Anton 103, 531, 700, 709
 Mayer-Hirtzberger, Anita 700
 Mazal, Otto 62, 700
 Mazarin, Jules 211

- Mazzini, Cosimo 679
 Mazzolà, Caterino Tommaso 466, 505, 515,
 662, 665, 666, 668, 669, 673, 674, 676,
 677, 680
 Mazzoni, Antonio 481, 640
 Mazzoni, Stefano 148, 700
 McNair, Philip M. J. 100, 698
Medea in Corinto 446
 Medici, Anna de' 12, 265
 Medici, Claudia de' 12, 86, 110, 147, 265
 Medici, Cosimo II. de' 12
 Medici, Cosimo III. de' 267
 Medici, Ferdinando II. de' 220
 Medici, Francesco I. de' 12
 Medici, Leopoldo de' 268, 304, 343
 Medici, Lorenzo de' 199
Medico per forza, Il 584
Meditationes de passione 106
Medonte re di Epiro 511, 679
 Mehlretter, Florian 158, 544, 700
 Meissel, Franz 700
 Meissner, Johannes 194, 700
 Melani, Alessandro 241, 571
 Melani, Jacopo 165
Meleagro 368, 440, 595, 605
Melissa 624
 Mellace, Raffaele 700
 Meloni, Fabrizio 142, 700
 Melosio, Francesco 337
Memorie dolorose, Le 241, 571
Mente del savio, La 213, 576, 587
Menzogna scuoperta, La 568
Mercato di Malmantile, Il 498, 639, 642, 643,
 654, 667
Mercato di Monfregoso, Il 679
Mercurio esploratore 316, 558
Meride e Selinunte 432, 603
Merito Coronato, Il 376, 568
Merito uniforma i genii, Il 302, 583
Merope 195, 420, 445, 605, 609, 610, 615,
 628, 633, 658, 683
 Mertens, Dieter 65, 700
 Mese di Marzo, Il 292
Messamiride riconosciuto, La 624
 Metastasio, Pietro 23, 24, 128, 180, 215,
 226, 313, 328, 353, 375, 395, 399, 408,
 410, 419, 434, 445, 447, 448, 449, 450,
 451, 452, 453, 454, 455, 457, 458, 459,
 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467,
 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475,
 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483,
 484, 485, 486, 490, 491, 492, 494, 495,
 505, 506, 507, 510, 511, 521, 528, 529,
 536, 538, 540, 611, 612, 614, 616, 617,
 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625,
 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633,
 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641,
 642, 643, 644, 645, 646, 647, 649, 650,
 652, 653, 654, 656, 657, 658, 659, 660,
 661, 663, 665, 668, 671, 672, 676, 679,
 680, 685, 686, 688, 689, 692, 693, 694,
 695, 696, 698, 700, 701, 704, 705, 706,
 707, 708, 709
Metilde ritrovata 501, 655, 660, 661
Metodo di scrittura 526, 676
 Meyer, Reinhart 700
 Míča, František Václav 465
 Migazzi, Christoph Anton 131
 Miggiano, Gabriella 61, 700
 Migliavacca, Giovanni Ambrogio 492, 640,
 641, 644
 Mikuda-Hüttel, Barbara 700
 Milesio, Felice 117, 551
 Minato, Nicolò 21, 23, 96, 97, 114, 166,
 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 178,
 189, 190, 192, 194, 195, 196, 216, 223,
 227, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240,
 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248,
 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,
 258, 259, 274, 275, 276, 277, 278, 279,
 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287,
 288, 289, 290, 295, 296, 297, 298, 299,
 300, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 309,
 310, 311, 312, 313, 314, 319, 321, 322,
 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330,
 331, 332, 333, 348, 349, 350, 351, 352,

- 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 404, 405, 409, 418, 429, 432, 433, 440, 459, 466, 468, 540, 543, 544, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 591, 593, 595, 597, 598, 602, 614, 617, 622, 628, 692, 693, 694, 701
- Mincio peregrino, Il* 340, 558
Mistico Giobbe, Il 260, 594
Mitridate 445, 610
Moda, La 151, 178, 652
Modista raggiratrice, La 502, 673
Modus epistolandi 58, 62
Moglie all'usanza, La 632
Moglie ama meglio, La 310, 579
Moglie capricciosa, La 677
Moglie padrona, La 648
Moisè in Egitto 672
Moisè liberato dal Nilo 260
Molière 142, 179, 496, 700
Molinara, La 503, 675, 676
Moline, Pierre Louis 508
Mollo, Tranquillo 535
Monaldini, Sergio 690
Monarchia latina trionfante, La 307, 373, 374, 571
Mondo alla roversa, Il 497, 636, 680
Mondo della luna, Il 497, 637, 659, 670, 674
Mondo ingannato, Il 600
Mondo trionfante, Il 612
Monesio, Pietro 236, 342, 567
Moniglia, Giovanni Andrea 165, 343, 561
Monsieur de Porceaugnac 180, 617
Montague, Mary Wortley Lady 426
Montalbani, Castore 415, 607
Monte Chimera, Il 374, 574
Montecuccoli, Raimondo 93, 568, 688, 696
Monte Parnaso, Il 586
Monte Simoncelli, Baldovino di 265
Monteverdi, Claudio 87, 92, 161, 264, 268, 272, 696
Montezuma 669
Monti, Gaetano 503, 667
Morale dei Principi, La 213, 580, 587, 595
Moratelli, Sebastiano 381, 580
Moretti, Ferdinando 671, 673, 677, 678
Morinello, Cesare 143
Moro, Il 511, 681
Morone, Giovanni 99
Morrall, Eric John 36, 53, 702
Morselli, Adriano 445, 608, 620, 622, 626
Morte d'Abele, La 456, 616, 642, 658
Morte debellata, La 233, 562
Morte del cor penitente, La 261, 595
Morte del Redentore, La 254, 587
Morte di Cristo, La 262, 402, 597, 599
Morte di Semiramide, La 682
Morte e sepoltura 412, 605, 612
Morte vinta, La 261, 595
Morto redivivo, Il 415, 607
Morto vivo, Il 683
Mosè liberato dal Nilo 413, 594, 606
Mose nell'Egitto 417, 611
Mosè preservato 410, 603
Mozart, Wolfgang A. 23, 459, 466, 477, 485, 492, 499, 502, 510, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 521, 523, 650, 662, 670, 672, 673, 675, 676, 679, 680, 687, 688, 700, 701, 703
Muffat, Georg 265, 580
Mühlberger, Kurt 28, 693
Müller, Gregor 43, 700
Müller, Jan-Dirk 66, 700
Muraro, Maria Teresa 158, 686, 693, 696, 701, 705, 706
Muratori, Ludovico Antonio 17, 114, 128, 129, 130, 131, 132, 387, 392, 394, 547, 686, 692, 712
Musa Veritiera, La 569
Muse protette, Le 642
Musica bernesea 181
Musica, pittura, e poesia 282, 576

- Mussafia, Adolph 485
 Mutis, Bartolomeo 91
 Mutonibus, Franciscinus de 57
 Muzio, Girolamo 60, 436
 Muzzarelli, Antonio 677, 679, 680
 Mysliveček, Josef 456, 459, 481, 648, 649,
 652, 653, 656, 660
- N**
- Naaman 411, 603
Nabot 417, 611, 624
Nabuccodonosor 261, 595
 Nádasdy, Ferenc 209
 Nanini, Giovanni 155
Nannerina e Pandolfino 677
 Nannini, Domenico 262, 597
Narciso, Il 590
 Nardi da Montopoli, Cesare 117, 551
 Narici, Giovanni Francesco 152
 Nascimbene, Anelide 701
Nascita di Gesù Redentore, La 491, 627
Nascita di Minerva, La 279, 306, 566
 Naselli, Alberto 144
 Nasolini, Sebastiano 676, 683
 Nassau, Moritz von 211
 Nassinger, Leonhard 116, 531
 Nast, Josefina 531, 701
Natal di Giove, Il 471
Natale di Giunone, Il 369, 597
 Natali, Antonio 128, 415
Naturale enciclopedia 569
Naufrago, Il 684
 Naumann, Johann Gottlieb 656, 658, 661,
 673, 677
 Negri, Antonio 422, 599
 Negro Pescennio, Francesco 62
 Neidhart von Reuental 54
Nel fortunatissimo parto 370, 570
 Nelli, Jacopo Angelo 645
Nel perdono la vendetta 620
Nemici generosi, I 681
Nemico delle donne, Il 656, 682
Neo-martire di Boemia, Il 253, 586
 Neri, Filippo 123, 126, 241, 250, 572, 583,
 585
 Neri, Giovanni Battista 261, 415, 594, 607,
 621
Nerone, Il 180, 615
Nettuno e Flora festeggianti 343, 560
 Neuber, Friederike Caroline 189, 193
 Neuhaus, Dario de 572
 Neuhoff, Theodor Stephan von 512
 Neville, Don 701
 Newen, Johann Karl 544
 Nicola da San Giovanni Battista 125, 554
 Niederkorn, Jan Paul 702
 Niemöller, Wolfgang 88, 701
 Nieremberg, Juan Eusebio 125, 563
 Nigro, Salvatore S. 158, 685
 Nikandros 349
 Nikodemus von Freising 39
 Nikolaus von Kues 39, 55
 Nikolaus von Udine 57
Nina ossia La pazza per amore 514, 675, 679
Nina pazza per amore 679
Ninfe ritrose, Le 300, 577
Nitocri 433, 604
Nitteti 475, 476, 483, 645, 646, 649
 Nobili, Francesco de' 143
Nobiltà immaginaria, La 633
Nodo Gordiano, Il 308, 577
 Noe, Alfred 89, 131, 142, 154, 155, 497,
 513, 519, 542, 544, 546, 687, 701, 708
 Noflatscher, Heinz 702
 Nolfi, Vincenzo 126, 560
Nome più glorioso, Il 292, 419
Non si può 302, 581
 Noris, Matteo 448, 613, 653
Notte critica, La 499, 648
Nova invenzione di rabeschi 577
Novissima gramatica 682
 Nowe, Laura Sannia 704
 Noyer-Weidner, Alfred 127, 702
Nozze deluse, Le 658
Nozze di Aurora, Le 435, 604
Nozze di Figaro, Le 515, 539, 670

Nozze disturbate, Le 661
Nozze in contrasto, Le 663
Nozze, Le 498, 639, 643, 646
Numa al trono 640
Numa Pompilio 291, 684
Nuova gara di Giunone, La 292
Nuova perfetta grammatica 654
Nuovo giardino delle Hesperidi, Il 276, 565
 Nuti, Roberto 124, 574

O

Ochino, Bernardino 100, 711
 Očko von Wlašim, Johannes 29
Odeporicon 67, 68
Odi cantate in musica 274, 555
Offendere per amare, L' 195, 368, 593
Officina epithetorum 106
Officio di Maria Vergine 120, 564, 568
Olandese in Italia, L' 649
Olimpiade, L' 452, 462, 463, 472, 482, 617, 633, 639, 642, 643, 645, 649, 657, 671, 709
 Olivi, Luigi 152, 702
 Onorati, Ottavio 148, 150
Onore trionfante, L' 166, 343, 560
Opera seria, L' 509, 650
Opusculum epigrammaton 64
Oracolo del fato, L' 430
Oracolo in Messenia, L' 628
Oratio adversus Austriales 36
Oratio de expeditione contra Turcas 68
Oratio in imperiali conventu 64
Oratorio del giudizio 228, 559
Orazi e i Curiazi, Gli 682, 683, 684
Orazio 632
Orazione funebre 674
Orfana perseguitata, L' 496, 658
Orfeo 271
Orfeo. Canzone 552
Orfeo ed Euridice 424, 506, 508, 640, 641, 643, 651, 663, 672
Orfeo, L' 264
Origine et progresso del sacro ordine de' Servi di

Maria Vergine 121, 552
 Orlandini, Giuseppe Maria 180, 448, 613, 617, 619, 628, 630, 638
 Orlando di Lasso 140, 159
Orlando furioso 79, 82, 88, 294, 425, 440, 605, 619
 Orlando Paladino 657, 659, 665
Ormisda 433, 603
Ornospade 444, 609
 Orologio, Alessandro 91
Oronisbe per musica, L' 166, 342, 559
Oronta d'Egitto, L' 580
Oronthea, L' 267, 315, 556
Oronte re de' Sciti 496, 497, 628
 Orozco, Pedro d' 553
 Orsini, Lelio 226, 244, 554, 558, 575
 Orsini-Rosenberg, Franz Xaver Wolfgang von 511, 515
Orso, Angela d' 613
Ossequi della notte, Gli 291, 292, 592, 597
Ossequio della poesia, L' 287, 585
Ossequio delli sette rè, L' 284, 581
Ossequio di Flora, L' 297, 572
Ossequio nel fuggir l'otio, L' 287, 587
Ossequioso applauso 560
Osservanza della divina legge, L' 616
 Ottani, Bernardo 496, 654
 Ottoboni, Pietro 253, 261, 449, 586, 594
 Ottokar von Böhmen 69
 Otto von Freising 39
 Ovid 38, 51, 53, 59, 69, 160, 271, 276, 278, 282, 294, 300, 310, 319, 322, 344, 349, 351, 362, 364, 368, 422, 430, 440, 478

P

Pace di Kamberg, La 601
Pace e Marte, La 291
Pace fra la virtù e la bellezza, La 470, 624
Pace tra i numi, La 288, 588
 Padovano, Annibale 90
 Paer, Ferdinand 683, 684
Paese della cuccagna, Il 499, 651
 Pagani Cesa, Giovanni Carlo 620

- Paglia, Francesco Maria 621
- Paisiello, Giovanni 461, 482, 497, 501, 502, 503, 504, 511, 514, 652, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 679, 680
- Palaprat, Jean 175
- Pallade trionfante* 435, 604
- Palladio conservato, Il* 466, 474
- Palladio in Roma, Il* 374, 379, 466, 576
- Pallavicini, Stefano Benedetto 491, 636, 637, 642, 656, 668, 674
- Pallavicino, Ferrante 541
- Pallotto, Giovanni Battista 221
- Pallucci, A... F... 638
- Palma, Biagio 125, 558
- Palma spirituale* 125, 558
- Palmira regina di Persia* 511, 680, 681
- Palomba, Antonio 503, 630, 637, 638, 649, 650, 651, 652
- Palomba, Giuseppe 503, 523, 632, 665, 666, 669, 671, 672, 674, 675, 676
- Palombara, Pietro 152
- Pamela fanciulla* 682
- Pamphili, Benedetto 223, 241, 251, 254, 262, 395, 571, 585, 586, 588, 593, 596
- Pancotti, Antonio 286, 298, 585
- Pandolfi, Vito 138
- Panegirico a Giuseppe I. 203, 596
- Panta, Claudio 303, 552
- Paolini Massimi, Petronilla 254, 255, 395, 587, 588
- Paparelli, Gioacchino 49, 62, 696, 702
- Parabosco, Girolamo 158
- Paradies, Pietro Domenico 627
- Paradis, Jacob 303
- Paradiso aperto, Il* 235, 565
- Parafrafi Toscane, Le* 116, 577
- Pardubitz, Ernst von 29, 30
- Pariati, Pietro 23, 180, 195, 216, 292, 334, 337, 397, 401, 402, 403, 404, 405, 408, 409, 410, 411, 415, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 440, 443, 444, 446, 450, 490, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 610, 611, 613, 614, 616, 620, 622, 623, 625, 626, 629, 634, 641, 646, 647, 693, 696, 708, 711
- Paride ed Elena* 509, 651
- Paris-Duverney, Joseph 505
- Parisi, Susan Helen 702
- Parisi, Vincenzo 257, 592
- Parnaso accusato, Il* 470, 624, 625
- Parnaso confuso, Il* 479, 645
- Partenope* 480, 647
- Partenza amorosa* 603
- Partenza e il ritorno, La* 645
- Partita del Turco* 549
- Pasetti, Carlo 304
- Pasqua, Giuseppe 647
- Pasqualino, Benedetto 628
- Pasquati, Giulio 144
- Pasquini, Bernardo 241, 354, 395, 571
- Pasquini, Giovanni Battista 349
- Pasquini, Giovanni Claudio 395, 416, 418, 429, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 491, 495, 607, 608, 609, 610, 611, 613, 614, 616, 617, 618, 620, 621, 624, 627, 632, 634, 635, 637, 640, 646
- Pasquino Grassi, Bernardino 271
- Passerini, Francesco 250, 584
- Passione d'Abelle, La* 612
- Passione di Christo, La* 253, 587
- Passione di Gesù Cristo, La* 410, 455, 473, 612, 614, 621, 638, 645, 647, 653
- Passione nell'orto, La* 262, 596
- Pasterwitz, Georg von 457
- Pastorella nobile, La* 675, 677
- Pastorella regnante, La* 620
- Pastor fido, Il* 520, 674
- Pastor finto, Il* 684
- Patienza di Socrate, La* 328, 572, 614
- Paulus Aemilius 242
- Pausanias 330, 379, 438
- Payer von Thurn, Rudolf 194, 702
- Pazaurek, Gustav E. 702

- Pazzi Abderiti, I* 172, 173, 324, 567
Pazzia di Cinbio, La 147
Pazzia di Graziano, La 147
Pazzia meritevole, La 155, 587
Pazzo glorioso, Il 638
Pazzo guarisce l'altro, Un 420, 604
Pazzo per forza, Il 673, 676
 Pečar, Andreas 702
Peccato di Adamo, Il 415, 608
 Pecori, Francesco Maria 156
 Pederzuoli, Giovanni Battista 223, 230, 244,
 246, 247, 250, 282, 300, 306, 308, 374,
 561, 569, 574, 575, 576, 577, 584
 Pedro II. 381
Pedronco pittore 625
 Peinlich, Richard 109, 702
 Peli, Francesco 615
Pellegrinaggio delle Gratie, Il 285, 582
Pellegrini al sepolcro, I 491, 636, 650
Pellegrini, Domenico 216, 376
Pellegrini, I 637
Pelope geloso, Il 339, 557
Pelopida Tebano 311, 585
Penelope 167, 350, 437, 448, 563, 605, 613
 Pennalosa, Ambrogio di 106
Pensieri e riflessioni pratiche 656
Pentalogus 36, 39, 705
Pentimento di David, Il 262, 596
Pentimento, Il 226, 558
Perché viene Pio VI 665
 Perellio, Giovanni 294
 Perez, David 439, 496, 634, 656
 Perez Ramirez, Luis 562
Perfetta e veridica Relazione 209, 564
 Perfetti, Bernardino 395, 404, 601
 Perger, Bernhard 63
 Pergolesi, Giovanni Battista 180, 495, 625,
 630, 631, 644, 645, 670
Pericca e Varrone 623
Peripezie de' Stravaganti, Le 615
Per le vittorie dell'armi 678
Per lo ristabilimento delle scienze 494, 635
 Perotti, Niccolò 59
 Perroni, Giovanni 411, 604, 606
 Perrucci, Andrea 627
 Pers, Ciro di 121, 567
Perseo, Il 196, 264, 265, 348, 562
 Persiani, Orazio 224, 554
Pescatrice, La 650
Pescatrici, Le 498, 637, 651, 652
 Petit Coclico, Adrianus 87
 Petrarca, Francesco 13, 14, 15, 16, 28, 29,
 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42,
 49, 58, 60, 67, 79, 81, 82, 88, 94, 102,
 208, 358, 517, 686, 690, 693, 695, 697,
 703, 711
 Petrarolo, Giovanni Antonio 119, 554
 Petrina, Gabriele 117, 209, 575
 Petrosellini, Giuseppe 501, 502, 646, 647,
 649, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658,
 659, 660, 661, 662, 663, 666, 668, 669,
 672, 674, 677, 681
 Pezuoli, Dottor 250, 584
 Pezzana, Christoforo 113
 Pfalz, Maria Sophia von der 381
 Pfalz-Neuburg, Johann Wilhelm von 279,
 378
Phasma Dionysiacum 268, 699
 Philipp der Schöne 70
 Philipp II. 73, 144
 Philipp IV. 335
 Philipp V. 385
 Phillibois, Alexander Andreas 369, 421, 422,
 423, 424, 426, 428, 430, 431, 435, 436,
 438, 439, 441, 442, 443, 446, 447, 461,
 462, 463, 464, 465, 467
 Phuniak, Anton 445, 610
Pianeti benigni, I 581
Piante della virtù, Le 286, 584
Pianto di Maria Vergine, Il 255, 588
 Piazza, Paolo 109
 Piccinni, Niccolò 441, 463, 498, 501, 639,
 641, 642, 643, 644, 646, 647, 648, 649,
 650, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 660,
 680, 681
 Piccolomini, Enea Silvio 15, 16, 28, 35, 36,

- 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 67, 68, 101, 216, 685, 686, 688, 689, 694, 696, 697, 699, 702, 705, 710, 711
- Piccolomini, Ottavio 555
- Pichorner, Franz 702
- Pieria* 445, 610
- Pierio, Nicolo 116, 550
- Pieroni, Giovanni Battista 160
- Pietà contrastata, La* 235, 566
- Pietzsch, Willy 702
- Pigmalione* 653
- Pigmalione in Cipro* 310, 581
- Pignatelli, Antonio 453
- Pignatta, Pietro Romolo 250, 382, 580, 581, 584, 585, 586
- Pimmalione* 677
- Pimpinone e Vespetta* 180, 626
- Pincherle, Geremia 515
- Pindemonte, Giovanni 672
- Pinelli, Anna Francesca 453
- Pinello, Giovanni Battista 90
- Pintus, Ignazio 655, 663
- Piontek, Frank 703
- Piovene, Agostino 445, 447, 610, 611, 632, 641, 647
- Pipa e Barlafuso* 426
- Piramidi d'Egitto, Le* 288, 588
- Piramo e Tisbe* 493, 648, 651, 658
- Piromalli, Antonio 703
- Pirro* 257, 355, 567, 619, 680, 682
- Pirro re di Epiro* 511
- Pirrotta, Nino 158, 349, 703
- Piselli, Giuseppe 204, 399, 406
- Pistocchi, Francesco Antonio 321, 333, 591, 622, 628
- Piticchio, Francesco 517, 671, 676
- Pittore, Il* 631
- Pittore parigino, Il* 669, 674, 677
- Più bella, La* 424
- Più bricconi più fortuna* 650
- Più fedel fra vassalli, Il* 618
- Più generosa Spartana, La* 299, 576
- Più gloriosa fatica, La* 291
- Più ricche gemme, Le* 289, 588
- Piur, Paul 29, 32, 33, 703
- Pius II. Siehe Piccolomini, Enea Silvio
- Pius III. Siehe Todeschini-Piccolomini, Francesco
- Pizzi, Gioacchino 491, 638
- Plato 42
- Plautus 43, 55
- Plinius 297, 308, 330, 350, 474
- Plotina 447, 613
- Plutarchos 173, 285, 300, 301, 309, 312, 313, 327, 355, 379
- Podiebrad, Georg von 34
- Poeta di campagna, Il* 678
- Poetica d'Aristotele* 550
- Poggi, Domenico 500, 654, 655, 660, 664
- Poggio Bracciolini, Francesco 173
- Poglietti, Alessandro 277, 569
- Pokorny, Veronika 703
- Polancus, Johannes 105
- Politi, Lancilotto. Siehe Ambrosius Catharinus
- Poliziano, Agnolo 215
- Pollarolo, Antonio 440, 447, 610
- Pollarolo, Carlo Francesco 223, 247, 250, 442, 447, 577, 585, 611
- Polleroß, Friedrich 120, 703
- Pollini, Francesco Giuseppe 684
- Polybios 366
- Pommiers, Sagremor de 29
- Pomo d'oro, Il* 162, 178, 272, 276, 338, 344, 346, 358, 453, 561, 562, 705
- Pompe dell'Istro, Le* 278, 570
- Pomponius Mela* 285
- Ponzo, Giuseppe 499, 659
- Porcia, Margaretha Magdalena von 149
- Porpora, Nicola 447, 450, 454, 481, 611, 616, 617, 618, 622, 627
- Porsena* 445, 610
- Porsile, Giuseppe 180, 223, 406, 409, 411, 412, 413, 415, 426, 427, 432, 437, 443, 444, 446, 447, 457, 601, 602, 603, 604,

- 605, 606, 607, 608, 609, 611, 612, 614,
617, 622, 623
- Porta, Giambattista 82
- Porta, Giovanni 445, 610, 620
- Portal, Emanuele 703
- Porta, Nunziato 500, 517, 655, 656, 657,
658, 659, 663, 665, 668, 669
- Portento, Il* 202, 555
- Portia, Johann Ferdinand von 86
- Portogallo, Marco 679, 681
- Posarelli, Giovanni 106
- Postel, Christian Heinrich 324
- Potenza della croce, La* 235, 567
- Potrucci, Andrea 622
- Pötting, Franz Eusebius 698
- Pozzis, Antonio de 324
- Praetorius, Johann Philipp 191
- Prati, Alessio 673, 677
- Prattica di divotioni quotidiane* 126, 558
- Prauità castigata, La* 613, 619
- Predica della Vittoria* 117, 551
- Predica in honore della Vergine* 117, 551
- Prediche, discorsi, e lezioni* 118, 583
- Predieri, Giacomo Cesare 627
- Predieri, Luca Antonio 458, 466, 470, 471,
476, 623, 624, 625, 626, 629, 639
- Pregiudici delle christiane discordie, I* 566
- Prelokar, Thomas 47
- Premura per celebrare, La* 646
- Presagii della sorte, I* 306, 569
- Prezzo del cuore humano, Il* 250, 584
- Prezzo dell'humana redentione, Il* 247, 576
- Priami di Rovorat, Giuseppe 207, 561
- Prima la musica* 513, 670
- Principe d'Itaka, Il* 682
- Principessa di Amalfi, La* 505, 678
- Priuli, Giovanni 91, 223
- Privileggi per le fiere* 580
- Profeta Elia, Il* 613
- Profezia d'Eliseo, La* 261, 594
- Profezie adempiute, Le* 258, 260, 593
- Profezie evangeliche, Le* 413, 606, 611
- Prokopp, Anton 544
- Promesse degli dei, Le* 288, 588
- Promesse nuzziali, Le* 259, 593
- Prometeo assoluto* 641
- Prosperità di Elio Seiano, La* 350, 380, 564
- Proteo sul Reno* 291
- Protettore alla moda, Il* 495, 632
- Provare per non recitare* 276, 377, 566
- Pruscha, Ignaz Franz 535, 641
- Pruschin, Johanna 535, 642, 643, 644, 649,
650, 653
- Psiche* 431
- Psiche cercando Amore* 283
- Pubblica felicità, La* 435
- Publio Cornelio Scipione* 447, 606, 611
- Pugnani, Gaetano 467, 680
- Pugna tra gli affetti, La* 615
- Pulcheria* 292
- Pulci, Luigi 215
- Puntiglio amoroso, Il* 653, 654
- Pupilla, La* 642
- Puppo, Mario 703
- Purità superiore alla gelosia, La* 155, 590
- Puttini, Francesco 659, 661, 664, 669
- Q**
- Quacquera spiritosa, La* 675
- Quadrio, Francesco Saverio 9, 703
- Quadro animato, Il* 478
- Quadro di Vienna* 683
- Quaglio, Giovanni Maria 506
- Quakera spiritosa, La* 523
- Quando sta peggio* 155, 590
- Quaquera spiritosa, La* 503, 672
- Querela urbis Romae* 60
- Querzoli Laschi, Anna 631
- Questenberg-Kaunitz, Maria Antonia von
528
- Questenberg, Maria Karolina von 465
- Quinault, Philippe 175
- Quindici misterii del rosario* 121
- Quintilian 46, 47

R

- Racconto delle vite* 124, 589
Racconto dell'operazioni 210, 580
 Racine, Jean 209, 387, 414, 438, 445
Radamisto 600
 Rademin, Heinrich 327, 333
Radumanza nobile, La 125, 561, 640, 654
 Raffaellini, Francesco Maria 263, 264, 578, 580, 598
Ragguaglio 123, 203, 207, 551, 571
Ragionamento sopra il Santissimo 91, 223, 554
 Ragno, Pietro 91
 Raitenau, Wolf Dietrich von 91, 101, 686
 Ramponi, Virginia. Siehe Andreini-Rampogni, Virginia
 Ransano, Pietro 61
 Rapparini, Giorgio Maria 580
 Raschenau, Maria Anna von 252, 254, 260, 586, 587, 593
 Rasi, Francesco 263, 264, 696
Ratto della sposa, Il 646, 657
Ratto delle Sabine, Il 354, 566
Raul Signore di Crechi 678
 Rautenstrauch, Johannes 665, 666
 Rauzzini, Venanzio 499, 658
Re alla caccia, Il 499, 648, 659
 Rebaudengo, Maurizio 148, 703
Recentissima Pietatis Austriacae Monumenta 107
Recreationi di Tempe, Le 282, 576
Re del dolore, Il 411, 604, 606
Re Gilidoro, Il 315, 316, 557
Regina dei Volsci, La 168, 582
Regina di Saba, La 261, 594
Regno delle Amazzoni, Il 669
Regole con le quali si deve governare la confraternita 124, 554
 Reinhardt, Johann Georg 404, 424, 427, 433, 600, 603
 Reinhardt, Kilian 400
 Reinhard, Wolfgang 34, 708
Reità fortunata, La 444, 608
Relatione delle Solennità 122, 557
Relatione delli balletti 553
Relatione del miserabile stato 121, 555
Relazione della battaglia 210, 581
Relazione delle principali curiosità 107, 556
Relazione storica 399, 599
Relazione Veridica 601
Religione trionfante, La 415, 608
 Renata von Frankreich 99
Re pastore, Il 475, 476, 477, 483, 634
Resurrettione, La 226, 558
Resurrezione di Giesu Cristo, La 259, 593
Re Teodoro in Venezia, Il 511, 667, 674
 Retzer, Joseph Friedrich von 64, 485, 665, 703
 Reutter, Georg d.J. 223, 329, 415, 416, 417, 419, 427, 444, 445, 446, 447, 448, 457, 458, 466, 470, 476, 477, 478, 608, 609, 610, 613, 614, 616, 618, 619, 620, 621, 624, 625, 626, 637, 638
Re viaggiatore, Il 681
 Ricaldone, Luisa 113, 527, 703
 Riccardi, Alessandro 130, 391, 397, 546
Ricchezze della madre de' Grachi, Le 300, 576
 Ricciardi, Pietro 590
 Riccoboni, Luigi 136, 138, 426
Ricco d'un giorno, Il 515, 667
 Richards, Kenneth und Laura 136, 140, 703
 Richter, Ferdinand Tobias 223, 251, 253, 286, 588
 Richter, Joseph 674
 Rickhes, Susanna 532
Ricompense, Le 571
Riconoscenza, La 682
 Ricuzzi Vellini, Giovanni 64
 Riedel, Friedrich W. 400, 703
Riflessioni d'un patriotta austriaco 524, 678
Riflessioni politiche 526, 669, 677
 Righini, Vincenzo 500, 516, 517, 655, 657, 658, 659, 660, 663, 664, 669, 670
 Rigler, Peter 369
Rime sacre 91, 122, 555
Rime sopra la Colonna 223, 554
Rinaldo richiamato al campo 599

- Ringiovenito, Il* 310, 582
 Rinuccini, Ottavio 268
Riposo nelli disturbi, Il 283
Risa di Democrito, Le 169, 319, 321, 333, 563, 566, 591, 622, 628
Risposta al manifesto di Francia 580
Rissarcimento della ruota della Fortuna, Il 299, 576
 Ristori, Giovanni Alberto 157, 440
 Ristori, Vincenzo Andrea 525
Ristretto della vita 611
Ristretto delle piante 588
 Ritoók-Szalay, Ágnes 56, 704
Ritornata di Londra, La 498, 638
Ritorno d'amante 604
Ritorno del figlio, Il 448, 613
Ritorno di Don Calandrino, Il 670
Ritorno di Teseo, Il 301
Ritorno di Tobia, Il 255, 262, 510, 589, 596, 618, 640, 656
Ritratto, Il 203, 565
Ritrovata figlia, La 679
 Ritter, Michael 92, 704
Rivale amore di tre fratelli 324, 568
Rivali generosi, I 621
Rivali Placate, Le 625
Rivalità della prudenza, La 286, 585
Rivalità nell'ossequio, La 280, 573
 Rivani, Giovanni 149
 Robert von Neapel 35
 Robortello, Francesco 76
 Roccaforte, Gaetano 495, 631, 632, 653
 Rocca, Giovanni Benedetto 241, 571, 581
Roderico 447, 610
 Rodiano, Riccardo 257, 592
Rodogone 357, 570
 Rodolfi, Rodolfo 207, 557
 Rolli, Paolo 446
 Romagnesi, Marc'Antonio 149
 Romano, Giovanni Battista 116
 Römer, Franz 72, 73, 697, 704
 Römer, Olaf Christensen 239
Romolo ed Ersilia 475, 476, 480, 483, 645
Romolo, Il 368, 593
 Rosand, Ellen 158, 704
Rosaura 625
Rosaura, La 166, 331, 580, 583, 592
Roselmina, La 165, 315, 316, 558
Rosina, e Lesbo 180, 432, 603
Rosinda, La 247, 577
Rosmira 626, 627
 Rospigliosi, Giulio 161
 Rossi, Camilla de' 262, 263, 596, 597, 598
 Rossi, Giuseppe 680
 Rossigni, Marco Antonio 561
 Rossini, Marco Antonio 560, 561
 Rossi, Rocco Maria 261, 263, 265, 595, 598
 Rossitis, Francesco de 204, 573
 Rotari, Virginia 149
 Rotondo, Christoforo Angelo 253, 586
 Rotrou, Jean 442
 Rousseau, Jean-Jacques 653
Roveto di Mosè, Il 491, 638
 Rovigo, Francesco 90
Rovinati, I 510, 653
 Rovira, Germán 694
 Ruberti, Orazio Francesco 349
 Rubini, Gaetano 249, 582
 Rubini, Lucia 221
 Rudolf I. 69
 Rudolf II. 76, 77, 90, 91, 99, 109, 145, 148, 159
 Rudolf IV., Hzg. 11, 30, 33
 Rudolph, Johann Albrecht 190, 192, 544
 Ruggieri, Giovanni Maria 444, 607
 Ruggieri, Pier Maria 223, 260, 261, 593, 594
 Ruggiero 475, 476, 480, 652
 Rupprich, Hans 65, 688
 Ruscelli, Girolamo 654
 Russo, Giulio Cesare. Siehe Lorenzo da Brindisi
 Rust, Jakob 649, 658, 662, 668
 Rutini, Giovanni Marco 481, 633, 634, 646, 649
 Ruysschaert, José 58, 704

S

- Sabino 117, 551
 Sabran, Elzéar de 122
 Sacchi, Antonio 496
 Sacchini, Antonio 462, 463, 647, 649, 650, 651, 652, 658, 661, 673
 Sacchini, Francesco 123
 Sacconi, Agostino 588
 Sachsen-Hildburghausen, Joseph Friedrich von 458
Sacra lancia, La 242, 573
Sacre visioni, Le 260, 593
Sacrifici di Romolo, Li 369
Sacrificio d'Abramo, Il 250, 584, 623, 637
Sacrificio di Gefte, Il 412, 605, 606
Sacrificio di Noè, Il 411, 604
Sacrifizio di Abramo, Il 262, 596
Sacrifizio d'Isacco, Il 262, 595
Sacrifizio in Aulide, Il 427, 620
 Sad-al-din Hoja, Muhammad ibn Hasan-Jan 555, 565
 Saddumene, Bernardo 632
 Sadeler, Ägidius 77, 531, 550
 Sadeler, Marco 77
Saggio politico 526, 676
 Sagredo, Giovanni 230
Sagrificio d'amore, Il 282, 577
Sagrificio non impedito, Il 250, 583
Sagro poema sopra le tre orazioni della Chiesa 119, 617
Sagro tempio servitano, Il 121, 584
 Sala Di Felice, Elena 446, 472, 704
 Sala, Emilio 164, 704
 Salieri, Antonio 187, 492, 497, 500, 502, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 660, 662, 664, 666, 667, 669, 670, 673, 674, 678, 680, 681, 682, 683, 684, 687, 688
 Salio, Giuseppe 412, 415, 605, 606, 609
 Salutati, Coluccio 43, 60
 Salvadori, Giovanni 113, 704
 Salva, Juan Silvestre 344
 Salvi, Antonio 180, 447, 477, 495, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 618, 621, 622, 625, 626, 627, 630, 631, 634, 636, 638, 639, 692
 Salvi, Francesco 447
 Salvini, Sebastiano 62
 Salvioni, Luigi 676
 Salzer, Elisabetta Carlotta 13, 141, 147, 154, 155, 157, 316, 704
 Sammartini, Giovanni Battista 491, 636, 637, 640
 San Carlo, Girolamo di 249, 582
 San Casimiro 402, 599
 Sances, Giovanni Felice 96, 223, 230, 233, 234, 235, 240, 274, 315, 316, 348, 350, 377, 558, 560, 562, 563, 564, 565, 568, 710
Sancio Panza 429, 618
 Sandoni, Pietro Giuseppe 615
 San Francesco Saverio 122, 250, 557, 584
 San Gioseppe, Eugenio di 206
San Giovanni di Nepomuk 613
 San Giuseppe, Eugenio di 557
Sangue, e l'acqua, Il 251, 585
San Nicola da Bari 255, 590
San Paolo in Atene 627
San Pietro in Cesarea 418, 619
San Pietro piangente 228, 559, 574
San Romoaldo 260, 594
San Sigismondo 255, 256, 590
Sanson 152
Sansone 611
Sansone, Il 410, 541, 602
Santa Beatrice d'Este 262, 596
Santa casa di Loreto, Della 126, 560
Santa Catterina 615
Santa Cecilia 230, 242, 256, 257, 560, 573, 592, 593, 614
 Santa Christina 220
 Santa Dimpna 257, 593
 Santa Ferma 404, 601
 Sant'Agata 237, 241, 567, 570, 579
 Santa Genuefa 382, 586

- Sant'Agnese 241, 571
 Sant'Alessio 161, 263, 598
 Santa Maria Egizziana 619
 Santa Maria Maddalena 226, 254, 255, 588
 Sant'Antonio di Padoa 246, 575, 577, 578,
 579, 580, 581, 583, 585, 587, 592
 Santa Sofia, Bartolomeo di 57
 Santa Sofia, Galeazzo di 57
 Santa Teresa 261, 595, 596
 Sant'Elena 231, 244, 456, 473, 561, 575,
 614, 617, 620, 622, 645, 663
 Santerelli, Giovanni 679, 680
 Santerelli, Giovanni Gereme 528
 Sant'Ermenegildo 251, 287, 585
 Santini, Agostino 344, 351
 Santi risorti 91, 224, 554
 Santissimo Natale, Il 229, 560
 Santo Abele di Boemia, Il 663
 Santo Ermenegildo 585
 San Tomaso 227, 558, 559
 Sapienza umana, La 263, 597
 Saracino, Carlo Mattia 204, 570
 Sárközy, Péter 60, 704
 Sarri, Domenico 481, 619, 624
 Sarro, Domenico 619, 620
 Sarti, Giuseppe 481, 498, 511, 650, 654,
 659, 661, 662, 665, 666, 668, 669, 670,
 671, 679
 Sartori, Claudio 142, 704
 Satiri in Arcadia, I 422, 599
 Satrapone, Il 180, 447, 611
 Savini, Ignazio 118, 235, 238, 567, 581
 Savio politico corteggiano, Il 594
 Savonarola, Girolamo 64, 99
 Savoyen, Victoria von 458
 Saxo Grammaticus 430
 Sayve, Lambert de 89, 550
 Sbarra, Filippo 96, 97, 216
 Sbarra, Francesco 151, 161, 162, 178, 216,
 222, 228, 229, 230, 231, 235, 236, 241,
 267, 303, 304, 319, 340, 343, 344, 557,
 558, 559, 560, 561, 562, 567, 572, 573,
 574, 688
 Sberlati, Francesco 87, 692
 Sbrulio, Riccardo 60, 65, 66
 Scacchi, Giovanni Antonio 228, 230, 559
 Scalabrini, Paolo 462, 481, 482, 497, 628,
 629
 Scala, Flaminio 137
 Scalletari, Francesco 580
 Scaltra Serva, La 642
 Scaltra villanella, La 645
 Scamacca, Ortensio 175, 307
 Scamardi, Teodoro 127, 694
 Scarano, Camillo 226
 Scarlatti, Alessandro 223, 251, 253, 262,
 329, 368, 395, 492, 573, 585, 586, 593,
 600, 639, 644, 645
 Scarlatti, Francesco 402, 404, 599, 600
 Scarlatti, Giuseppe 461, 462, 478, 482, 498,
 499, 627, 639, 642, 645, 647, 648, 652,
 654
 Scarron, Paul 176
 Scelta d'alcuni miracoli 123, 557
 Schalletarus, Josephus 107
 Scherer, Georg 116, 550
 Scherl, Adolf 156, 157, 704
 Scherzi d'amore 203
 Schiava amorosa, La 655
 Schiava fedele, La 667
 Schiava fortunata, La 322, 556, 559
 Schiava, La 650
 Schiava riconosciuta, La 655
 Schikaneder, Emanuel 679
 Schiller, Friedrich 329, 432
 Schindel, Johannes 48
 Schindler, Otto G. 13, 139, 144, 145, 147,
 148, 149, 152, 153, 154, 156, 159, 689,
 699, 704, 705
 Schlick, Kaspar 37, 38, 39, 51
 Schlitbacher, Johannes 46
 Schmalz, Johann Peter 396, 527
 Schmelzer, Andreas Anton 166, 179, 280,
 282, 285, 293, 298, 299, 300, 301, 302,
 308, 309, 310, 311, 312, 329, 330, 331,
 363, 364, 365, 366, 374, 379, 571, 573,

- 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585
- Schmelzer, Johann Heinrich 162, 164, 165, 166, 190, 223, 228, 233, 240, 241, 274, 277, 280, 293, 295, 304, 305, 306, 307, 308, 318, 319, 322, 324, 326, 327, 328, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 362, 371, 373, 377, 378, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 614
- Schmidt, Carl B. 705
- Schmidt, Heinrich 542
- Schmücker, Christina 705
- Schneider, Herbert 687, 704, 705, 706
- Schnitzler, Rudolf 164, 705
- Schönwetter, Johann Baptist Alexander 534
- Schrattenbach, Wolfgang Hannibal von 405, 462
- Schreiber, Renate 93, 705
- Schultz, Georg Adam 206, 594
- Schumann, Johann 531
- Schumann, Jutta 705
- Schuppen, Jacques von 390
- Schuster, Joseph 665, 669
- Schwandtner, Joachim Georg von 119
- Schwarz, Johannes 58
- Schweckendiek, Adolf 705
- Scioccaggini degli Psilli, Le* 173, 331, 577
- Sciocco deluso, Il* 420, 612
- Scio, Sebastiano di* 156
- Scipione Africano* 292, 359, 447
- Scipione nelle Spagne* 23, 196, 435, 604
- Scipione preservatore di Roma* 582
- Scolari, Giuseppe 498, 639, 642, 649
- Scorza, Francesco 122
- Scotes, Pietro 684
- Scotographia* 77, 550
- Scuola de' gelosi, La* 662, 666
- Secchia rapita, La* 510, 653
- Secondo Adamo, Il* 256, 590
- Sedecia* 418, 616
- Segneri, Paolo 107, 126
- Segno dell'humana salute, Il* 246, 575
- Segreto incontaminato, Il* 415, 608
- Seifert, Herbert 13, 93, 96, 142, 149, 152, 160, 161, 162, 163, 217, 227, 235, 264, 274, 318, 326, 429, 695, 701, 706
- Selini, Pietro 668
- Selva illustrata, La* 608
- Semiramide in Ascalona* 441, 606
- Semiramide, La* 473, 475, 481, 565, 629, 630
- Semiramide riconosciuta* 473, 475, 629, 630, 632, 634, 640, 649, 654
- Semirami, La* 268, 343, 561
- Seneca 34, 51, 53, 161, 438, 465
- Senn, Walter 143, 706
- Sepolcro nell'orto, Il* 263, 598
- Sepoltura di Christo, La* 255, 589
- Sepoltura di Gesù Cristo, La* 491, 635
- Serafino della Terra, Il* 241, 572
- Sere dell'Aventino, Le* 286, 586
- Serini, Giuseppe 572
- Sernicola, Carlo 676
- Serraglio di Osmano, Il* 668
- Serse* 256, 468
- Serva astuta, La* 499, 651
- Serva padrona, La* 180, 495, 625, 630, 631, 644, 645, 670
- Serve rivali, Le* 496, 646
- Sesostri* 426, 446, 611, 646
- Sesostri re di Egitto* 426, 601, 623
- Sestini, Francesco 644
- Sestola, Giovanni da 552
- Sete di Christo, La* 244, 575
- Sette consolazioni* 233, 563
- Sette dolori di Maria Vergine, Li* 233, 563
- Settenari, Bartolomeo. Siehe Cosmo da Castelfranco
- Settizonio, Lauro 165, 315
- Seydelmann, Franz Joseph 674
- Sforza, Bianca Maria 11, 64, 65
- Sforza, Bona 49
- Sforza, Ludovico 65
- Sforza Porcia, Giovanni 270
- Sgambati, Scipione 106, 123

- Shakespeare, William 516, 672
 Shock, D. H. 706
Siciliana Calliope, La 603
Sidonio 616
Sidonio, Il 335, 337, 552
 Siegert, Christine 706
 Sienell, Stefan 85, 699, 707
Siface 447, 450, 611, 626, 629, 635
 Sigismondi, Giuseppe 454
 Sigismund I. Jagiellon 49
 Sigismund, Ks. 50, 61
 Sigmund Franz, Ehzg 229, 265, 268, 343
 Sigmund von Tirol 36, 42, 43, 47
Signor dottore, Il 498, 641, 643
 Signorini, Marco Antonio 252, 254, 586, 587, 593
 Sigonio, Carlo 352
Silentio di Harpocrate, Il 168, 279, 327, 328, 570, 579
 Silvani, Francesco 180, 427, 432, 442, 444, 445, 447, 491, 601, 603, 606, 607, 608, 609, 610, 613, 618, 621, 622, 624, 627, 630, 631, 636
 Silvester von Chiemsee 39
 Silvestro da Milano 124, 611
Silvia 617
 Simeoni, Geremia de' 57
Simpatia nell'odio, La 342
 Sinelli, Emmerich 204
 Sinzendorf, Georg Ludwig von 326
 Sinzendorf, Philipp Ludwig Wenzel von 397
Sirbace 628
Sirita 430, 602, 624
 Siri, Vittorio 547
Siroe 450, 481, 616, 624, 629, 632, 636
Sisara 406, 407, 602
 Skacel, Franz 28, 693
 Slavata, Wilhelm 268
 Small, Helen 518, 707
Smemorato, Lo 330, 575
 Smith, Patrick J. 158, 538, 707
 Sobieski, Johann 104, 109
Socrate immaginario, Il 662
Sofonisba 646
Sogni regii, I 277, 567
Sogno delle Gratie, Il 298
Sogno di Scipione, Il 466
Sogno, Il 478, 638, 672
 Sografi, Antonio 677, 682, 683, 684
Soldato honorato, Il 555
Soldato instruito, Il 207, 572
Sole eclissato, Il 239
Sole, e dodici segni, Il 271, 303, 552
Solenni pompe, Le 72, 549
Soliloquia animae ad Deum 34
Solimano 656
Solimano, Il 640, 644
Solitudine e la speranza, La 118, 581
Sommario della vita e miracoli 123, 557
 Sommer-Mathis, Andrea 162, 688, 694, 695, 696, 698, 700, 701, 702, 705, 707, 709
Somnium Fortunae 36
Sonetti amorosi 655
 Sonnenfels, Joseph von 524, 526, 654, 678
Sordo e l'avaro, Il 672
Sorpresa amorosa, La 640
Sorte sopra la veste, La 247, 577
 Sostegno, Odone 121, 552
 Sottili, Agostino 33, 707, 708
 Sozzini, Fausto 100
 Sozzini, Lelio 100
 Sozzini, Mariano de' 49, 50, 53, 58
 Spáčilová, Jana 708
 Spada, Francesco Antonio 398
 Spada, Valerio 267
 Spallanzani, Lazzaro 527
Spartaco 443, 607, 609
Spazzacamino, Lo 681
Spazzacamino principe, Lo 677
Specchio della Costanza, Lo 625
Specchio di Virtù, Lo 224, 554
Specchio storico 283
Specchio veridico 592
 Spedazzi, Antonio 333, 591

- Spengler, Franz 708
Speranza assicurata, La 448, 621
Speziale, Lo 499, 648
 Spezius, Michael 112
 Spinola, Fabio Ambrogio 124
 Spinola, Giulio 204, 560
Spirito di contraddizione, Lo 669
 Sporck, Franz Anton von 440, 441, 442, 444, 445, 447, 686, 702
Sposa fedele, La 496, 650, 660
Spotalizio per dispetto, Lo 503, 667
Sposa persiana, La 499, 661, 662
Sposa rapita, La 670
Sposi malcontenti, Gli 669, 670
Sposo burlato, Lo 652, 657, 658
Sposo disperato, Lo 661
Sposo di tre, Lo 503, 638, 649
 Sprengel, Peter 146, 708
Squittinio dell'eroe, Lo 289, 589
 Stabingher, Mattia 503, 669
Staggioni ossequiose, Le 296, 666
 Stainhofer, Kaspar 76, 531
 Stampa, Claudio Nicola 492, 620, 628
 Stampiglia, Nunzio 596, 597, 598
 Stampiglia, Silvio 216, 233, 255, 262, 263, 292, 334, 368, 369, 395, 402, 411, 429, 444, 590, 596, 597, 598, 604, 608, 618, 619, 626, 627, 685, 696
 Stanley, Albert A. 708
 Stanzani, Tommaso 578
 Starhemberg, Susanna Juliana von 147
 Starzer, Joseph 477
 Steindl, Elisabeth 497, 708
 Steinhof, Pippa und Johannes 49
 Stendhal 485
 Stephanie d.J., Johann Gottlieb 513
 Sternberg, Maria Carlotta von 382
 Stern, Friederike 708
 Stöckelle, Angela 708
 Stock, Norbert 109, 708
 Stoeger, Johannes Nepomuk 106, 708
 Storace, Stephen 516, 669, 670, 672, 678
 Störck, Anton von 528
Storia di Federico II. 674
 Störk, Anton 659
 Strabon 301, 381
 Strada, Ottavio 77
Straforino imbrogliato 154
Strafufino imbrogliato 153
Strage degl'innocenti, La 229
 Stranitzky, Joseph Anton 175, 333
Stratagemi di Biante, Gli 363, 574
Stravagante Inglese, Lo 671
Stravaganti, Gli 645
 Strebl, Laurenz 545, 708
 Striggio, Alessandro 264
 Strnad, Alfred A. 28, 48, 708
 Strohm, Reinhard 708
 Stubenberg, Johann Wilhelm von 16, 83, 84, 540, 541, 687
Studio d'amore, Lo 300, 578
Succinta relatione 205, 590
 Suetonius 105, 285, 380, 465
Sull'amore di patria 524, 654
Sulpitia 352, 367, 565, 588
 Sulzbach, Hedwig Augusta von 343
Superba corretta, La 381
Superbia nazionale, La 528, 675
 Süßmayr, Franz Xaver 505
 Suttner, Gustav von 708
Svogliata, La 167, 328, 572
Symposion de virginitate 61
 Szilas, László 103, 708
- T**
Tabarano, Il 633
 Tabarino, Apollonia 144, 145
 Tabarino, Giovanni 144
 Tacitus 340, 351, 469
 Tafuri da Lequile, Didaco 107, 266, 555, 556
 Tagliazucchi, Giampietro 494, 634, 669
 Tagliazucchi, Girolamo 615
Talismano, Il 500, 520, 673
 Tamburini, Pietro 128, 415
Tamburo notturno, Il 504, 655, 656, 672

- Tamerlano, Il* 647
 Tammen, Björn R. 709
Tamos re d'Egitto 662
 Tanara, Vincenzo 82, 547
Tansia 331, 579
Tarconte 628
 Tarello, Camillo 82
 Tardini, Renoaldo 646, 652
 Tassi, Niccolò 647, 649, 650, 652, 655, 658, 661
 Tasso, Torquato 77, 82, 85, 88, 209, 215, 272, 464, 469, 486, 517, 546, 550
 Tavvianeti, Leonardo 152
Teatro del Belgio 542, 565
Teatro delle passioni humane, Il 284, 582
Telemaco, Il 492, 580, 644, 700
Telemaco nell'isola di Calipso 659
 Telemann, Georg Philipp 321, 329
Telesilla 195, 368, 446, 593, 611
 Telesko, Werner 709
Temistocle 363, 368, 452, 471, 592, 621, 628
Temistocle, Il 468, 469
Temistocle in Persia 363, 468, 573
Tempesta de' dolorii, La 260, 593
Tempio d'Apollo in Delfo, Il 298, 574
Tempio di Diana in Taurica, Il 175, 196, 307, 571
Tempo glorioso, Il 263, 598
 Tencajoli, Oreste Ferdinando 709
Teodorico 622
 Teofilo. Siehe Ximenez Arragona, Francesco
 Terenz 43, 55, 59
Terremoto, Il 244, 574, 578
Terzo quaresimale 119, 612
Teseo a Stige 676
Teseo in Creta 423, 443, 600
Tessalonica 221, 353, 566
Testamento di nostro Signor 415, 607, 608
 Testaverde, Annamaria 140, 691
 Testi, Fulvio 565
Tetide 492, 640
 Teufel, Hans Christoph 83, 550
Teuzzone 619, 620
Theopompos 330
Tbeti 338, 556
 Thiriet, Michel 396
 Thomas von Villanova 123
 Thun, Guidobald von 267
 Thun, Johann Ernst von 264
 Thurnmayer, Helene Octaviana 534
 Thurnmayer, Michael Sebastian 534
 Tiberti, Giacomo 163, 340, 558
Tigrane 164, 197, 369, 598, 600, 622, 636
Timone misantropo 332, 587
 Tintori, Francesco de' 96, 97, 216
 Tiraboschi, Girolamo 9, 709
Tirannia castigata, La 444, 608
Tirannide, abbattuta dalla virtù, La 312, 588
Titolo posto sù la croce, Il 241, 572
Tito Manlio 495, 631, 653
Tito Vespasiano 465
Tobia 409, 473, 585, 586, 587, 603, 652
Tobia, Il 250, 584
 Todeschini-Piccolomini, Francesco 58
 Tomek, Ernst 103, 105, 112, 113, 709
 Tonelli, Francesco 525, 678
 Tonioli, Girolamo 504, 677
 Torcia, Michele 485
 Tordai-Gelous, Sigismund 61
 Torelli, Giuseppe 257, 591
 Torelli, Romualdo 571
 Torti, Francesco 313, 332, 333, 367, 368, 375
 Tosi, Pier Francesco 257, 592
 Tozzi, Antonio 504, 508, 658
Tracollo, Il 631
 Traetta, Tommaso 492, 496, 640, 641, 646, 661, 664, 670
 Trafieri, Giuseppe 681, 682, 683
Traiano 621
Trame deluse, Le 671, 676
Transformatione di Calisto, La 271
Transito di San Giuseppe, Il 237, 254, 459, 567, 573, 574, 577, 578, 579, 581, 583, 586, 591, 593, 595

- Trapassi, Leopoldo 472
Trasfigurazione sul Calvario, La 253, 586
Trattato di commercio 399, 607
Trattato di metter in piedi la crociata 117, 572
Trattato di Pace 399, 607
Trattato, regole et ordini 207, 557
 Trattner, Johann Thomas 534
 Trautson, Franz Ernst von 114
 Trautson, Johann Joseph von 130
 Traversagni, Lorenzo Guglielmo 58, 690, 704
 Traversari, Ambrogio 61
Tre amanti ridicoli, Li 522, 641, 644, 645
Tre chiodi, Li 241, 571
Tre Difensori della patria, I 626
Tre giuli, I 634
Tre Marie, Le 605
 Treu, Daniel Gottlob 427, 606
 Trevor-Roper, Hugh R. 72, 709
Tributi delle quattro parti 201
Tributi del tempo, I 254, 587
Tributi festivi 265, 598
Tributi, Li 298
Tributo de gl'Elementi, Il 268
Tributo de' savii, Il 286, 583
Tributo di rispetto, Il 477
 Tricarico, Giuseppe 164, 223, 226, 227, 228, 338, 339, 340, 557, 558, 690
 Triller, Joseph 259, 544
Trionfatore de' centauri, Il 305, 567
Trionfi d'Amore, I 377
Trionfo d'amore, Il 435, 480, 644, 645, 676
Trionfo d'Arianna, Il 667
Trionfo del bel sesso, Il 505, 680
Trionfo del carnevale, Il 330
Trionfo della bellezza, Il 256, 590
Trionfo della croce, Il 234, 564
Trionfo della fama, Il 437
Trionfo della Fede, Il 404, 600
Trionfo della fedeltà, Il 648
Trionfo della grazia, Il 251, 262, 596
Trionfo dell'amicizia, Il 334, 598
Trionfo dell'amore, Il 674
Trionfo della religione, Il 413, 605
Trionfo della Santa Croce, Il 627
Trionfo delle donne, Il 670, 671
Trionfo di Clelia, Il 475, 476, 479, 641, 646
Trionfo di Davidde, Il 244, 574
Trionfo di Giuditta, Il 411
 Trissino, Giangiorgio 359, 449
 Tritto, Giacomo 517, 676, 677
Triumphs 34
Trofei della fede catholica, Li 579
 Trogus, Pompeius 301
 Troiano, Massimo 139, 140
Trono vendicato, Il 630
 Trotti, Luigi 439
 Troy, Charles 709
 Tschink, Cajetan 676
Tullio Ostilio 308, 445, 575, 608, 620, 622
Turco in Italia, Il 674
Turia Lucretia 356, 567
 Turini, Gregorio 90
 Turno Aricino 368, 596
Turno re de' Rutoli 510, 646
 Tuschek, Johann 48
Tutore e la pupilla, Il 632, 653
- U**
Ubidienza a Dio, L' 612
Uccellatori, Gl' 648
Uccellatori, Li 499, 644
 Ugoletto, Taddeo 62
 Uiblein, Paul 57, 102, 709
Ulisse 607
Ulisse e Tiresia 684
Ultima persecuzione, L' 615
Umiltà coronata in Ester, L' 402, 599, 603
 Ura, Antonio 603
 Urban VIII. 151
 Urfé, Honoré d' 89, 695, 701
Urna della sorte, L' 277, 570
 Uslenghi, Carlo Melchiorre 262, 597
- V**
 Vácha, Štěpán 708

- Vaelckeren, Johann Peter von 209, 575
Vaghi accidenti, Li 497, 637
 Valente, Mario 709
 Valentini, Giovanni 91, 122, 160, 220, 221, 223, 224, 227, 271, 551, 552, 554, 555, 663
 Valentin, Jean-Marie 709
 Valentino, Giovanni Andrea 49
 Valerius Maximus 309, 311, 326, 329, 350, 352, 355, 356, 363, 366, 370, 380
 Vallisneri, Antonio 392, 408
 Vandelli, Francesco 526
 Van Hoy, Nikolaus 205, 566
 Vanneschi, Francesco 627
 Vanstryp, Filippo 631, 636
 Van Swieten, Gerard 639
 Van Swieten, Gottfried 684
Vanto d'amore, Il 581
Varietà di Fortuna, Le 364, 583
Varii effetti d'amore, I 290, 299, 577, 591
 Varotari, Dario 266, 556
 Vasari, Marc'Antonio 296
Vaticinii di Tiresia Tebano, I 308, 573
Vaticinio di Silvano, Il 272
Vaticinio, Il 272, 381, 563
Vecchi burlati, Li 154, 587
Vecchio geloso, Il 522, 667
Vecchio pazzo in amore, Il 180, 621
 Vecchi, Oratio 158
Vedova galante, La 662
Vedova ingegnosa, La 632, 636, 646
Vedova scaltra, La 496, 500, 655, 660
Vedovo, Il 633
Veglie ossequiose, Le 279
 Velardi, Giuseppe 411, 603
 Velten, Catharina Elisabeth 155
 Velten, Johannes 189
Venceslao 442, 601, 606, 622, 634, 698
Vendemmia, La 504, 661, 662, 664
Vendemmie, Le 663
Vendetta dell'honestà, La 309, 578
Vendetta di Nino, La 673, 677, 682
Vendetta di Vulcano, La 435, 604
Vendetta vinta dall'Amore, La 623, 625
Venere cacciatrice 229, 267, 557
Venere, e Adone 675, 677
Venere placata 492, 620
 Ventimiglia, Girolamo 118, 583
 Vento, Mattia 651
 Ventura della Sala ed Abarca, Francesco 619
 Ventura, Domenico 282, 293, 308, 311, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 356, 358, 362, 363, 364, 365, 366, 377, 379
 Ventura, Santo 293, 295, 315, 319, 322, 338, 339, 342, 347, 349, 350, 351, 354, 355, 371, 373
 Venturini, Elena 142, 143, 710
Vera costanza, La 659, 661, 664, 669
Vera e distinta relazione 210, 581, 583
Vera sapientia 127
Verazi, Mattia 646
 Vergerio, Pietro Paolo 61
 Vergil 59, 69, 71, 216, 288, 358, 379, 430, 459, 684
Verissima e distinta relatione 210, 575
Verità conosciuta, La 617
Verità nell'inganno, La 427, 447, 601, 613, 624
Verità sostenuta, La 568
Verità trionfante, La 263, 598
Verità vendicata, La 561
Vero amor 319, 561
Vero amore, Il 621
Vero Amor Fà soave 165
 Veronese, Paolo 109
Vero omaggio, Il 476, 636, 691
Vero sole, Il 243, 573, 582
 Verri, Gabriele 525
 Verri, Pietro und Alessandro 525
Versi per musica 601
Vertigine attuale, La 526, 675
Vespetta e Pimpinone 426
Vestale, La 648
Vestigi delle antichità 77, 550
 Veterani, Frederico 652
Via del saggio, La 432

- Viaggiatore ridicolo, Il* 499, 646, 647, 655
Viaggiatori felici, I 502, 663, 666, 668
Viaggio fatto di Constantinopoli 83, 550
Vicende d'amore, Le 668, 674
Vicende di Giosafatte, Le 255, 589
 Vidali, Giovanni Battista 154, 155, 587, 590
 Vida, Marco Girolamo 76
Vienna liberata 117, 209, 575
 Viganò, Onorato 662
 Viganò, Salvatore 678, 683, 684
Villanella rapita, La 667, 668
Villano geloso, Il 504, 651
 Villati, Leopoldo de' 413, 416, 417, 606, 610, 611
 Villa-Urrutia, Wenceslao de 710
 Vimina, Alberto 556
 Vinci, Leonardo 450, 482, 619
Vincitor magnanimo, Il 364, 571, 583
 Viocca, Pietro 603, 604, 605
Virtù della croce, La 254, 588
Virtù e la costanza, La 447, 612
Virtù festeggiata, La 426
Virtù guerriera, La 165
Virtù regie, Le 287, 586
Virtù trionfante, La 559
 Visconti, Bernabò 29
 Visconti, Galeazzo 29
 Visconti, Giovanni Battista 652
 Visconti, Viridis 11, 33
Visionari, I 504, 655, 665
 Vismarri, Filippo 315
Vita del glorioso confessore di Christo santo Elzeario Conte 122, 550
Vita del P. Giuseppe da Copertino 124, 574
Vita di Santo Agapito, La 91, 224, 554
Vita e virtù 556, 629
Vita e virtù d'Anna Eleonora 556
Vita humana, La 95, 247, 576
Vita nella morte, La 248, 579
Vita ne' morsi de' serpenti, La 297, 571
Vite et azzioni 565, 566
 Vitéz, János 62
Vittoria della fortezza, La 301, 578
Vittorie coronate, Le 370, 576
Vittorino da Feltre 43, 44
Vittorio Emanuele I. 12
 Vivaldi, Antonio 158, 440, 444, 448, 605, 608, 612, 614, 615, 616, 619, 620, 625, 628, 711
 Viviani, Antonio Maria 266, 556
 Vivian, Peter Paul 534
 Vlačić, Matija. Siehe Flaccio Illirico, Matteo
Vocabolista 12, 115, 549
Vocabularius. Siehe *Vocabolista*
 Vocolka, Karl 121, 131, 144, 145, 693, 700, 702, 703, 707, 710
 Vogemont, Lotharius 597
 Vogler, Georg Joseph 682
 Voigt, Leopold 120, 533, 564
 Volckra, Otto Ignaz 154
 Vollmann, Benedikt Konrad 35, 710
Vologeso, Il 635, 636
Vologeso re de' Parti 644
 Volpi, Domenico 649
 Voltaire 508, 512
 Voltiggi, Giuseppe 674, 678
 Vossler, Karl 89, 710
Voti della nazione napoletana, I 676
Voti di Minerva, I 641
Voti pubblici, I 480
Voto crudele, Il 401, 402, 599
- W**
- Wagendorfer, Martin 35, 41, 47, 48, 710
 Wagenseil, Georg Christoph 458, 461, 463, 465, 478, 481, 491, 495, 620, 630, 632, 634, 637, 638, 639
 Waldis, Burkard 236
 Waldstein, Karl Ernst von 250
 Wallenstein, Albrecht von 160, 211
 Wandruszka, Adam 128, 129, 710
 Wasa, Władysław 159, 705
 Weaver, R. L. 158, 710
 Webhofer, Peter 710
 Weigel Williams, Hermine 710
 Weigle, Fritz 27, 710

Weigl, Joseph 505, 511, 514, 523, 673, 674,
675, 676, 677, 678, 679, 682, 684
Weilen, Alexander von 216, 710
Weinig, Paul 35, 711
Weiss, Piero 158, 711
Weiß, Sabine 42, 47, 711
Wessely, Otto 711
Widmann, Johannes 47
Wiegand, Hermann 67, 711
Wiegele, Monika 118, 711
Wieland, Christoph Martin 679
Wienand Farahat, Martha 158, 711
Wiesmann, Siegrid 711
Wiesniewicz, Michael 204, 278
Wilhelm V. von Bayern 139
Wilkins, Ernest Hatch 28, 711
Willaerts, Adrien 87
Williams, Glen G. 100, 711
Winkelbauer, Thomas 85, 104, 111, 545,
685, 692, 697, 699, 705, 711
Winter, Peter von 505, 679, 680, 681
Wisch, Barbara 112, 711
Wismann, Heinz 61, 92, 692, 697
Wochner von Auerbach, Michael 48
Wok von Rosenberg, Peter 81
Wolfgang von Steyr 35
Wolfsgruber, Cölestin 117, 711
Wolkan, Rudolf 36, 41, 49, 711
Worstbrock, Franz Josef 35, 711
Wyle, Niklas von 36, 43, 53, 54, 55, 702

X

Ximenes Arragona, Francesco 95, 163, 295,
319, 340, 347, 558, 562

Y**Z**

Zaguri, Pietro 516
Zaleuco 355, 567
Zanchi, Liberale 91
Zanetti, Antonio Maria 632
Zannelli, Ippolito 442, 606
Zannetti, Francesco 663
Zannina maga, La 187, 491, 631
Zanotti, Camillo 91
Zanotti, Paolo 149, 150
Zápolya, Johann Sigismund 100
Zati, Gaetano 613
Zedinger, Renate 711
Zelo di Nathán, Il 411, 603
Zelo eroico, Il 404, 600
Zemira ed Azor 664
Zenarolla, Giovanni Paolo 210, 579, 580,
582
Zeno, Apostolo 23, 174, 180, 187, 194, 195,
196, 215, 216, 368, 395, 397, 402, 406,
407, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 415,
416, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 426,
427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434,
435, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444,
445, 446, 447, 448, 450, 452, 455, 457,
458, 468, 473, 491, 495, 540, 592, 599,
601, 602, 603, 604, 605, 606, 608, 609,
610, 611, 613, 615, 616, 618, 619, 620,
622, 623, 624, 626, 627, 628, 629, 631,
633, 634, 635, 636, 644, 645, 646, 658,
680, 681, 691, 696, 698, 702, 704
Zenobia 448, 469, 474, 616, 622, 626, 633,
659
Zenobia di Radamisto, La 340, 558
Zeno, Pier Caterino 408
Zevenbergen, Maximilian 66
Ziani, Marco Antonio 174, 223, 228, 257,
258, 260, 261, 262, 263, 290, 291, 334,
367, 368, 401, 422, 583, 591, 592, 593,
594, 595, 596, 597, 598, 599
Ziani, Pietro Andrea 227, 228, 229, 294, 316,
319, 342, 343, 558, 559, 560, 561, 566,
574

- Ziani, Pietro Antonio 223, 230, 236, 291,
368
Zingara, La 651
Zingarelli, Nicola Antonio 511, 669, 671,
679, 682
Zingari in fiera, I 676
Zingerle, Anton 59, 60, 712
Zini, Saverio 673, 675, 676, 677, 678, 680,
682
- Zlabinger, Elisabeth 129, 547, 712
Zois, Antonio 524
Zola, Giuseppe 128, 415
Zoppelli, Luca 712
Zoppis, Francesco 481, 634, 635, 636,
637
Zrinski, Petar 209
Zrínyi, Nikolaus 546
Zumaya, Manuel 256



UWE BAUR,
KARIN GRADWOHL-SCHLACHER
**LITERATUR IN ÖSTERREICH
1938–1945**

HANDBUCH EINES LITERARISCHEN
SYSTEMS
BAND 1: STEIERMARK

2008. 376 S. GB. MIT SU. 170 X 240 MM.
ISBN 978-3-205-77809-7

Mit dem Band Steiermark beginnt die Edition einer flächendeckenden Bestandsaufnahme der Literatur in Österreich während des Nationalsozialismus.



UWE BAUR,
KARIN GRADWOHL-SCHLACHER
**LITERATUR IN ÖSTERREICH
1938–1945**

HANDBUCH EINES LITERARISCHEN
SYSTEMS
BAND 2: KÄRNTEN

2011. 311 S. GB. MIT SU. 170 X 240 MM.
ISBN 978-3-205-78653-5

Der Band Kärnten setzt die Bestandsaufnahme der Literatur in Österreich 1938–1945 fort.



CHRISTOPH ULMER

DIE VILLA IM FRIAULGESCHICHTE IHRER
FUNKTIONEN UND FORMEN

Das Friaul, oft als die Mitte Europas bezeichnet, vereint drei großen Kulturen; hier leben Slawen, Deutsche und Romanen seit anderthalb Jahrtausenden friedlich beisammen und haben im Nebeneinander sehr eigenständige kulturelle Zeugnisse hervorgebracht. So erstaunt es nicht, dass wir der friulanischen Villa in der Gestalt eines alpinen Bauernhauses, als habsburgisches Landschloss, aber auch als venezianischem Palast begegnen. Die einzelnen Kapitel dieses Buches präsentieren diese Vielfalt von Häusern, Bauformen und Stilen in prachtvollen Fotografien und Interieuraufnahmen.

2009. 320 S. DURCHGEHEND FARB. ABB. GB. MIT SU. 230 X 280 MM.
ISBN 978-3-205-78342-8

»Sein reichbebildeter Band über »Die Villa im Friaul« wird zum lebendigen Reiseführer durch einen Landstrich und zugleich durch dessen Geschichte.«

Frankfurter Allgemeine Zeitung / Reiseblatt

In diesem philologischen und buchgeschichtlichen Grundlagenwerk wird die reichhaltige Produktion von italienischer Literatur in den Ländern der österreichischen Monarchie bis 1797 dokumentiert und die außergewöhnliche Position des Wiener Hofes bezüglich der Verbreitung italienischer Sprache und Kultur in Österreich dargestellt. Der Band enthält ein vollständiges Verzeichnis der über 2300 in Österreich gedruckten Werke in italienischer Sprache.

