

Verführung und Disziplinierung : Strategien der kollektiven Vermittlung von Hierarchien beim Münchner Fest von 1722

Autor(en): **Werr, Sebastian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **33 (2009)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868890>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VERFÜHRUNG UND DISZIPLINIERUNG.
STRATEGIEN DER KOLLEKTIVEN VERMITTLUNG VON
HIERARCHIEN BEIM MÜNCHNER FEST VON 1722

VON SEBASTIAN WERR

Das bei weitem aufwendigste Fest im München des 18. Jahrhunderts war zweifellos dasjenige, das 1722 zur Hochzeit des Kurprinzen Karl Albrecht mit der Erzherzogin Maria Amalia von Österreich ausgerichtet wurde. Das zwei Wochen dauernde Programm umfasste fast täglich Musiktheateraufführungen, unter anderem zweier eigens zu diesem Anlass komponierter Festopern: vier Aufführungen von *Adelaide* des Münchner Hofkomponisten Pietro Torri und drei Vorstellungen von *I veri amici* des aus Venedig angereisten Tommaso Albinoni. Ebenfalls von diesen Komponisten stammte die Musik zu den gleichfalls gross angelegten Turnierspielen *La pubblica felicità* und *Il trionfo d'amore*, zu denen der kaiserliche Hofdichter Pietro Pariati die Texte geliefert hatte und in denen mit militärischen Mitteln geführte Schauturniere mit musikdramatischen, an den Formen der zeitgenössischen Oper ausgerichteten Darbietungen verbunden wurden. Unbekannte Autoren verfassten die Pastorale *Dafni* und die Kantate *Gli applausi delle muse*.

Historische Emotionsforschung

Ziel dieses Beitrags ist jedoch nicht eine Gesamtdarstellung des Festes, die bereits an anderer Stelle geleistet wurde.¹ Das Anliegen ist es vielmehr, am Beispiel der zu diesem Fest überlieferten Quellen aufzuzeigen, inwiefern die bei den genannten Veranstaltungen hervorgerufenen Emotionen der Zuschauer zu politischen Zwecken instrumentalisiert werden sollten. Dies ist in Zusammenhang mit dem in den letzten Jahren in verschiedenen Disziplinen viel diskutierten, freilich nicht scharf umrissenen Forschungsfeld der „Historischen Emotionsforschung“² zu sehen. So hat die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch am Beispiel des Hofes von Ludwig XIV. die These formuliert,

¹ Siehe dazu Sebastian Werr, *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof (1680–1745)*, Köln etc. 2010, 233–249; ders., „Inszenierte Herrschaftsansprüche. Musik und Theater bei den Münchner Hochzeitsfestlichkeiten im Jahre 1722“, *Musik in Bayern* 68 (2004), 95–137; Christina Schulze, „Kunst und Politik am Hofe Max Emanuels: die Hochzeit Karl Albrechts mit Maria Amalia (1722)“, in: *Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000*, hg. von Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder, München 2000, 54–75.

² Zur Diversität der Ansätze siehe insbesondere den umfangreichen Überblicksartikel von Rüdiger Schnell, „Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung“, *Frühmittelalterliche Studien* 38 (2004), 173–276. Der Frage, wie in der Frühen Neuzeit in unterschiedlichen Medien Affekte zur Darstellung kamen und welche Strategien der Erweckung von Leidenschaften zu beobachten waren, widmete sich auch die im Jahre 2003 abgehaltene Tagung des Wolfenbütteler Kreises für Barockforschung. Die Beiträge sind erschienen in: Johann Anselm Steiger und Ralf Georg Bogner (Hgg.), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2005.

dass die Hofkultur vor allem der Verführung der Hofgesellschaft diene – mit ihr wurde der Adel emotional an den Herrscher gebunden und damit gefügig gehalten.³ Merkwürdigerweise blendet sie in ihrer Arbeit das höfische Musiktheater jedoch vollständig aus.

Die Vermutung, dass die Erzeugung von Emotionen durch höfische Veranstaltungen mitnichten Selbstzweck war, sondern in Zusammenhang mit dem der Hofkultur inhärenten Ziel der Aufrechterhaltung der politisch-sozialen Ordnung gesehen werden muss, ist insofern nahe liegend, als bereits die Zeitgenossen explizit darauf hinwiesen. So waren nach tAnsicht des Zeremonialwissenschaftlers Johann Christian Lünig die Franzosen „durch ihres grossen Ludwigs bezeugte accuratesse im Ceremoniel, und seinen so ordentlich eingerichteten prächtigen Staat dermassen bezaubert worden, dass es noch zweifelhaftig ist, ob sie ihn mehr wegen seiner grossen Thaten, als wegen seiner ungemeynen Magnificenz mit einer fast slavischen Furcht“ respektierten.⁴ Sein sächsischer Kollege Julius Bernhard von Rohr erkannte im Jahre 1733 hinter den Unterhaltungsaktivitäten der Höfe explizit „nicht selten mancherley politische Absichten“. Die Herrscher wollen

die Liebe der Höhern und des Pöbels erlangen, weil die Gemüther der Menschen bey dergleichen Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehesten gelencket werden können, sie suchen sich etwan in der Gunst des Landes bey einer neuen Regierung zu befestigen, sie wollen die Unterthanen hiedurch zu neuen Anlagen, die sie von ihnen verlangen, desto eher disponieren, auch wohl die calamitösen Zeiten, die ein Land oder eine Residenz bedrücken, desto eher zu verberge.⁵

Jedoch verzichtet Rohr darauf, Mechanismen darzustellen, die die von ihm postulierte Verbindung von Politik und „Lustbarkeiten“ erklären könnten. Hierzu können jedoch die erwähnten Forschungsansätze Lösungswege aufzeigen.

Quellen zum Münchner Fest

Historische Theatralitätsforschung steht vor der Schwierigkeit, dass selbst im Idealfall ausführlicher Dokumentation wesentliche Parameter nicht überliefert sind. Für Kolesch kann es daher nicht darum gehen, die flüchtigen Aufführungsereignisse zu rekonstruieren; ihr Anliegen ist es, durch die Untersuchung heterogener Materialien Aufschluss zu erlangen, durch welche Strategien und Techniken das Erleben der Untertanen ebenso wie ihre Wahrnehmung und Interpretation geformt und modelliert wurden.⁶ Auch für den Münchner Kon-

³ Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a. M. etc. 2006, 49–50.

⁴ Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale historico-politicum, Oder: Historisch-Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien*, Leipzig 1719/1720, 5.

⁵ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*, Berlin 1733, hg. von Monika Schlechte, Nachdruck Leipzig 1989, 733–734.

⁶ Kolesch, *Theater der Emotionen* (wie Anm. 3), 10.

text lässt es die Quellenlage nur punktuell zu, tatsächliche Wahrnehmungen der Zuschauer nachzuvollziehen. Eine zentrale Quelle zum Münchner Hofleben der Zeit, das 36 Taschenkalender des Zeitraums 1717–1763 umfassende Tagebuch von Johann Maximilian Emanuel Graf von Preysing, ist lediglich für die Datierung von Aufführungen verwendbar, da er in seinem Kalender meist nur vermerkt hat, dass etwas stattfand; bestenfalls nennt er Werktitel.⁷ Die um 1735 fertig gestellte autobiographische Dichtung *Frutti del mondo* des am bayerischen Hof tätigen Soprankastraten Filippo Balatri geht auf die zahlreichen Aufführungen generell nicht ein, an denen er als Sänger nachweislich teilgenommen hatte – unter anderem sang er 1722 die Partien des Evergete in Tommaso Albinonis Festoper *I veri amici* und der L'onore in Torris Turnierspiel *La pubblica felicità*.⁸ Für das hier behandelte Münchner Fest gibt es jedoch einen Text, der – wenn auch mit den nachfolgend genannten Einschränkungen – Rückschlüsse auf das mögliche Erleben der Zuschauer zulässt. Hierbei handelt es sich um den offiziellen Festbericht von Pierre de Bretagne, dem Beichtvater des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel. Dieser Text erschien zuerst in einer französischen Fassung⁹ und wurde 1723 auch in deutscher Übersetzung publiziert.¹⁰

Allerdings stellt der Text nicht das tatsächliche Erleben eines realen Festteilnehmers dar, sondern beschreibt dasjenige eines idealen Zuschauers, der alles so wahrnimmt, wie es von den Ausrichtern des Festes intendiert war. Generell können Festberichte nicht als neutrale Dokumentationen gelten, sondern müssen mit dem Germanisten Thomas Rahn als „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln“ angesehen werden: Sie dienten der Überführung des vergänglichen Augenblicks des Festes in ein dauerhaftes Medium der Selbstdarstellung des Hofes durch Verbreitung der Kenntnis von Festanlass und Festinszenierung und der Bereitstellung einer „idealen“ Zeugenschaftsversion des Festes, wobei der Bericht als Wahrnehmungsnachtrag auch die Informatio-

⁷ Die Bände befinden sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München und sind inzwischen vollständig digitalisiert. Sie finden sich unter <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/preysing> (eingesehen am 18.4.2010).

⁸ Die in zwei Bänden in der Bayerischen Staatsbibliothek München überlieferten Erinnerungen wurden bisher nur in Auszügen veröffentlicht in *Frutti del mondo. Autobiografia di Filippo Balatri di Pisa (1676–1756)*, hg. von Karl Vossler, Palermo 1924. Zu Balatris Lebensgeschichte siehe allgemein Christine Wunnicke, *Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri*, München 2001.

⁹ Pierre de Bretagne, *Rejouissances Et Fêtes Magnifiques Qui Se sont faites en Baviere l'an 1722. Au Mariage De Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Electoral Duc de la Haute, & Baße Baviere [...] Avec Son Altesse Serenissime Madame La Princesse Marie, Amelie Née Princesse Rojale De Boheme Et D'Hongrie [...]*, München 1723.

¹⁰ Pierre de Bretagne, *Ausführliche RELATION von denen herrlichen Festivitäten und öffentlichen Freuden-Bezeugungen welche so wohl bey Hofe in der Stadt München als auch auf denen Chur-Fürstl. Jagt- und Lust-Schlössern wegen der hohen Vermählung des Chur-Printzens zu Bayrn Durchl. CAROLI ALBERTI mit der Durchleuchtigsten Erz-Herzogin MARIA AMALIA gehalten worden und zu sehen gewesen [...]*, übs. von Daniel Walder, Augsburg 1723.

nen lieferte, die die Teilnehmer selbst nicht bemerken konnten.¹¹ Aber gerade aufgrund dieser medialen Besonderheiten vermitteln Festberichte die von den Veranstaltern verfolgten Ziele weit deutlicher als es die nur eingeschränkte Beobachterperspektive eines einzelnen Zuschauers vermag. Angesichts der Schwierigkeiten, Emotionen zu verschriftlichen, erscheint die Möglichkeit, reale Gemütsbewegungen zu beschreiben, allerdings ohnehin heikel. Hier sieht sich die historische Emotionsforschung mit einem generellen Problem konfrontiert, das der Mediävist Rüdiger Schnell als doppelte Codierung charakterisiert. In diesem Sinn verstehen einige Arbeiten unter „Codierung von Emotionen“ zum einen die verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen einer psychischen Befindlichkeit. So drücken sich Gefühlsregungen mittels bestimmter Gebärden, Gesten, Körperhaltungen oder auch Worte aus, an denen ebendiese Emotionen abgelesen werden können. Über diese Codierung hinaus sind zum anderen Emotionen in Texten stets auch medial vermittelt, wenn in ihnen ‚Gefühle‘ beschrieben werden.¹²

Eindruck verschwenderischer Üppigkeit

Der Festbericht legt die Vermutung nahe, dass es das Ziel des Festes war, in einem bisher unerreichten Masse Staunen zu machen. Zwar ist die Gattung des Festes stets vom Ziel der Überbietung des Vorhergehenden charakterisiert. Diese Strategie scheint in diesem Festbericht aber mit besonderer Deutlichkeit auf, was vielleicht darin begründet war, dass es in direkter Konkurrenz zu dem gleichfalls ausserordentlich prunkvollen, drei Jahre zuvor in Dresden veranstalteten Fest stand, bei dem die Schwester Maria Amalias, also die ältere Tochter des 1711 verstorbenen Kaisers Josephs I., nach Sachsen verheiratet worden war. Die Feste in Dresden und München sollten alles bisher Dagewesene überbieten, um anzuzeigen, dass die beiden Höfe nunmehr in die „grosse Politik“ einzusteigen bereit waren. Die mit den Festen vorgespiegelte Prosperität entsprach besonders im Falle Bayerns allerdings keineswegs der Realität, da es durch den Spanischen Erbfolgekrieg und die österreichische Besatzung finanziell ausgeblutet war.

Die Strategie, die Festteilnehmer mit Sinneseindrücken zu überwältigen, versucht der Festbericht mit sprachlichen Mitteln fortzusetzen. Dabei ging es nicht darum, den Wohlstand der Wittelsbacher quasi buchhalterisch zu erfassen, sondern dem Leser durchgehend den Eindruck von verschwenderischer Üppigkeit zu evozieren, die am bayerischen Hofe herrsche. Wiederholt wird betont, dass eine derartige Pracht noch „niemals“ von einem menschlichen

¹¹ Thomas Rahn, „Fortsetzung des Festes mit anderen Mitteln. Gattungsbeobachtungen zu hessischen Hochzeitsberichten“, in: *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, hg. von Jörg Jochen Berns und Detlef Ignasiak, Erlangen etc. 1993, 233–248, hier 234. Zur Gattung des Festberichts siehe auch ders., *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, Tübingen 2006 (= *Frühe Neuzeit* 108).

¹² Schnell, „Historische Emotionsforschung“ (wie Anm. 2), 177.

Auge erblickt worden sei. So wurden den Gästen in der Schatzkammer, in der man sich „geraume Zeit [...] in Bewunderung“ aufhielt, Perlen gezeigt, die an „Vortrefflichkeit alle menschliche Einbildung übertreffen“¹³. Den vorgeblichen Reichtum des Landes sollten auch die Ausflüge zu den um München verstreut gelegenen Schlössern aufscheinen lassen. Zudem wird auf den von Kurfürst Max Emanuel angestrebten Machtzuwachs abgehoben, wenn betont wird, dass diese Anwesen eigentlich eines dynastisch Höhergestellten würdig seien. Schloss Schleissheim sei „ein prächtiger / eines Fürstens / ja eines Königs und Kaysers würdiger Pallast / dessen Schönheit / Ordnung und Regularität der Bau-Kunst von aussen einem gleich in die Augen fällt / und zu denen grosse Schönheiten / so man von innen mit Erstaunen erblickt“.¹⁴ Nachdem kühn behauptet wird, es sei „um viele Klastern grösser / als der Pallast der Thuilleries zu Paris“ und „das allerbequemste Palais, so auf der Welt zu finden“, wird das imaginäre Durchschreiten des Gebäudes als ein sinnliches Erlebnis inszeniert. Besichtigt wurde etwa eine Galerie „worinnen Mahlereyen von den berühmtesten im Original zu sehen / von denen die besten Kenner in dergleichen Kunst bekennen müssen / dass in ganz Europa keine Gallerie / welche grösser / an Mahlereyen schöner / herrlicher und wohlausgesonnener zu finden sey“. Auf Marmorböden gelangte man in kurfürstliche Gemächer, deren „Eintheilung schön und unvergleichlich“ war,¹⁵ im Garten bewunderten die Gäste „die vortrefflichen Blumen-Bette“ ebenso wie „eine prächtige Allee“ und die „Schönheit der Bäume“.¹⁶

Mit besonderer Ausführlichkeit wird das persönliche Erleben aus der Sicht der Braut Maria Amalia beschrieben. Diese Darstellung sollte vermutlich zum Ausdruck zu bringen, dass der Glanz des bayerischen Hofes selbst eine wahrlich an Pracht gewöhnte Erzherzogin in den Bann zu ziehen vermochte. In Schloss Schleissheim wollte sie „alles sehen und betrachten. Die Stiege und der grosse Saal gefielen ihr über die massen wohl / und auf der Gallerie hielte Sie lange Zeit bey denen Mahlereyen auf“ und bewunderte „bey diesen schönen Antiquitäten und Kunst-Stücken / die subtilen Striche der Pinsel / die Schattierungen und angenehmen Vermischungen der Farben“. Später würdigte sie die „köstlichen und prächtigen Meublen“ sowie die in München hergestellten „Tapezereien“, die den Vergleich mit importierter Ware nicht zu scheuen bräuchten, und in der als besonders schön beschriebenen Hofkapelle konnte man „die Freude gleichsam aus ihren Augen lesen“ angesichts der Erwartung, dort demnächst die „Wercke ihrer Gottes-Furcht“ auszuüben.¹⁷

¹³ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. Gr.

¹⁴ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2r.

¹⁵ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2r.

¹⁶ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2v.

¹⁷ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. G2v.

Atmosphären

Diese sich mitunter poetischer Mittel bedienenden Beschreibungen sollten beim Leser die besondere Gestimmtheit hervorrufen, die seine leibliche Teilnahme am Fest im Idealfall in ihm ausgelöst hätte. Auch die Beschreibungen der Theateraufführungen stehen ganz unter dem Primat, ihre überwältigenden Wirkung herauszustreichen. Zwar werden Erläuterungen zum Inhalt bzw. zum Ablauf der Handlung gegeben. Noch wichtiger war für den Verfasser des Festberichts aber die sinnliche Wirkung der Veranstaltungen, die „weit schöner zu sehen war[en] / als sich menschliche Gedanken einbilden können.“¹⁸

An anderer Stelle fasst er zusammen, was die Aufführungen der opernartigen Turnierspiele so glanzvoll machte, wobei beiläufig die Rolle der Musik behandelt wird:

Die Souverainität der hohen Häupter / die Beschaffenheit der Ritter / die Aufrichtigkeit der Richter / die Treu der Zeugen / die Pracht der Kleider / die Schönheit der Pferde / die Kostbarkeit des Geschirrs / die Triumph-Wägen / die Vortrefflichkeit der Music, die Kunst der Maschinen / die Menge der Pagen, Laqueien und Domestiquen, welche alle auf das Kostbarste gekleidet waren / die Harmonie der Trompeten und Paucken / und die Kostbarkeit der Gewänder waren also beschaffen / daß man alles dis nicht genug bewundern kunte.“¹⁹

Neben der Übermittlung verschlüsselter politischer Aussagen, diente die bei derartigen Veranstaltungen oft kaum mehr zu überschauende Fülle an Zeichen und sinnlichen Reizen im Fest und in dessen Nachvollzug im Festbericht offenbar auch dazu, eine besondere „Atmosphäre“ zu erzeugen. In der Alltagssprache bezeichnet der Ausdruck Atmosphäre in Anknüpfung an seine Funktion der Benennung der die Himmelskörper umgebenden Gashülle etwas Flüchtigtes, schwer Greifbares. Der Philosoph Gernot Böhme hat ihn in den letzten Jahren in die kulturwissenschaftliche Diskussion eingeführt, um die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation zu beschreiben. Eine Atmosphäre sei nicht an Zeichen oder Symbole gebunden, sondern eher eine Art von Raum-Wahrnehmung, die über eine leibliche Selbst-Erfahrung gewonnen wird, aber nicht genau an ‚harten‘ Tatsachen festgemacht werden kann. Für Böhme werden Atmosphären bewusst ‚gemacht‘; er verweist auf das in der Praxis schon immer vorhandene Wissen, dass ästhetische Arbeit darauf abzustellen ist, den Dingen Eigenschaften zu geben, die von ihnen „etwas ausgehen lassen“ und in die Befindlichkeit ein-

¹⁸ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. J3r.

¹⁹ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. H1v.

zugreifen vermögen.²⁰ Besonders gelte dies für Künstler, Musiker und auch Politiker, die es alle verstünden, mit ästhetischen Mitteln für ihre jeweiligen Zwecke passende Atmosphären zu gestalten. Mit der Funktion der Einstimmung verfolge das Schaffen einer Atmosphäre im Theater generell das Ziel, dem Zuschauer über das ‚Gesagte‘ hinaus etwas über die einzelnen Mitwirkenden der Aufführung und ihre Beziehungen zueinander zu vermitteln.²¹ Auf das höfische Fest übertragen lässt sich die These aufstellen, dass das zeremonielle Geschehen durch die Prachtentfaltung aus dem Alltag herausgehoben und so mit einer Aura des Besonderen versehen werden sollte, wofür der Verwendung festlicher Musik zweifellos besondere Bedeutung zukam. Für Böhme ist „das Akustische [...] einer der Hauptfaktoren für die Herausbildung von Atmosphäre“. Auch „dessen Phänomene – Musik, Sound, Geräusche, Lärm – [werden] bewusst eingesetzt“, „um Atmosphären zu erzeugen“.²² Musik sei eines der mächtigsten Mittel zur Erzeugung von Atmosphären; sie sei eine Modifikation des leiblich gespürten Raums, sie formiere „das Sichbefinden des Hörers im Raum“, sie greife „unmittelbar in dessen leibliche Ökonomie ein“.²³

Gemeinschaftliches Erleben symbolischer Bedeutung

Die multimedialen Inszenierungen der Feste bezogen ihre Wirkung zur Stützung der sozialen Ordnung auch daraus, dass sie auf symbolische Bedeutungen nicht nur verwiesen, sondern diese in Form eines sinnlichen Erlebnisses gemeinschaftlich erlebbar machten. Dass die bloße Darlegung nüchtern vorgetragener Fakten eine geringere Wirkung erzeugt als eine, bei der der Zuschauer emotional eingebunden ist, war bereits für die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts eine vollendete Tatsache. Der im späten 17. Jahrhundert in München ansässige französische Gesandte Denis de la Haye betonte, wie nachhaltig sich die bayerische Bevölkerung durch Zeremonien beeindrucken liess – bei aller ohnehin vorhandenen Fügsamkeit von Adel, Stadt- und Landbevölkerung, welche seiner Ansicht nach von deren Liebe zum Bier herrührte.²⁴ Der Gelehrte und Staatsmann Johann Michael von Loen erklärte die disziplinierende Wirkung von Zeremonien damit, dass sie „mit einer unvergleichlichen Macht durch die

²⁰ Er illustriert dies mit dem Beispiel, dass etwa einem Innenarchitekten, der einen Raum mit einer Tapete in einer besonderen Farbe ausstattet, es „nicht um die Produktion von Wänden mit dieser Farbe [gehe], sondern um die Erzeugung einer räumlichen Atmosphäre. Wenn ein Verkaufspraktiker in einem Supermarkt eine bestimmte Musik erklingen lässt, so bringt er ja nicht ein Werk zu Gehör, sondern möchte eine verkaufsgünstige Stimmung erzeugen. Am deutlichsten ist es vielleicht bei der ephemeren Kunst der Bühnenbildnerie. Hier werden nicht Werke produziert, sondern [...] atmosphärisch gestimmte Räume, in denen sich ein Drama vollziehen soll.“ Zitiert nach Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995, 87.

²¹ Sabine Schouten, *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Berlin 2007 (= *Recherchen* 46), 209.

²² Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006, 76.

²³ Böhme, *Architektur* (wie Anm. 22), 78.

²⁴ Siehe Michael Strich, „Der junge Max (II.) Emanuel von Bayern und sein Hof“, *Altbayerische Monatsschrift* (1915), Heft 2, 43–73, hier 72.

Sinnen dringen, und die Gemüther der Menschen bewegen“.²⁵ Aber prächtige Aufführungen bewegen nicht nur das Gemüt: Wie der Theaterwissenschaftler Christian Horn unterstrichen hat, verfällt der Körper desjenigen, der ins Staunen gerät, in Regungslosigkeit. Der Staunende richtet alle Aufmerksamkeit auf den Staunen machenden Vorfall. Indem der Herrscher den Affekt des Staunens auslöste, übte er also eine physische Verfügungsgewalt über seinen Untertanen aus. Während andere Medien wie Bücher nur auf seine Machtposition verwiesen, konnten Aufführungen in ihrer spezifischen Medialität die Macht des Herrschers zu einem physischen Erlebnis machen.²⁶

Anders als es die ‚ideale‘ Sicht des Festberichts suggeriert, waren die emotionalen Erfahrungen, die die Festteilnehmer machen konnten, je nach sozialem Rang höchst unterschiedlich. Diese Differenzierungen förderten die soziale Wirksamkeit der Veranstaltungen, denn es macht einen grundsätzlichen Unterschied, ob man an einem Umzug in einer Kutsche sitzend teilnimmt oder am Strassenrand stehend dem vorbeifahrenden Adel zujubelt und sich um die in die Menge geworfenen Münzen prügelt: Im ersteren Fall erlebten die Teilnehmer am eigenen Leib ihre soziale Exklusivität, in letzterem ihre Inferiorität. Ein Hinweis im Festbericht von 1722, dass nur die „alleredelste [...] Versammlung von Europa“ an Aufführungen der Festopern teilgenommen habe, verweist auf die Distinktionsfunktion höfischer Oper, die schlicht darin bestand, dass sie eine zutiefst exklusive Veranstaltung war: Der Besuch von Operaufführungen war Teil eines höfischen Lebensstils, durch den man sich seiner herausgehobenen Stellung versicherte. Dem widerspricht keineswegs, dass die Münchner Hofoper im Parkett in gewissen Grenzen bürgerlichen Schichten offen stand. Vielmehr dürfte gerade der Wunsch, am angestrebten höfischen Lebensstil zu partizipieren – und sich damit die Illusion zu verschaffen, selbst zur „alleredelsten“ Gesellschaft zu gehören – ein wesentlicher, wenn auch vielleicht nicht der einzige Beweggrund für die Theaterbesuche von Mitgliedern unterer Schichten gewesen sein.

Indem man an höfischen Veranstaltungen teilnahm – und eben nicht die für den ‚Pöbel‘ bestimmten Lustbarkeiten wie etwa die Auftritte von Akrobaten vor dem Münchner Rathaus frequentierte – vergewisserte man sich, zur gebildeten Elite zu gehören, auf die auch die mythologischen und historischen Stoffe der Opern und anderen Veranstaltungen zugeschnitten waren. Während deren Rezeption bei den unteren Schichten – sofern diese überhaupt damit konfrontiert wurden – angesichts der fehlenden Bildungsvoraussetzungen nicht mehr als durchaus beabsichtigte Frustrationserlebnisse hervorgerufen haben dürfte, standen Adel und gebildetem Bürgertum die Entschlüsselungstechniken zur Verfügung, die nötig waren, die allegorische Festsprache und damit auch die herrschaftsbegründenden Diskurse zu verstehen. Wie Benjamin Hederich

²⁵ Johann Michael von Loen, *Gesammelte kleine Schriften*, 4 Teile, Frankfurt etc. 1749–1752, hg. von Johann Caspar Schneider, Nachdruck Frankfurt a. M. 1972, 216.

²⁶ Vgl. Christian Horn, *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen*, Tübingen 2004 (= Theatralität 8).

in seinem 1724 erschienenen *Gründliche[n] Lexicon Mythologicum* festhält, müsse der „Polit-Homme“ über derartige Kenntnisse verfügen, als er häufig „Dinge antrifft, so aus der Mythologie genommen“, die er sonst „nicht anders, als wie die Kuh ein neues Thor, ansehen kan, und mithin nicht weiß, was solche Dinge eigentlich sind und bedeuten“. ²⁷ Die allegorischen Themen fungierten demnach als Distinktionsmittel, denn „dem Ausschluss des Unwissenden stand die Integration der Interpretationsgemeinschaft vor allem des Adels und des gebildeten Bürgertums in ein gemeinsames, auf Einsicht in die höheren Sinnebenen gegründetes Normensystem gegenüber“. ²⁸

Die Hofoper fungierte nicht nur als ein Ort von Exklusivität, sondern zugleich als einer, an dem die feinen sozialen Differenzierungen innerhalb der Hofgesellschaft deutlich wurden. Dies artikulierte sich vor allem in der jeweiligen Platzierung des Einzelnen im Zuschauerraum. Durch äussere Zeichen wurde die Rolle des Einzelnen im sozialen Gefüge aufgezeigt, wobei die Bedeutung des Platzes als Ausweis der Stellung sich auch darin zeigt, dass sich selbst der bayerische Kurfürst Max Emanuel bei einem Besuch am Wiener Hof besonders befriedigt darüber zeigte, bei einer Freilichtaufführung in einer Reihe mit dem höhergestellten Kaiserpaar sitzen zu dürfen. ²⁹ Wer welchen Platz einnehmen durfte, war streng geregelt – je höher der Rang, desto näher beim Regenten. Die „Ehr-Geitzigen“ wollen in „Comoedie und Oper die besten Plätze haben“, bemerkte 1732 der Zeremonialwissenschaftler Rohr. ³⁰ Dass die Situierung des Einzelnen im Zuschauerraum in München tatsächlich als bedeutungsgeladen wahrgenommen wurde, macht ein Tagebucheintrag des erwähnten Grafen Preysing aus dem Jahre 1719 deutlich: Er notierte konsterniert, bei einer Aufführung von Pietro Torris *Dramma per musica Merope* habe der Erzbischof von Salzburg neben dem Kurfürsten gesessen und „den ersten Platz“ ³¹ besetzt; und dies, obwohl dem kirchlichen Würdenträger dieser Platz eigentlich nicht zustand, da er incognito reiste und somit seinen zeremoniellen Rang vorübergehend ablegte.

Opern in den Festberichten

Aus gutem Grund hat die Musikwissenschaft Festberichte bisher kaum beachtet, da sie für eine Komponistengeschichtsschreibung kaum verwertbare Fakten mitteilen. Beschreibungen von Aufführungen gehen oft nicht über Feststellungen hinaus wie die, dass „ein vortreffliches Pastorale praesentiret

²⁷ Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*, Leipzig 1724, Vorrede, fol. A3r.

²⁸ Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1994 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 102), 46.

²⁹ Siehe Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), 20–21.

³⁰ Zitiert nach Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)* Tübingen 2005 (= Theatron 45), 355.

³¹ Zitiert nach Otto Ursprung, *Münchens musikalische Vergangenheit*, München 1927, 149.

[wurde] / welches drey actus hatte und die Zuschauer ungemein ergötzte“.³² Aus heutiger Sicht sind diese Texte in Ermangelung all dessen, was eine musikalisch-szenische Analyse ausmacht, fraglos defizitär. Dies rührt sicherlich auch aus der fehlenden Kompetenz des Autors des Festberichts auf musikalischem Gebiet her, denn vielfach erweisen sich die Beobachtungen als ungenau, wenn man sie anhand anderer Quellen wie Partituren oder Libretti überprüfen kann. Zugleich handelt es sich aber, wie Bernhard Jahn unterstrichen hat, um ein grundlegendes Defizit von Texten aus dieser Zeit, das darin begründet ist, dass Operaufführungen als sinnliche Ereignisse galten, die für die Zeitgenossen aus sich heraus evident waren und keiner Auslegung bedurften: Es gab noch keine Hermeneutik für die medialen Besonderheiten von Oper.³³

Wie schon bei den Beschreibungen der anderen Festbestandteile konzentrierte sich auch die der Operaufführungen auf das Herausarbeiten einer starken sinnlichen Wirkung. Die Darstellung der Festoper *Adelaide* beginnt mit dem Opernhaus, das charakterisiert wird als ein „sehr schönes und grosses Gebäu“, das „unbeschreiblich viel Zuschauer in sich fassen“³⁴ könne. Es folgen knappe Bemerkungen zum Handlungsverlauf, wobei der Prolog im Mittelpunkt steht, der zwischen Bühnengeschehen und Realität vermittelte. Für ein mehr als sechstündiges Bühnenwerk fällt die Darstellung des eigentlichen Inhalts dagegen ausgesprochen knapp aus, da sie offenbar vorausgesetzt wurde. Hierzu heisst es lediglich: „Die Opera an sich handelte von einer Königin in Italien / Namens Adalais, welche mit dem König der Teutschen / Ottone, vermählt wurde.“³⁵ Die ästhetische Qualität der Oper wird nicht im Detail betrachtet, sondern pauschal als ‚herausragend‘ bezeichnet. Die künstlerische Bedeutung des Librettisten Antonio Salvi und des als „berühmt“ apostrophierten Komponisten Pietro Torri wird dabei über ein historisch angemessenes Mass hinaus aufgewertet; vergleichbar den Übertreibungen, mit denen an anderer Stelle etwa die Juwelen in der Schatzkammer als einzigartig gewürdigt werden. So haben Torris „vortreffliche Compositiones gantz Italien / Franckreich / Holland / Engelland / Teutschland / ja gantz Europa zu einer nicht geringen Ergötzung gedienet.“ Und auch in „Componirung dieser Opera“ habe er einen solchen „Fleiß angewendet / und eine so vortreffliche Capacität und Wissenschaft gezeiget / daß diese Opera allein als ein Meister-Stück seiner Kunst seinen Namen unsterblich zu machen fähig gewesen.“³⁶ Eine ausführliche Beschreibung der Bühnenbilder versucht die Fülle der erlebten visuellen Eindrücke wiederzugeben, und nach pauschalem Lob der nicht namentlich genannten Sänger, unter denen sich damals renommierte wie der Kastrat Antonia Bernacchi befanden, fasst der Autor zusammen:

³² Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. J2 v.

³³ Jahn, *Die Sinne und die Oper* (wie Anm. 30), 42.

³⁴ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. Hr.

³⁵ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10).

³⁶ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. J3 r.

„Mit einem Wort: Es war alles auf das prächtigste angestellt / und mit solcher Geschicklichkeit ausgeführt / dass alle anwesende hohe Fürsten und liebenswürdige Fürstinnen / wie auch eine sehr grosse Menge der vornehmsten Standes-Personen / so sich bey dieser Durchleuchtigsten Gesellschaft befanden / den Eifer und die Fähigkeit derjenigen / welche darinnen eine wahre Ehre gesucht / zu dem Vergnügen so hoher Personen etwas beyzutragen / nicht genug bewundern konnte.“³⁷

Nur wenig anders gestaltet sich die Darstellung der zweiten Festoper, *I veri amici*. Auch diese wurde „überaus wohl vorgestellt / und die Auszierungen waren allerdings schön und prächtig zu nennen.“ Nach Beschreibung der Bühnenbilder wird diesmal der Inhalt des Prologs nur knapp zusammengefasst, dass er nämlich „von einer Nymphe und einem Hirten [handelt] / welchen der Iser-Fluß das Glück verkündigt / so ihnen diese hohe Vermählung hoffen läßt / weßwegen ein Chor seine Freude durch ein fröhliches Singen bezeugte.“³⁸ Die Haupthandlung nimmt hier mehr Raum ein, wobei die Namen der Protagonisten jedoch keine Erwähnung finden; es ging im Festbericht nur darum, das schon durch den Titel des *Dramma per musica* – *I veri amici* – verdeutlichte Thema der Freundschaft herauszuarbeiten. Dieses war das Generalthema des Festes, das die durch die Hochzeit erneuerte Freundschaft der Wittelsbacher und der Habsburger illustrieren sollte. Schliesslich wird auch hier das Erreichen einer starken Wirkung betont, denn man „verspürte zwischen denen Acteurs von der zweyten / und denen von der ersten Opera eine rühmliche Aemulation, daher ein jeder möglichstes thate / so grosse Fürsten und Fürstinnen und die alleredelste und zahlreichste Versammlung von Europa zu vergnügen.“³⁹

„In des Musici Hand [stehe] / die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lencken“, äusserte in anderem Zusammenhang der Opernkomponist Reinhard Keiser, „über die Zuhörer [habe er] einerley Gewalt“.⁴⁰ Letztlich war der Komponist aber lediglich ein Mittler, der im Auftrag des Herrschers die beschriebenen Wirkungen zu erzielen hatte. Aus dieser Perspektive erscheint das Opernhaus als eine Art von Erlebnisraum, dessen Aufgabe es war, positive kollektive Stimmungen der dort versammelten Hofgesellschaft auszulösen, die dann mit der Person des als Urheber des Vergnügens in seiner exponierten Fürstenloge allgegenwärtigen Kurfürsten assoziiert wurden. Dass diese Aspekte einen politischen Text, als der ein Festbericht gelesen werden muss, hier so vollständig dominieren, unterstreicht, dass das durch Hofkultur erzeugte Wohlgefallen mitnichten Selbstzweck war, sondern als politisches Mittel fungierte.

³⁷ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. F2 v.

³⁸ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. H1 r.

³⁹ Bretagne, *Ausführliche RELATION* (wie Anm. 10), fol. Hr.

⁴⁰ Zitiert nach Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, 227.

The first part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a function. It begins with the work of Euler and Laplace, and then discusses the contributions of Fourier and Dirichlet. The author shows how the concept of a function evolved from a simple mapping to a more general one, and how this evolution was influenced by the needs of physics and mathematics.

In the second part, the author discusses the history of the concept of a limit. He starts with the work of Aristotle and the ancient Greeks, and then moves to the work of medieval and modern mathematicians. He shows how the concept of a limit was refined and formalized over time, and how it became a central part of calculus and analysis.

The third part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a derivative. It begins with the work of Fermat and Newton, and then discusses the contributions of Leibniz and other mathematicians. The author shows how the concept of a derivative was developed and formalized, and how it became a central part of calculus and physics.

In the fourth part, the author discusses the history of the concept of a definite integral. He starts with the work of Archimedes and the ancient Greeks, and then moves to the work of medieval and modern mathematicians. He shows how the concept of a definite integral was refined and formalized over time, and how it became a central part of calculus and analysis.

The fifth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of an indefinite integral. It begins with the work of Fermat and Newton, and then discusses the contributions of Leibniz and other mathematicians. The author shows how the concept of an indefinite integral was developed and formalized, and how it became a central part of calculus and physics.

In the sixth part, the author discusses the history of the concept of a differential equation. He starts with the work of Fermat and Newton, and then moves to the work of Leibniz and other mathematicians. He shows how the concept of a differential equation was developed and formalized, and how it became a central part of calculus and physics.

The author concludes the paper by discussing the history of the concept of a function in the context of modern mathematics. He shows how the concept of a function has become a central part of modern mathematics, and how it has influenced the development of other areas of mathematics and science.