

Virtù und Bellezza – Il vero omaggio?

Huldigungskantaten für Maria Theresia und Maria Anna

Il vero omaggio, eine wahrhafte Huldigung, ein wirkliches Geschenk galt es dem Herrscher und seinen engsten Angehörigen zu ihren Namens- und Geburtstagen bzw. anderen, für die Dynastie bedeutenden Ereignissen darzubringen. Darunter sind an erster Stelle die groß angelegten und mit allem höfischen Prunk auf und vor der Bühne¹ inszenierten Namens- und Geburtstagsopern zu rechnen, wie sie Kaiser und Kaiserin zustanden, in weiterer Linie die kleineren Kantaten und Serenaden, die jedoch den Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden; beide waren zwar auf die jeweils zu feiernde Person und den Anlass genau zugeschnitten, jedoch alles andere als ein persönlicher „Blumenstrauß“ – sie waren Staatsaktionen, vollgepackt mit politischen Anspielungen vor dem Hintergrund einer umfangreichen Herrscher- und Dynastiepanegyrik.

Aber auch in den kleineren musikdramatischen Formen, z. B. den *feste da camera* oder *serenate (da camera)*, wie sie für die nichtregierenden Mitglieder der Familie bzw. auch als Ergänzung zur großen Oper gerne veranstaltet wurden, bildeten – obwohl im halbprivaten Personenkreis der Hofburg gegeben – die Topoi des Habsburgischen Tugendkodex den Rahmen, innerhalb dessen sich eine Handlung (besser ein Geschehen) entwickeln durfte. Meist wurde für diese kleineren Werke eine Tugend und/oder ein Herrscher-Symbol² bzw. ein gegensätzliches Begriffspaar hervorgehoben.

Obwohl sich – aus Gründen der Dynastie- und Herrschaftssicherung – Tugendkodex und Amtsethik der Habsburger a priori auf alle Mitglieder des Hauses bezogen,³ steht und standen die Huldigungen an die männlichen Mitglieder des

1 Zur Sitzordnung vgl. Andrea Sommer-Mathis: „*Theatrum und Ceremoniale*. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Jörg Jochen Bernd, Thomas Rahn (Hg.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 515 und S. 521–533 (betreffend Rangstreitigkeiten im Zutritt zu Privataufführungen des Hofes).

2 Oft wurde der Lorbeer bzw. der Lorbeerkranz dafür ausgewählt; vgl. Johann Joseph Fux: *Dafne in lauro* oder Christoph Willibald Glucks für 1765 geplante *La corona*.

3 Franz Matsche: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Program-*

Hauses im Vordergrund; sie waren als Amtsinhaber bzw. potentielle Nachfolger Zentralgestalten des Hofes, die Damen des Hauses hingegen eher „schmückendes Beiwerk“. Einzig ausgenommen davon scheint die Kaiserin gewesen zu sein, deren zentrale Aufgabe für die Dynastieerhaltung in Namens- und Geburtstagsopern entsprechend gewürdigt wurde⁴.

Dieses zeremoniell-panegyrische Grundgerüst geriet jedoch spätestens ab den 1720er Jahren ins Wanken, als immer deutlicher hervortrat, dass Karl VI. keinen männlichen Nachkommen mehr bekommen würde: Der am 12. April 1716 geborene Thronfolger Leopold Johann starb am 7. November des selben Jahres, nicht einmal zwei Monate nachdem seine Geburt mit der großen Festoper *Angelica, vincitrice di Alcina* (Fux/Pariati) gefeiert worden war. Zwar folgte binnen Jahresfrist die Geburt der Erzherzogin Maria Theresia (13. Mai 1717) sowie ein gutes Jahr darauf am 14. September 1718 die der Erzherzogin Maria Anna, doch blieb dem Kaiserpaar nach der Geburt der Erzherzogin Maria Amalia 1724 (die jedoch bereits 1730 verstarb) weiterer – vor allem männlicher – Kindersegen verwehrt. Nachdem Karl VI. mit der 1713 beschlossenen Pragmatischen Sanktion die Nachfolge in den österreichischen Ländern bereits auf Kosten der Töchter Josephs I. zugunsten seiner Linie verändert hatte, zeichnete sich immer deutlicher ab, dass wohl in Erzherzogin Maria Theresia die künftige Herrscherin der habsburgischen Erblande heranwuchs.

Der Hof und vor allem der Kaiser schienen (von den hektischen Absicherungs-bemühungen um die Pragmatische Sanktion abgesehen) die dynastische Krise, die sich durch das Aussterben der Habsburger im Mannesstamm anbahnte, zu ignorieren und auf traditionelle Weise „auszusitzen“ – wohl auch weil die Situation neu war und nicht in bewährter Weise auf einen etwaigen Präzedenzfall zurückgegriffen werden konnte. Auch für die potentielle Regentin wurden vorerst keine Konsequenzen gezogen: weder wurde ihr Ausbildungsplan in Hinblick auf ein künftiges Regierungsamt modifiziert, noch wurde sie zu den diversen Ratssitzungen zugezogen. Es stellt sich daher die Frage, ob und – wenn ja – in welcher Weise

matik des „Kaiserstils“. Berlin–New York 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), 1. Halbband, S. 55f. (Tugendkodex und Tugendnachfolge).

4 Als Metaphern eigneten sich einerseits die „Mulier fortis“, die – eigentlich dem geistlichen Bereich entliehen – in antikisierter Form als Hüterin der Herrschaft gegenüber Feinden und Intrigen von außen (meist während der Abwesenheit des Herrschers) erschien, andererseits die Hohepriesterin und Hüterin des „heiligen Feuers“ (als Sinnbild für die Dynastie); letztere Metapher hat jedoch insofern eine für heutige Leser amüsante Konnotation, handelte es sich bei den Hüterinnen des „Heiligen Feuers“, den Vestalinnen, doch um Jungfrauen, was im Sinne des Dynastieerhaltes kontraproduktiv erscheint.

in den Huldigungswerken für Erzherzogin Maria Theresia anlässlich der Geburts- bzw. Namenstagsfeiern Bezug auf diese große Aufgabe genommen wurde oder ob man sich mit dem üblichen „Damenprogramm“ begnügte.

Wie die Liste der Huldigungswerke für Maria Theresia und ihre Schwester im Anhang zeigt, gab es klare Vorgaben für die Feiern. Gefeierte wurde bei den Erzherzoginnen ausschließlich der Namenstag (für Maria Theresia der 15. Oktober – Fest der heiligen Teresa von Avila; für Maria Anna der 26. Juli – Fest der heiligen Anna), da an den Habsburgerhöfen grundsätzlich dieser Feiertag von höherer Wertigkeit war als der Geburtstag.⁵

Da es sich um familieninterne Feiern handelte (auch Maria Theresia hatte – obwohl designierte Erbin der habsburgischen Erblande, – keine offizielle Rangerhöhung gegenüber ihrer Schwester oder anderen Erzherzögen bzw. Erzherzoginnen erhalten – die Rangordnung ergab sich alleine aus der Anciennität), fanden die Aufführungen in den Gemächern des Kaisers statt,⁶ zu denen nur ausgewählte Gäste und der Hofadel Zutritt hatten (was nicht nur zeremoniell bedingt, sondern auch aufgrund des eingeschränkten Platzes zwingend notwendig war). Die Aufführungen waren keine singulären Ereignisse, sondern eingebettet in das Zeremoniell eines sogenannten Gala-Tages, der meist mit dem Besuch der heiligen Messe begonnen und mit einer Hoftafel und/oder einem Ball beendet wurde.

Die erste Namenstags-Huldigung für die damals dreijährige Maria Theresia fand 1720 statt. Für die Jahre 1723 bis 1725 fehlen die entsprechenden Stücke bzw. gibt es keine Aufführungshinweise. Ab 1726 wurde regelmäßig (mit Ausnahme von 1729) eine Namenstagskomposition für Maria Theresia in Auftrag gegeben, ab 1731 auch für Maria Anna. Ab 1736 gab es zusätzlich auch zum Geburtstag von Maria Theresia eine musikalische Darbietung in Form einer *serenata* – ob diese „Aufwertung“ in Zusammenhang mit der im Februar erfolgten Vermählung Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen stand oder die nun 19-jährige offiziell als Erbin gewertet wurde, konnte nicht geklärt werden. Es scheint jedoch

5 Die höhere Bewertung des Namenstages gegenüber dem Geburtstag blieb bis weit in das 19. Jahrhundert bestehen und war keineswegs ein Oberschichtphänomen (man denke z. B. an die diversen Annenfeiern im 19. Jahrhundert).

6 Welche Räumlichkeiten dafür genau in Frage kommen, konnte noch nicht mit Sicherheit geklärt werden. Es könnte die Zweite Antecamera gewesen sein, die nach der Übersiedlung des Kaisers in den Leopoldinischen Trakt nicht nur als Esszimmer an Gala- und Festtagen, sondern auch für die privaten Theateraufführungen des leopoldinischen Hofes genützt wurde. Vgl. dazu Irmgard Pangerl: „Höfische Öffentlichkeit. Fragen des Kammerzutritts und der räumlichen Repräsentation am Wiener Hof“, in: Irmgard Pangerl, Martin Scheutz und Thomas Winkelbauer (Hg.): *Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800). Eine Annäherung*. Innsbruck–Wien–Bozen 2007 (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 47), S. 260.

eher ersteres der Grund gewesen zu sein, da die noch unverheiratete Maria Anna sich weiterhin mit einer Namenstagskantate zufrieden geben musste.

Als Form wurde – mit wenigen Ausnahmen – die einer *festa di camera* (*per musica*) gewählt, einer Kantate für zwei Singstimmen mit Instrumentalbegleitung (meist 2 Violinen plus Basso continuo). Für die Geburtstagskompositionen für Maria Theresia ab 1736 wurde die etwas größere Form der *serenata per musica* gewählt; da man für Maria Theresias Namenstagsfeiern jedoch auch nach 1736 bei der Form der *festa di camera* (*per musica*) blieb, resultierte die größere Form für die Geburtstagswerke wohl eher aus dem Ort und größerem zeremoniellen Umfeld des soggiorno in Laxenburg gegenüber den Namenstagsfeiern in der Hofburg als auf einer Höherwertung des Geburtstagsanlasses.

Für den Inhalt und das panegyrische Programm dieser insgesamt 30 Werke zeichnete im Wesentlichen Claudio Pasquini verantwortlich, der mit 25 Libretti gleichsam ein „Monopol“ auf diese Art der Gelegenheitsdichtung besessen zu haben scheint. Der erste Text für Maria Theresia stammt von Pietro Pariati, zwei verfasste Pietro Metastasio (1738/1739), drei Texte konnten bislang keinem Librettisten zugewiesen werden (1721, 1722, 1737). (Giovanni) Claudio Pasquini, Mitglied der *Arcadia* wie der kaiserliche Hofpoet Apostolo Zeno, war durch dessen Vermittlung an den Hof Karls VI. gekommen und hier ab 1726 als Sprachlehrer der Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna tätig. Nicht nur dieser Umstand, sondern auch der Weggang von Pietro Pariati 1729, der bis zu diesem Zeitpunkt für die Libretti der *componimenti* wie *feste da camera*, der kleineren Gelegenheitswerke, für den Kaiserhof zuständig war, ließen die Vergabe an Pasquini logisch erscheinen.⁷

Die ersten drei Namenstagskantaten für Maria Theresia unterscheiden sich aus verschiedenen Gründen von den Kantaten ab 1726. Die erste, *Cantata Allegorica* (Pietro Pariati/Francesco Conti), wurde 1720 für die erst dreijährige Erzherzogin verfasst und ist eine Solokantate (Sopran, 2 Violinen, Viola, Basso); die Huldigung an die kleine Prinzessin, die „per Padre un Giove“ habe, ist in eine Pastoralszene eingebaut und mit 24 fol. nur halb so lang wie die übrigen Namenstagskantaten. Im Folgejahr wurde mit *Il tempo fermato* (Librettist unbekannt/Giuseppe Porsile) eine deutlich größere Form gewählt: vier allegorische Gestalten (l’Innocenza, il Merito, il Genio Austriaco und il Tempo), begleitet von 2 Flauti traversi, 2 Violi-

⁷ Pasquini hatte seinerseits Pietro Metastasios Anstellung am Kaiserhof in der Nachfolge von Apostolo Zeno protegiert – das Netzwerk der *Arcadia* war noch immer tragfähig. Vgl. dazu Sven Hansell: „Pasquini, Giovanni Claudio“, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hg. von Stanley Sadie, Bd. 3. London 1992, S. 903f.

nen und Basso⁸ huldigen der Erzherzogin zu ihrem Namenstag – eine eigentliche Handlung gibt es nicht. In vier Arien und vor allem den verbindenden Rezitativen wird das Repertoire des habsburgischen Tugendkodexes ausgeschöpft: Nicht nur, dass sich im Blut der „Figlia di Augusto [...] sempre uniti [...] l’Innocenza e il Merito“⁹ (Genio Austriaco) befindet, so wird auch die Kaiserin („l’Augusta Genitrice“) mit den frauenspezifischen Attributen „bellezza“ und „virtù“ versehen (Innocenza). „La clemenza e la pietà“ (il Merito, Aria) dürfen dabei ebenso wenig fehlen, wie der oft strapazierte Adler-Topos: il Genio Austriaco (Rezitativ): „Da l’Aquila non vidi nascere colombe, il generoso istinto, che Teresa già tragge verso de la pietade e de la gloria e ragion di quel sangue che illustra a lei le vene è il cor le accendi di magnanimo ardor quanto sfavilla ne lo spirito di questa e nel sembiante è un riverbero amante del gran lume che splende in CARLO ed in ELISA.“ In der folgenden Arie wird das eben Gesagte vom Genio Austriaco nochmals zusammengefasst. Il Tempo führt daraufhin die Zeitkomponente im Sinne der Tugendnachfolge ein und schließt seine Huldigung an Maria Theresia mit einer Arie, die sich sinngemäß so zusammenfassen lässt: „Wachse in der Tugend, und Ruhm und Ehre werden mit Dir wachsen.“

Auch im folgenden Jahr 1722 komponierte Giuseppe Porsile die Namenstagskantate für Maria Theresia, diesmal als „Serenata à 3 voci“ bezeichnet. Wie in den Namenstagskantaten der Jahre ab 1726 treten zwei allegorische Gestalten – die charakteristischen „Damen“-Tugenden Bellezza und Virtù – in einen Wettkampf, den die Ehre entscheidet: In Maria Theresia mögen Bellezza und Virtù ein Bündnis eingehen (daher auch der Titel: *La Virtù e La Bellezza in Lega*), zur Ehre der Erzherzogin und ihrer Eltern, wie auch zur höheren Ehre des Herrschergeschlechtes und (in Sorge um die *salus publica*) zum Wohle des Volkes. Die Besetzung mit 2 Flauti traversi, 2 Violinen, Laute, Basso entspricht der Kantate des Vorjahres. Der Kantate vorangestellt wurde eine *Intrada* von „Giorgio Hintererer“, dem 1721 angestellten Violinisten Johann Georg Hintereder.¹⁰

Mit der Namenstagskantate von 1726 für die achtjährige Maria Theresia beginnt eine einheitliche Reihe an Huldigungswerken sowohl in Hinblick auf Text

8 Auffällig ist das äußere Erscheinungsbild der Partitur A-Wn, Mus.Hs. 17.731, die graphisch wie in der Gestaltung der Titelei aus der Reihe der Hofkopisten-Handschriften heraus fällt.

9 Die Groß- und Kleinschreibung wurde dem Original entsprechend beibehalten.

10 Vgl. Ludwig Ritter von Köchel: *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543–1867*. Wien 1869, Reprint Hildesheim–New York 1976, S. 77. Wie die Anmerkung vor der Aria der Onore: „Aria del Conte Schlick“ zu deuten, und welches Mitglied der Grafenfamilie Schlick gemeint ist, konnte noch nicht bestimmt werden; ebenso ist unklar, ob sich die Anmerkung auf den Interpreten oder den Komponisten der Arie bezieht.

und verwendete Topoi wie Form, musikalische Gestaltung und Besetzung. Diese zweistimmigen Kantaten weisen einen strengen schematischen Aufbau auf: Sinfonia / Rezitativ – meist bereits hier mit Angabe des Anlasses – / Aria Person 1 / Rezitativ / Aria Person 2 / Rezitativ / Aria Person 1 / Rezitativ / Aria Person 2 / [„Licenza“:] Rezitativ (mündet in eine Huldigung an die zu Feiernde) / Duett. In den Rezitativ-Teilen werden längere Monologe vermieden, es überwiegen lebhaft gestaltete Dialoge, deren rasch wechselndes Frage-Antwort-Spiel den ausführenden Sängern und Sängerinnen virtuoses Können abverlangte. Gleichsam „abonniert“ auf diese Kantaten waren Gaetano Orsini, Alt (elfmal) und die Sopranistinnen Barbara Pisani (sechsmal) und Therese Holzhauser-Reutter (achtmal); und auch bei den Geburtstagsserenaden gab es klare Favoriten für die Besetzung: Therese Holzhauser-Reutter (sechsmal), Gaetano Orsini (fünfmal) und der Bassist Christoph Praun (siebenmal). Deutlich tritt die Präferenz für hohe Stimmen hervor: in den Kantaten singen meist Sopran und Alt bzw. Sopran und Sopran; auch in den Serenaden überwiegen die hohen Stimmen, denen – dramaturgisch motiviert¹¹ – die Bassstimme entgegengestellt wird (die heute so favorisierte Stimmgattung Tenor wird hingegen in diesen Stücken kaum verwendet¹²).

Wie schon erwähnt, variiert die Instrumentalbesetzung der Kantaten kaum und besteht grundsätzlich aus zwei Violinen, Viola und Basso; nur selten – wenn solistisch verwendet – werden ausdrücklich zwei Oboen angeführt,¹³ doch scheint es gängige Praxis am Wiener Hof gewesen zu sein, Oboen aus akustischen Gründen auch ohne explizite Erwähnung zur Verstärkung des Violin-Klanges zu verwenden;¹⁴ selbst in einem nicht allzu großen Raum wie der zweiten Antecamera, die als Aufführungsort anzunehmen ist, ist für einen ausgewogenen tragfähigen Gesamtklang vor allem in den *forte*- und *tutti*-Stellen die Kombination von Barockvioline und Barockoboe wohl notwendig gewesen. Die Geburtstagsserenaden für

11 Aus diese Grund wird die Rolle des Genio, der in *La Speranza Assicurata* (1736) den Wettstreit von Speranza, la Pace, il Fato und Amore schlichten muss, einem Bass zugeteilt (statt wie aus heutiger Sicht erwartet, einer hohen Stimme).

12 Sie wurde ausschließlich in den Serenaden und offenbar auf die Person von Gaetano Borghi zugeschnitten eingesetzt (*La Gara del Genio con Giunone*, 1737; *Gli Auguri spiegati*, 1738; *L'Eroina d'Argo*, 1739).

13 Z. B. *Dialogo trà L'Aurora, e il Sole*, 1727; *Pastorale*, 1734; *La Fortuna annichilata della Prudenza*, 1735.

14 Vgl. dazu Dagmar Glüxam: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*. Tutzing 2006 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation 32), S. 174–181. Auch Glüxam kann trotz der umfangreichen Repertoireuntersuchungen, die ihrer Arbeit zugrunde liegen, diese Frage nicht eindeutig beantworten. Die bei ihr angeführten Beispiele stammen fast ausschließlich aus dem Bereich der großen höfischen Oper und darüberhinaus auch aus späterer Zeit, etwa bis 1720/25.

Maria Theresia, die während des soggiorno in Laxenburg aufgeführt wurden und den Charakter kleiner einaktiger Opern aufweisen, sind hingegen deutlich größer besetzt: 2 Clarini, 2 Trombe, Timpani, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso (*La Speranza Assicurata*, 1736 und *La Gara del Genio con Giunone*, 1737); etwas kleiner besetzt wurde hingegen 1738 (nur 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Basso); die Anzahl der handelnden Personen beträgt bei allen Serenaden fünf.

Eine Ausnahme von der Standardbesetzung bilden die Namenstagskantaten von 1733 und 1737 für Maria Anna, *L'Adolescenza coronate dal Senno* und *Il Premio dell'onore*, in denen jeweils eine Aria mit virtuos eingesetztem „Salterio“ das Kernstück des Werkes bildet. Beide Namenstagskantaten wurden von Maximilian Joseph Hellman(n) komponiert, der seit 1721¹⁵ bzw. 1724 als „Cimbalist“, später auch als Pauker Mitglied der kaiserlichen Hofmusikkapelle war¹⁶. Hellman war auf Kosten Karls VI. bei Pantaleon Hebenstreit in Dresden auf dem Cymbal/Pantaleon ausgebildet worden und erreichte weitgerühmte Virtuosität auf diesem Instrument; dass der hochvirtuose Salterio-Part in den genannten beiden Namenstagskantaten von Hellman auch selbst ausgeführt wurde, kann als gegeben angenommen werden.

Wurden die Texte fast ausschließlich von einem Librettisten verfasst, so herrschte bei der Wahl der Komponisten bunte Vielfalt, die zudem den Generations- bzw. Stilwechsel am Wiener Hof gut dokumentiert. Von den 31 Werken wurden dreizehn von Mitgliedern der älteren Generation (Giuseppe Porsile, Francesco und Ignazio Conti, Antonio Caldara) vertont, sechs von Angehörigen der mittleren Generation (Maximilian Joseph Hellman, Luca Antonio Predieri) und zwölf von den jungen Komponisten des Wiener Hofes (Giuseppe Bonno, Georg Reutter d. J., Georg Christoph Wagenseil). Wird innerhalb der älteren Komponistengeneration Porsile eindeutig bevorzugt (mit sechs Vertonungen, gegenüber jeweils zwei von Caldara bzw. Francesco Conti bzw. drei von Ignazio Conti), können sich mit fünf bzw. sechs Vertonungen die beiden Hauptexponenten der Hofmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablieren: Georg Reutter d. J. und Giuseppe Bonno. Beide positionierten sich von Anfang an (ab 1728 bzw. 1736) als Vertreter eines neuen Stils; dass sie ihren Personalstil nicht der subtilen Kontrapunktik und dem fein ziselierten Stimmengeflecht der Generation von Porsile/Conti/Caldara angingen, mag mit ein Grund für die ablehnende Haltung von Hofkapellmeister Fux den beiden Jüngeren gegenüber gewesen sein.

15 Von Köchel: *Hofmusikkapelle*, S. 78 und S. 84.

16 Vgl. dazu Barbara Boisits: Art. „Hellmann, Maximilian Joseph“, in: *MGG2*, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 8. Kassel u. a. 2002, Sp. 1258f.