

NUNC VIATOR – DEMUM VICTOR
PANEGYRIK UND KRIEG IN DEN RÖMISCHEN KANTATEN
FÜR KURPRINZ KARL ALBRECHT VON BAYERN (1716)

Andrea Zedler (Regensburg)

Den so benannten „Vicedio Clemente“ (Papst Clemens XI.) mit Kurfürst Max II. Emanuel, dem polnischen König Johann III. Sobieski, Herkules, Achill, Ajax, Aurora, Zephyr, Primavera, Roma, Gloria und schließlich mit dem eigentlichen Adressaten, dem bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht,¹ in einer einzigen Kantate zusammenzuführen, ist, um das Mindeste zu formulieren, bemerkenswert. Die Genannten fanden alle ihre implizite oder explizite Erwähnung in der *Cantata a tre voci [Chiuso è già Borea nevoso]*, deren Text von dem venezianischen Principe Antonio Ottoboni verfasst worden ist. Um die Personenkonstellation und die intendierte Aussage der Kantate richtig zu deuten, ist es unabdingbar, sich mit dem politischen Hintergrund der Entstehung des Werkes einerseits und dessen soziokulturellem Kontext andererseits auseinanderzusetzen. Damit der Nachvollzug dieser Umstände möglich ist, wird im Folgenden der Anlass der Kantate – die Bildungsreise des bayerischen Fürstensohns – kurz skizziert. Darauf folgt die Darstellung der politischen Rahmenbedingungen, die die Kantate beeinflussten. Abschließend sollen die musikalische und die textliche Gestalt des Werkes im Vergleich zu weiteren Kantaten, die in Verbindung mit dem Romaufenthalt des Prinzen zu bringen sind, in den Blick genommen werden.

Im vorliegenden Artikel wird am Beispiel jener Widmungskantaten für Karl Albrecht der Frage nachgegangen, welche Funktion Musik – spezieller: Kantaten – auf adeligen Bildungsreisen durch Italien zukommen konnte. Es soll in diesem Zusammenhang nachgewiesen werden, dass Kantatentexte als Mittel eingesetzt wurden, um dem Widmungsträger politische Botschaften mitzuteilen.

Infolge der günstigen Quellenlage ist es nicht nur möglich, die Reiseroute des Kurprinzen zu rekonstruieren, zu erfahren, welche Sehenswürdigkeiten besucht wurden und mit welchen wichtigen Akteuren aus Adel und Klerus die Reisesuite in Kontakt stand. Auch liefern die Archivalien zahl-

¹ Karl Albrecht von Bayern wurde am 6. August 1697 in Brüssel als Sohn von Max II. Emanuel und Therese Kunigunde geboren. Von 1726 bis 1745 war er Kurfürst von Bayern. Ab 1742 war er als Karl VII. Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Vgl. zu seiner Biographie grundlegend Peter C. Hartmann, *Karl Albrecht – Karl VII. Glücklicher Kurfürst – Unglücklicher Kaiser*, Regensburg 1985.

reiche Aussagen zur zeitgenössischen musikalischen Praxis. Diese ist unter anderem in Form von Kantaten, Opern, Oratorien, Tänzen, Sonaten oder Messen belegbar, die während der Reise dargeboten wurden. Bemerkenswert ist hierbei, dass lokale Spezifika zum Tragen kamen und diese über die erhaltenen Reisediarien belegt werden können. Im Tiroler Schwaz beispielsweise wurden dem Prinzen ein Bergknappengesang auf- und so die Besonderheit des Bergbauortes nicht nur vor Augen, sondern auch vor Ohren geführt.² Mit dem Musikangebot in den italienischen Städten verhält sich dies nicht anders: In Venedig standen die gängige Opern-, in Rom die Kantatenpraxis im Vordergrund. Die Quellen erlauben neben Rückschlüssen auf Urheber, d.h. Komponisten, Librettisten und Auftraggeber, auch solche auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge. Dies ermöglicht es, die am Schnittpunkt von Unterhaltung, Repräsentation und Politik stehende römische Kantate näher in den Blick zu nehmen und zu einer Funktionsbestimmung von Kantaten im Kontext adliger Bildungsreisen zu gelangen.

DAS QUELLENKORPUS

Der vorliegende Artikel beruht auf einem Quellenkorpus, das in die Gruppen Textquellen – genauer: narrativen, dokumentarischen und literarischen Quellen –, Bildquellen sowie Musikalien eingeteilt werden kann.³ Zu den narrativen Quellen zählen vier⁴ Tagebücher, die im Umfeld der Reise entstanden sind.⁵ Das Bayerische Nationalmuseum⁶, das Geheime Hausarchiv des Bayerischen Hauptstaatsarchivs⁷, die Bayerische Staatsbibliothek⁸ (alle

² „zu schwatz in der behausung deß Baron v[on] Tannenberg eingekehrt, alwo bey dem Nachtessen etliche berg=knappen mit ihrem gesang sich haben hören lassen.“ D-Mhsa, Geheimes Hausarchiv (= GHA), Korrespondenzakt 718, *Diarium der Reiss in Italien* (10. Dezember 1715).

³ Vgl. zu der Ausdifferenzierung der Quellengruppen hinsichtlich der Reiseforschung Joachim Rees und Winfried Siebers, *Erfahrungsraum Europa. Reisen politischer Funktionsträger des Alten Reichs 1750–1800*, Berlin 2005, S. 20–28.

⁴ Neben den hier näher beschriebenen vier Diarien, die entweder den gesamten Reiseverlauf umfassen oder zumindest dessen überwiegenden Teil, ist noch auf zwei weitere Reisetagebücher zu verweisen: Diese fassen die wichtigsten Begebenheiten mit dem Fokus auf die Reisedestination Rom zusammen: *Journal du voyage en Italie*, vgl. D-Mbs, Cod.gall.927 sowie die *Ausführliche Beschreibung / von der Reise Ihrer Durch[lauch]t des Chur=Printzen aus / Bayern pp. durch Italien*, vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718.

⁵ Derzeit entsteht am Lehrstuhl für Bayerische Landesgeschichte der Universität Regensburg eine kritisch-wissenschaftliche Edition der genannten Diarien, die von der Autorin mitherausgegeben wird.

⁶ Vgl. D-Mbn, Bibl.2368.

⁷ Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, *Diarium*, und die Abschrift: D-Mbs, Cgm 5016.

München) und das Benediktinerstift Göttweig⁹ sind im Besitz der Originale. Reisediarien entstanden im Hinblick auf die Dokumentations- und Nachweispflicht gegenüber dem heimatlichen Fürstenhof, wurden im Regelfall nach der Heimkehr fertiggestellt und in der hauseigenen Bibliothek verwahrt.¹⁰ Besonders jenes Diarium, das in der Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums liegt, entspricht einer solchen Buchhandschrift. Das in grünem Samt gebundene, auf Französisch abgefasste und mit neun Tuschzeichnungen versehene Manuskript weist den Titel *VOYAGE D'ITALIE / DE SON ALTESSE SERENISSIME. / MON-SEIGNEUR LE PRINCE ELECTORAL / DE BAVIERE / ou / Relation journaliere / et exacte / de tout ce qui s'est passé de plus / remarquable dans le d[i]t voyage jousqu'a Florence* auf. Wie die Bezeichnung bereits verrät, umspannt das Diarium nicht die gesamte Reise. Es setzt mit einem kurzen Bericht über den Reiseverlauf von München nach Padua ein und beginnt erst am 3. Februar 1716 mit den täglichen – und in Teilen sehr ausführlichen – Beschreibungen. Die Berichte in Reinschrift enden mit der Abreise aus Florenz. Daran fügen sich in der Handschrift des Kurprinzen Einträge der Heimreise bis Bayern an.¹¹ Die im Diarium enthaltenen Bildquellen erlauben schlaglichtartig Einblicke in die zeremonielle Praxis, da u.a. die Begrüßung der vier adeligen Vertreter Venedigs, das in Murano abgehaltene Festmahl, die erste Audienz beim Papst und der Empfang im großherzoglichen Palast in Florenz festgehalten wurden.

Das *Diarium der Reiss in Italien* des Geheimen Hausarchivs ist auf Deutsch verfasst und dokumentiert auf 116 Blättern die gesamte Reise. Dem Akt, der das Tagebuch enthält, ist neben Korrespondenz noch ein besonderes Schriftstück beigefügt, das über die herausragenden Reisestationen in Reimform berichtet: Es handelt sich hierbei um den *Wettstreitt. / Der vornembsten Stätt in Italien / nach der zuruckh Raiß / Ihro Hochffü[r]s[t]lichen D[u]r[ch]lauch[t]igsten Chur Prinzens in / Bayern etc.*

⁸ Vgl. D-Mbs, Cgm 6067.

⁹ Vgl. A-GÖ, Handschrift 945 rot, 853 schwarz. Das Göttweiger Exemplar wurde in Auszügen und mit Textänderungen abgedruckt bei: Wolfgang J. Bekh, *Ein Wittelsbacher in Italien. Das unbekannte Tagebuch Kaiser Karls VII.*, München 1971. Das Diarium gelangte über den Oberhofmeister der Reise, Gotthard Hellfried Graf von Welz (oder Wels, Weltz), nach Göttweig und galt in den letzten Jahren als verschollen. Vgl. hierzu die Angabe bei Christoph Brandhuber und Werner Rainer, *Ein Fürst führt Tagebuch. Die „Notata“ des Salzburger Fürsterzbischofs Franz Anton Fürsten von Harrach (1665–1727)*, in: *Salzburg Archiv* 34 (2010), S. 205–262, hier S. 251. Ich danke P. Franz Schuster OSB für die freundliche Auskunft zum wiederaufgefundenen Diarium. Ein Vergleich dieses Diariums mit jenem der Staatsbibliothek München (Cgm 6067) zeigte, dass es sich bei letzterem nicht um eine Abschrift des Göttweiger Diariums handelt. Vgl. anders Brandhuber/Rainer, *Ein Fürst führt Tagebuch*, S. 251.

¹⁰ Vgl. Rees/Siebers, *Erfahrungsraum Europa* (wie Anm. 3), S. 43.

¹¹ Bereits Heigel hat die Handschrift des Kurprinzen identifiziert und das Tagebuch als wichtige Quelle bewertet. Vgl. Karl Th. Heigel, *Neu aufgefundene Tagebücher Kaiser Karls VII.*, in: *Historische Vorträge und Studien* 3, hrsg. von dems., München 1887, S. 105–127.

Anno 1716 und zählt die wichtigsten Sehenswürdigkeiten, Ereignisse sowie Eindrücke auf.¹²

Das in der Staatsbibliothek in München verwahrte Exemplar *DIARIUM / Die Raiß Ihro Durchlaucht deßß Chur Prinzen / von Bayrn Carl Albrecht betreffend* ist ebenfalls in deutscher Sprache verfasst und zeichnet die Reise bis Genua nach. Das Göttweiger Diarium (*Ein kurz verfastes Diarium*) umspannt in deutscher Sprache den gesamten Reiseverlauf.

Die Autorschaft der Originale und der Kopie konnte bis dato nur in Ansätzen geklärt werden. Analyse und Schriftvergleich der aufgefundenen Reisekorrespondenz ermöglichten es, Franz March, den Sekretär des Oberhofmeisters der Reise als Schreiber des Göttweiger Tagebuchexemplars zu identifizieren. Somit kann die These von Hartmann¹³, wonach der Schreiber Ehrenfried von Scholberg, einer der beiden Sekretäre der Reise, gewesen sei, widerlegt werden. Scholberg zeichnet hingegen für das im Geheimen Hausarchiv verwahrte *Diarium der Reiss in Italien* verantwortlich. Im Nachlass Scholbergs finden sich erstens die einschlägigen Konzepte¹⁴ auf deren Basis die Reinschrift des Diariums erstellt wurde, und zweitens war der Reisesekretär beauftragt, regelmäßig Berichte für München zu verfassen, die dem Kurfürsten vorgelegt bzw. vorgelesen wurden.¹⁵ Heigel spekuliert, dass das französischsprachige Tagebuch des Bayerischen Nationalmuseums von Johann Ascanius von Triva¹⁶ verfasst worden sei. Bis dato sind aber lediglich die sich dem Diarium anschließenden Einträge von Karl Albrechts Hand eindeutig identifizierbar.¹⁷ Für das Diarium der Staatsbibliothek in München konnte die Autorschaft noch nicht geklärt werden.

Zu den narrativen Quellen sind über die Reisediarien hinaus die Briefe, darunter die autographe Korrespondenz zwischen Karl Albrecht und seinem Vater,¹⁸ bzw. die Schriftstücke zur Vorbereitung der Reise und zu den

¹² Für Rom wird beispielsweise über die Musik folgendes vermerkt:

„[...] die Music wußte auch die Saiten aufzuziehen, umb durch die Ohren sich zu dringen nach dem Preiß wornach sich jede Kunst hier scheinet zu bemühen, das, welche störckher sey, man nicht zu sagen weiß“. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718.

¹³ Vgl. Peter C. Hartmann, *Kurfürst Karl Albrecht und Italien. Seine Bildungsreise und Kavalleristour 1715–1716*, in: *Von Bayern nach Italien. Transalpiner Transfer in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Alois Schmid, München 2010, S. 259–276, hier S. 262.

¹⁴ Vgl. D-Mbs, Oefeleana 222 III.

¹⁵ Vgl. D-Mhsa, K. schw. (= Kasten schwarz) 17564, Gotthard Hellfried Graf von Welz an Alois Freiherr von Malknecht, 6. Dezember 1715. Anders Hartmann, der Johann Ascanius von Triva als Autor zuordnet. Vgl. Hartmann, *Kurfürst Karl Albrecht* (wie Anm. 13), S. 262.

¹⁶ Triva begleitete den Prinzen als „welscher Secretarius“. Er war Hofsekretär und als „Intendant des spectacles“ am Münchener Hof für die Durchführung von Opernaufführungen zuständig. Vgl. Franz M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen*, Teil 1: *Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising 1865, S. 98.

¹⁷ Vgl. Heigel, *Neu aufgefundene Tagebücher* (wie Anm. 11), S. 107.

¹⁸ Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakten 753 1/8 R 20 1–6 sowie R 21, 1–3.

Verhandlungen zum Zeremoniell am Papsthof zu zählen.¹⁹ Hinzu kommt die ausführliche diplomatische Berichterstattung des bayerischen Gesandten in Rom, Abate Alessandro Clemente Scarlatti, welche besonders über zeremonielle Angelegenheiten Auskunft gibt.²⁰

Informationen über die zeitgenössische Wahrnehmung der Reise lassen sich anhand einiger frühneuzeitlicher Periodika²¹ bzw. anhand von Darstellungen, die sich in Familienarchiven erhalten haben, rekonstruieren.²² Auch gedruckte Beschreibungen, die im Umfeld von besonderen Ereignissen entstanden sind, geben mitunter Auskunft über die Reise bzw. die musikalische Praxis.²³

Dokumentarische Quellen, die für den vorliegenden Artikel herangezogen wurden, umfassen Personenverzeichnisse sowie Abrechnungen.²⁴

Wenngleich die genannten Aufzeichnungen von besonderem Wert für die Kontextualisierung und Datierung einzelner musikalischer Ereignisse sind, so sind es vor allem Musikalien und literarische Quellen, die im Zentrum der Analyse stehen werden. Von den musikalischen Werken konnten zwei gedruckte Texte aufgefunden werden, deren Vertonungen nicht erhalten sind.²⁵ Im Falle der detailliert zu besprechenden Komposition auf der Grundlage von Antonio Ottobonis Libretto standen der handschriftliche Text²⁶ und die Partitur²⁷ zur Verfügung.

¹⁹ Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakten 718 und 719.

²⁰ Vgl. D-Mhsa, Kasten schwarz 7494. Vgl. zur Gesandtschaft in Rom: Bettina Scherbaum, *Die Bayerische Gesandtschaft in Rom in der frühen Neuzeit*, Tübingen 2008. Zum Aufenthalt des Kurprinzen vgl. besonders S. 332 f.

²¹ Ausgewertet wurden das *Wienerische Diarium*, der *Corriere Ordinario*, die *Europäische Fama*, die *Gazzetta di Mantova* und der *Historische Mercurius*.

²² Beispielsweise ist eine Beschreibung des Besuchs von Karl Albrecht in Rom im Archiv der Familie Bolognetti, mit der Karl Albrecht im intensiven Kontakt stand, erhalten geblieben. Vgl. I-Rasv, Fondo Bolognetti 201, fol. 176r–178v.

²³ Hier stellvertretend: *Le tre belle arti. Pittura, Scultura, e architettura. In Lega coll'Armi per difesa della Religione. Mostrate nel Campidoglio dall'Accademia del Disegno*, Roma 1716.

²⁴ Vgl. zu den Personenlisten Anm. 50 sowie zu den Abrechnungsbüchern einzelner besuchter Familien beispielhaft: I-Rasv, Fondo Ruspoli Marescotti, *Filza delle Giustificazioni del Libro Mastro di Roma 1716*, Tomo I, B 61, Fasc. 21. Im letztgenannten Archivbestand finden sich u.a. die Abrechnungen zu einer festlichen Abendveranstaltung, die Principe Francesco Maria Ruspoli zu Ehren des Kurprinzen abhielt.

²⁵ Es handelt sich um folgende Texte: *Cantata a tre [Il Genio della Baviera, la Gloria, la Fama]*, I-Rasv, Fondo Bolognetti 201, fol. 179r–182v, sowie *Roma e la Fede*, abgedruckt in: *Le tre belle arti* (wie Anm. 23), S. 13–18. Ein Auszug der letztgenannten Kantate findet sich im französischsprachigen Diarium, vgl. D-Mbn, Bibl.2368, fol. 68v–69r.

²⁶ Vgl. I-Vmc, Correr 467, S. 557–565, *Cantata a tre voci da recitarsi alla presenza dell'Altezza Serenissima di Carlo Alberto, Principe Elettorale di Baviera nato li 6 agosto 1697*.

²⁷ Vgl. D-Mbs, Mus.ms.225, *Cantata a tre voci [Chiuso è già Borea nevoso]*.

DER PRINZ AUF TOUR – DIE BILDUNGSREISE KARL ALBRECHTS 1715–1716²⁸

DIE REISE ALS SCHLUSSTEIN DER FÜRSTLICHEN ERZIEHUNG

Bereits seit dem 14. Jahrhundert hatte sich eine Form der adeligen Reise herausgebildet, die der Bildung verpflichtet war. Da sie Besuche bei fremden Fürsten vorsah, trug sie nicht unerheblich zur Kommunikation der europäischen Höfe untereinander und zum Austausch von Kunst und Wissenschaft bei. Mit Beginn der Renaissance hatte Italien – vor allem für katholische Reisende – als Zielort alle anderen Länder weit hinter sich gelassen.²⁹ Die wiederentdeckten Stätten der Antike hatten das Ihre dazu beigetragen, ebenso die päpstliche Kurie als religiöses Zentrum, als *caput mundi*.³⁰ Mit Blick auf die Bildung als einem der Hauptzwecke³¹ der Reise, bot sich dem Prinzen die Gelegenheit, seine erworbenen Kenntnisse der lateinischen und italienischen Sprache unter Beweis zu stellen. Wenn nicht explizit ein Aufenthalt an einer italienischen Universität vorgesehen war, war es weniger das Lernen aus Büchern als vielmehr das Lernen „aus dem Buch der Welt“,³² das im Vordergrund der Reise stand: Höfische Manieren

²⁸ Die Begriffe zum adeligen Reisen (wie *Grand Tour*, Kavaliertour, Bildungs-, Prinzen- und Fürstenreise) sind vielfältig und werden in der Literatur oft synonym verwendet. Auch die Reise des Kurprinzen lässt sich nicht strikt einem der Begriffe unterordnen, da sie eine Mischform aus Bildungsreise und Kavaliertour darstellt. Betrachtet man die langen Verhandlungen zum Zeremoniell gegenüber dem Papstthron, so nimmt die Reise geradezu Züge einer vorab genau geplanten Fürstenreise an. Vgl. zur Unterscheidung der Begrifflichkeiten Prinzenreise und Fürstenreise: Rees/Siebers, *Erfahrungsraum Europa* (wie Anm. 3), S. 29–40.

²⁹ Vgl. zu Italien als Zielort der Reisen von bayerischen und pfalz-neuburgischen Prinzen: Sabine Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen auf Reisen. Kavaliertouren weltlicher und geistlicher katholischer Prinzen vom Ende des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Vergleich*, Phil. Diss. Münster 2010 (unveröffentlicht), S. 101.

³⁰ Vgl. Werner Paravicini, *Vom Erkenntniswert der Adelsreise. Einleitung*, in: *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von dems. und Rainer Babel, Ostfildern 2005 (*Beihefte der Francia* 60), S. 11–20, hier S. 12–15.

³¹ Vgl. zum Aspekt der *mobilita* – *nobiliora* als Legitimation für Reisen zum Zwecke der Erziehung die Publikation von Eva Bender, *Die Prinzenreise. Bildungsaufenthalt und Kavaliertour im höfischen Kontext gegen Ende des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2011 (*Schriften zur Residenzkultur* 6), S. 73. Bender legt dar, dass der Zweck der Bildungsreise in Fürstenspiegeln und praktischen Instruktionen selten formuliert werde. An manchen Stellen werde jedoch auf den „bildenden Charakter“ bzw. auf den nobilitierenden Aspekt hingewiesen, der zur Reputation des jeweiligen Adelshauses beitragen solle. Vgl. zur allgemeinen Zweckbestimmung der Kavaliertouren in Apodemiken und der Hofmeisterliteratur: Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 75–82.

³² Werner Paravicini, *Der Grand Tour in der europäischen Geschichte. Zusammenfassung*, in: *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg.

sollten verfeinert und der Umgang mit den Mächtigen eingeübt werden.³³ Aus politischer Perspektive galt es für einen Adligen im Rang eines Kurprinzen, die jeweiligen Gepflogenheiten verschiedener Höfe zu studieren und die Realität unterschiedlicher politischer Systeme aus nächster Nähe kennenzulernen, von den Adelsrepubliken in Genua oder Venedig über das Vizekönigtum der Habsburger in Neapel bis hin zur *Corte di Roma* im Kirchenstaat.³⁴

Für Karl Albrecht bot der Aufenthalt auf der Apenninhalbinsel darüber hinaus die Gelegenheit, die ererbten sozialen Netzwerke seines Hauses nach dem Spanischen Erbfolgekrieg zu erneuern, traditionelle diplomatische Beziehungen Bayerns zu stärken und neue zu knüpfen. Seine Bildungsreise zeigt damit zumindest schon einzelne Momente, die über die individuelle Kavaliertour hinauswiesen und politische Aspekte in den Vordergrund rückten. Der große repräsentative Aufwand, den etwa Venedig getrieben hatte und der auch in Rom beobachtet werden kann, ist hierfür ein deutliches Indiz. Schließlich hatten die von Karl Albrecht aufgesuchten Städte, ja selbst der Papst an Ehre zu verlieren, wenn ein präsumtiver Kurfürst zu Besuch kam und nicht angemessen behandelt wurde.

Bevor der Prinz aber seine Reise antreten durfte, galt es, sein *studium iuridicum* mit einer Prüfung vor seinem Vater, Max Emanuel, am 5. August 1715 zu beenden.³⁵ Bereits zwei Tage später richtete der Kurfürst an Kaiser Karl VI. ein Schreiben des Inhalts, dass sein Sohn zu seiner „mehreren Weltbelehrung“³⁶ eine Reise nach Italien antreten wolle. Der Kaiser – so die Bitte des Kurfürsten – möge dieses Unternehmen positiv aufnehmen

von dems. und Rainer Babel, Ostfildern 2005 (*Beihefte der Francia* 60), S. 657–674, hier S. 662.

³³ Dies zeigt sich schon im Vorfeld der Reise. Die Verhandlungen zum Zeremoniell, welches zwischen dem Kurprinzen und dem Papst und den Kardinälen zutragen kommen sollte, zogen sich über Monate. Detailreich wurden dabei die einzelnen Schritte für die Papstaudienz ausgehandelt. Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakten 718 und 719. Auch die Instruktion für Oberhofmeister Graf von Welz gibt mehr Aufschluss zu zeremoniellen und reisepraktischen Angelegenheiten, als zur ‚Belehrung‘ des Kurprinzen. Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, Instruktion für den Oberhofmeister Grafen von Wels, Entwurf vom 1. Dezember 1715.

³⁴ Unter anderem nahm Karl Albrecht an einer Sitzung des venezianischen *Consiglio grande* am 8. März 1716 teil. Im Beisein des Dogen Giovanni II. Cornaro und des Senats konnte der Kurprinz die Wahl eines Prokurators beobachten. Am 8. Juni 1716 war der Kurprinz zu einem *Consistorium Secutum* am Monte Cavallo unter dem Vorsitz des Papstes geladen worden. Vgl. zu beiden die Eintragungen in den Tagebüchern zu den angegebenen Tagen.

³⁵ Vgl. Friedrich Schmidt, *Geschichte der Erziehung der Bayerischen Wittelsbacher von den frühesten Zeiten bis 1750. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register*, Berlin 1892 (*Monumenta Germaniae paedagogica* 14), S. 107.

³⁶ A-Wös, Haus- Hof- und Staatarchiv (= HHStA), HausA Familienkorrespondenz A 16-2-3, Max Emanuel an Karl VI., 7. August 1715. Der Entwurf ist in D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718 erhalten. Vgl. hierzu auch Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 84.

und fördern. Doch wie kam es zu dieser außergewöhnlichen Situation, dass ein Kurfürst den Kaiser für eine solche Reise gleichsam um Erlaubnis bat?

Keineswegs musste für kurfürstliche Adelige vor einer Bildungsreise die Zustimmung des Kaisers eingeholt werden. Die Gründe für die spezielle Anfrage sind in der ehemals belasteten politischen Situation zwischen den Häusern Habsburg und Wittelsbach während des Spanischen Erbfolgekrieges zu suchen. Max Emanuel war im Zuge der politischen Auseinandersetzungen mit der Reichsacht belegt und sein Land unter habsburgische Administration gestellt worden. Die Söhne des Kurfürsten waren währenddessen gefangen genommen worden und unter die Obhut des kaiserlichen Hauses – letztlich also unter die Gnade Karls VI. – gekommen. Nachdem die Prinzen aus München entfernt worden waren, wurden sie von 1706 bis 1715 fernab ihrer Heimat zuerst in Klagenfurt und später in Graz erzogen. Der Kurprinz erhielt auf Weisung des Kaisers an der Jesuitenuniversität in Graz ab 1712 eine fundierte Ausbildung.³⁷ Nach dem Friedensschluss und der Restitution der bayerischen Besitzungen wurden gerade die kaiserlich-kurfürstlichen Unterhandlungen zur Bildungsreise Karl Albrechts genutzt, um die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Höfen wieder zu stärken und die Verhandlungen der Hochzeit zwischen dem Fürstensohn und einer der Töchter Josephs I. anzubahnen.³⁸ Als letzter Grund für das Gesuch kann angeführt werden, dass österreichisches Gebiet bereist werden sollte und dafür die Zustimmung des Kaiserhofes eingeholt werden musste.³⁹ Mit der Genehmigung des Kaisers und unter der Aufsicht Gottfried Hellfried Graf von Welz, der als Oberhofmeister eingesetzt worden war, durfte der Prinz am 3. Dezember 1715 die Reise gen Süden antreten.⁴⁰

³⁷ Daneben gab es Musik- und Tanzunterricht, der zum integralen Bestandteil der fürstlichen Erziehung zählte. Ein eigens für die Prinzen angestellter Musikinstruktor, Wolff Jacob Lauffensteiner, gab dem Kurprinzen Unterricht im Lautenspiel und Johann Ferdinand Le Comte war für den Tanzunterricht zuständig. Vgl. zur Erziehung und Bildung der bayerischen Prinzen in Klagenfurt und Graz: Andrea Zedler, *Alle Glückseligkeit seiner Education dem allermildesten Ertz-Hause Oesterreich zu dancken. Hofstaat, Bildung und musikalische Unterweisung des bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht in Graz (1712–1715)*, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 42 (2012), S. 337–366.

³⁸ Schlussendlich kam es zur Hochzeit Karl Albrechts mit der zweitgeborenen Tochter Maria Amalia im Jahr 1722. Vgl. zu den Verhandlungen Peter C. Hartmann, *Geld als Instrument europäischer Machtpolitik im Zeitalter des Merkantilismus*, München 1978 (*Studien zur Bayerischen Verfassungs- und Sozialgeschichte* VIII), S. 65–69.

³⁹ Vgl. Heigel, *Neu aufgefundene Tagebücher* (wie Anm. 11), S. 108 sowie A-Wös, HHSStA, HausA Familienkorrespondenz A 16-2-3, Max Emanuel an Karl VI., 7. August 1715.

⁴⁰ Vgl. zu den Verhandlungen betreffend die Oberhofmeisterstelle des Reisehofstaats die Korrespondenz in D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, besonders den folgenden Brief: Franz Hannibal Graf von Mörmann und Maximilian Franz Graf von Seinsheim an Max Emanuel, 27. September 1715. Vgl. auch: *Historischer Mercurius* 48 (1715), S. 485: „Der Graf von Wels, kayserlicher Minister, ist auff Ersuchen des Chur-Fürsten von Bayern von Ihro Kays[erlichen] Majestät erwähnt worden dessen ältesten Printzen auff der Reise in Qualität eines Homeisters [sic] zu begleiten. Zu dem Ende reisete besagter Graf den 11ten verwichen Monats [November] ab, sich nach München zu begeben, von wann Er, wie man

DIE RAHMENBEDINGUNGEN DER REISE: INKOGNITO – REISEROUTE – REISEDAUER – REISEBEGLEITUNG

Als Form wurde für die Tour des Kurprinzen die zeitgenössisch übliche Reise „all'incognito“ gewählt, was die zeremoniellen Rahmenbedingungen vereinfachte. Wäre Karl Albrecht nicht unter dem Inkognito eines Grafen von Trausnitz (auch Trausniz oder Traußnitz) gereist,⁴¹ hätte dies schon hinsichtlich der jeweiligen Begrüßungszeremonien einen erheblich höheren Aufwand an Zeit und Kosten verursacht.⁴² Aus der Instruktion Max Emanuels für Oberhofmeister Welz geht diesbezüglich hervor, dass Karl Albrecht offiziell als Graf von Trausnitz titulierte, aber „in privato [...] sollen ihm d[a]s gezimende praedicat, und anders gewöhnliche tractament gegeben werd[en]“.⁴³ Wie wenig die Namensänderung mit einem tatsächlichen Inkognito zu tun hatte, kann auch anhand von Zeitungsbeiträgen wie denen der *Gazzetta di Mantova* ermessen werden, die wiederholt vermeldete, dass der Kurprinz in Kürze vor diesem oder jenem Stadtor erscheinen werde.⁴⁴ Dass die Fiktion des Inkognitos gleichwohl aufrechterhalten wurde, liegt folglich vor allem daran, dass seine Funktion auf ein zeremonielles Mittel reduziert werden konnte, da darüber hinaus „die reisenden Prinzen ihr Prinzsein“ nicht unterdrücken wollten, wie Norbert Conrads es pointiert

glaubt, mit dem Chur-Printzen nach Venedig auff das instehende Carneval gehen wird.“ Vgl. zum Auswahlverfahren des Oberhofmeister auch: Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 131 f und 135.

⁴¹ Die Wahl des Inkognito-Namens geht auf Kurfürst Maximilian I. zurück, der diesen bei Reisen geführt hatte. Das Tagebuch seiner Italienreise wurde als Vorbild italienischer Reisen bayerischer Prinzen herangezogen. Vgl. den Verweis auf die Reisen des Ahnherren in der Instruktion Max Emanuels an Gotthard Hellfried Graf von Welz: D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, *Instruktion für den Oberhofmeister Grafen von Wels*, Entwurf vom 1. Dezember 1715. Hier wird auch der Hinweis erbracht, dass der Titel „von der fürstlichen Residenz zu landtsuete genommen ist.“ Vgl. zur Reise Maximilian I.: Dieter Albrecht, *Maximilian I. von Bayern 1573–1651*, München 1998, S. 115–118. Vgl. D-Mbs, Cgm 1972, online verfügbar: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00036755/image_1 (Zugriff: 5. März 2013). Vgl. zur Wahl des Namens auch: Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 250 f.

⁴² Vgl. Norbert Conrads, *Das Incognito. Standesreisen ohne Konventionen*, in: *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Werner Paravicini und Rainer Babel, Ostfildern 2005 (*Beihefte der Francia* 60), S. 591–607, hier: S. 597. Die Kosten betragen trotzdem die außerordentliche Summe von 254.586 Gulden. Vgl. Hartmann, *Karl Albrecht – Karl VII.* (wie Anm. 1), S. 317.

⁴³ D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, *Instruktion für den Oberhofmeister Graf von Wels*, Entwurf vom 1. Dezember 1715.

⁴⁴ Hierzu beispielhaft der Eintrag in der Ausgabe der *Gazzetta di Mantova* vom 10. Januar 1716: „Si sente da Verona l'arrivo del Ser[enissimo] Sig[no]r Principe Elettorale di Baviera, col seguito di sopra 80. persone al Palazzo destinatogli per fare la Quarantena, dove si tratta con molta generosità, e splendidezza.“, online verfügbar: <http://www.adacta.fi.it> (Zugriff: 1. März 2013).

formulierte.⁴⁵ Hätte sich der Sohn Max Emanuels nicht zu erkennen gegeben, hätte er die bereits angedeuteten politischen Ziele seiner Reise,⁴⁶ zu denen die Demonstration der Präsenz Bayerns und die Stärkung von politischen Bindungen nach dem Spanischen Erbfolgekrieg zählten, nicht bewältigen und die ihm gewidmete Musik nicht wahrnehmen können.

Die Route der ca. achtmonatigen Reise umfasste über 70 Stationen⁴⁷ und führte den Prinzen von München ausgehend über Salzburg, Innsbruck, Brixen, Trient, Chievo, Verona und Padua nach Venedig. Im Anschluss an die Quarantänezeit in Chievo, deren Einhaltung die venezianische Regierung auf Basis der Nachrichten von der Pest in den deutschsprachigen Ländern vorschrieb, sollte in Venedig der erste längere Aufenthalt stattfinden. Rom, Neapel und Florenz waren die weiteren Hauptstationen der Reise, die mit längerer Anwesenheit verbunden waren. Von Florenz beginnend erfolgte der Heimweg über Livorno, Genua, Mailand, wiederum über Innsbruck nach München. Der Reiseweg mit dem südlichsten Punkt in Neapel entspricht somit den üblichen Touren des deutschen Hochadels durch Italien. Auch die Aufenthaltsdauer in Venedig (fünf Wochen) und Rom (acht Wochen) ist mit jenen anderer adeliger Reisender vergleichbar.⁴⁸ In Venedig galt es, die Karnevalszeit zu verbringen, und in Rom sollte der Kurprinz rechtzeitig eintreffen, um an den kirchlichen Funktionen der Karwoche und der Osterzeit teilnehmen zu können. Einzig der außergewöhnlich lange Aufenthalt in Florenz (drei Wochen) stellt eine Ausnahme dar. Der Grund dafür ist im Besuch der Tante Karl Albrechts, Violante Beatrix, zu suchen, welche seit ihrer Hochzeit mit Ferdinando de' Medici (1688) in Florenz ansässig war.⁴⁹

⁴⁵ Conrads, *Das Incognito* (wie Anm. 42), S. 597.

⁴⁶ Zu den politischen Aufgaben des Kurprinzen zählte beispielsweise Max Emanuels diplomatischer Auftrag, den Papst um ein Wählbarkeitsbrevé für Karl Albrechts Bruder Philipp Moritz zu erbitten. Vgl. Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 314–332.

⁴⁷ Die Anzahl der Stationen wurde auf Basis der vier Reisediarien ermittelt. Kolck nimmt in ihrer Auflistung die Reisestation Wien – und somit den Besuch am Kaiserhof – auf. Vgl. Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 109 f. Der Aufenthalt in Wien zählt nicht zur Italienreise, da er unabhängig von dieser erst 1717 und mit einer anderen Reisesuite durchgeführt wurde. Vgl. Hartmann, *Karl Albrecht – Karl VII.* (wie Anm. 1), S. 37 f.

⁴⁸ Vgl. zu den Reiserouten und zur Aufenthaltsdauer: Bender, *Prinzenreise* (wie Anm. 31), S. 169–171 und Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 104–125.

⁴⁹ Vgl. Margit Ksoll-Marcon, *Eine dynastische Heirat. Die Wittelsbacherin Violante Beatrix am Hof zu Florenz*, in: *Von Bayern nach Italien. Transalpiner Transfer in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Alois Schmid, München 2010, S. 153–166: 158 und 163. Vgl. auch: Marcello Verga, *Pitti e l'estinzione della dinastia medicea. Materiali per una lettura politica della reggia di Firenze tra Sei e Settecento*, in: *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, hrsg. von Renato Pasta und Sergio Bertelli, Florenz 2003, S. 271–290: 279, sowie Leonardo Spinelli, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675–1731)*, Florenz 2010, S. 188.

Die Suite des Prinzen setzte sich aus ca. 70 Personen zusammen⁵⁰ und folgte der hierarchischen Ordnung des heimatischen Hofstaates. Neben dem Oberhofmeister zählten – um die wichtigsten Funktionen zu nennen – sechs Kammerherren, zwei Pagen, fünf Kammerdiener und zwei Sekretäre zur Reisebegleitung.⁵¹ Allein an der hohen Anzahl mitreisender Personen konnte schon von den Zeitgenossen abgelesen werden, dass hier ein fürstlicher Adelliger reiste und der Reise politisches Gewicht zukam; daran änderte auch die äußere Form des Inkognitos nichts. Auf Basis der vorliegenden Ergebnisse der Reiseforschung kann festgestellt werden, dass die bayerischen Wittelsbacher mit außergewöhnlich großem Gefolge auf Reisen gingen. Im Vergleich zu Eva Bender, die feststellen konnte, dass reichsständische Prinzen aus einem Kurhaus in der Regel mit nicht weniger als zwanzig Personen reisten, doch auch Kurprinzen, wie der sächsische, Johann Georg, mitunter mit wesentlich kleineren Suiten nach Italien aufbrachen,⁵² konnte Kolck zeigen, dass die Reisesuiten der bayerischen Prinzen bis auf zwei Ausnahmen ca. 40 bis 80 Personen umfassten.⁵³ Die Größe des Reisehofstaates hing unter anderem mit dem Zweck, dem Ziel, dem Repräsentationsbedürfnis und auch der erwünschten Geschwindigkeit der Reise zusammen.⁵⁴ Es ist daher davon auszugehen, dass im Falle der

⁵⁰ Während der Reisevorbereitung wurden in Teilen abweichende Personenlisten erstellt. Beispielsweise wird auf der *Lista deren jenigen Personen, so mit der ersten Suita vorausß sollen gehen* ein Paul Reiningger als „Cammer Musicus“ genannt. Auf weiteren Listen wird er als Paul Pindel geführt. Der Eintrag im Reisediarium gibt hier schlussendlich Klarheit. Der Violinist wird dort unter „Reichinger“ geführt. Vgl. zu den Listen D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718 sowie den Tagebucheintrag ebda., *Diarium* (21. Dezember 1715). Aufgrund der Abweichungen kann die bei Bekh abgedruckte Liste der Reisesuite lediglich als Vorschlag aufgefasst werden. Vgl. Bekh, *Ein Wittelsbacher* (wie Anm. 9), S. 12 f. In Bezug auf die Reisesuite ist es bemerkenswert, dass ein Teil dieser voraus gereist war bzw. nach der Quarantäne wieder einige Personen nach München geschickt wurden. Vgl. die eben genannte *Lista* für den Teil der Reisesuite, der vorausging, bzw. für denjenigen Teil, der nach München zurückgeschickt wurde, stellvertretend D-Mhsa, Kasten schwarz 17564, Gotthard Hellfried Graf von Welz an Alois Freiherr von Malknecht, 11. Januar 1716.

⁵¹ Innerhalb der Reisesuite lassen sich 16 Personen ausmachen, die Karl Albrecht bereits in Graz gedient hatten. Vgl. Zedler, *Alle Glückseligkeit* (wie Anm. 37), S. 347–352. Beispielsweise war Scholberg 1712 als erster Instruktor für den Kurprinzen vom Kaiser eingesetzt worden.

⁵² In diesem Fall im Jahr 1690 mit lediglich vier Personen. Vgl. Bender, *Prinzenreise* (wie Anm. 31), S. 106.

⁵³ Vgl. Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 147.

⁵⁴ Dass die Größe der Suite mit dem Zweck der Reise korrelierte, kann beispielsweise an der Reise der beiden jüngeren Brüder des Erbprinzen, Clemens August und Philipp Moritz, abgelesen werden. Beide sollten bereits ein halbes Jahr nach Karl Albrechts Rückkehr nach Rom reisen, um dort ein über zwei Jahre währendes Studium aufzunehmen. Per Instruktion waren die Reisebegleiter angehalten, die Prinzen so rasch als möglich nach Rom zu bringen. Zur Begleitung wurde eine Anzahl von 41 Personen festgelegt. Erst in Rom wurden weitere Personen angestellt, so dass der Hofstaat über 80 Personen umfasste. Vgl. Karl Th. Heigel, *Die Wahl des Prinzen Philipp Moritz von Bayern zum Bischof von Paderborn und Münster*, in: *Neue geschichtliche Essays*, hrsg. von dems., München 1902, S. 261–305: 269 f.

Reise von Karl Albrecht auch mittels der großen Reisebegleitung das Wiedererstarren Bayerns nach dem Krieg demonstriert werden sollte.

Dass zum Gefolge eines reisenden Prinzen auch Musiker zählten, war keineswegs selbstverständlich. Da eine diesbezügliche systematische Auswertung der Quellen zu Prinzenreisen wiederum fehlt, kann zu den Aufgabengebieten der reisenden Musiker lediglich auf Aussagen aus vereinzelten Dokumenten zurückgegriffen werden.⁵⁵ Als Kammermusiker und Violinist wird Paul Reininger⁵⁶ auf der Reise des Kurprinzen mitgeführt, und als Waldhornisten werden Mathias und Johann Caspar Ganspöckh⁵⁷ aufgelistet. Unter den beiden Truchsessen erscheint zudem ein Hauptmann „Chaffinetz“, der ebenso zu den Musikern gezählt werden muss. Er ist mit dem Lautenisten Simon Melchior Schaffnitz gleichzusetzen.⁵⁸ Dass Karl Albrecht gleich bei Ankunft im Quarantäneort Chievo „[...] zu d[er]o Bedienung den Hauptman Schafnitz Truchsessen, [und] H[errn] Reichinger Violinisten“⁵⁹ berufen hatte lassen, verwundert weiter nicht, wenn man sich vor Augen hält, dass der Kurprinz über vierzig Tage dort verbringen musste. Mit Sicherheit wurden beide Musiker zur „Cammer=Music“⁶⁰ herangezogen, um die ungewollten Folgen der Reiseunterbrechung zu mildern.⁶¹ Der Einsatz der beiden Waldhornisten bei den Jagden, die für Karl

⁵⁵ Vgl. zu den Musikern als Reisebegleitern der bayerischen Prinzen Clemens August und Philipp Moritz: Juliane Riepe, *Der Studienaufenthalt Clemens Augusts in Rom 1717–1719. Musik in der Ewigen Stadt aus der Perspektive eines deutschen Reisenden*, in: *Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Frank G. Zehnder, Köln 2000 (*Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche* 7), S. 129–150: 144.

⁵⁶ Vgl. zu Reininger die Anm. 50.

⁵⁷ Zu den Mitgliedern der bayerischen Hofkapelle zählten ab 1715 die beiden Waldhornisten Johann Caspar und Mathias Ganspöckh. Vgl. Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältestes Orchester. 1530–1980. 450 Jahre Bayer. Hof- und Staatsorchester*, München 1980, S. 72 und 237. Vgl. hierzu die Listen in D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718. Auf der *Lista der Jenigen Persohnen und Pagage, so bey der Suite [seiner] Excel[lenz] Herrn Grafen Carl von Trausnitz sein* werden „Mathias und Hans Caspar Gansbekh“ fälschlicherweise unter dem Posten „drey Geiger“ subsumiert.

⁵⁸ Für den Hinweis sei herzlichst Frank Legl, dessen Publikation zu den Lautenisten am kur-bayerischen Hof gerade in Vorbereitung ist, gedankt. Vgl. auch *Lautenmusik aus Schloss Rohrau. Werke von Silvius Leopold Weiss und anderen. Zwei Manuskripte für Barocklaute aus der Graf Harrach'schen Familiensammlung*, hrsg. von Michael Freimuth, Frank Legl und Martin Lutz, Frankfurt a. M. 2010, S. XX.

⁵⁹ Die genannten Musiker traten nicht gleichzeitig mit dem Prinzen die Reise an, sondern waren mit der ersten Suite vorausgegangen. Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, *Lista deren jenigen Personen, so mit der ersten Suita voraus sollen gehen*.

⁶⁰ Vgl. hierzu die Eintragungen in den Reisediarien zwischen 21. Dezember 1715 und 29. Januar 1716.

⁶¹ Auskunft über die persönlichen Empfindungen des Prinzen lassen die Tagebücher auf Basis ihres Zwecks und ihrer Anlage nicht zu. Dass die Quarantänezeit dem Kurprinzen und den Mitreisenden missfiel, belegt ein Gedicht, das sich im Korrespondenzakt unter dem bereits genannten *Wetstreitt. / Der vornembsten Stätt in Italien [...] erhalten hat*. In dem Gedicht wird der Unmut darüber deutlich, dass die angestrebte Verkürzung der Quarantänezeit von Seiten der Venezianer nicht bewilligt wurde. Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718.

Albrecht abgehalten wurden, ist sehr wahrscheinlich.⁶² Eventuell wurden sie überdies bei dem Konzert mit Trompeten und Jagdhörnern herangezogen, das am 21. Juni 1716 bei Herzog Salviati in Florenz stattfand.⁶³

Nicht allein die mitreisenden Musiker und die musikalische Praxis des Kurprinzen (für Chievo wurde festgehalten, dass er sich mit „Lauten schlagen“ vergnügte bzw. in Florenz den Gesang seiner Tante begleitete)⁶⁴ zeugen von einer wichtigen Stellung der Musik auf der Reise. Diese zeigt sich auch in den unzähligen Opernbesuchen bzw. Abenden, an denen für Karl Albrecht ein Ball, eine Tafelmusik oder eine Kantate dargeboten wurden. Allein der Aufenthalt in Venedig, der vom 3. Februar bis 11. März andauerte, beinhaltete über 20 dokumentierbare musikalische Ereignisse – darunter elf Besuche des Teatro San Giovanni Grisostomo⁶⁵ sowie eine „lietissima serenata“ in Murano.⁶⁶ Auf Basis der Angaben in den Reise-

⁶² Vgl. beispielsweise die diversen Einträge in den Reisediarien am 17., 22. und 25. April 1716.

⁶³ „Après la table on entrat dans la chambre preparée pour le bal. Les musiciens le commencerent par un beau concert avec les trompettes, et cors de chasse et S[on] A[itresse] y dansat le premier avec Madame la Princesse Eleonore et continuat a y jouir de ce divertissement jusqu'au jour.“ D-Mbn, 2365, fol. 79v–80r.

⁶⁴ Vgl. zum Lautenspiel in Chievo das Reisediarium in D-Mbs, Cgm 6067 (22. Dezember 1715): „Nachmittags nebst denen Hochwohlgeborenen Hof-Cavallieren mit einer Promenade in dem Garten, sodann vor dem Abendessen mit einer Cammer=Music, wobey dieselbe [der Kurprinz] die Lauten geschlagen, divertiret.“ und zu Florenz den Eintrag vom 1. Juli 1716 in D-Mbn, 2365, fol. 86v: „L'aprediner se passat a faire une musique entre Madame la Grande Princesse [Violante Beatrix], qui chantat, et S[on] A[itresse] S[erenissi]me qui jouat du Luth avec l'applaudissement de toute la compagnie.“

⁶⁵ Vgl. zu den in der Saison 1715/1716 aufgeführten Opern: Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford 2007, S. 324–329. *L'amor di figlio non conosciuto*, eine Oper von Tomaso Albinoni, zu der Domenico Lalli den Text beisteuerte, wurde dem Prinzen gewidmet und im Teatro Sant'Angelo aufgeführt. Leider sind zu dieser Oper keine Musikalien erhalten, lediglich aus dem Libretto wird die Widmung ersichtlich. Vgl. zum Libretto: Tomaso Albinoni und Domenico Lalli, *L'amor di figlio non conosciuto*, Venedig 1715, online verfügbar: <http://daten.digitalle-sammlungen.de> (Zugriff: 28. Februar 2013). Zum Besuch der Oper *La costanza trionfante degl'amori e degl'odii* von Antonio Vivaldi, die offenbar mit der venezianischen Exilzeit von Karl Albrechts Mutter Therese Kunigunde in Beziehung zu setzen ist, im Teatro S. Moisè vgl. Berthold Over, „...sotto l'Ombra della Regina di Pennati“. Antonio Vivaldi, *Kurfürstin Therese Kunigunde von Bayern und andere Wittelsbacher*, in: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, Bd. 3: *Opera Subjects and European Relationships*, hrsg. von Norbert Dubowy, Corinna Herr, Alina Zorawska-Witkowska und Dorothea Schröder, Berlin 2007 (*Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*), S. 251–297. Vgl. zu Karl Albrechts negativer Meinung über die Opern den jüngst veröffentlichten Beitrag von Margret Scharrer, *Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen*, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold, Kassel etc. 2013, (*Analecta Musicologica* 49), S. 151–170: 161.

⁶⁶ Zit. nach Eleanor Selfridge-Field, *Pallade veneta. Writings on Music in Venetian Society, 1650–1750*, Venedig 1985, S. 284. Vgl. hierzu I-Vcg, 59 A 243/3, *Serenata da recitarsi in Musica l'Anno 1716 in Murano*. Die Serenata wurde am 4. März 1716 in Murano gegeben. Die Tagebücher benennen hierzu den Komponisten „Pallaroli“ – mit hoher Wahrscheinlichkeit Carlo Francesco Pollarolo – und aus dem Sängerensemble stachen besonders der „so genante Valentin, und die Cantatrice Faustina“ hervor. Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenz-

diarien wie beispielsweise „Vocal-Music“, „alcune composizioni in Musica“ oder „hierzu eigentlich componierten Cantata“, ist es gelungen, drei Kantaten zu identifizieren, die direkt mit dem Romaufenthalt Karl Albrechts in Beziehung zu bringen und deren Texte eng mit dem aktuellen politischen Geschehen verknüpft sind.

DER ROMAUFENTHALT IM ZEICHEN DES TÜRKENKRIEGES

Die päpstliche Kapitale war aus kirchenpolitischer Sicht das zentrale Ziel der Reise des jungen Fürstensohns – war doch das Haus Bayern einer der wichtigsten Repräsentanten des deutschen Katholizismus. Noch mehr als an anderen Orten war daher der Kontakt des Kurprinzen zu kurialen Amtsträgern wichtig. Jener kam rechtzeitig vor der Karwoche in Rom an und konnte so an den Pontifikalämtern teilnehmen. In einem gesondert ausgehandelten *ceremoniale* war der päpstliche Umgang mit dem Kurprinzen festgelegt worden, so dass dieser – und das war gleichzeitig der politische Höhepunkt der Reise – bereits drei Tage nach seiner Ankunft am 6. April 1716 vom Papst empfangen wurde.⁶⁷ Daran reihten sich unzählige, vom bayerischen Gesandten Scarlatti organisierte Besichtigungen von Sehenswürdigkeiten und Besuche bei Kardinälen sowie beim römischen Stadtadel. Letztgenannter eiferte geradezu um die Gunst des Kurprinzen und scheute dabei weder Kosten noch Aufwand. Kutschenfahrten zur Repräsentation auf dem Corso und der Piazza Navona fehlten ebenso wenig wie eine hohe Anzahl der für Rom sehr typischen Abend-

akt 718, *Diarium* (4. März 1716). Es ist davon auszugehen, dass mit letztgenannter die Sopranistin Faustina Bordoni gemeint ist. Woyke weist in ihrer Bordoni-Biographie auf das Problem hin, dass sich die Sängerin erst im Mai 1716 mit der Oper *Ariodante* von Carlo Francesco Pollarolo belegen lasse, sie aber schon früher aufgetreten sein müsse. Vgl. Saskia Woyke, *Faustina Bordoni. Biographie – Vokalprofil – Rezeption*, Frankfurt a.M. 2010, S. 24. Mit den Hinweisen in den Tagebüchern kann eventuell ein früherer Beleg für ihre sängerische Tätigkeit in Venedig geliefert werden. So verhält es sich auch mit dem Sänger „Valentin“ – es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit der Kastrat Valentino Urbani, genannt Valentini, dessen Anwesenheit in Venedig vor dem bereits belegbaren Jahr 1717 als wahrscheinlich gilt. Vgl. Winton Dean, Art. *Valentini [Urbani, Valentino]*, in: *Grove Music online*, online verfügbar: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Zugriff: 26. Februar 2013). Vgl. hierzu auch Scharrer, *Kavalierstouren und Musiktransfer* (wie Anm. 65), S. 161. Die hier erwähnte und auf denselben Tag datierte Regatta fand am 9. März 1716 statt.

⁶⁷ Karl Albrecht kam am 3. April in der Stadt an und bezog den Palazzo Scarlatti in der Via di Sant'Eufemia. Vgl. den diesbezüglichen Eintrag 270 in der *Nuova Pianta di Roma* von Giambattista Nolli, online verfügbar: <http://nolli.uoregon.edu> (Zugriff: 27. Februar 2013). Vgl. zur Papstaudienz die Beschreibungen in den Tagebüchern vom 6. April 1716 und den diesbezüglichen Brief Karl Albrechts an seinen Vater, D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 753, 1/8 R 21, 1–3, 11. April 1716.

veranstaltungen – den so genannten *conversazioni*. Dem römischen Adel dienten diese als „riunioni a carattere ricreativo“,⁶⁸ die mit Musikdarbietungen, vorwiegend mit Kantaten, und mit Unterhaltung gefüllt waren.⁶⁹ Die Aufzeichnungen in den Reisediarien unterscheiden zwischen privaten *conversazioni* im kleinen Kreis mit Kartenspiel und festlichen mit zahlreichen Gästen aus dem städtischen Adel und Klerus. Am Abend des 25. Mai 1716 wurde ein ebensolches „herrliches Fest“⁷⁰ in Form einer *conversazione* für Karl Albrecht im Hause des Conte Ferdinando Bolognetti gegeben. Dabei wurde die *Cantata a tre [Il Genio della Baviera, la Gloria, la Fama]* dargeboten. Das französische Tagebuch lässt keinen Zweifel über den Zweck dieser Kantate: Bevor diese zu Gehör gebracht wurde, „on distribua les livres imprimés du sujet qui fut fait a la louange de S[on] A[ltesse] S[erenissi]me.“⁷¹ Die im Diarium hervorgehobene „louange“ ist im Falle dieser Kantate nicht – wie so oft – als reine Glorifizierung der Tugenden des jungen Adelligen umgesetzt worden. Mit den Worten der allegorischen Figur des Genio „or che l’Asia ci chiama a battaglia“⁷² verweist sie auf das damalige politische Geschehen in Europa und gleichzeitig auf die Zukunft des Kurprinzen.

Die hier angesprochene „battaglia“ ist mit dem in der historischen Forschung so bezeichneten Venezianisch-österreichischen Türkenkrieg gleichzusetzen, der 1714 mit der Kriegserklärung des Osmanischen Reichs an Venedig seinen Anfang genommen hatte und 1718 mit dem Frieden von Passarowitz zu Gunsten der Christenheit entschieden werden sollte. Gedrängt und finanziell durch den Papst unterstützt, griffen die Habsburger erst 1716 in den Krieg ein.⁷³ Bayern war daran gelegen, am Türkenkrieg teilzunehmen, um den Kaiser zu unterstützen, sich aber zugleich nach der Reichsacht über Max Emanuel gegenüber den Habsburgern neu zu positionieren. Einerseits sollte damit das wiedererstarke politische Bewusstsein demonstriert und andererseits die Beziehungen zum Kaiserhof verbessert

⁶⁸ Franco Piperno, *Francesco Gasparini „Virtuoso dell’eccellentissimo Sig. Principe Ruspoli“*. Contributo alla biografia gaspariniana (1716–1718), in: *Francesco Gasparini 1661–1727. Atti del primo convegno internazionale*, hrsg. von Fabrizio Della Seta und Franco Piperno, Florenz 1981 (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 6), S. 191–214: 201.

⁶⁹ Vgl. beispielsweise zur *conversazione* im Hause der Familie Ruspoli: Andrea Zedler, *Antonio Caldaras Kantatenschafften zwischen römischen Conversazioni und dem Zeremoniell des Wiener Hofes*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 57 (2013), S. 117–140: 125–132.

⁷⁰ D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, *Diarium* (25. Mai 1716). Zur Musikpflege der Familie Bolognetti vgl. den Beitrag von Luca della Libera im vorliegenden Band S. 157–168.

⁷¹ D-Mbn, Bibl.2368, fol. 61r.

⁷² Vgl. den Kantatentext auf der Internetplattform CLORI: www.cantataitaliana.it, Scheda: 6071 (Zugriff: 15. Juli 2014).

⁷³ Vgl. Karl Vocelka, *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*, Wien 2001 (*Österreichische Geschichte* 7), S. 156.

werden.⁷⁴ Erst nach langen Verhandlungen und der am 19. Mai 1717 erteilten Investitur, konnte der bayerische Kurfürst eine Militärkonvention abschließen, die die Abstellung von Truppen in Höhe von 5.000 Mann vorsah.⁷⁵ Eine mögliche Teilnahme des Kurprinzen am Türkenkrieg wurde bereits im Zuge der Verhandlungen mit dem Kaiser über die Bildungsreise diskutiert. So meldete der bayerische Gesandte in Wien am 7. September 1715, dass, wenn es zum „krieg wider die türckhen ankommen solte, [der Kurprinz] als volontaire beywohnen könte“.⁷⁶ Während des Romaufenthalts schien die Kriegsteilnahme des Kurprinzen bereits beschlossene Sache zu sein. So berichtet der Direktor der Académie de France à Rome, Charles-François Poërsen, an den Direktor der Bâtiments du Roi, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, Duc d’Antin, am 19. Mai 1716, dass der Kurprinz nach seinem Aufenthalt in Florenz „s’en aller faire la guerre en Hongrie“.⁷⁷ Schlussendlich sollte der Bayer im Frühjahr 1717 in Pancsova an den Kriegsgeschehnissen teilnehmen.⁷⁸ Rom wusste den Aufenthalt des Prinzen zu nutzen und schwor ihn richtiggehend auf diesen Krieg ein. Dies taten die kirchlichen wie weltlichen Vertreter der Stadt nicht allein mit der genannten, sondern auch mit weiteren Kantaten, auf deren Inhalt und Auführungskontext in der Folge eingegangen werden soll.

„ROMA AVVEZZA A GL’EROI“ DIE RÖMISCHEN WIDMUNGSKANTATEN

Im Zuge der Quellenauswertung konnten drei Kantaten identifiziert werden, die in Verbindung mit dem Romaufenthalt des Kurprinzen stehen. Zwei davon – die eben schon erwähnte *Cantata a tre [Il Genio della Baviera, la Gloria, la Fama]* – und die *Cantata a tre voci [Chiuso è già Borea nevoso]* weisen eindeutig den Charakter eines Widmungswerkes auf. Selbst in der dritte Kantate, *Roma e la Fede*, wird auf Karl Albrecht direkt Bezug genommen, obwohl jene ihm nicht explizit zugeeignet wurde. Im Folgenden ist zu zeigen, wie Kantaten politisch in Dienst genommen wur-

⁷⁴ Vgl. Ludwig Hüttl, *Max Emanuel. Der Blaue Kurfürst. 1679–1726. Eine politische Biographie*, München 1976, S. 517.

⁷⁵ Vgl. Hartmann, *Geld als Instrument* (wie Anm. 38), S. 55.

⁷⁶ D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, Franz Hannibal Graf von Mörmann und Maximilian Franz Graf von Seinsheim an Max Emanuel, 7. September 1715.

⁷⁷ Die Korrespondenz der beiden ist abgedruckt in: *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtimens*, 1666–[1804], hrsg. von Anatole de Montaiglon, Bd. 5, Paris 1895, S. 4. Vgl. auch: *Europäische Fama. Welche den gegenwärtigen Zustand der vornehmsten Höfe entdecket* 188 (1716), S. 618.

⁷⁸ Vgl. Hartmann, *Karl Albrecht – Karl VII.* (wie Anm. 1), S. 37 f.

den, um die römischerseits erwünschte Kriegsteilnahme des Prinzen zu legitimieren. Hierzu gehört eine Analyse der poetischen Struktur ebenso wie eine solche der Musik. Zunächst aber sollen einige Überlegungen zum Darbietungskontext und den möglichen Auftraggebern angestellt werden.

AUFTRAGGEBER UND AUFFÜHRUNGSANLÄSSE

Die Aufführungsanlässe der Kantaten sind in zwei Fällen nachweisbar: Die *Cantata a tre [Il Genio della Baviera, la Gloria, la Fama]*, von der lediglich der Text erhalten ist, wurde innerhalb einer „conversazione publica“⁷⁹ im Auftrag des Conte Bolognetti am Abend des 25. Mai 1716 gegeben.⁸⁰ Die *conversazione* fand im Palazzo Bolognetti statt und „toute la noblesse romaine se trouvat a cette assemblée“.⁸¹ Die Musik stammte – so der handschriftliche Eintrag auf dem gedruckten Librettotext, der sich im Familienarchiv der Bolognetti befindet – mutmaßlich von Giovanni Bononcini, der Text von dem Arkadier Giambattista Felice Zappi.⁸²

Die Kantate *Roma e la Fede* kam im Zuge der Preisverleihung der Accademia del Disegno am 2. Juni 1716 am Kapitol zur Aufführung. Das in französischer Sprache abgefasste Tagebuch vermeldet bezüglich der für Karl Albrechts Rückkehr aus Neapel auf Juni verschobenen Veranstaltung, dass der Papst diese Festlichkeit „fait faire toutes les années, le premier jour de May; mais qu’il fit differer cette fois icy a cause de l’absence de S[on] A[ltesse] qui etoit a Naples.“⁸³ Die Preisverleihung stand ganz im Zeichen der „Difesa della Religione“ und so hatten neben der Kantate auch die prämierten Kunstwerke sowie die dort vorgetragenen Gedichte das

⁷⁹ I-Rasv, Fondo Bolognetti 201, fol. 178v.

⁸⁰ Die Kantate wurde nicht, wie Strohm angibt, in der Fastenzeit aufgeführt, sondern Ende Mai nach der Rückkehr Karl Albrechts nach Rom aus Neapel. Vgl. Reinhard Strohm, *Die klassizistische Vision der Antike. Zur Münchner Hofoper unter den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel und Karl Albrecht. (Fortsetzung)*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (2007), S. 77–104: 79. Piperno ordnet die Kantate *Chiuso è già Borea nevoso* einer Darbietung am 25. Mai 1716 zu. Vgl. Franco Piperno, *Su le sponde del Tebro. Eventi, Mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli*, in: *Intorno a Locatelli*, hrsg. von Alberto Dunning, Bd. 2, Lucca 1995, S. 793–877: 841. Vgl. zur Datierung auch: Saverio Franchi, *Drammaturgia romana II (1701–1750) [...]*, Rom 1997 (*Sussidi eruditi* 45), S. 123.

⁸¹ D-Mbn, Bibl.2368, fol. 61r. Der Palazzo der Familie Bolognetti befand sich in unmittelbarer Nähe der Piazza Venezia und wurde um 1900 für den Bau des Palazzo delle Assicurazioni zerstört. Vgl. den Eintrag 277 der *Nuova Pianta di Roma* von Gianbattista Nolli (1748), online verfügbar: <http://nolli.uoregon.edu/default.asp> (Zugriff: 28. Februar 2013).

⁸² „Parole del Sig[no]r Avvocato Zappi; Musica del Sig[no]r Bononcini.“ I-Rasv, Fondo Bolognetti 201, fol. 179r. Musikalisches Material konnte bis dato nicht aufgefunden werden.

⁸³ D-Mbn, Bibl.2368, fol. 67v. Karl Albrecht hielt sich von 30. April bis 14. Mai 1716 in Neapel auf.

aktuelle Kriegsgeschehen zum Thema.⁸⁴ Die Kantate, deren Text aus der Feder von Ignazio de Bonis stammt⁸⁵ und deren Komponist vermutlich Giovanni Bononcini war,⁸⁶ wurde im Anschluss an die Preisverleihung von „les plus belles voix de Rome [...] avec quarante-cinq instruments“⁸⁷ vorgetragen.

Die Prachthandschrift zu *Chiuso è già Borea nevoso* wurde vom römischen Kopisten Francesco Lanciani erstellt⁸⁸ und liegt ohne weitere Angaben zum Komponisten, dem Textdichter oder dem konkreten Aufführungsanlass in der Musikabteilung der Staatsbibliothek in München.⁸⁹ Allein der rote Ledereinband mit dem bayerischen Wappen in Goldprägung⁹⁰ in Kombination mit der römischen Kopistenhandschrift verweist auf die römisch-bayerische Verbindung. Aufwendig gestaltet sind die Initialen der Kantatenabschnitte, die mit kolorierten Zeichnungen versehen sind. Diese referenzieren auf den Text (siehe folgende Abbildung). In der Illustration sind kämpfende Gladiatoren dargestellt.⁹¹

⁸⁴ Beispielsweise wurde innerhalb der Bildhauerklasse ein „Generale a cavallo, con due, o tre figure di Soldati, che lo sieguono, ed in lontananza alcuni Turchi dispersi, e fuggitivi“ prämiert. *Le tre belle arti* (wie Anm. 23), S. 9. Mehrere Gedichte bezogen sich direkt auf die Anwesenheit Karl Albrechts, vgl. stellvertretend das Gedicht von Pier Jacopo Martello, *Le tre belle arti* (wie Anm. 23), S. 64.

⁸⁵ Vgl. *Le tre belle arti* (wie Anm. 23), S. 12.

⁸⁶ Franchi gibt Giovanni Bononcini auf Basis der Angabe im *Foglio di Foligno* als möglichen Komponisten an. Vgl. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana II* (wie Anm. 80), S. 120 und 123 sowie ders. und Orietta Sartori, *Le impressioni sceniche*, Bd. 2: *Integrazioni, aggiunte, tavole, indici*, Rom 2002, S. 129.

⁸⁷ *Correspondance des directeurs de l'Académie* (wie Anm. 77), S. 8.

⁸⁸ Anhand eines Schriftvergleichs hat Robert Münster die Handschrift dem römischen Kopisten Lanciani zugeordnet. Vgl. Robert Münster, *Kantate für Kurprinz Karl Albrecht*, in: *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*, Bd. 2: *Katalog der Ausstellung im Alten und Neuen Schloß Schleißheim. 2. Juli bis 3. Oktober 1976*, hrsg. von Hubert Glaser, München 1976, S. 229.

⁸⁹ Der Band D-Mbs, Mus.ms.225 wurde kürzlich von der Bayerischen Staatsbibliothek digital zur Verfügung gestellt: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00083808/image_1 (Zugriff: 26. November 2013).

⁹⁰ Der prachtvolle Einband stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit aus einer späteren Zeit, da das benutzte Brokatpapier im Inneren des Einbandes einer Augsburger Provenienz zugeordnet werden kann. Ein Belegexemplar des Brokatpapiers ist abgedruckt bei: Albert Haemmerle, *Buntpapier. Herkommen. Geschichte. Techniken. Beziehungen zur Kunst*, München 1977, S. 124. Für wertvolle Hinweise zum Brokatpapier sei Prof. Dr. Gregor Lechner, OSB herzlich gedankt.

⁹¹ Vgl. D-Mbs, Mus.ms.225, fol. 10r.



Abb. 1: Chor der Gladiatoren⁹²

Während Franz Michael Rudhart das Werk noch fälschlicherweise den Festlichkeiten nach Karl Albrechts abgeschlossenem Studium im August 1715 zugeordnet hatte,⁹³ war es Robert Münster, der die Kantate in den Kontext der Reise verortete. Im Zuge der groß angelegten Max-Emanuel-Ausstellung 1976 wurde das prachtvolle Manuskript der Kantate ausgestellt und wissenschaftlich bearbeitet. Auf Basis der beiden deutschsprachigen Tagebücher brachte Münster die Kantate in Verbindung mit einer Darbietung im Hause des Conte Bolognetti.⁹⁴ Durch die Datierung der Aufführung der *Cantata a tre [Il Genio della Baviera, la Gloria, la Fama]* kann diese Annahme aber widerlegt werden.

Michael Talbot und Colin Timms, deren These auch von Ursula Kirkendale⁹⁵ aufgegriffen wird, ordnen die Kantate *Chiuso è già Borea nevoso* einer Aufführung im Hause des Principe Francesco Maria Ruspoli zu. Aufgrund ihrer Beschäftigung mit den im Civico Museo Correr in Venedig

⁹² Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek.

⁹³ Vgl. Rudhart, *Geschichte der Oper* (wie Anm. 16), S. 97.

⁹⁴ Vgl. Münster, *Kantate* (wie Anm. 88), S. 229.

⁹⁵ Vgl. Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, 2. durchgesehene und übersetzte Aufl., Florenz 2007, S. 103 f.

aufbewahrten *Trattenimenti poetici* konnten sie Antonio Ottoboni als Autor dieser Kantate identifizieren. Die *Trattenimenti* umfassen in handschriftlicher Form beinahe das gesamte poetische Schaffen Antonio Ottobonis; darunter jenen Text zur *Cantata a tre voci da recitarsi alla presenza dell'Altezza Serenissima di Carlo Alberto, Principe Elettorale di Baviera nato li 6. Agosto 1697*.⁹⁶

In der Tat gab es am 26. April 1716 bei dem Fürsten Ruspoli eine *conversazione* zu Ehren des Kurprinzen.⁹⁷ Nur eines der sonst sehr ausführlichen Tagebücher berichtet von der Musik, die an diesem Abend gegeben wurde. Kurz und knapp wird von einer „zwey=stimmigen Cantata“, die in der Galleria aufgeführt worden sei, berichtet.⁹⁸ Gegen die Darbietung der Kantate *Chiuso è già Borea nevoso* im Hause Ruspoli spricht, dass sie eine Besetzung für drei Stimmen vorsieht, die im Widerspruch zur Angabe „zwey=stimmig“ im Tagebuch steht. Zudem lassen sich in den Abrechnungsbüchern der *Casa Ruspoli* weder eine Rechnung zu einer Kantatenkopie von Lanciani ausmachen, die im Regelfall immer extra ausgewiesen wurde, noch liegen gesonderte Abrechnungen von Musikern vor, die für die Aufführung hätten zusätzlich engagiert werden müssen. Die Kantate sieht eine Besetzung vor, die durch Ruspolis Hausensemble nicht hätte bewerkstelligt werden können.⁹⁹

Auf eine Darbietung im Hause Ottoboni gibt es ebenfalls keinerlei Hinweise in den Tagebüchern, wenngleich in diese Richtung der Umstand deutet, dass Antonio Ottoboni der Textdichter war. Vom 9. Mai 1716 datiert ein Brief, der Licht in die Aufführungsproblematik bringt. Der bayerische Gesandte in Rom berichtet unter diese Datum erstmals über ein

⁹⁶ Vgl. Michael Talbot und Colin Timms, *Music and the Poetry of Antonio Ottoboni (1646–1720)*, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12–14 giugno 1985)*, hrsg. von Nino Pirrotta und Agostino Ziino, Florenz 1987, S. 367–437: 402. Bemerkenswert ist, dass offensichtlich nachträglich getätigte Streichungen und Adaptationen des Textes bei der musikalischen Umsetzung nicht berücksichtigt wurden. Vgl. I-Vmc, Correr 467, S. 559 f. Vgl. auch den vollständigen Kantatentext auf der Internet-plattform CLORI: www.cantataitaliana.it, Scheda: 4975 (Zugriff: 15. Juli 2014).

⁹⁷ „Il sudetto Sig. Principe Elettorale, la sera [di domenica] si portò nel Palazzo del Sig. Principe Ruspoli nobilmente addobato, da quale fu dato un nobil trattenimento, con una cantata delle sue Virtuose [...]“ *Gazzetta di Napoli*, Nr. 19 (5. Mai 1716) abgedruckt bei: Thomas E. Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli. 1681–1725*, Berkeley 1993, S. 80, Eintrag 355.

⁹⁸ Vgl. D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, *Diarium* (26. April 1716).

⁹⁹ Vgl. I-Rasy, Fondo Ruspoli Marescotti, *Filza delle Giustificazioni del Libro Mastro di Roma 1716*, Tomo I, B 61, Fasc. 21. Vgl. zu den angestellten Musikern bei Ruspoli die Angaben bei Kirkendale, *Antonio Caldara* (wie Anm. 95), S. 437–444. Vgl. zum Kantatenrepertoire für die Familie Ruspoli: Magdalena Boschung, *Die Kantaten Antonio Caldaras für Principe Francesco Maria Ruspoli – Form und Funktion* (in Vorbereitung) (M.A.R.S. – *Musik und Aristokratie im Rom des Sei-/Settecento* 5) sowie Andrea Zedler, *Antonio Caldaras weltliche Kantaten im Kontext des römischen Stadtadels und des Wiener Kaiserhofs* (in Vorbereitung).

von Ottobonis Sohn, Kardinal Pietro Ottoboni, geplantes Fest für den Kurprinzen: Die Abhaltung der Veranstaltung sei aber an die Bedingung einer Visite des Prinzen bei dem Kardinal geknüpft. Das strenge Protokoll des Inkognito-Besuchs des Prinzen in Rom lege aber, so Scarlatti weiter, die Anzahl der Visiten bei den Kardinälen exakt fest, und ein Besuch bei Kardinal Ottoboni sei nicht vorgesehen. Scarlatti führt detailliert aus, dass Ottoboni die zeremonielle Vorgabe erstens nicht abschrecke und dieser zweitens auf unterschiedlichen Wegen (z.B. über das Lancieren eines Gerüchts oder wiederholter Klagen bei Scarlatti) versuche, doch noch eine Visite zu erwirken¹⁰⁰ – letztlich ohne Erfolg. Weder vor noch nach dem Besuch Karl Albrechts in Neapel, der den Romaufenthalt in zwei längere Teile teilte, ist eine Visite des Prinzen im Hause Ottoboni dokumentiert. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hätte *Chiuso è già Borea nevoso* wohl bei dem Fest Ottobonis erklingen sollen. Letztlich kam es somit zu keiner Aufführung der Kantate während des Romaufenthalts des Kurprinzen. Dass das Musikmanuskript heute in der Staatsbibliothek in München zu finden ist, deutet darauf hin, dass es nach dem Rombesuch des Prinzen als Geschenk nach München gelangte.¹⁰¹

INHALTLICHE UND DRAMATURGISCHE ASPEKTE DER KANTATEN

Die drei Protagonisten der Ottoboni-Kantate *Chiuso è già Borea nevoso* personifizieren allegorische Figuren – namentlich Primavera, Roma und Gloria. Ihnen wird je ein Chor zur Seite gestellt. Primavera wird von einem Chor der Nymphen, Roma von einem solchen der Gladiatoren und Gloria von einem Chor der Helden begleitet. Am Beginn der Kantate wird der Jugend Karl Albrechts gehuldigt, indem Primavera die an die Ufer Latiums zurückgekehrten Blumen und die damit verbundene jugendliche Lebenslust besingt. In ihrer ersten Arie formuliert Primavera zugleich ein *Memento mori*. Sie mahnt an, dass für den Menschen nie wieder diese schöne Jugendzeit komme. Danach wendet sie sich direkt an Karl Albrecht und

¹⁰⁰ Vgl. D-MhSA, Kasten schwarz 7494 (9. Mai 1716). Vgl. hierzu auch den Hinweis in der Edition von Briefen von Filippo Silva, Alexandra Nigito, *Le Lettere di Filippo Silva al Principe Giovanni Andrea III Doria Landi (1684–1723)*, in: *La musique à Rome au XVIII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, hrsg. von Caroline Giron-Panet und Anne-Madeleine Goulet, Rom 2012 (*Collection de l'École Française de Rome* 466), S. 223. Berthold Over sei herzlich für den Hinweis auf die Briefedition gedankt.

¹⁰¹ Von Seiten der Autorin wird dieser Frage im Zuge der Tagebuchedition am Lehrstuhl für bayerische Landesgeschichte der Universität Regensburg nachgegangen, wo derzeit die umfangreiche Korrespondenz zur Reise des Kurprinzen ausgewertet wird.

lobt die Strahlkraft, die von ihm ausgehe. Roma tritt hinzu und stimmt zu Beginn ihres Gesanges in das Lob des Jugendideals ein, indem sie den Prinzen mit Herkules und Achill, die bereits in jungen Jahren Heldentaten vollbracht hätten, vergleicht. Gleichzeitig werden aber auch die Ansprüche an den präsumtiven Kurfürsten herangetragen. Vor dem Hintergrund, dass Rom an den Umgang mit Helden gewohnt sei, werde der Prinz bereits als Heros erkannt, Rom natürlich treu ergeben:

(Recitativo)
 Roma avvezza a gli eroi, Roma già vede
 Sù la fronte Reale
 Genio che corrisponde al gran Natale
 E qui dove risiede
 La Fede in trono ei si portò devoto
 Ad offerir de suoi primi anni il voto.

Mit diesem Rezitativ setzt dramaturgisch das Thema des aktuellen Kriegsgeschehens ein, das die Kantate von nun ab bestimmen wird. Roma rät dem jungen Adeligen, die Denkwürdigkeiten des alten Roms und die Weisheit des „Vicedio Clemente“ (Papst Clemens XI.) zu bewundern. Ihre Andeutung auf zukünftige Taten verweist bereits auf Gloria, die – so die implizite Aussage – schon bereit stehe, um Karl Albrecht zum wahren Ideal zu führen: nicht der Jugend solle der Prinz frönen, sondern nach Ruhm möge er streben. Gloria unterstreicht ihre Forderungen in den zwei folgenden Rezitativen und Arien, indem sie Karl Albrecht die Heldentaten der Ahnen vor Augen führt, die über die Zeitalter hinausstrahlten. Hierbei bedient sich Gloria möglicherweise ganz bewusst einer semantischen Doppeldeutigkeit: Nimmt man den Kantatentext wörtlich, so zielt er auf den „gran Genitor“, das heißt auf Max Emanuel, der sich durch seinen Einsatz im Großen Türkenkrieg das Epitheton eines „großen Feldherren“ erkämpft hatte.¹⁰² Die Textstelle könnte aber auch im genealogischen Sinn interpretiert werden, so dass Karl Albrecht sein Großvater Johann III. Sobieski als Vorbild vorgestellt würde. Der nämlich ging als ‚großer‘ Verteidiger Wiens in die Annalen ein.¹⁰³

¹⁰² Vgl. zu Max Emanuel als Sieger im Großen Türkenkrieg Hüttel, *Max Emanuel* (wie Anm. 74), S. 187–190 sowie Marcus Junkelmann, *Kurfürst Max Emanuel als Feldherr*, München 2000, S. 48–80. Vgl. zur Bedeutung der Vorbildfunktion aus kunsthistorischer Sicht Peter Stoll, *Höchste Welt- und Krieges-Häupter. Eine Illustrationsserie zu den Türkenkriegen der Jahre 1714–1718*, 2007, online verfügbar: urn:nbn:de:bvb:384-opus4-4500 (Zugriff: 15. Juli 2014).

¹⁰³ Vgl. zur Schlacht am Kahlenberg: Gerda Hagenau, *Jan Sobieski. Der Retter Wiens*, Wien 1983.

(Recitativo)

Ma ancor tu sai, che de sublimi eroi
 L'opre insigni e sudate
 Duran per ogni etate
 Nel tuo gran Genitor l'ammiri, e il vedi.
 Ei dagl'infidi eoi
 Vienna difese, e d'empii Traci e Sciti
 Stese si vide ampie cataste ai piedi,
 Ei giovanetto ancora
 Fè impallidir la contumace Aurora
 Ed a miei primi inviti
 Preservò non curando agi et amori
 Dalla Sciable di Tracia i sacri Allori.

(Aria)

Dei grand Avi e gli Elmi e i scudi
 Tempo ed uso non logrò,
 E le noriche fucine
 Non si scordan del tuo crine,
 Mà per me fia che tu sudi
 Come il Padre anche suddò!

(Recitativo)

Ed ecco in bronzi, in marmi,
 E ne fasti, e ne carmi,
 E nell'applauso universal risuona
 La Bavara Bellona,
 Che col proprio sudor segnati ha i passi
 Onde alla Gloria vassi
 Tu pur v'aspiri ò generoso erede
 E già la fè suo difensor ti crede.

(Aria)

Spiega i vanni Aquila ardità
 Vola et alza all'alta sfera
 Che t'addita
 Lo splendor
 Del sublime Genitor
 Col suo esempio egli t'invita
 A cercar la Gloria vera
 Con la scorta del valor.

Schlussendlich sei, so führt Gloria weiter aus, auch die bayerische Kriegsgöttin dem Prinzen hold, denn dieser solle nun das vollenden, was seine Ahnen begonnen hätten. Karl Albrecht, der schon reif für tugendhafte Taten sei, solle in Treue zu Rom nach wahren Ruhm streben.

(Tutti i cori)

Già matura in Primavera
 Nell'età che spira amore
 Carlo Alberto hà la virtù.
 Già la fè già Roma spera
 Che il desio di gloria vera
 Cresca in lui sempre maggiore
 Se però può crescer più.

Die Textstruktur wurde von Ottoboni grundsätzlich dialogisch angelegt. Entweder stehen die allegorischen Figuren im Dialog miteinander oder sie wenden sich in Form von Aufforderungen an die Chöre. Hauptsächlich aber kommunizieren sie indirekt oder direkt mit der gehuldigten Person. Besonders bei der Figur der Gloria ist der auffordernde Charakter offensichtlich. Sie ermutigt den Prinzen an mehreren Stellen, das Erbe der Ahnen anzutreten und deren Vorbild gemäß gegen die Türken zu kämpfen. Die jeweiligen Chöre haben dramaturgisch die Aufgabe, die zentralen Aussagen der allegorischen Figuren zu verstärken.

Wie schon angedeutet, wird das zeitgenössische Kriegsgeschehen auch in der *Cantata a tre [Il Genio della Baviera, la Gloria, la Fama]* themati-

siert. In diesem Fall treten neben Gloria die allegorischen Figuren der Fama sowie des Genio della Baviera auf. Genio, auf der Suche nach seinem Herrn, dem würdigen Erben des bayerischen Throns, trifft in Rom auf Fama und Gloria und bittet um Hilfe.

(Recitativo)

Inclite Dive à voi mi prostro; oh come,
Oh come il ciel m'arride!
E chi meglio di voi darmi contezza
Potrà del mio Signor? Voi ben sapete
Dove s'aggira, ò dove fermo ha il piede
Del Bavarico Soglio il degno Erede.

Beide, an einen Schwur gekettet, dürfen nicht verraten, wo sich Genios Gebieter aufhält. Daraufhin antwortet Genio, dass er seinen Herrn schon finden werde wie Odysseus einst Achill, denn auch auf Karl Albrecht warte ein Krieg.

(Aria)

Trombe d'oro sù sù risuonate
Or che l'Asia ci chiama à battaglia.
Vegga Europa, anzi vegga la Terra
Quanto in Guerra
Il valor di nostr'armi prevaglia.

(Recitativo)

Io veggio, ah sì, trà i Cavalier Latini
Sconosciuto Signor, che al lieto suono
Delle Trombe guerriere
Ben più d'ogn'altro si raccese in volto;
Vidi un bel fuoco uscir dalle pupille,
Sì belle Dive, ho ritrovato Achille.

Tatsächlich trifft Genio seinen „sconosciuto Signor“ unter den römischen Kavalieren an. Obwohl es Rom schmerze, den „nobil Tesoro“ zu verlieren, möge er nach Hause zurückkehren und mit Fama und Gloria gestärkt in den Krieg ziehen.

Der Text wurde dramaturgisch auf das Element des Suchens und Auffindens von Genios Herrn ausgerichtet. Strukturell wird die Kantate nach einer längeren monologischen Einleitung Genios durch den Dialog bestimmt. Genios Schmachten nach „seinem Achill“ wird schließlich nicht mithilfe der beiden anderen Protagonisten gemildert, sondern durch den Klang der Kriegstrompeten. Dieser erst erweckt im Gesuchten jene leuchtenden Augen, die ihn verraten. Mit den Worten Genios „Io veggio, ah sì, trà i Cavalier Latini Sconosciuto Signor“ wird direkt auf Karl Albrecht verwiesen. Zeitgleich ist die darauffolgende Freudenarie Genios der dramaturgische Wende- und Höhepunkt der Kantate. Im Anschluss geben Fama

und Gloria mit je einem Rezitativ und einer Aria das Versprechen, beim Kriegführen Hilfe zu leisten. Damit wird der Schluss der Kantate eingeleitet, der mit einem dreistimmigen Gesang die so wichtige Einheit von Fama und Gloria preist, „a cercar la vittoria“.

Die Kantate *Roma e la Fede* beginnt mit einem tagesaktuellen Bezug – dem Fest zur Verleihung der Künstlerpreise. Ungeachtet des Kriegsschicksals bringe Roma den Lorbeer, um die Künste zu feiern. Fede könne sich nicht ungetrübt dem Fest hingeben, da größte Gefahr drohe und der Widerhall der Kriegstrompete ihr Schmerz bereite. Roma will Fede beruhigen und bringt vor, dass noch immer „gl’istessi incliti Duci“ zu ihrer Verteidigung existierten, denn es würden in Karl VI. der Türkenverteidiger Leopold I. und in Clemens XI. Papst Innozenz XII. weiterleben. Aber auch auf den bayerischen Kriegshelden, Max Emanuel, könne Fede setzen. Sein in „queste mura intorno“ anwesender Sohn habe in Eifer und Tapferkeit den unbesiegbaren Vater zum Vorbild.

Volgi le luci a queste mura intorno;
 Del Bavarico Duce,
 Di quel sublime Eroe, che già vedesti
 In più d’un rischio generoso, e forte
 Per accrescer tue glorie,
 Sprezzar la vita, e gire incontro a morte,
 Di Lui che col valore, e col consiglio
 Rese l’alta Belgrado a te soggetta,
 Vedrai l’Inclito Figlio:
 Ei pari al forte invitto Genitore
 Nutre zelo, e valore,
 E per l’orme di Lui saggio cammina:
 Onde ben lo preveggo
 Certe le Palme, ed i Trionfi tuoi,
 Se nel Padre, e nel Figlio
 Più di quel che vedesti or sperar puoi.

Nach diesen Worten keimt in Fede nun doch Hoffnung, da sie so viele Helden mit dem „Sovrano Pastore“, dem Papst, für die Verteidigung gegen den „tracio furore“ vereint sehe. Sie sei nun zuversichtlich, dass die Künste eines Tages die zukünftigen Siege auf die Leinwand bannen könnten und sie wünsche dem Papst inbrünstig dieselben Erfolge wie seinen Vorgängern Innozenz XII. und Pius II.¹⁰⁴

Der Textdichter De Bonis setzt gleich zu Beginn der Kantate einen dramaturgischen Höhepunkt. Der Chor ruft dazu auf, den Triumph der Tugend an diesem Tag zu feiern. Sogleich wird der Jubel jedoch mit dem darauffolgenden Rezitativ Romas gedämpft. Sie befinde sich im Zwiespalt, denn Feierlust gepaart mit Sorge und Hoffnung seien die bestimmenden

¹⁰⁴ Hier werden Innozenz XII. und Pius II. genannt, die beide gegen die Türken auftraten.

Elemente ihres Gesangs. Auch Fede ist in jener sorgenvollen Stimmung gefangen. Erst nach der überzeugenden Argumentation Romas, die der Textdichter in einem außergewöhnlich langen Rezitativ, das von zwei rhetorischen Fragen eingeleitet wird, aufbaut, nimmt die Kantate dramaturgisch wieder an Fahrt auf und kann zu einem zweiten Höhepunkt, dem Schlusschor, geführt werden.

POETISCHE STILMITTEL ZUR DARSTELLUNG VON PANEGYRIK UND KRIEG

Die Mannigfaltigkeit der allegorischen Figuren, Personifikationen, Topoi, Metaphern, Allusionen und Symbole ist ein Kennzeichen der *poesia per musica* wie sie von den römischen Adligen im akademischen Umfeld in ihren *poesie* gepflegt wurde. Auch im Falle der vorliegenden Kantatentexte wird von diesen poetischen Stilmitteln reichlich Gebrauch gemacht. Im folgenden Abschnitt wird jene poetische Ausdrucksweise untersucht, die dazu diente, die Panegyrik einerseits sowie die für Rom vom Türkenkrieg ausgehende Gefahr andererseits darzustellen und zu symbolisieren. Hiermit soll gezeigt werden, wie die *poesia per musica* gleichzeitig als *poesia per politica* eingesetzt wurde, um politische Überzeugungen zu vermitteln.

Zur Personifizierung, Glorifizierung und zugleich Mythisierung des Kurprinzen als römischem Hoffnungsträger im Krieg werden in den Kantatentexten neben mythologischen Helden und Göttern auch sinn- gleiche Beschreibungen herangezogen. Ottoboni setzt für den Prinzen die Metonymien „regio garzon“, „real pellegrino“, „generoso erede“ und „Genio“ ein, um einerseits auf die adelige Herkunft und andererseits auf die Funktion als Reisender, respektive Pilger, hinzuweisen. Mit „aquila ardit“, „giovine campione“ und „guerriero nascente“ wird auf den Krieg angespielt. Der proklamierte Mut und die bereits in die Wiege gelegte Kriegskunst stehen für die Erwartungshaltung Roms gegenüber dem Prinzen. Diese Zuversicht wird durch die Verbindung Karl Albrechts mit drei Kriegshelden der Mythologie untermauert: Herkules, Achill und Ajax.

Der mutmaßliche Textdichter Zappi verweist wie Ottoboni mit dem Ausdruck „degno Erede“ auf die bayerische Erbfolge und mit „Eroe guerriero“ sowie „Achille“ auf den präsumtiven Kriegshelden. Letztere Anspielung wird in das Zentrum gerückt und fungiert zugleich als Wendepunkt der Kantatenhandlung. Der Textdichter zitiert hier eine Szene aus einer mutmaßlich im fünften nachchristlichen Jahrhundert entstandenen Variante der Erzählung von Achill auf Skyros. Genio ist wie Odysseus auf der Suche nach dem Helden. Odysseus findet Achill auf der ägäischen

Insel, als dieser sich, durch den Klang der Kriegstrompete ermutigt, mit dem Griff zu den Waffen verraten hatte.¹⁰⁵ Auch Genios „sconosciuto Signor“ wird auf Grund seiner leuchtenden Augen, die der „lieto suono delle Trombe guerriere“ auslöst, erkannt. Der Wunsch des Gesuchten, unentdeckt zu bleiben, ist das zentrale Element der Kantate. Dass hier auf Karl Albrechts Anwesenheit in Rom „all’incognito“ angespielt wird, ist geradezu augenfällig. Es ist ein interessanter Aspekt, dass schon kurz nach der Ankunft des Prinzen in Rom anlässlich der Visite des Papstneffen Don Carlo Albani darauf hingewiesen wird, dass

„Ihre Päpstliche Heyligkeit [...] ein so großes Verlangen getragen, durch öffentliche Bezeugungen Ihro D[u]r[chlauch]t alle Dero großen Rang gebührende Ehren zu erweisen, weillen aber Selbe [der Kurprinz] in dieser Statt all in [sic] incognito unter dem Nahmen des Graffens von Trausnitz seyn wolten, der Papst wider seinen willen ab dem gefasten Vornehmen abgehalten wurde.“¹⁰⁶

Bei der ersten Audienz formuliert auch der Papst sein Missfallen, indem er seine Ansprache auf das Inkognito lenkt. Es sei für ihn ein „affronto di levare la maschera a chi vuol esser sconosciuto“.¹⁰⁷ Der Kantatentext bringt dies mit folgender Aussage Glorias auf den Punkt: „Ma di vivere ignoto ha sol desio.“ Dieser Wunsch wird insofern in der Kantate gebilligt und mythologisch untermauert, als schon Jupiter und Phoebus in „spoglio sconosciuto“ auf die Erde herabgestiegen seien und man Phoebus im „rechten Licht“ doch als den wahren Gott erkennen könne.

In der Kantate *Roma e la Fede* kommt es in Bezug auf Karl Albrecht zu keiner mythologischen Anspielung – im Gegenteil, hier wird er direkt als „inclito Figlio“ des „Bavaro Duca“ angesprochen.¹⁰⁸ Dies entspricht im Übrigen ganz der Ausrichtung der Kantate, da auch die Referenzen auf Papst und Kaiser nicht symbolisch verschlüsselt sind. Wie bedeutend aber der Hinweis auf den Prinzen quasi im selben Atemzug mit Karl VI. und Clemens XI. für diesen selbst bzw. für sein Haus war, zeigt sich darin, dass

¹⁰⁵ Vgl. zur Entdeckung Achills auf Skyros Anneliese Kossatz-Deißmann, *Achilleus*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 1, Zürich u.a. 1981, S. 37–200: 56.

¹⁰⁶ D-Mbs, Cgm 6067, fol. 40v–41r.

¹⁰⁷ D-Mhsa, GHA, Korrespondenzakt 718, *Diarium* (6. April 1716). Grundsätzlich wurde es vom Papst und den Kardinälen abgelehnt, Gäste inkognito zu empfangen. Max Emanuel musste aber aufgrund seiner geschwächten politischen Situation auf das Inkognito seines Sohnes bestehen. Da seine Re-Investitur erst im Mai 1717 erfolgte, musste der Kurfürst ein Treffen mit weniger ehrenvollem Zeremoniell zwischen bayerischen Prinzen und vatikanischen Vertretern verhindern. Ein Besuch, bei dem das Inkognito nicht eingehalten worden wäre, hätte möglicherweise zu einem für die bayerische (Kirchen-)Politik ungünstigen Präzedenzfall führen können. Vgl. Kolck, *Bayerische und pfalz-neuburgische Prinzen* (wie Anm. 29), S. 268 f.

¹⁰⁸ Vgl. den Kantatentext auf der Internetplattform CLORI: www.cantataitaliana.it, Scheda: 6072 (Zugriff: 15. Juli 2014).

der relevante Ausschnitt, das zweite Rezitativ Romas, komplett in das französischsprachige Tagebuch übernommen wurde.¹⁰⁹

Die Anspielungen auf den Türkenkrieg werden in allen drei Kantaten schon an der Personenkonstellationen nachvollziehbar. Gloria als anzustrebende Tugend der Krieger wird gleich in zwei Kantaten als allegorische Figur eingesetzt. In der Ottoboni-Kantate stellt sie unmissverständlich klar, dass sie das wahre Idol der Heroen sei, für das Stand und Reichtum zu verachten und das Ehebett sowie der Thron zu verlassen seien. Da sie Labsal „de nomi, e nelle lingue, e nelle istorie“ sei, könne sie den Kurprinzen glücklich machen („posso renderti lieto“). Gloria ist es auch, die Karl Albrecht an seine siegreichen Ahnherren im Großen Türkenkrieg erinnert. Ihr geben die beiden anderen Figuren, Roma und Primavera, gegen Ende der Kantate die Vorrangstellung. In der Kantate *Il Genio della Baviera* tritt Gloria nicht vergleichbar offensiv auf, aber sie bringt vor, dass sie mit Girlanden die Verdienste der starken Sieger prämiere („premio il merito de forti vincitori“). Gleichberechtigt neben ihr steht die allegorische Figur der Fama, die mit ihrer Trompete die Heldentaten rühmt („paleso le gesta gloriose degl’eroi più famiosi“). Roma tritt bei Ottoboni wie bei De Bonis als Beobachterin auf. Sie stellt auf Basis ihrer Wahrnehmungsgabe Bezüge zu den aktuellen politischen Vorgängen bzw. zu den anwesenden Personen bei der Kantatendarbietung her. Roma gibt vor, in der Ottoboni-Kantate alle Eigenschaften des zukünftigen Kriegers bei Karl Albrecht gesehen zu haben, da er bereits am heimatlichen Hof in Liebe zu den Lorbeeren („trionfali allori“) und dem Myrtenkranz („serto di mirti“) entflammt sei. Bei De Bonis schließlich ist es Roma, die Fede daran erinnert, dass es „incliti Duci“ zu ihrer Verteidigung gebe und dass sie dies am anwesenden Sohn Max Emanuels ermessen könne. Schließlich werden neben den eben erwähnten Symbolen des erhofften Sieges wie Lorbeer und Myrte die Kriegsfeinde selbst benannt. Die Thraker (Ottoboni, De Bonis) und Skythen (Ottoboni) werden als Synonyme für die feindlichen Türken eingesetzt. Gegen den „Tracio furore“ müssten vereint „tanti Eroi“ (beide: De Bonis) kämpfen, jetzt, wo „ci chiama dell’Asia il destino“ (mutmaßlich Zappi).

¹⁰⁹ Vgl. D-Mbn, Bibl.2368, fol. 68v–69r.

MUSIKALISCHE STILMITTEL ZUR DARSTELLUNG VON PANEGYRIK UND KRIEG

Da lediglich die Partitur zur Kantate Antonio Ottobonis vorliegt, ist ein Vergleich der musikalischen Umsetzung mit den beiden anderen Werken nicht möglich. Aus diesem Grund werden im abschließenden Kapitel nach einer komprimierten allgemeinen Verortung der formalen Anlage der Komposition punktuell jene musikalischen Mittel untersucht, mit denen die im Text angelegte Darstellung von Panegyrik und Krieg musikalisch umgesetzt wurde.

Die Partitur der Kantate sieht eine Besetzung mit zwei Sopran- und einer Altsolostimme, vierstimmigem Chor, sowie Violinen, Viola, Oboen, Flöten, nicht näher spezifizierten „stromenti da fiato“ und Instrumente des Basso continuo vor. Die Blasinstrumente werden ausschließlich zur Verstärkung des ersten, zweiten und fünften Chores eingesetzt und sind mit den Violinen unisono geführt. Die Sopranlage ist für Primavera und Gloria bestimmt, während die Altstimme Roma zufällt. Diese Besetzungskonstellation der Gesangspartien ist vergleichbar mit jener, die beispielsweise Georg Friedrich Händel für die Serenata *Oh, come chiare e belle* HWV 143 wählte, die er 1708 im Auftrag seines römischen Mäzens Francesco Maria Ruspoli schrieb. Auch hier werden Tebro, der für Rom steht, mit einer Alt-Stimme und Gloria mit einer Sopran-Stimme besetzt. Für jede allegorische Figur sind drei Arien vorgesehen.¹¹⁰ Dies ermöglichte eine Gleichverteilung der Auftritte und somit eine Gleichberechtigung der Sänger. Strukturell zerfällt die Kantate nach der einsätzigen Introduzione in vier Abschnitte, die jeweils von Chören umrahmt werden (siehe Tabelle):

¹¹⁰ Vgl. Siegfried Schmalzriedt, *Händels römische Kantate „Oh, come chiare e belle (Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria)“ (HWV 143)*, in: *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Matthias Schnettger, Kassel etc. 2010 (*Analecta Musicologica* 44), S. 210–215: 212 f. Vgl. auch Angela Romagnoli, *Kantaten (HWV 77–177)*, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, hrsg. von Hans Joachim Marx in Verbindung mit Michele Calella, Laaber 2012 (*Das Händel Handbuch* 4), S. 397–496: 480–484.

Tab. 1: Struktur der Kantate

	Abschnitt	Tonart, Taktart	Besetzung	Tempobezeichnung, Form, Anmerkungen
1	Introduzione	F-Dur, C	V1+2 unisoni, Vla, bc	Spiritoso
2	Coro di Ninfe, <i>Chiuso è già Borea nevoso</i>	F-Dur, 3/4	S, A, T, B, V1+2 unisoni, Vla, Ob 1+2 unisoni, Fl 1+2 unisoni, „altri stromenti a fiato“, bc	Largo, e alla Francese
3	Rec., Primavera, <i>Ecco cinta di Rose</i>		S, bc	
4	Aria, Primavera, <i>Del April la Gioventù</i>	B-Dur, C	V1+2 unisoni, Vla, bc	ABA
5	Rec., Primavera, <i>Ma se più del mio solito costume</i>		S, bc	
6	Aria, Primavera, <i>S'ei risplende così</i>	G-Dur, 3/4	S, V1, V2, Vla, bc	ABA
7	Coro di Ninfe, <i>L'Età giovinetta</i>	C-Dur, C	S, A, T, B, V1+2 unisoni, Vla, Ob 1+2 unisoni, Fl 1+2 unisoni, „altri stromenti a fiato“, bc	
8	Rec., Roma, <i>Primavera genitale [gentile?]</i>		A, bc	
9	Aria, Roma, <i>Era Giovine anche Alcide</i>	D-Dur, 3/4	A, V1, V2, Vla, bc	Andante, ABA, „Tutti li stromenti suoano il Basso“
10	Rec., Roma, <i>Roma avvezza a gl'Eroi</i>		A, bc	
11	Aria, Roma, <i>Già sfavilla il primo Lampo</i>	C-Dur, C	A, bc	Spiritoso, ABA
12	Rec., Roma, <i>Il Real Pellegrino osservi intanto</i>		A, bc	
13	Aria, Roma, <i>Minor fasto e vera fede</i>	Es-Dur, 3/4	A, V1, V2, Vla, bc	Lento e svaccinato, ABA
14	Rec., Roma, <i>Voi miei seguaci intanto</i>		A, bc	
15	Coro di Gladiatori, <i>Tra false ferite</i>	G-Dur, C	S, A, T, B, V1+2 unisoni, Vla, bc	Allegro ma non Presto, ABA
16	Rec., Gloria, <i>Di fiorita stagion riso fugace</i>		S, bc	
17	Aria, Gloria, <i>Tu ben sai ch'or parte or riede</i>	G-Dur, 12/8	S, V1, V2, Vla, bc	Allegro, ABA
18	Rec., Gloria, <i>Ma ancor tu sai, che de sublimi eroi</i>		S, bc	
19	Aria, Gloria, <i>Dei grand Avi e gli Elmi e i scudi</i>	F-Dur, 3/8	S, V1+2 unisoni, Vla, bc	ABA
20	Rec., Gloria, <i>Ed ecco in bronzi, in marmi</i>		S, bc	

21	Aria, Gloria, <i>Spiega i vanni Aquila ardita</i>	A-Dur, 2/4	S, V1, V2, VIa, bc	Allegro ma non presto, ABA
22	Rec., Gloria, <i>Voi miei prodi seguacci</i>		S, bc	
23	Coro degli Eroi, <i>Vessilli son questi</i>	C-Dur, 3/4	S, A, T, B, V1+2 unisoni, VIa, bc	Spiritoso
24	Rec. Primavera, <i>Attonita ascoltai</i>		S, bc	
25	Rec. a 2, Roma + Gloria, <i>Dal germe eccelso havrai</i>		S, A, bc	
26	Rec., Primavera + Gloria, <i>Ah che sono oltre i fiori</i>		S, bc	
27	Rec., Roma, <i>Goda i miei vanti</i>		A, bc	
28	Rec., Primavera, <i>Ah che al partir</i>		S, bc	
29	Aria, Primavera, <i>Di seguirlo havrò sol'io</i>	Es-Dur, 3/8	S, V1+2 unisoni, VIa, bc	Allegro moderato, ABA
30	Rec., Primavera, <i>Cedo alla Gloria</i>			
31	Rec., Roma, <i>Io non m'oppongo al vero</i>			
32	Tutti i cori, <i>Già matura in Primavera</i>	F-Dur, 3/4	S, A, T, B, V1+2 unisoni, VIa, Ob 1+2 unisoni, Fl 1+2 unisoni, „altri stromenti a fiato“, bc	

Die Rezitativ- und Arienaufteilung folgt bei Roma und Gloria nach demselben Schema. Ihre jeweils drei *en bloc* gesetzten Arien werden von drei Rezitativen eingeleitet, abschließend folgt ein den jeweiligen Chor einleitendes Rezitativ. Primaveras Einsatz erfolgt im Gegenzug dazu am Beginn der Kantate mit je zwei Rezitativen und Arien. Diese werden von zwei Chorsätzen umrahmt. Die dritte Arie Primaveras erscheint erst gegen Ende des Werkes. Die Arie und die nachfolgenden kurzen Rezitative haben den Zweck, die von Gloria mit ihrem ersten Rezitativ angeregte Diskussion um das Ideal für Karl Albrecht zu einem Ende zu führen. Roma und Primavera bringen – wie schon erwähnt – am Ende der Kantate zum Ausdruck, dass sie Gloria den Vorzug geben. In der Zusammenschau der formalen Anlage ist es bemerkenswert, dass für die Arien durchgängig Dur-Tonarten gewählt wurden. Unter diesen sticht bei der Ton- und Taktartenwahl vor allem Gloria mit der Arie in G-Dur im 12/8-Takt und mit ihrer A-Dur-Arie im 2/4-Takt heraus. Unter den Taktarten dominiert bei den Arien der 3/4-Takt, nur einmal wählt der Komponist den 12/8-Takt. F-Dur ist Ausgangs- und Endpunkt des Werkes, und mit der A-Dur-Arie entfernt sich der Komponist hier am weitesten von den in der Tonartenwahl gesetzten Eckpunkten.

Unterschiede bei der Charakterisierung der allegorischen Figuren lassen sich durch den Einsatz von Ritornellen und die unterschiedliche Führung der Violinstimmen erkennen, die an einer Stelle unisono, an anderen aufgeteilt in erste und zweite Violinstimme gesetzt wurden. Primavera wird immer mit einem Instrumentalvorspiel eingeleitet, das – wenn auch in zwei Arien verkürzt – vor dem B-Teil wieder aufgegriffen wird. Ihre erste Arie „Del April la gioventù“ und ihre dritte Arie „Di seguirlo havro sol’io“ werden im Gegensatz zur zweiten von den Violinen unisono begleitet. Romas erste Arie „Era Giovine anche Alcide“ beginnt mit einem Bassvorspiel, wobei hier und folgend alle eingesetzten Streichinstrumente durchgehend die Bassstimme realisieren. Bei Romas dritter Arie „Minor fasto e vera fede“ entfällt ein Vorspiel, dafür wurde der B-Teil vom A-Teil durch ein längeres Zwischenspiel, das die Melodie des A-Teils vollständig bringt, getrennt. Gloria wird bei allen drei Arien mit Ritornelli eingeleitet und lediglich bei „Dei grand Avi“ begleiten die Violinen im Unisono. Besonders bei dieser Arie ist die musikalische Wortausdeutung hinsichtlich der panegyrischen Verehrung gegenüber dem Haus Bayern gut nachvollziehbar. Die für die Zeit typischen Akzentuierungen mittels Koloratur, Wort- und Verswiederholung werden in dieser Da-Capo-Arie angewandt. Augenfällig ist im ersten Schritt die aufwärtsstrebende Bewegung der Stimme bei „grand Avi“ im A-Teil. Das in den Violinen vorweggenommene Motiv wird in der Gesangsstimme vollendet, indem sie eine Oktavskala und zugleich im zweiten Takt ihres Einsatzes den ersten Spitzenton (f') bringt. Eine Sechzehntel-, die von einer Achtelbewegung abgelöst wird, führt aufwärts hin zur Betonung des Wortes „Avi“. Diese Wortausdeutung hat zum Ziel, die Größe der Ahnen zu betonen. Im zweiten Schritt ist die anschließende Wiederholung der Verneinung „no“, die instrumental durch die Viola und den Basso continuo verstärkt wird, und die Akzentuierung des Wortes „logrò“ durch eine sechstaktige Koloratur bei der zweiten vollständigen Wiederholung der ersten beiden Verszeilen bemerkenswert. Beides soll hervorheben, dass sich weder Schwerter noch Helme seit den Heldentaten der Ahnen abgenutzt hätten. Im übertragenen Sinn wird hier angemahnt, dass die Waffen auch noch für Karl Albrecht bereitstünden. Im in d-Moll gehaltenen B-Teil der Arie werden die vier Verszeilen zweimal vollständig wiederholt. Der Komponist folgt hier im Gegensatz zum A-Teil der Ottonari-Struktur des Textes, indem er nach jedem Versende eine Pause setzt. Genau diese Gesangspausen werden von den Violinen gefüllt. Bei ihrem dritten Einsatz und unmittelbar folgend zitieren die Violinen unisono das Eingangsmotiv des A-Teils und erinnern somit an die Ahnen, wenn Roma die Aufforderung ausspricht, dass Karl Albrecht dasjenige vollenden soll, was sein Vater begonnen habe. Die im Kantatentext mit einem Ausrufezeichen gekennzeichnete *exclamatio* wird

vor dem Da-Capo durch eine Hemiole auf „Padre anche sudò“ der Gesangs- und Bassstimme verstärkt.

Der A-Teil der darauffolgenden Arie Glorias in A-Dur steht ganz im Zeichen des „splendor“ des „jungen Adlers“. Die Betonung des Wortes „Aquila“ beim ersten Einsetzen der Gesangsstimme wird durch zweierlei befördert: Erstens wird das rhythmische Muster infolge der Abänderung der Achtel- und Sechzehntelbewegung des bereits von den Violinen vorgestellten Motivs durchbrochen und zweitens wird hier der Spitzenton des A-Teils (fis'') erstmals erreicht. Die Betonung des Wortes „splendor“ erfolgt nicht durch Wortwiederholung, sondern durch kurze Koloraturen. Verstärkt wird die Hervorhebung durch den zeitgleichen Einsatz der Violinen. Schon bei der zweiten Wiederholung der Verszeile begleiten die vorher pausierenden ersten Violinen einen Teil der Koloratur in Terzen, bei der dritten Wiederholung kommen die zweiten Violinen hinzu, die die Singstimme verdoppeln und damit verstärken.

Nicht nur bei den Arien, sondern auch bei den Rezitativen ist ein solcher Nachvollzug der musikalischen Umsetzung des Textgehalts möglich. Das von Gloria vorgetragene „Ma ancor tu sai“ erzählt von der Verteidigung Wiens. Die gefahrbringenden und „gottlosen“ „Traci e Sciti“ werden mit der Gesangsstimme in der tiefsten Lage (e') des Rezitativs über einem E-Dur Septakkord mit der Septime im Bass gesetzt. Die Gesangslinie steigt im Laufe von zwei Takten in kleinen Schritten über eine Oktav auf, bis sich der Septakkord in a-Moll auflöst, wenn Gloria – im übertragenen Sinn – von den feindlichen Kriegsopfern spricht. Eine ähnlich herausstehende Referenz auf das Kriegsgeschehen findet sich in Romas „Voi miei seguaci“. Hier wechselt das vorherrschende c-Moll bei „bellioso agone“ prompt in einen spannungsgeladenen verminderten Septakkord auf h, um den Kriegsschauplatz hervorzuheben.

Abschließend sei noch die musikalische Umsetzung des panegyrischen Texts „Roma avvezza a'gli eroi“ erwähnt. Die in Endecasillabi und Settenari gesetzten Verse werden bei dem Wort „Genio“ mit einem aufwärts geführten Sextsprung von d' auf h' zu einem ersten Höhepunkt geführt. Besonders augenfällig ist Romas Wunsch an Karl Abrecht, dem Papst die Treue zu halten. Dies wird musikalisch in zwei Schritten erreicht. Erstens durchbricht der Komponist mit der Pause nach dem hervorgehobenen „offerir“ den Versrhythmus des Endecasillabo und somit auch den Reim. Zweitens wird ebendort mit dem erstmals erreichten Spitzenton (c'') dem auf den Kurprinzen projizierten Wunsch nach Treue Ausdruck verliehen.

Überblickt man das römische Kantatenschaffen für den bayerischen Fürstensohn, so fällt dessen eminent politischer Charakter ins Auge, der sich auf verschiedenen Ebenen spiegelt, auf derjenigen des Textes ebenso wie auf jener der Aufführungsanlässe. Wie die Analyse der Texte zeigte, erfüllen beide dem Prinzen gewidmeten Werke, aber auch die bei der Prämierung der Künste vorgeführte Kantate den Zweck der Panegyrik mit der gleichzeitigen Referenz auf das Kriegsgeschehen. Trotz der hier ausführlich dargelegten unterschiedlichen Herangehensweise (direkte oder indirekte Anrede des Kurprinzen, mythologisch-bildliche Darstellung) ist die Intention der Kantaten immer dieselbe. Es galt, den Prinzen als zukünftigen Kämpfer im Dienst der katholischen Sache zu bestärken. Der politische Anspruch, der in der Forderung nach einem künftigen Türkensieger steckte, wurde aber nicht allein auf musikalischem Weg beschritten. Eine Reihe von Sonetten, Eklogen und Oden erfüllten bei der Preisverleihung am Kapitol dieselbe Funktion. Sie entsprechen auf Basis der Themenauswahl und des Duktus exakt der Intention der Kantatentexte.¹¹¹ Diese zeigen, dass es dabei weniger um die Deskription des Status quo ging, als vielmehr um die „auf die Realität entworfene Norm, der der Gelobte, im Netz des Lobes zappelnd, nachzukommen hat“, wie Jan-Dirk Müller es hinsichtlich der Funktion von Panegyrik pointiert zusammenfasst.¹¹²

Auch wenn die subjektive Wahrnehmung einer solchen Aufforderung kaum nachvollzogen werden kann, lassen sich vereinzelt Hinweise auf deren Aneignung ausmachen. Neben einzelnen Briefstellen, die auf die künftige Kriegsteilnahme des Kurprinzen verweisen, findet sich der markanteste Anhaltspunkt eingangs des französischsprachigen Tagebuchs. Dort ist über dem Porträt Karl Albrechts die Inschrift „NUNC VIATOR DEMUM VICTOR“ angebracht. Die Sentenz fungiert gleichsam als Motto des Tagebuchs und weist so über dessen engeren Bezugsrahmen ebenso hinaus wie die Kantatentexte über die reine Unterhaltungs- und Repräsentationsfunktion. Rom war zwar Helden gewohnt, doch es war sich nicht zu schade, seine politische Botschaft auf ganz unterschiedlichen Kanälen zu übermitteln. Der Musik kam hierbei – trotz oder gerade wegen ihrer vordergründig unpolitischen Funktion – eine zentrale Rolle zu.

¹¹¹ Vgl. hierzu u.a. das Sonett von Pier Jacopo Martello, *A Giovine Principe, che interviene all'Accademia di Campidoglio prima del suo ritorno in Germania*, in: *Le tre belle arti* (wie Anm. 23), S. 64.

¹¹² Jan-Dirk Müller, *Deutsch-lateinische Panegyrik am Kaiserhof und die Entstehung eines neuen höfischen Publikums in Deutschland*, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 2, hrsg. von August Buck, Hamburg 1981 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 8), S. 133–140: 134.