

Ch. Seebald · Libretti vom »Mittelalter«

1 3 4

Frühe Neuzeit

Band 134

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von

Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,

Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Christian Seebald

Libretti vom ›Mittelalter‹

Entdeckungen von Historie
in der (nord)deutschen und europäischen Oper
um 1700

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2009



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-484-36634-3 ISSN 0934-5531

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009

Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Einband: Hubert & Co., Göttingen

Vorwort

Chaque nation dans l'Europe a bientôt ses historiens. L'ancienne indigence se tourne en superflu: il n'est point de ville qui ne veuille avoir son *histoire* particulière [...] Il faut sur-tout s'attacher à l'*histoire* de sa patrie, l'étudier, la posséder [...]!

Die vorliegende Untersuchung, die sich der Bedeutung des ‚mittelalterlichen‘ Sujets und damit zugleich der Entdeckung von je eigener Historie in der frühneuzeitlichen Oper widmet, wurde im Sommersemester 2007 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Sie wurde für den Druck stellenweise überarbeitet, wobei die Literaturliste Anfang 2007 abgeschlossen war und später erschienene Titel – hier sind insbesondere die neuen Studien von Eleanor Selfridge-Field zur Chronologie der venezianischen Oper² zu nennen – leider nicht mehr verwertet werden konnten.

Daß die Arbeit in dieser Weise hat zum Abschluß gebracht werden können, verdanke ich vor allem Prof. Hans-Joachim Ziegeler und Prof. Erich Reimer, die das interdisziplinäre Projekt – mit all seinen Unwägbarkeiten – von Anfang an und jederzeit mit ihrer großen Sympathie und ihrem kritischen Rat begleitet und gefördert haben – so viel mehr, als hier zu sagen ist. Ebenso möchte ich Prof. Susanne Rode-Breymann und Prof. Wilhelm Voßkamp sehr herzlich danken für ihre allseits gewährte Unterstützung, für intensive Gespräche und wichtige Anregungen, gerade auch im Rahmen ihrer Doktorandenkolloquien. Mein herzlicher Dank gilt weiterhin Prof. Wolfram Steinbeck für die Übernahme eines dritten Gutachtens im Rahmen des Promotionsverfahrens.

Eine finanzielle Förderung konnte die Arbeit erfahren durch ein von der Hochschule für Musik Köln bewilligtes Graduiertenstipendium des Landes Nordrhein-Westfalen sowie durch ein Kulturstipendium der Rotary Foundation; beiden Institutionen, vertreten durch Herrn Prorektor Prof. Wolfram Breuer (Hochschule für Musik Köln) und Herrn Prof. Roland Euler (Universität Mainz), sei dafür ganz besonders gedankt.

¹ Voltaire, *Histoire*, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot [...] & quant à la Partie Mathématique, par M. D'Alembert [...], 17 Bde, Paris 1751–1765, Bd. 8 (1765), S. 220–225, hier S. 223.

² *Song and Season. Science, Culture, and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford 2007; *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford 2007.

Dank gebührt auch all den Bibliotheken und Archiven und ihren Mitarbeitern, die mir entweder Quellen und Materialien aus ihren jeweiligen Beständen zukommen ließen oder bei der Recherche vor Ort behilflich waren. Dies betrifft vornehmlich: die Bayerische Staatsbibliothek München, die Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, die Biblioteca Nazionale Marciana Venezia, die Biblioteka Jagiellońska Kraków, die British Library London, die Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek Hannover, das Niedersächsische Staatsarchiv Wolfenbüttel, die Österreichische Nationalbibliothek Wien, die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sowie die Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg. Reproduktionsgenehmigungen erteilten zusätzlich: das Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und die Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin.

Überaus zu Dank verpflichtet bin ich den Professoren Jan-Dirk Müller und Achim Aurnhammer für die freundliche Aufnahme der Studie in die Reihe ‚Frühe Neuzeit‘. Ihre kritischen Einwände und wertvollen Anregungen sind der Druckfassung sehr zugute gekommen. Dem Niemeyer-Verlag, namentlich Birgitta Zeller-Ebert und Daniela Zeiler, gilt mein Dank für eine sorgfältige und zügige Drucklegung.

Last but not least sei Christiane Krusenbaum-Verheugen und Birgit Overmann für ein immer angenehmes Zusammenarbeiten gedankt, Christiane Krusenbaum-Verheugen überdies für so viele aufschlußreiche Gespräche und die Mühen einer kritischen Lektüre. Dank auch Sabrina Koch für eine abschließende Durchsicht des Typoskripts.

Daß diese Arbeit hat geschrieben werden können, verdanke ich nicht zuletzt meinen Eltern. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Frühneuzeitliche Oper und ‚mittelalterliches‘ Sujet: Konstitution des Untersuchungsgegenstandes – Fragen – Perspektiven	1
1.2	Geschichtsverständnis und Epochenvorstellung um 1700	15
1.2.1	Von der Heilsgeschichte zur profanen Historie.	15
1.2.2	Der Mittelalterbegriff	22
1.2.3	<i>Historia magistra vitae</i> : Geschichte als Exempelsammlung.	26
1.3	‚Mittelalterliche‘ Sujets in der europäischen Oper um 1700	29
1.3.1	Anmerkungen zu einem Katalog – Versuch einer Typologie	29
1.3.2	Exemplarische Repertoire-Analysen	35
	Venedig 35 – Wien 42 – Paris 48 – Braunschweig-Wolfenbüttel 51 – Hamburg 56	
2	Die ‚dynastische Mittelalteroper‘ in Norddeutschland.	59
2.1	Hannover	59
2.1.1	Herzog Ernst August, Leibniz und <i>Henrico Leone</i> (1689): Historie und Musiktheater im Dienst der politischen Ziele des Welfenhauses.	65
2.1.2	<i>Henrico Leone</i> : Zum Libretto und zur Musik des ‚Prototyps‘ der ‚dynastischen Mittelalteroper‘ im norddeutschen Raum	73
2.1.2.1	Die Paratexte	73
2.1.2.2	Das ‚musikalische Drama‘ und die Rezeption der ‚Heinrichsage‘	79
2.1.3	Dynastische Kontinuitäten: <i>Henrico Leone</i> als Medium welfischer Memoria	126
2.2	Braunschweig-Wolfenbüttel	137
2.2.1	Die ‚Mittelalteroper‘ zur Zeit Herzog Anton Ulrichs (1685–1714)	137

2.2.2	Die ‚dynastische Mittelalteroper‘ unter der Ägide der Herzöge August Wilhelm und Ludwig Rudolf (1714–1735)	148
2.2.2.1	Die Wiederbelebung des welfischen Mythos: <i>Henrich der Löwe</i> , Elisabeth Christine und die politisch-dynastische Rehabilitation der Wolfenbütteler Welfen	150
2.2.2.2	Welfen und Liudolfinger: Die Doppeloper <i>Henrich der Vogler</i> und die ‚Historisierung des Mittelalters‘	166
	‚Anti-historisierende‘ Tendenzen – Manifestation des Repräsentativen: die Rolle der Musik 187 – Reichspatriotismus und szenische Typisierung vs. höfische Repräsentation und Historisierung: <i>Henrich der Vogler</i> in Hamburg 190 – <i>Henrich der Vogler II</i> und die Dresdener Fürstenhochzeit von 1719: Darstellung <i>wahrhafter Geschichte</i> und Inszenierung fürstlicher Magnifizienz 192 – Heinrich der Vogler und die alten sächsischen Wurzeln des Hauses Braunschweig-Wolfenbüttel 208 – Dresden – London – Braunschweig: die Kontinuation des Liudolfinger-Themas in den Braunschweiger Adaptationen von Händels <i>Ottone</i> 213	
2.2.2.3	Die Präsentation des ‚Mittelalters‘ im historischen Tableau: <i>Rudolphus Habsburgicus</i> und die Glorifizieren des Hauses Österreich	217
2.2.2.4	Von Venedig nach Braunschweig: <i>L’innocenza difesa</i> , <i>Ludovicus Pius</i> und eine welfische Kaiserin im Kreis der Karolinger	227
2.2.2.5	Die Memoria der Brunonen, Süpplingenburger und ihrer welfischen Erben: <i>Opera Comica</i> , <i>genant Egbert und Lotharius</i>	232
2.2.2.6	Englische Beziehungen: Händels <i>Riccardo primo</i> und <i>Richardus genant das Löwen-Herz / König in Engelland</i>	242
2.2.2.7	Welfische Landesherrschaft in Vergangenheit und Gegenwart und die Verwandlung der Historie: <i>Magnus Torquatus oder Magnus mit der silbernen Kette Hertzog zu Braunschweig und Lüneburg</i>	247
2.2.3	Die Braunschweiger ‚Mittelalteroper‘ zwischen dynastischer Memoria und landesherrlicher Repräsentation	255
2.2.4	Die Darstellung der Geschichte zwischen Typologie und Historizität	258
2.2.5	Reichs- und landesgeschichtliche Forschung im Umkreis von Hofhistoriographie und <i>ius publicum</i> und die Entdeckung der eigenen Geschichte für die Oper	261
2.3	Hamburg	267
2.3.1	Die ‚Kaiseropern‘	272
2.3.1.1	Thematische Schwerpunkte: Karl der Große und die Sachsenkaiser. Reichspatriotismus und lokale Erinnerungskultur	272
2.3.1.2	Die mittelalterliche Historie als Spiegel der Zeitgeschichte: <i>Desiderius, König der Longobarden</i>	278

2.3.2	Die ‚stadtgeschichtlichen Opern‘	297
2.3.2.1	<i>Hier von mag die nach Welt sagen Hamburg fochte ritterlich</i> : Die Doppeloper <i>Störtebecker und Jodge Michaels</i> und die Re-Präsentation der glorreichen städtischen Vorzeit	297
2.3.2.2	Die Historie als funktionales Kontrastbild im Kontext des Städtelobs: <i>Mistevojus</i>	307
2.3.3	Die ‚dynastischen Mittelalteropern‘	313
2.3.3.1	Eine Hamburger Oper zur Preußischen Königskrönung (1701): <i>Thassilo</i> auf dem roten Adler und der neue hohenzollernsche Haus-Mythos	313
2.3.3.2	<i>Carolus V.</i> und die Apotheose des kaiserlichen Stadtherrn im Spiegel der dynastischen Historie	317
3	Resümee und Ausblick	330
Anhang		337
A	Katalog: ‚Mittelalterliche‘ Sujets in der Oper um 1700	
1	Chronologisches Verzeichnis	338
2	Systematisches Verzeichnis	389
B	<i>Henrico Leone</i> (1689) und <i>Henrich der Löwe</i> (1716): Synopsis der musikalischen Fassungen	406
C	Transkription der Handschrift Textb. 791 der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel	413
Bibliographie		455
Abkürzungen		455
Bibliothekssiglen		455
1	Quellen	456
1.1	Archivalische Quellen	456
1.2	Libretti	456
1.3	Partituren und Ariensammlungen	461
1.4	Quellenschriften	461
2	Forschungsliteratur	464
Register		481

1 Einleitung

1.1 Frühneuzeitliche Oper und ‚mittelalterliches‘ Sujet:

Konstitution des Untersuchungsgegenstandes – Fragen – Perspektiven

Am 30. Januar 1689 wurde das soeben fertiggestellte Opernhaus im Schloß zu Hannover prunkvoll eröffnet: Der Hausherr, Herzog Ernst August, ließ eine opulente Neuproduktion spielen, mit der sein frisch aus München abgeworbener Kapellmeister Agostino Steffani sein Hannoveraner Debut gab. Und so kam eine Oper zur Aufführung, die man 1989, zur Feier des 300jährigen Jubiläums der Hannoveraner Oper, erneut auf die (nun moderne) Bühne brachte: *Henrico Leone*. Es ist diese Oper das erste Bühnenstück gewesen, das den großen Ahnen der Welfendynastie und mithin ein Sujet aus der mittelalterlichen Geschichte dieses fürstlichen Hauses ‚in Szene setzte‘, und zwar vor dem Hintergrund eminenten tagespolitischer Ereignisse, die vor allem Ernst Augusts Bewerbung um eine neue – die sog. neunte – Kur für sein Haus betrafen. Und es ist diese Oper zugleich der erste Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit gewesen, insofern sie Anlaß bot, nach Werken mit vergleichbaren Sujets Ausschau zu halten und die Frage zu klären, ob die hier greifbare Bühnenadaptation eines ‚mittelalterlichen‘ Sujets ein singuläres Phänomen in der Oper der Frühen Neuzeit darstellte oder ob (und in welchem Umfang) sich ähnlich gelagerte Fälle finden lassen würden. Welche Relevanz käme folglich der mittelalterlichen Geschichte als Stofflieferant für die Oper der Zeit zu, welche Rolle spielte die Oper für eine Rezeption des ‚Mittelalters‘ im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert? Welche Rolle spielte in diesem Kontext ein Genre, das sich mit Blick auf seine humanistisch-renaissancezeitlichen Wurzeln gemeinhin vielmehr als Sachwalter und Vermittler antiker (Stoff-)Traditionen darstellt?

Denn am Beginn der Gattungsgeschichte steht ebenjene – wie auch immer im einzelnen zu charakterisierende – tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem antiken Zeitalter und seinen kulturellen Überlieferungen. So führt gerade der Versuch, die griechische Tragödie zu neuem Leben zu erwecken, als „produktives Mißverständnis“¹ am Ausgang des 16. Jahrhunderts zur ‚Geburt‘ der Oper, und zwar im geistig-kulturellen Umfeld des Florentiner Medici-Hofes, im Gelehrtenkreis der Florentiner Camerata mit dem Grafen Giovanni Bardi in

¹ Manfred Fuhrmann, Antike (Rezeption), in: Ulfert Ricklefs (Hg.), Fischer Lexikon Literatur, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1996, S. 60–79, hier S. 72.

ihrer Mitte.² Humanistische Antike-Rezeption im weitesten Sinne sowie höfische Festkultur prägen das Erscheinungsbild der neuen Gattung in den nächsten Jahren und Jahrzehnten.³ Entscheidenden Einfluß übt zudem die Literatur der Zeit aus: Tassos *Aminta* (1573) und Guarinis *Pastor fido* (1590) – die beiden ebenfalls antiker Tradition verpflichteten Hauptwerke des Pastoral-dramas im 16. Jahrhundert⁴ – werden „in motivischer und stofflicher Hinsicht“ zum „poetische[n] Orientierungswerk für die frühen Opern“.⁵ Die ersten Opern, etwa die heute verlorene *Dafne* (1598),⁶ die zur Hochzeit Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria de’ Medici uraufgeführte *Euridice* (1600)⁷ sowie Monteverdis und Striggios *Orfeo* (1607), sind allesamt in mythisch-arkadischem Milieu angesiedelt, ihre Protagonisten gehören entweder der Welt der Schäfer und Nymphen bzw. der Sphäre der griechischen Götter an oder aber stehen ihr besonders nahe. Man hat diese Affinität der ersten Opern zum mythischen Schauplatz Arkadien auch poetologisch begründet: „Treue gegenüber dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit und Angemessenheit [...], das die Theoretiker des 16. Jahrhunderts unter dem Eindruck der aristotelischen Poetik formuliert hatten“,⁸ führe dazu, daß durchweg singend miteinander kommunizierende Personen der Opernhandlung – dies ein zentrales Merkmal der neuen Gattung – zunächst nur in einem wirklichkeitsfernen, wunderbaren Bereich, in einer Raum und Zeit enthobenen utopischen Landschaft vorstellbar sind.⁹

² Als weitere, sichere Mitglieder der Camerata, die sich im Hause des Grafen Bardi zu Gesprächen und musikalischen Darbietungen trafen, sind zu nennen: der Dichter Piero Strozzi, der Komponist Giulio Caccini sowie der Musiker und Theoretiker Vincenzo Galilei, der Vater Galileos. Mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit gehörten aber auch der Dichter Ottavio Rinuccini und der Komponist Jacopo Peri, die Autoren der ersten Opern, diesem Gelehrtenzirkel an, obgleich vielleicht nicht ganz von Anfang an. Die – wenn auch nur vorübergehende – Teilnahme zahlreicher anderer herausragender Florentiner Persönlichkeiten, so Alessandro Striggio, Emilio de’ Cavalieri oder Battista Guarini, ist anzunehmen. Vgl. Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven [usw.] 1989, S. 7f.

³ Vgl. Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Kassel [usw.] 1994, S. 11–18.

⁴ Klaus Garber hat Tassos *Aminta* als das „vollkommenste Stück“ der dramatischen Pastoraldichtung, Guarinis *Pastor fido* als „berühmtestes europäisches Schäferdrama“ bezeichnet: *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln [usw.] 1974, S. 51f. Zwar ist die Großform des Pastoraldramas eine Neuschöpfung der Renaissance, doch sind ihre Anbindungen an die antike Ekloge unverkennbar (vgl. ders., *Bukolik*, in: Klaus Weimar u. a. [Hgg.], *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin u. New York 1997, S. 287–291, hier S. 289).

⁵ Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Darmstadt 1997 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 4), S. 79. Vgl. dazu auch Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, S. 16.

⁶ Text von Ottavio Rinuccini, Musik von Jacopo Peri und Jacopo Corsi.

⁷ Text von Ottavio Rinuccini, Musik von Jacopo Peri.

⁸ Renato di Benedetto, *Poetiken und Polemiken*, in: Lorenzo Bianconi u. Giorgio Pestelli (Hgg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 6: *Theorien und Techniken, Bilder und Mythen*, Laaber 1992, S. 9–74, hier S. 16f.

⁹ „Es gab aber einen Ort, wo der Gesang im täglichen Leben nichts Ungewöhnliches war, wo die Poesie ihre Heimat hatte, und wo über allen Leidenschaften, edlen und bösen, der

Neben die mythologisch-pastoralen Opern – als deren wohl wichtigste stoffliche Quelle Ovids *Metamorphosen* zu nennen sind¹⁰ – treten in den folgenden Jahrzehnten alsbald mythologisch-heroische, allegorische, geistliche, (im engeren Sinne) literarische¹¹ sowie komische Opern, bis um die Jahrhundertmitte mit Monteverdis und Busenellos *Incoronazione di Poppea* (1643) in Venedig erstmals ein Stoff aus der römischen Kaiserzeit auf die Opernbühne gelangt: Damit ist die Wende zur Historie in der Geschichte der Oper vollzogen. Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist in Venedig – dem damals bedeutendsten Zentrum der italienischen Oper – und an zahlreichen anderen Opernstätten, höfischen wie städtischen, etwa in Wien oder Hamburg, eine zunehmende Tendenz zur historischen oder auch pseudohistorischen Oper zu beobachten, mythologische und pastorale Sujets treten allmählich zurück.¹² Die

golddurchwirkte Schleier eines friedvollen Paradieses lag: das ferne Arkadien einer goldenen Vorzeit. Hier gab es keine Unterschiede zwischen den Schichten, hier verkehrten Menschen und Götter wie gleichberechtigte Wesen, hier war die Musik zu Hause und der Gesang normal. [...] Diese ferne Welt konnte den geeigneten Rahmen für die ersten vollständig in Musik gesetzten Dramen bilden“: Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 2002, S. 103. – „Der Mythos ist im 17. wie im 19. Jahrhundert als eine der Oper in besonderem Maße angemessene Stoffschicht empfunden worden, weil er die musikalische Ausdrucksform – den zunächst befremdenden Sachverhalt, daß Dialoge gesungen statt gesprochen werden – ästhetisch zu rechtfertigen scheint. Bildet die gesprochene Sprache das Medium eines Schauspiels, in dem, nach Aristoteles, die Gesetze der Wahrscheinlichkeit herrschen, so sind Gesang und Instrumentalmusik Ausdrucksformen des ‚Wunderbaren‘, das sich im Mythos und im Märchen ereignet; und nicht zufällig ist die Ästhetik des ‚meraviglioso‘, die eine genuine Opernästhetik darstellt, in der Theorie des musikalischen Dramas immer wieder, vom 17. Jahrhundert über E.T.A. Hoffmann bis zu Ferruccio Busoni, restituiert worden“: Carl Dahlhaus, Richard Wagners „Bühnenfestspiel“. Revolutionsfest und Kunstreligion, in: Walter Haug u. Rainer Warning (Hgg.), Das Fest, München 1989 (Poetik und Hermeneutik 14), S. 592–609, hier S. 604.

¹⁰ Rezipiert wurden Ovids *Metamorphosen* im Italien des späten 16. und 17. Jahrhunderts allerdings wohl nicht in der lateinischen Originalfassung, sondern in der weitverbreiteten italienischen Übersetzung und Bearbeitung durch Giovanni Andrea dell’ Anguillara. Vgl. Lorenzo Bianconi u. Thomas Walker, Production, consumption and political function of seventeenth-century opera, in: *Early Music History* 4 (1984), S. 209–296, hier S. 254f.

¹¹ Dabei ist vor allem an solche musiktheatralischen Werke zu denken, deren Sujets auf die beiden – im 17. Jahrhundert äußerst populären – heroischen Versepen Ariosts und Tassos, *Orlando furioso* und *La Gerusalemme liberata*, zurückgehen.

¹² Auf diese Entwicklung haben für die Oper am Wiener Kaiserhof Herbert Seifert (Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985, S. 246f.), für die Hamburger Gänsemarkt-Oper Eberhard Haufe hingewiesen (Die Behandlung der antiken Mythologie in den Textbüchern der Hamburger Oper 1678–1738, hg. v. Hendrik Birus u. Wolfgang Harms, Frankfurt a. M. [usw.] 1994 [Mikrokosmos 37], S. 61ff.). Vgl. dazu ferner den von Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder besorgten Katalog der Hamburger Libretti aus der Zeit der Gänsemarkt-Oper: Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748), Laaber 1995. – Hinsichtlich der Verhältnisse in Venedig vgl. die Spielplanübersichten bei Antonio Groppo (Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne’ Teatri di Venezia dall’ anno 1637 [...], Venezia 1745), Livio Niso Galvani (I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII [1637–1700], Milano 1879) und Taddeo Wiel (I Teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia [1701–1800], Venezia 1897) sowie den mehrbändigen Librettokatalog von

Gründe für diese Entwicklung sind vielschichtig: Zwar mag die zunehmende ‚Gewöhnung‘ des Publikums an singende Akteure und damit seine wachsende Bereitschaft, entgegen den Gepflogenheiten der *verosimiglianza* – dem Gebot der Wahrscheinlichkeit der Bühnenhandlung in aristotelischem Sinne – auch historische Protagonisten auf der Opernbühne zu akzeptieren, eine gewisse Rolle gespielt haben (zumindest wird dieser Aspekt im zeitgenössischen operntheoretischen Diskurs thematisiert).¹³ Nicht zu unterschätzen sind aber ein sich zum Ende des 17. Jahrhunderts hin auf verschiedenen diskursiven Ebenen verstärkt artikulierendes historisches Interesse, das offensichtlich von einem veränderten Geschichtsbewußtsein getragen wird,¹⁴ sowie speziell der Einfluß des Sprechtheaters und vor allem der französischen Tragödie auf das *Dramma per musica*.¹⁵ Zugleich scheint die ‚Historisierung‘ der noch jungen Gattung ‚Oper‘ ein Moment von Modernität zu implizieren: in dem Sinne, daß unter den Vorzeichen eines räumlich und zeitlich im Wandel begriffenen Welt- und Geschichtsbildes stets neue Stoffbereiche jenseits der bekannten mythologischen, pastoralen, allegorischen und religiösen Sujets (denen allen eine gegenüber den

Claudio Sartori (I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, 7 Bde, Cuneo 1990–1994).

¹³ Vgl. Renato di Benedetto, Poetiken und Polemiken, S. 16f. (mit Verweis auf den anonymen Traktat *Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*). S. auch Paolo Fabbri, Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera nel Seicento, Bologna 1990, S. 188f.: „Con l’avvezarsi del pubblico al nuovo genere di spettacolo, si andava sfaldando progressivamente la convenzione che imponeva l’irrealità di quei protagonisti destinati ad esprimersi solo col canto [...] Qua e là fin dagli anni ’40 sulle scene veneziane accanto ai soggetti mitologici, pastorali, favolosi, leggendari, si erano viste vicende con personaggi storicamente documentati, di maggiore o minore notorietà“. Ebenso Silke Leopold, Die Geburt der Oper aus dem Geist der Propaganda. Musikalisches Theater als Vehikel fürstlicher Selbstreflexion, in: Michael Jeismann (Hg.), Das 17. Jahrhundert. Krieg und Frieden, München 2000, S. 48–60, hier S. 51.

¹⁴ S. dazu im einzelnen Kap. 1.2.

¹⁵ Hier wie im folgenden wird der Terminus ‚Dramma per musica‘ zunächst – im Sinne des 17. Jahrhunderts – als begriffliches Synonym für ‚Oper‘ im allgemeinen gebraucht, doch schon im Hinblick auf die sich am Ende des 17. und dann vor allem im 18. Jahrhundert herauskristallisierende Bedeutungsverengung zu ‚große Oper heroischen Charakters‘ (‚Opera seria‘), etwa in Abgrenzung von der ‚Commedia per musica‘ (‚Opera buffa‘). Vgl. Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven u. London 1997, S. 2. – Zum Einfluß der französischen Tragödie auf das *Dramma per musica* vgl. Reinhard Strohm, Auf der Suche nach dem Drama im ‚Dramma per musica‘. Die Bedeutung der französischen Tragödie, in: Peter Cahn und A.-K. Heimer (Hgg.), *De Musica et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und Oper* Helmut Hucke zum 60. Geburtstag, Hildesheim 1993, S. 481–493, ders., *Tragédie into dramma per musica*, in: ders., *Dramma per Musica*, S. 121–198, sowie zuletzt Melania Bucciarelli, *Italian Opera and European Theatre, 1680–1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout 2000, darin speziell S. 105–117 sowie S. 185ff. mit einem Verzeichnis zwischen 1680 und 1730 entstandener italienischer Opernlibretti und ihrer französischen Dramenvorlagen. Zur Relevanz der französischen Tragödie vornehmlich für den deutschsprachigen Raum (Drama und Oper), in den Jahren „zwischen 1690 und 1732“, s. Dirk Niefänger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*, Tübingen 2005 (Studien zur deutschen Literatur 174), S. 248–256.

historischen Stoffen mehr oder minder als realitätsdistanziert oder wunderbar zu charakterisierende Grundtendenz eignet) erschlossen werden und zunehmend herausragende historische Personen und Ereignisse in den Blick rücken.¹⁶

Freilich dominiert die Antike-Rezeption auch weiterhin das Drama per musica, denn die Mehrzahl seiner Opernheroen – historische wie mythologische – entstammt der schon immer favorisierten griechisch-römischen Ära. Dennoch richten Librettisten, Komponisten sowie ihre jeweiligen Auftraggeber ihr Augenmerk bald auch auf andere historische Perioden und entdecken zusehends Spätantike, Mittelalter und Frühe Neuzeit bis hin zur unmittelbaren Vergangenheit oder Gegenwart ihrer eigenen Zeit als geeignete Stofflieferanten für neue Opernproduktionen.¹⁷

Die stoffliche Vielfalt der Barockoper – insbesondere der heroisch-historischen Oper – an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert ist von der

¹⁶ Der Hamburger Librettist Barthold Feind etwa bemerkt in seinen *Gedanken von der Opera* (1708): *In Hamburg ist man gantz degoutirt für die Heydnische Götter-Fabeln / und wüste ich kein einziges Exempel von dieser Sorte, welches recht reussiret* (Deutsche Gedichte, Faksimiledruck der Ausgabe von 1708. Hg. u. eingeleitet von W. Gordon Marigold, Bern [usw.] 1989, S. 74–114, hier S. 85 [Paginierung des Faksimiles]). Ähnlich, vielleicht mit Bezug auf Feinds Äußerung, Johann Ulrich König im Vorbericht zu seinem Libretto *Die entdeckte Verstellung / Oder: Die geheime Liebe / Der Diana* (Hamburg 1712): *UNter hundert und mehr als dreißig Sing-Spielen / welche seit vierzig Jahren her / auf hiesigem Schau-Platze [= Hamburg] recitirt worden / sind über dreißig Pieces, welche man aus der Historia fabulosa oder Mythologie der Alten hergeholet. Ob nun gleich diejenigen / welche durch die geschickte Federn dreyer berühmten Theatralischen Poëten verfertigt worden / nicht leicht zu verbessern / so sind doch die Ubrige desto schlechter / daher mich nicht befremdet / warum man in Hamburg vor dergleichen Heydnischen Götter-Fabeln degoutirt?* (Johann Ulrich König, *Theatralische / geistliche / vermischte und Galante Gedichte / Allen Kennern und Liebhabern der edlen Poesie / zur Belustigung / ans Licht gestellt*, Hamburg u. Leipzig 1716, S. 75–144, hier S. 81). In seinen *Theatralischen / Galanten und Geistlichen Gedichten* (Hamburg 1706) äußert Feinds und Königs Kollege Christian Friedrich Hunold (Menantes) seine Vorliebe für historische Stoffe, indem er unter der Überschrift *Gute Intriguen oder Verwirrungen* (die für die *Schönheit einer Opera* entscheidend seien) ausführt: *Hierzu gehöret erstlich die Haupt-Historie / woraus man die ganze Invention zur Opera genommen. Vor diesen beliebten viele Fabeln von heydnischen Göttern; Und solcher habe einige auf dem Weissenfelsischen Theatro, wie auch hier [= in Hamburg] und anderwärts sehen aufführen / die nicht uneben / sondern theils recht schön waren. Allein meine Gedanken aufrichtig davon zu entdecken / halte ich es lieber mit warhaften als erdichteten Begebenheiten / denn da sind Anmuth und Nutzen grösser / weil / wo eine denkwürdige Geschichte wohl aufgeföhret wird / man dadurch in der Leute Gedächtniß eine angenehme Erinnerung und einen lebhaften Abdruck in den Gemüthern durch die Actionen verursacht; Die Helfte der Estim und Aufmercksamkeit fällt aber weg / wo ich im voraus weiß / daß alles / was darinnen vorkömmt / in blosser Einbildung beruhet. Unter allen Historien nun behaupten die Römischen bey nahe den schönsten Preiß / weil diese am bekandtesten / und oft am vortreflichsten* (S. 126f.).

¹⁷ Im Vorbericht zu seinem Libretto *Masagniello furioso. Oder: Die Neapolitanische Fischer-Verschwörung* (Hamburg 1706), das auf die Neapolitaner Ereignisse des Jahres 1647 rekurriert, merkt Barthold Feind beispielsweise an: *Daß man diese Begebenheit zu einer Opera ausersehen / dazu hat uns nichts anders / als ein beliebtes Changement veranlasset / um eben nicht allemahl Materie aus dem Alterthum zu holen* (Deutsche Gedichte, S. 255).

Musiktheaterforschung bislang nur in Ansätzen und Einzelaspekten gewürdigt worden. Ein Desiderat sind nach wie vor übergreifende Darstellungen, die das überlieferte Material ausgehend von den Repertoires einzelner Theater und Spielorte, aber auch und gerade darüber hinaus, für das Operngeschehen als „internationales System“,¹⁸ systematisch erfassen, stoffgeschichtliche Zusammenhänge und Sujettraditionen aufzeigen sowie Voraussetzungen und Funktionalisierungsstrategien, die mit der Auswahl bestimmter Sujets verbunden sind, verdeutlichen.¹⁹ Denn die Opernstoffe geben nicht nur Aufschluß über den „local taste“ eines Opernzentriums – worauf Lorenzo Bianconi und Thomas Walker hingewiesen haben²⁰ –, sondern sind zuweilen auch Träger einer explizit politischen Aussage, die sich der Oper als des vielleicht einflussreichsten

¹⁸ Silke Leopold, Die Hofoper als internationales System, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt 1997 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 147–154, hier S. 147.

¹⁹ Eine Übersicht über die verschiedenen Stoffbereiche lediglich der sogenannten ‚frühdeutschen‘ Oper liefern Gustav Friedrich Schmidt in seiner großangelegten Studie zum Opernschaffen Georg Caspar Schürmanns (*Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*, 2 Bde, Regensburg 1933/34: „Pastoral-Opern“, „mythologische Opern“, „biblische Opern“, „historische Opern“, „sagenhaft-romantische Opern“) sowie Wolfgang Huber, *Das Textbuch der frühdeutschen Oper. Untersuchungen über literarische Voraussetzungen, stoffliche Grundlagen und Quellen*, Diss. München 1957. Huber gelangt aber im wesentlichen nicht über Schmidts materialreiche Untersuchung hinaus, zudem sind seine generalisierenden und wertenden Schlußfolgerungen bisweilen bedenklich. Eine Untersuchung speziell zur Hamburger mythologischen Oper samt einem chronologischen und systematischen, d. h. nach Stoffgruppen geordneten Verzeichnis hat Eberhard Haufe mit seiner erst 1994 veröffentlichten Dissertation vorgelegt: *Die Behandlung der antiken Mythologie in den Textbüchern der Hamburger Oper. Studien zur Tradition einzelner Stoffe* finden sich etwa bei Renate Döring, *Ariostos ‚Orlando Furioso‘ im italienischen Theater des Seicento und Settecento*, Diss. Hamburg 1972, Margret Dietrich, *Goldene Vlies-Opern der Barockzeit. Ihre politische Bedeutung und ihr Publikum*, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 111 (1974), S. 469–512, Arno Forchert, *Arminius auf der Opernbühne*, in: Günther Engelbert (Hg.), *Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal 1875–1975*, Detmold 1975, S. 43–57, Helga Lühning, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber 1983, Werner Braun, *Der ‚Almira‘-Stoff in den Vertonungen von Ruggiero Fedeli, Reinhard Keiser und Georg Friedrich Händel*, in: *Händel-Jahrbuch* 36 (1990), S. 139–145, oder Robert L. Kendrick, *Le metamorfosi transalpine di Armida: opere su soggetti tasseschi in Germania ed Austria nel Sei-Settecento*, in: Alberto Colzani u. a. (Hgg.), *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell’ età barocca. Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland*, Como 1995, S. 81–104. Neuerdings hat Hendrik Schulze die Rezeption der Odysseus-Mythe in der venezianischen Oper des Seicento untersucht: *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. [usw.] 2004 (Perspektiven der Opernforschung 11). Mit Blick auf die Forschungsarbeiten zur venezianischen Oper weist er darauf hin, daß „die Frage nach der Herkunft der Opernsujets der venezianischen Oper bisher hauptsächlich in Einzelfallstudien oder als statistisches Problem“ behandelt wurde. „Eine systematische und inhaltliche Erforschung der Ursachen für die Sujetwahl steht jedoch noch aus“ (S. 1).

²⁰ Lorenzo Bianconi u. Thomas Walker, *Production, consumption and political function*, S. 249.

„Massenmediums“ der Zeit bedient und ihr damit zugleich die Aufgabe eines „instrumentum regni“ zuweist.²¹

Die vorliegende Untersuchung setzt (nicht zuletzt mit dem eingangs genannten Hannoveraner *Henrico Leone*) an genau diesem Punkt an, wenn sie den Versuch unternimmt, die Rezeption „mittelalterlicher“ Stoffe im frühneuzeitlichen Opersystem zu eruieren. Das Phänomen ist, anders als entsprechende Tendenzen in der Oper des 19. Jahrhunderts,²² bislang kaum bekannt und so mögen denn durchaus vielfältige Facetten einer *terra incognita* aufzudecken sein. Daß dies so ist, wird man vielleicht nicht zuletzt der in der frühen Gattungsgeschichte dominierenden Antike-Rezeption zuschreiben können, die andere Stofftraditionen und Diskurse verdeckt haben mag. Hinzu kommt, daß die „Wiederentdeckung des Mittelalters“ lange Zeit als ureigenste Leistung der Romantik bzw. des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts galt, einer „Mittelalter“-Rezeption an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert folglich angesichts des „besonders hartnäckigen Klischees“²³ von der „romantischen Wiederentdeckung“ nur eine periphere Relevanz zuzukommen schien.²⁴ Abgesehen von Monographien zu einzelnen Werken meist herausragender Komponisten, etwa Georg Friedrich Händels, die aber der Einordnung des Opernlibrettos und seines Sujets in übergreifende Zusammenhänge wie den der „Mittelalter“-Rezeption aufgrund anderer Untersuchungsziele oftmals wenig Aufmerksamkeit schenken,²⁵ oder Studien zu den Repertoires einzelner Opernspielstätten, die

²¹ Ebd., S. 260. Zur ideologischen Funktionalisierung speziell der Hofoper vgl. Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112), S. 104–114.

²² Vgl. etwa Jens Malte Fischer, *Singende Recken und blitzende Schwerter. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner – ein Überblick*, in: Peter Wapnewski (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Stuttgart 1986 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 6), S. 511–530, mit einer Übersicht der von 1860 bis ca. 1930 in Europa uraufgeführten „Mittelalteroper“. Speziell zu Wagner: Ursula u. Ulrich Müller (Hgg.), *Richard Wagner und sein Mittelalter*, Anif/Salzburg 1989 (Wort und Musik 1); Peter Wapnewski, *Tristan der Held Richard Wagners*, Berlin 2001.

²³ Peter Wolf, *Bilder und Vorstellungen vom Mittelalter. Regensburger Stadtchroniken der frühen Neuzeit*, Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit 49), S. 2.

²⁴ Joachim Bumke hat dagegen in jüngerer Vergangenheit betont, „die populäre Vorstellung, daß erst die Romantiker das Mittelalter wiederentdeckt hätten“, sei „längst als falsch erkannt worden“. „Das 18. Jahrhundert war eine Zeit intensiver Mittelalterrezeption, vor allem in England und Frankreich, aber auch in Deutschland. Eine Fülle von Editionen mittelalterlicher Texte sind damals veranstaltet worden [...], ergänzt von literaturgeschichtlichen Darstellungen, Monographien und Untersuchungen, für die es bereits eigene Fachorgane gab. Die bibliographische Aufarbeitung, Analyse und Interpretation dieser Bemühungen um das literarische Erbe des Mittelalters im 18. Jahrhundert bildet heute einen Forschungsschwerpunkt von ständig wachsendem Gewicht. Die dabei zu gewinnenden Ergebnisse werden auch die Mittelalterbegeisterung der Romantik in einem neuen Licht erscheinen lassen“: ders., *Phasen der Mittelalter-Rezeption. Einleitung*, in: Peter Wapnewski (Hg.), *Mittelalter-Rezeption*, S. 7–9, hier S. 8.

²⁵ Auszunehmen ist hier in gewisser Hinsicht Reinhard Strohm's grundlegende Studie „Händel und seine italienischen Operntexte“, in: *Händel-Jahrbuch 21/22 (1975/76)*, S. 101–159,

freilich nur kursorisch auf das Phänomen ‚mittelalterlicher‘ Sujets eingehen,²⁶ liegen keine nennenswerten Untersuchungen vor, die dieser Studie Anknüpfungspunkte hätten liefern können. Dies mutet insofern erstaunlich an, als – wie sich herausstellen wird – insbesondere die deutschen Höfe um 1700 Opern mit ‚mittelalterlichen‘ Stoffen unter dynastischen und herrschaftslegitimierenden Vorzeichen in augenfälliger Weise instrumentalisiert haben. Gerade an einigen norddeutschen Zentren, wie in Hannover, wird speziell die auf Sujets der mittelalterlichen Historie rekurrierende Oper als Medium dynastischer oder territorialstaatlicher Memoria, politischer Legitimation und Repräsentation innerhalb der barocken Hof- und Festkultur etabliert.

Um den Gegenstand zu erschließen bzw. allererst zu gewinnen, wurden im Zuge dieser Arbeit die Repertoires von 15 größeren deutschen und europäischen Opernspielstätten (Braunschweig-Wolfenbüttel, Dresden, Düsseldorf, Florenz, Hamburg, Hannover, Leipzig, London, München, Neapel, Paris, Stuttgart, Venedig, Weißenfels, Wien) konsequent auf Werke mit entsprechenden Stoffen hin gemustert. Der diesem Vorgehen zugrunde gelegte Mittelalterbegriff ist dabei zunächst ein rein pragmatischer. Er versteht sich als ein heuristisches Konzept, das auf der modernen Epochentrias, und das heißt auf dem modernen Epochenkonstrukt ‚Mittelalter‘, beruht. Ausgehend von der heute – trotz aller Einwände und Differenzierungen – populären Epochenvorstellung wird demnach eine Reihe von Werken konstituiert, die den Ausgangspunkt und weiteren Kontext der Untersuchung bilden. Damit ist freilich noch nichts darüber ausgesagt, ob das in den jeweiligen Opern vermittelte Sujet eine dem heutigen, üblichen Verständnis analoge Vorstellung von ‚Mittelalter‘ impliziert. Genauso wenig kann behauptet werden, daß die ermittelten Werke einen zeitgenössisch begründbaren Zusammenhang – nämlich den genuiner oder intendierter ‚Mittelalteroper‘ – erkennen ließen. Die Frage nach der Relevanz und Darstellung der heute geläufigen Epocheneinteilung – die sich ab etwa 1700, zunächst von Mitteleuropa aus, mit der Rezeption der Schriften des Hallenser Historiographen Christoph Cellarius allmählich verbreitet – in einem Werk um 1700 kann erst in einem zweiten Schritt einer konkreten Analyse des vorgefundenen Materials und für den jeweiligen Einzelfall geklärt werden. Freilich impliziert die gewählte Methode dann einen komplexen rezeptionsgeschichtlich-hermeneutischen Ansatz, der den modernen Betrachter im Ausgang von der heute gängigen Trias zu möglicherweise alteritären Entwürfen und Rezeptionsmodellen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts weist. Joachim Heinze zufolge ist „nicht zu übersehen, daß das Arbeiten mit dem Schema“, d. h. mit

insofern dort „die Voraussetzungen erforscht werden, die Musik und Text [von Händels Opern] gemeinsam zugrundeliegen“, d. h. die „ersten Anregungen und Konzepte“ zu bestimmen versucht werden, „die zur Entstehung einer bestimmten Oper führen“, und der Frage nachgegangen wird, „wie es überhaupt zur Auswahl eines bestimmten Opersujets kam“ (S. 102).

²⁶ Vgl. etwa Dorothea Schröders Studie zu den Hamburger Festoperen um 1700: Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745), Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 2).

der neuzeitlichen (Epochen-)Konstruktion ‚Mittelalter‘, „von hermeneutischem Vorteil sein kann, wenn man sich seiner Künstlichkeit bewußt ist: wenn man es nicht einfach voraussetzt, sondern gezielt benutzt“.²⁷ Indem in diesem Sinne, im Prozeß von Frage und Antwort und unter dem Vorzeichen einer Verschmelzung je verschiedener Horizonte, die „hermeneutische Differenz zwischen dem einstigen und dem heutigen Verständnis“ des ‚Mittelalters‘ erhellt und „die – beide Positionen vermittelnde – Geschichte seiner Rezeption“ bewußt gemacht wird,²⁸ können historische Vorstellungen einer heute mit dem Etikett ‚Mittelalter‘ versehenen Periode des Geschichtsverlaufs offengelegt werden.

Bei aller Problematik, die die Erstellung eines Opernkataloges und die damit einhergehende Klassifizierung einschlägiger Werke methodisch in sich birgt, mag eine solche Zusammenstellung doch auch einen (dreifachen) Gewinn mit sich bringen: Abgesehen von der Konstituierung des Untersuchungsgegenstandes, die das heuristische Verfahren leistet, kann dadurch allererst ein größerer Kontext für das einzelne Werk etabliert werden, kann die Verbreitung von Stoffen im internationalisierten Opernsystem der Frühen Neuzeit erschlossen werden. So können sowohl Ursprung und Herkunft eines spezifischen Sujets als auch seine Verbreitungswege im europäischen Bereich, seine Adaptationen für auswärtige Opernzentren, können Einflüsse und Austauschprozesse dokumentiert werden. Vise versa läßt sich in gleicher Weise die Singularität eines Opernstoffes, der gerade nicht oder nur sehr selten an andere Spielstätten exportiert wurde, nachweisen und insofern seine Sonderstellung untermauern. Und schließlich, drittens, ist ex negativo ersichtlich, welche Stoffe und Themenkreise um 1700 offenbar (noch) nicht für die Opernbühne relevant waren. Vor diesem Hintergrund erfaßt der erstellte Katalog an den größeren deutschen und europäischen Bühnen produzierte Opern mit ‚mittelalterlichem‘ Sujet (oder, kürzer, ‚Mittelalteropern‘), und zwar vom ersten Auftreten eines solchen Sujets bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei die zeitliche Eingrenzung im Einzelfall in Abhängigkeit von den unterschiedlichen Verhältnissen und Entwicklungsstadien der jeweiligen Spielorte zu sehen ist. Ein chronologisches Verzeichnis wird ergänzt durch ein systematisches, das die gesichteten Opern nach einzelnen Stofftraditionen, Sujetgruppen, auffächert, um übergreifende Entwicklungen und Tendenzen veranschaulichen zu können. Eine soweit als möglich vollständige und exakte Erfassung des vorhandenen Materials wird zwar angestrebt, ist aber sicher nicht durchweg zu gewährleisten. Das Schema ‚Mittelalter‘ wird dabei operationell – und durchaus vorläufig – gefaßt

²⁷ Joachim Heinzle, Einleitung: Modernes Mittelalter, in: ders. (Hg.), Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1999, S. 9–29, hier S. 11. Dementsprechend wird der Begriff ‚Mittelalter‘ hier wie im folgenden, vorweg im Kontext des Opersujets, in einfache Anführungszeichen gesetzt.

²⁸ Hans Robert Jaub, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207, S. 183. Jaub’ auf Gadamer rekurrierender rezeptionsgeschichtlicher Ansatz, der auf das Verhältnis von literarischem Text und Leser/Interpret/Publikum zielt, wird hier für das Verständnis/Verstehen einer historischen Epoche, konkret des ‚Mittelalters‘, im Medium der Oper adaptiert.

als der Zeitraum zwischen dem 6. und 15. Jahrhundert, dessen Zäsuren freilich nicht als starre Fixpunkte, sondern vielmehr als ‚Epochenschwellen‘, d. h. als breite Übergänge, definiert werden,²⁹ um bewußt zu halten, daß „die Abgrenzung des Mittelalters im einzelnen und auch im großen zu Recht umstritten ist“.³⁰ Für die im Katalog versammelten Werke bedeutet dies etwa konkret: Es wurden sowohl historische Stoffe, die dem Umfeld der bereits lange vor 500 n. Chr. einsetzenden Völkerwanderung zuzuordnen sind, als auch solche aus dem 16. Jahrhundert in das Verzeichnis der ‚Mittelalteropern‘ aufgenommen.

Schließlich hat die heuristische Bestandsaufnahme unter der leitenden Frage nach der Relevanz des ‚Mittelalters‘ bzw. der mittelalterlichen Historie im frühneuzeitlichen Opernsystem zur deutlichen Konturierung eines Operntypus geführt, dessen Diskussion und Darstellung im Zentrum dieser Studie stehen wird. An den Zentren nördlich der Alpen, insbesondere im Norden des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, ist um 1700 eine Reihe von Werken greifbar, die sich aufgrund ihrer prägnanten Gestalt und Charakteristik als ‚dynastische Mittelalteropern‘ beschreiben lassen oder diese Bezeichnung nahelegen. Sie sind vor allem für die Repräsentations- und Memorialkultur der deutschen Höfe an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert von besonderer Bedeutung. In ihrem Falle wird eine spezifische Funktionalisierung bzw. Politisierung – jenseits der grundlegenden Funktionen des Divertissements oder ‚ästhetischen Vergnügens‘ und auch jenseits der Lesbarkeit einer dramatischen Handlung als Exemplum – erkennbar, von der aus ein besonderes Licht auf die ‚Mittelalter‘-Rezeption und den Umgang mit historischer Vergangenheit im (deutschen) Barock sowie in der (deutschen) Frühaufklärung fällt. Für die Fragestellung dieser Arbeit scheint dieser Typus demnach höchst aufschlußreich. Unter sehr spezifischen Interessen und Auspizien zeigt sich hier eine bemerkenswerte Auseinandersetzung mit den Jahrhunderten zwischen Antike und Neuzeit, werden Episoden und Figuren der mittelalterlichen Geschichte als einer eigenen Vorzeit erschlossen, erstmals auf die Opernbühne gebracht und zur Gegenwart der Zeitgenossen in Relation gesetzt. Dabei fungiert die präsentierte eigene Vorzeit etwa kaum als pejoratives Gegenbild, als „Un-Zeit“³¹ im Voltaireschen Sinne, noch als programmatischer, idealisierter Gegenentwurf zur jeweiligen Jetzt-Zeit – wie ihn dann etwa die Romantiker u. a. als Reaktion auf die bevorzugte Perspektive der Aufklärung konstruieren sollten³² –, vielmehr

²⁹ Zum Begriff der ‚Epochenschwelle‘ vgl. Reinhart Koselleck, Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987 (Poetik und Hermeneutik 12), S. 269–282.

³⁰ Dieter Mertens, Mittelalterbilder in der Frühen Neuzeit, in: Gerd Althoff (Hg.), Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter, Darmstadt 1992, S. 29–54, hier S. 29.

³¹ Ebd., S. 51.

³² Zu beiden Positionen als Konstituenten eines Schemas vom „entzweiten Mittelalter“, einer für die Moderne typischen Deutung des Mittelalters „in der polaren Spannung zweier entgegengesetzter grundsätzlicher Wahrnehmungen“ s. Otto Gerhard Oexle, Das entzweite Mittelalter, in: Gerd Althoff (Hg.), Die Deutschen und ihr Mittelalter, S. 7–28: „Das

scheinen sie bisweilen signifikante dynastie-, institutionen-, territorial- oder reichsgeschichtliche Kontinuitätslinien mit der Gegenwart des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zu verbinden. Der Terminus ‚dynastische Mittelalteroper‘ ist zwar zunächst auf das höfische Drama per musica hin perspektiviert, doch nicht ausschließlich: Er findet sich nämlich auch an städtischen, d. h. öffentlichen oder zumindest nicht exklusiv höfischen Bühnen, und zwar teils in nahezu identischer Gestalt, teils modifiziert, so daß etwa mit Blick auf die Hamburger Verhältnisse eine Differenzierung in ‚Kaiseropern‘, ‚stadtgeschichtliche Opern‘ und ‚dynastische Mittelalteropern‘ (im eigentlichen Sinne) angebracht scheint. Trotz der genannten und ähnlicher Nuancierungen wird im Kontext dieser Arbeit der Terminus ‚dynastische Mittelalteroper‘ als übergeordneter Begriff vorgeschlagen: für alle Werke, die auf die eigene Vorzeit einer klar zu konturierenden soziokulturellen Gruppe (als Rezipienten): einer Dynastie, eines nationalen oder territorialen Verbandes oder einer urbanen Kommune und deren Institutionen rekurren, insoweit diese, auf eine charakteristische Identität zielende, eigene Geschichte unter gegenwärtigen Vorzeichen als ‚mittelalterlich‘ zu bezeichnen ist und folglich eine Differenz gegenüber einer ‚fremden‘ und doch allgegenwärtigen antiken, vornehmlich griechisch-römischen Historie erkennen läßt.

Die Untersuchung des Phänomens ‚dynastische Mittelalteroper‘ (im gerade definierten übergreifenden Sinne) konzentriert sich weiterhin auf den geographischen Bereich Norddeutschlands, da der Typus gerade hier in signifikanter Weise Verbreitung gefunden und zuweilen eine charakteristische Ausprägung und augenfällige historische Diskursivierung erfahren hat, nicht zuletzt aufgrund bestimmter politischer, kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Voraussetzungen (dazu im einzelnen Kap. 2): Als kulturell und künstlerisch herausragende Höfe werden das erwähnte Hannover und dann vor allem Braunschweig-Wolfenbüttel zusammen mit der bedeutendsten städtischen Opernbühne Deutschlands, der Hamburger Gänsemarkt-Oper, im Zentrum der analytischen Untersuchungen stehen. Die allenthalben konstatablen, z. T. überaus engen personalen, künstlerischen und politisch-kulturellen Verflechtungen zwischen diesen drei Opernzentren in der frühneuzeitlichen Geschichte

Mittelalter ist im Denken der Moderne in zweierlei Weise gegenwärtig: in einer positiven und einer negativen Auffassung, in einer positiven und einer negativen Besetzung dieses Begriffs, in Abstoßung und Aneignung, in Verurteilung und Identifikation zugleich. Beide Auffassungen stehen in einem kontradiktorischen Gegensatz zueinander; sie schließen sich gewissermaßen wechselseitig aus und beziehen sich doch zugleich unausgesetzt aufeinander“ (S. 7). Als Grundlage bzw. Bedingung für die Entstehung dieses „entzweiten Mittelalters“ hat Oexle – im Anschluß an Koselleck – eine gegen Ende des 18. Jahrhunderts um sich greifende epochale „Erfahrung von ‚neuer Zeit‘ und Fortschritt“ geltend gemacht: „Indem sich die neue epochale Erfahrung der ‚neuen Zeit‘ im 18. Jahrhundert im Zeichen des Fortschritts vom Mittelalter abgrenzt, dieses in seinem Anderssein und in seiner Fremdheit als eigene Epoche ausgrenzt, [...] ergibt sich hieraus nämlich die doppelte Frage, ob denn nun die Überwindung des Mittelalters einen Fortschritt darstellt oder ob nicht vielmehr der Fortschritt der Moderne, gemessen am Mittelalter, sich als ein Unglück erweisen muß“ (S. 23).

der Oper, die es erlauben, einen zeitgenössisch arrivierten, spezifisch norddeutschen Opernraum zu konstituieren, sind mithin auch und gerade für jenen Typus der ‚mittelalterlich-dynastischen Oper‘ auszumachen und legitimieren oder erfordern gar eine solche analytisch-interpretatorische Zusammenschau.

Dem zentralen Untersuchungsteil sind im folgenden, als weiterhin einführende, sondierende Kapitel, zwei Skizzen vorgeschaltet, die zum einen Aspekte des zeitgenössischen Geschichtsverständnisses um 1700, nicht zuletzt mit Blick auf die Genese der Epochentrias Antike-Mittelalter-Neuzeit und eine mögliche Reflexion von ‚Mittelalter‘, beleuchten, zum anderen an fünf ausgewählten Opernspielstätten exemplarisch Tendenzen aufzuzeigen suchen, die das für die jeweiligen Bühnen ermittelte Repertoire von Opern mit ‚mittelalterlichen‘ Sujets erkennen läßt.

Zunächst intendiert also ein möglichst kurz gehaltener geschichtstheoretischer Überblick (1.) eine Präzisierung zentraler Aspekte der für den Geschichts- und Wissenschaftsdiskurs bedeutsamen Umbruchsituation des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, um (2.) die zeitgenössische, national und regional differierende Diskursivierung des Mittelalterbegriffs und die sich zunächst im mitteldeutschen Raum abzeichnende Anbahnung einer dreigliedrigen Periodisierung der Universalgeschichte (Antike, Mittelalter, Neuzeit) einzukreisen und (3.) die um 1700 allgültige – und nicht zuletzt für das (Musik-)Theater relevante – moralphilosophische Funktionalisierung der Historie, d. h. die didaktisch-pragmatische Bedeutung historischer Exempla, zu vergegenwärtigen. Die benannten Entwicklungen und Momente konstituieren den weiteren kulturgeschichtlichen Kontext des Musiktheaters, vorweg der ‚Geschichtsoper‘, um 1700 und sind für die nachfolgenden ausgreifenden Untersuchungen zur ‚dynastischen Mittelalteroper‘ im norddeutschen Raum, u. a. für die Betrachtung der Libretti und ihrer Paratexte (Widmung, Vorwort, *Argomento*, etc.), von einiger Bedeutung – etwa, wenn es darum geht, eine konkrete Teilhabe der Opern(texte) an den zeitgenössisch virulenten Diskursen aufzudecken oder entsprechende Querverbindungen und Interaktionen zwischen Musiktheater bzw. ästhetischem Diskurs und Wissenschafts-/Geschichtsdiskurs festzumachen; oder wenn es gilt, die Bedingungen der Möglichkeit einer Rezeption von ‚Mittelalter‘ als einer historisch differenten bzw. eigenständigen und in dieser Weise erfahrbaren Epoche zu erhellen. Insofern wird im weiteren Verlauf der Untersuchung wiederholt auf Details der hier, im Vorfeld, verdrängt zu exponierenden Prozesse und Phänomene zurückzukommen sein.

Die zweite Skizze präsentiert sodann eine Auswertung der stoffgeschichtlichen Erschließung ‚mittelalterlicher‘ Opernsujets um 1700 und führt die methodischen Vorannahmen vor, die dem heuristischen Verfahren zur Ermittlung der im Katalog versammelten Werke zugrunde liegen. Es werden die Implikationen eines solchen Operncorpus umrissen und verschiedene Erscheinungsformen, d. h. Sujetgruppen, definiert, auf die eine systematische Analyse des Opernverzeichnisses schließen läßt. Eine zuvorderst exemplarische Interpretation der an den Spielstätten Venedig, Wien, Paris, Braunschweig-Wolfenbüttel und Hamburg in je signifikanter Ausprägung vertretenen Opern

mit ‚mittelalterlichen‘ Sujets, d. h. der Präsenz oder mitunter auch Absenz der eruierten Gruppen, versucht eine Präzisierung der bisherigen Untersuchungsergebnisse und möchte punktuell unterschiedliche lokale Stofftraditionen und produktionsästhetische Tendenzen offenlegen.

Hieran kann dann jene eingehende Erörterung des speziell für den norddeutschen Raum charakteristischen Typus der ‚dynastischen Mittelalteroper‘ und seiner kulturgeschichtlichen Implikate anknüpfen, die den Hauptteil dieser Arbeit umfaßt. Der Gang der Untersuchung führt dabei vom Hannoveraner Hof des welfischen Herzogs und späteren Kurfürsten Ernst August, wo mit der Festoper *Henrico Leone* des Jahres 1689 vielleicht der ‚Prototyp‘ der norddeutschen ‚dynastischen Mittelalteroper‘ geschaffen wird, über das benachbarte Opernzentrum Braunschweig-Wolfenbüttel, das in den Jahren seit 1716 eine erstaunliche Serie dieses Typus hervorbringt, zum großen städtischen Zentrum des Nordens, der Hamburger Gänsemarkt-Oper, deren Repertoire deutliche Querverbindungen zur ‚dynastischen Mittelalteroper‘ Hannovers und Braunschweigs, aber auch eigene Traditionslinien und Kontinuitäten erkennen läßt. Wie zu zeigen sein wird, ist für die Hannoveraner wie für die Braunschweiger ‚dynastische Mittelalteroper‘ einerseits das Moment der dezidiert politischen Stellungnahme im Zeichen landesherrlicher Repräsentation vor dem Hintergrund einer jeweils spezifischen Interessenlage bezeichnend, die für die je eigene historisch-politische Situation jeder der beiden Welfenlinien in Hannover und Braunschweig gegen Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu konturieren ist; andererseits dokumentiert der Typus eine augenfällige ‚Verlängerung‘ welfischer Memorialkultur ins neue Medium ‚Oper‘, sofern das Genre in den Verbund der traditionellen Memorialformen einbezogen wird. Die Hamburger Oper scheint zuweilen die Praktiken höfisch-dynastischer Repräsentation zu imitieren, entwirft aber auch eigene, auf die städtische Geschichte und Erinnerungskultur oder die spezifische Institution des kaiserlichen Stadtherren zielende Funktionalisierungsmuster und Strategien der Indienstnahme von (eigener) Geschichte. Für alle drei Operninstitute, insbesondere für Braunschweig und Hamburg, scheint sich zugleich – in z.T. signifikanter Weise – der Einfluß des Wissenschaftsdiskurses der Zeit anzudeuten, und das heißt nun des historisch-juristischen Diskurses des mittel- und norddeutschen Raumes im Umkreis von Hofhistoriographie und/oder universitärer Institutionalisierung. Ob und in welchem Umfang die sich im zeitgenössischen historisch-juristischen Diskurs abzeichnenden Tendenzen einer ‚Früh-,Historisierung‘³³ jeweils mit Blick auf die drei zentralen Gestaltungsparameter des plurimedialen Genres ‚Oper‘: Text/Libretto,³⁴ Vertonung und

³³ Karl Otmar Freiherr von Aretin u. Notker Hammerstein, Reich, IV. Frühe Neuzeit, in: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 5 (1984), S. 456–486, hier S. 478.

³⁴ Hier sei bereits darauf hingewiesen, daß sich der funktionale Status des gedruckten Librettos nicht darauf reduzieren läßt, Verständnishilfe während einer Operaufführung und mithin „bloßes Vehikel für die Musik“ zu sein (Bernhard Jahn, ‚L’Adelaide‘ und ‚L’Heraclio‘ in Venedig, Breslau und Hamburg. Transformationen zweier Bühnenwerke im

Bühnenrealisierung, in Erscheinung treten, dies wird im Einzelfall zu prüfen sein; ebenso, inwieweit eine für das moderne Mittelalterbild konstitutive Erfahrung historischer Differenz vermittelt und mithin die Perspektive eines ‚abgegrenzten Mittelalter[s]‘³⁵ etabliert wird. Es stellt sich demnach sowohl die Frage nach den konkreten Darstellungs- und Diskursivierungsstrategien der Libretti und speziell ihrer Paratexte als auch nach den Tendenzen der jeweiligen Inszenierung (Bühnenbilder und Dekorationen – soweit diese überliefert oder anhand des Librettos oder der Partitur und ihrer Bühnenanweisungen zu rekonstruieren sind) und nach der Funktion der Musik – zu eruieren ist, ob und inwieweit die jeweilige musikalische Gestaltung eine eventuell im Libretto exponierte Historizität oder Alterität eines ‚mittelalterlichen‘ Sujets stützt. Auf diese Weise mögen in Grundzügen und zunächst ausgehend vom einzelnen Werk, bisweilen auch darüber hinaus, differenzierte Konturierungen zeitgenössischer Bilder und Rezeptionsmuster der im gegenwärtigen Verständnis-horizont als ‚Mittelalter‘ bezeichneten Epoche erkennbar werden, die im Licht einer rezeptionsgeschichtlichen Reihe ‚Mittelalter‘-, ‚Frühe Neuzeit‘-, ‚Moderne‘

Spannungsverhältnis zwischen Musik- und Sprechtheater, in: DVjs 68 (1994), S. 650–694, hier S. 652). Vielmehr kann das Libretto als eigenständige literarische Gattung gelten – im (deutschen) poetischen Diskurs des frühen 18. Jahrhunderts figuriert die Operndichtung bisweilen gar als (die) zentrale literarische Gattung (vgl. etwa Johann Ulrich König, *Theatralische / geistliche / vermischte und Galante Gedichte*, Vorrede [ohne Pag.]: *Und wann ein Schauspiel die stärkste und schwerste Sache in der Poesie / weil sich alles dasjenige / was nur in den übrigen Arten der Gedichte vorkommen kan / darinnen als in einem Circul vereiniget / so kan man eine Opera füglich das Meisterstück der Dicht-Kunst nennen*; dazu auch Bodo Plachta, *Die Barockoper und ihre Libretti vor dem ‚Kunstrichter‘*, in: Christiane Caemmerer u. a. [Hgg.], *Das Berliner Modell der Mittleren Deutschen Literatur*, Amsterdam 2000 [Chloe. Beihefte zum Daphnis 33], S. 325–348, hier S. 334) –, deren Rezeption nicht ausschließlich an die plurimediale Aufführungssituation gebunden ist. Nicht zuletzt sind es die zuweilen umfangreichen paratextuellen Textschichten, die den explizit literarischen Anspruch des Genres dokumentieren. Zur Gattung ‚Libretto‘ aus literaturwissenschaftlicher Perspektive s. etwa Klaus Günther Just, *Das deutsche Opernlibretto*, in: *Poetica* 7 (1975), S. 203–220; Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 2000.

- ³⁵ Dieter Mertens, *Mittelalterbilder in der Frühen Neuzeit*, S. 31: „Im 18. Jahrhundert anerkannte die deutsche Historiographie weithin, daß es in der Universalgeschichte ein Mittelalter gegeben habe. Es wurde nicht bloß anerkannt, daß die Einteilung in alte, mittlere und neue Geschichte praktische Vorteile für die Darstellung der Universalgeschichte biete, sondern daß sie sich überdies aus der geschichtlichen Entwicklung selbst begründen lasse. Die Grenze zwischen Altertum und Mittelalter wurde freilich ganz uneinheitlich bestimmt [...], wogegen man das Ende des Mittelalters schließlich weithin übereinstimmend in die Jahrzehnte um 1500 datierte. Doch trotz solcher Differenzen, trotz der gleichsam unterschiedlichen Größe der Malfläche bestanden in der deutschen Historiographie des 18. Jahrhunderts keine Zweifel, daß es eine Leinwand von begrenzter Größe für das ‚Mittelalter‘-Bild gebe und nicht eine lange Rolle zur Darstellung der Weltgeschichte von Anbeginn, wie man sie im Mittelalter selbst gerne benutzte“. Für Mertens ergibt sich daraus die – zunächst mit Blick auf die eigene Untersuchung relevante – Konsequenz: „Die Frage nach Mittelalterbildern in der Frühen Neuzeit richtet sich also nicht nur auf die dargestellten Szenen, sondern zugleich auf das Problem, ob sie einem abgegrenzten Mittelalter zugerechnet werden“.

epistemologische Konsequenzen implizieren könnten zugleich für die Kulturgeschichte des Barock und der (deutschen) Frühaufklärung wie für unser heutiges und mitunter problematisches Bild vom ‚Mittelalter‘.³⁶

1.2 Geschichtsverständnis und Epochenvorstellung um 1700

1.2.1 Von der Heilsgeschichte zur profanen Historie

Das 17. Jahrhundert wird – wie vermutlich jeder Zeitabschnitt der Geschichte – charakterisiert als eine Zeit des Umbruchs und des Wandels, in diesem Fall jedoch spezieller als ein Zeitalter der „wissenschaftlichen Revolution“.³⁷ Nicht nur Philosophie und Naturwissenschaften sind davon betroffen, sondern ebenso die Historie „als Geschichtskunde, -erzählung und -wissenschaft“.³⁸

So zeichnet sich die fortschreitende Destruktion einer Geschichtsauffassung ab, die Jahrhunderte hindurch hatte uneingeschränkt Geltung für sich beanspruchen können: der christlich-theologischen Vorstellung von der Welt als Ort göttlichen Geschichtshandelns. Seit der Spätantike, erst recht seit Augustinus' Lehre von den zwei Reichen, der *civitas dei* und der *civitas terrena*,³⁹ wurde Geschichte, im Sinne einer die gesamte Menschheit umschließenden Universalgeschichte, von den christlichen Historiographen gedacht einerseits als Erfüllung des göttlichen Heilsplanes in der *civitas dei*, andererseits als unter dem Vorzeichen göttlicher Providenz stehendes weltbezogenes Handeln der Menschen in der *civitas terrena*.⁴⁰ Zur Periodisierung der Weltgeschichte hatten sich bei den spätantiken und mittelalterlichen Historiographen im großen und ganzen zwei chronologische Modelle durchgesetzt: neben der Einteilung der Geschichte in ‚sechs Weltalter‘ vor allem die Lehre von den ‚vier Monarchien‘, welche aufs engste mit der *translatio imperii*-Idee verbunden ist. Während das

³⁶ Dazu insbesondere Peter von Moos, Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte, in: Joachim Heinzle (Hg.), *Modernes Mittelalter*, S. 33–66.

³⁷ Fritz Wagner, *Die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft im 17. Jahrhundert*, München 1979, S. 4, 5 u. 32.

³⁸ Reinhart Koselleck, *Geschichte*, V. Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs, in: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 2 (1975), S. 647–717, hier S. 647.

³⁹ Aurelius Augustinus, *Der Gottesstaat. De civitate Dei*, 2 Bde, hg. v. Carl Johann Perl, Paderborn [usw.] 1979.

⁴⁰ Die erstere, die heilige Geschichte steht dabei der letzteren, der profanen „auf zweifache Weise voran“: „Sie ist einmal die höhere und eigentliche Geschichte. Sie liefert zum andern Anschlußstellen oder Anknüpfungspunkte zum Verständnis der profanen Geschichte: sie zeigt, daß Gott, um seine Heilstaten zu vollbringen, immer wieder ins irdische Geschehen eingreift, die sündigen Menschen mit ihren Absichten und Handlungen mannigfach in seinen Dienst stellt, benutzt, funktionalisiert“: Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*, München 1991, S. 89.

Schema der ‚sechs Weltalter‘ ebenfalls auf Augustinus zurückgeht, insofern er die Geschichte der *civitas dei* in sechs Perioden (*aetates*) eingeteilt und diese anhand von „Namen und Ereignissen, die jeweils Zäsuren in der Geschichte der ‚civitas dei‘ bezeichnen“,⁴¹ eingegrenzt hat,⁴² nimmt die christliche Vorstellung der ‚vier Monarchien‘ ihren Ausgangspunkt von den beiden alttestamentlichen Daniel-Prophetien (Dn 2, Dn 7). Hauptsächlich über den Daniel-Kommentar und die auf Eusebius’ von Caesarea *Chronicon* aufbauende Weltchronik des Hieronymus, der die Abfolge der vier Monarchien als Nacheinander des babylonischen, medisch-persischen, griechischen und römischen Weltreiches entscheidend ausgeprägt hat,⁴³ sowie die *Historiarum adversum paganos libri VII* des Orosius hat diese Geschichtsvorstellung maßgeblich auf die christliche Historiographie der Spätantike und des Mittelalters eingewirkt.⁴⁴ Sie geht von einer Periodisierung der gesamten Weltgeschichte durch die Epochen von vier Weltreichen aus, wobei das vierte, das Römische Reich als das letzte die Endzeit der Welt einleitet, da in seine Epoche die Ankunft Christi und damit zugleich die Erwartung des Jüngsten Gerichts fallen.⁴⁵ Wegen ihrer engen Verknüpfung mit dem *translatio imperii*-Schema wird die ‚vier Monarchien‘-Lehre gerade im Bereich des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation zum zentralen universalhistorischen Modell christlich-theologischer Historiographie: verstanden sich die deutschen Kaiser doch – gestützt auf die in den jeweiligen Geschichtswerken ihrer Zeit propagierte Reichsideologie, die die Kontinuität zwischen dem Römischen und Deutschen Reich letztlich durch die *translatio imperii* auf Karl den Großen bzw. Otto den Großen gewahrt sah⁴⁶ – bis ins 18. Jahrhundert hinein als Herrscher über das vierte und letzte Weltreich und damit als direkte Nachfolger der römischen Caesaren. In diesem Sinne läßt noch Karl VI. mit verschiedenen Kunstwerken des von ihm initiierten „Kaiserstils“ auf seine herausragende Stellung als legitimer Nachfolger der römischen Kaiser – etwa durch die Darstellung seiner Person mit den klassischen Attributen und Symbolen der antiken Herrscher – anspielen.⁴⁷ Und gerade auch der barocken Oper am Wiener Kaiserhof fällt als *instrumentum regni*,⁴⁸ als politisches Medium zur Repräsentation und Legitimation von Herrschaft, das

⁴¹ Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 159.

⁴² Vgl. Manfred Gerwing, *Weltende, Weltzeitalter*, in: *LexMA*, Bd. 8 (1997), Sp. 2168–2172.

⁴³ Vgl. Werner Goetz, *Translatio Imperii*. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Tübingen 1958, S. 17–36.

⁴⁴ Vgl. Hans-Werner Goetz, *Orosius*, in: *LexMA*, Bd. 6 (1993), Sp. 1474f.

⁴⁵ Zur ‚vier Monarchien‘-Lehre und *translatio imperii*-Idee sowie ihrer Gültigkeit in der Frühen Neuzeit vgl. auch Wilhelm Voßkamp, *Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein*, Bonn 1967, S. 17f.

⁴⁶ So etwa Otto von Freising in seiner *Chronica sive historia de duabus civitatibus*. Vgl. Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 99f.

⁴⁷ Vgl. Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde, Berlin u. New York 1981, S. 273ff. u. 291ff., Abb. 53, 58 u. 121.

⁴⁸ Vgl. o. S. 7.

wiederholte Auspielen dieser reichs- und kaiserideologischen Vorstellung zu, wenn sie den Habsburger Kaisern auf der Opernbühne ihre ruhmreichen römischen Amtsvorgänger präsentiert.⁴⁹

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts – insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte – gewinnt nun aber eine Entwicklung mehr und mehr an Bedeutung, die im 18. Jahrhundert, im Gefolge der europäischen Aufklärung, zur Auflösung der beschriebenen christlich-theologischen Geschichtsdeutung führt: ein Prozeß, der als „Säkularisierung der universalhistorischen Auffassung“ bezeichnet worden ist.⁵⁰ Indem die Historiographen der Frühen Neuzeit die Geschichte von ihrer „religiös-transzendenten Zwecksetzung“ entbinden, eröffnen sie ihr einen bislang kaum bekannten diesseitigen Bezug und führen sie damit ein Stück weit in die „Immanenz“.⁵¹ Allerdings ist dieser Übergang von der heiligen zur profanen Geschichte kein Vorgang allein des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern seine Wurzeln reichen bereits ins 16. Jahrhundert, d. h. in das Zeitalter des Humanismus, zurück.⁵²

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts scheint sich dann insofern eine Beschleunigung des Abbaus der biblischen Geschichtsdeutung anzudeuten, als auf verschiedenen Ebenen – nicht nur auf der universalhistorischen, sondern etwa auch der der Rechtslehre oder der Staatenkunde⁵³ – eine intensive Hinwendung zur weltlichen Historie einsetzt, und zwar nicht zuletzt im Gefolge einer Veränderung des Wissenschaftssystems insgesamt und speziell eines Aufstiegs der Naturwissenschaften. Für die Geschichte resultiert daraus zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine ‚Emanzipation‘ von der bislang vorherrschenden Theologie.

⁴⁹ Als Beispiele seien hier angeführt: Romulus: *Il Romolo* (1702), *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* (1708); Caesar: *Chi più sà manco l'intende* (1669), *La monarchia latina trionfante* (1678), *Il ritorno di Giulio Cesare vincitore della Mauritania* (1704); Augustus: *La clemenza di Augusto* (1702); Titus: *La clemenza di Tito* (1734); Konstantin der Große: *Il Costantino* (1716). – Vgl. die Spielplanübersichten bei Franz Hadamowsky, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740), in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1951/52, Wien 1955, und Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 429–585.

⁵⁰ Adalbert Klempt, *Die Säkularisierung der universalhistorischen Auffassung. Zum Wandel des Geschichtsdenkens im 16. und 17. Jahrhundert*, Göttingen 1960, S. 124 et passim.

⁵¹ Vgl. Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 52. Muhlack zufolge ist es „dieser Übergang von der Transzendenz zur Immanenz, durch den die Historiker des Humanismus und der Aufklärung einen ersten Schritt zur Möglichkeit historistischen Geschichtsdenkens vollziehen“ (ebd.).

⁵² Einer der Gelehrten des 16. Jahrhunderts, die die allmähliche Auflösung der christlichen Geschichtstheologie vorbereiten, ist der französische Jurist Jean Bodin. In seiner *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* teilt Bodin zwar das Gesamt der Geschichte ein in die drei *genera divinum, naturale* und *humanum* (*Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, Paris 1566, S. 9: Cap. I: *Quid historia sit & quotuplex*), befaßt sich aber fast ausschließlich mit dem letzteren, der Geschichte des Menschen, während er die *historia divina* der Obhut der Theologen und die *historia naturalis* der der Philosophen anempfiehlt.

⁵³ Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 111ff. u. 123ff.

Insbesondere die Auswirkungen neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse auf zwei Kategorien, auf die Raum- und die Zeitvorstellung, unterminieren das überkommene Geschichtsbewußtsein nachhaltig und begründen den „Triumph der profanen Geschichte über die heilige Geschichte seit dem Humanismus“.⁵⁴ So scheint etwa die biblische Epochalisierung, wie sie in den überkommenen Vorstellungen der ‚vier Monarchien‘ oder der ‚sechs Weltalter‘ vorliegt, angesichts einer Ausweitung des weltgeschichtlichen Raumes im Zuge der neuzeitlichen Entdeckungsfahrten kaum noch plausibel.⁵⁵ Die Einführung einer neuen, profanen Periodisierung der Weltgeschichte in den historiographischen Diskurs ist mithin nur noch eine Frage der Zeit: Ab 1685 veröffentlicht der Hallenser Historiograph Christoph Cellarius „seine ursprünglich für den Gymnasialunterricht, alsbald aber auch für die Universitätslehre gedachten Bücher“ *Historia antiqua* (1685), *Historia medii aevi* (1688) und *Historia nova* (1696);⁵⁶ mit ihnen hat er die bis heute maßgebliche Einteilung der Universalgeschichte in Antike, Mittelalter und Neuzeit terminologisch festgeschrieben und – dank der regen Rezeption und Verbreitung seines 1704 in einer einbändigen Ausgabe erschienenen Werkes (*Historia universalis, in antiquam, medii aevi ac novam divisa*) – dem gelehrten Diskurs übergeben. Cellarius ist allerdings nicht der Erfinder dieses Epochenmodells.⁵⁷ Es geht in seinen Grundzügen vielmehr auf die kulturellen, im besonderen philologisch-quellenkundlichen Bestrebungen der Humanisten zurück, die zwischen ihrer eigenen Zeit und der von ihnen favorisierten Antike eine – vom Standpunkt der Literarizität, der Latinität aus gesehen – mittlere, im Vergleich mit den beiden sie umgebenden Epochen von Verfallserscheinungen gezeichnete Zwischenzeit konstituierten, die es zu überwinden galt, wollte man zu den literarischen Meisterwerken des antiken Zeitalters vordringen. Cellarius’ Leistung ist wohl eher darin zu sehen, das neue Periodisierungsmodell in die Universalhistoriographie eingeführt und in klar systematisierter Gestalt einem breiteren Publikum, im Rahmen eines Lehr- und Unterrichtswerks, zur Diskussion

⁵⁴ Ebd., S. 188.

⁵⁵ So plädiert etwa der englische Diplomat Sir William Temple Ende des 17. Jahrhunderts für China, Peru, die nordischen Länder und das islamische Reich als neue ‚vier Monarchien‘ der Weltgeschichte. Nachweis bei Fritz Wagner, *Die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*, S. 17f.

⁵⁶ Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 171. Zu Cellarius siehe auch Adalbert Klempt, *Die Säkularisierung der universalhistorischen Auffassung*, S. 75ff.

⁵⁷ Beispielsweise findet sich dasselbe Einteilungsschema bereits 1667 in Leibniz’ Schrift *Methodus nova discendae docendaeque Jurisprudentiae*: „Der Begriff des Mittelalters (media historia, medium aevum) war Leibniz schon früh geläufig. Er bediente sich seiner bereits 1667 in der ‚Nova Methodus‘ und wird ihn schon auf der Universität vermittelt bekommen haben – wiederum ein Hinweis darauf, daß dieses Wort in Deutschland schon vor Cellarius (1685) nicht ungebrauchlich gewesen ist. So teilte Leibniz also bereits eindeutig die abendländische Geschichte in Antike, Mittelalter und Neuzeit ein, wobei die Grenze zum Mittelalter durch die Barbareneinfälle und die darauf folgende Bildung der germanischen Staaten, die Grenze zur Neuzeit durch Reformation, Humanismus und Buchdruckerkunst gesetzt war“: Werner Conze, *Leibniz als Historiker*, Berlin 1951, S. 73.

gestellt zu haben. Die Grenzen innerhalb der Epochentrias legt Cellarius fest einmal auf die Herrschaft Konstantins des Großen, womit die Antike seiner Meinung nach zu Ende geht, zum anderen auf die Eroberung Konstantinopels, die für ihn den entscheidenden Einschnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit darstellt.⁵⁸

Freilich ist zu bedenken, daß die ‚alten‘ Periodisierungen, z. B. die Monarchienlehre, im historiographischen Diskurs trotz der Einführung von Cellarius' Epochentrias geraume Zeit fortbestehen. Erst zum Ende des 18. Jahrhunderts hin wird man von einer vollständigen Destruktion der christlich-theologischen Schemata in der Historiographie sprechen können; davor hat man es – wie so oft bei epochalen Umbruchsituationen – vielmehr mit einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu tun oder mit einem Nebeneinander unterschiedlicher ‚Zeitschichten‘.⁵⁹

Endgültig scheint sich die Waagschale zugunsten der profanen Geschichtsauffassung geneigt zu haben, wenn Voltaire, „der letzte und wirksame Vollstrecker“ der „Säkularisierung des Geschichtsbildes“,⁶⁰ 1765 in seinem *Histoire*-Artikel für die *Encyclopédie* schreibt – und zwar nicht ohne ironischen Unterton gegenüber die christlich-theologischen Geschichtsdeutung: *L'histoire des événements se divise en sacrée & profane. L'histoire sacrée est une suite des opérations divines & miraculeuses, par lesquelles il a plu à Dieu de conduire autrefois la nation juive, & d'exercer aujourd'hui notre foi. Je ne toucherai point à cette matiere respectable.*⁶¹ Zur Periodisierung der Geschichte heißt es dort im Rekurs auf die humanistische Triasvorstellung: *Au démembrément de l'empire romain en Occident, commence un nouvel ordre de choses, & c'est ce qu'on appelle l'histoire du moyen âge; histoire barbare de peuples barbares, qui devenus chrétiens n'en deviennent pas meilleurs [...]. C'est sur la fin de ce siecle [des 15. Jhs., d. V.] qu'un nouveau monde est découvert; & bientôt après la politique de l'Europe & les arts prennent une forme nouvelle.*⁶²

Auf zwei für den Wandel der Geschichtsauffassung um 1700 bedeutsame Aspekte ist indes noch hinzuweisen: einmal auf die Rolle der Historie in der Rechtslehre der deutschen Reichsjuristen, und zum anderen auf die mit dem Phänomen des historischen Pyrrhonismus einhergehende „Krise des historischen Bewusstseins“.⁶³ Die folgenden Ausführungen, die insbesondere für

⁵⁸ Christoph Cellarius, *Historia antiqua multis accessionibus aucta et emendata. Cum notis perpetuis et tabulis synopticis*, Jena 1697, Vorrede (1685) [ohne Paginierung].

⁵⁹ Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2003, S. 9.

⁶⁰ Jürgen Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München 1972, S. 273.

⁶¹ Voltaire, *Histoire*, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre & publié par M. Diderot [...]; & quant à la Partie Mathématique, par M. D'Alembert [...]*, 17 Bde, Paris 1751–1765, Bd. 8 (1765), S. 220–225, hier S. 221.

⁶² Ebd., S. 223.

⁶³ Peter Burke, *Zwei Krisen des historischen Bewusstseins*, in: ders., *Kultureller Austausch*, Frankfurt a. M. 2000, S. 41–73.

eine kulturhistorische Situierung bzw. Kontextualisierung der norddeutschen (dynastischen) ‚Mittelalteroper‘ aufschlußreich sind, müssen sich freilich auf Andeutungen beschränken.

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges findet Deutschland – d. h. insbesondere der protestantische Norden mit der 1694 neugegründeten Universität Halle als Vorreiter⁶⁴ – Anschluß an die westeuropäische Entwicklung des Rechtssystems. Hier, in Frankreich und den Niederlanden, hatte sich hinsichtlich der Rezeption des römischen Rechts eine neue methodisch-kritische Vorgehensweise etabliert, der *mos gallicus* bzw. später die sogenannte elegante Jurisprudenz, „die, ohne die Normativität des römischen Rechts in Zweifel zu ziehen, über die [scholastischen] Konsiliatoren und Glossatoren hinweg zu den Quellen zurückgeht und durch deren philologisch-antiquarische Aufbereitung ein neues historisches Verständnis weckt“.⁶⁵ In Deutschland, wo aufgrund des Reichsgedankens und der *translatio*-Vorstellung die Rezeption des römischen Rechts schon immer eine vorgeordnete Rolle gespielt hatte, führen u. a. die Einflüsse der französisch-niederländischen Rechtsschule zusammen mit der durch die konfessionellen Auseinandersetzungen herbeigeführten politischen Neuorganisation des Reichs zur Einsicht einer notwendigen Erneuerung des Verfassungsrechts. In gleichem Maße wie Reichsuniversalismus, *translatio*-Vorstellung und mit ihnen die universale Geltung des römischen Rechts allmählich an Bedeutung verlieren – allerdings zunächst vorwiegend im protestantischen Bereich –, „wird sich die reichsrechtliche Diskussion [...] vermehrt den reichsrechtlichen Zusammenhängen, der allgemeinen rechtlichen Verbindung und den einzelstaatlichen Gerechtsamen als Ausdruck und Constituens zugleich des ‚Gesamtreichrechtzustandes‘ zuwenden, dem, was als *Jus publicum Romano-Germanicum* seinen Siegeszug antritt“.⁶⁶ Die Inauguratoren dieses erneuerten Reichsstaatsrechts – das auf der Besonderheit, ja Einmaligkeit der Verfassungsordnung des Reichs als eines Herrschaftsverbundes mehr oder minder souveräner Territorialstaaten beruht und demnach staatsrechtliche Argumentationen verstärkt auf der Basis des heimischen, deutschen Rechts und seiner Quellen vorsieht – sind Hermann Conring, Samuel Pufendorf sowie die Hallenser juristische Schule um Christian Thomasius. Ihr kommt letzten Endes die entscheidende Rolle für die Ablösung des *ius publicum Romano-germanicum* vom römischen Recht und seine Ausbildung als eigenständige juristische Disziplin zu.⁶⁷ Mit dem Aufkommen des Reichsstaatsrechts ist eine enorme Aufwertung der Historie verbunden, insofern das nun erstmals etablierte Grundlagenfach der ‚Reichshistorie‘ für die historische Ableitung, Erschließung

⁶⁴ Vgl. dazu Notker Hammerstein, *Jus und Historie. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Denkens an deutschen Universitäten im späten 17. und im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1972; Michael Stolleis, *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*, Bd. 1: Reichspublizistik und Polizeywissenschaft 1600–1800, München 1988.

⁶⁵ Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 110f.

⁶⁶ Notker Hammerstein, *Jus und Historie*, S. 40.

⁶⁷ Vgl. Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 113.

und Fundierung des Reichsstaatsrechts unersetzlich wird. Für den Reichsjuristen ist folglich eine genaue Kenntnis der Geschichte des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation unverzichtbar,⁶⁸ „die Lehre des *Jus Publicum*, die Publizistik, konnte ohne Reichsgeschichte und deren Hilfswissenschaften nicht auskommen“.⁶⁹

Zu einer Profilierung der Historie wie des Geschichtsbewußtseins, die sich in einem veränderten, kritischeren Umgang mit den überlieferten Daten und Fakten äußert, hat letztlich auch die Auseinandersetzung mit dem historischen Pyrrhonismus – jenem durch die cartesianische Philosophie geförderten fundamentalen Skeptizismus gegenüber der Möglichkeit historischer Erkenntnis – an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert beigetragen. Für die Pyrrhonisten, unter ihnen François La Mothe Le Vayer und Pierre Bayle, schien die in den historiographischen Schriften vermittelte Erkenntnis auf zweifache Weise in Frage gestellt: einmal durch die Befangenheit oder subjektive Betrachterperspektive der jeweiligen Autoren, andererseits dadurch, daß womöglich gefälschte Dokumente oder erfundene Tatbestände die Grundlage für Aussagen über die Vergangenheit bildeten. Diesen beiden schwerwiegenden Einwänden begegnen die Historiker des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts vor allem mit der peniblen Ausarbeitung der Quellenkunde zu einer historisch-kritischen Methode. Den Anfang machen dabei die Bollandisten mit ihrer Edition der *Acta sanctorum* seit 1643; als wegweisendes Werk der historischen Urkundenkritik erscheint dann 1681 Mabillons *De re diplomatica*, womit der benediktinische Gelehrte aus Saint-Germain-des-Prés „die historische Methode erstmals aus ihrer Unsicherheit herausgeführt und auf eine objektive Grundlage gestellt“ hat.⁷⁰ Darüber hinaus greift man zum Zweck einer zuverlässigen historischen Argumentation zunehmend auf die materielle Überlieferung in Form von Medaillen, Münzen und Inschriften zurück.⁷¹ Leibniz nimmt schließlich die Kritik der Pyrrhonisten zum Anlaß, um wiederholt „die Forderung nach einer exakten Geschichtswissenschaft nach dem Beispiel der Naturwissenschaft“ zu erheben.⁷² Dem „kritisch verantwortlichen Historiker“ billigt er zu, „daß er mit den Mitteln der Probabilitätslogik zur ‚fides

⁶⁸ *Das Jus Publicum kan mit gutem Success nicht tractiret werden, wenn man nicht vorhero der Römischen und Teutschen Historie wohl kundig ist. Denn es weist der Augenschein, daß die alten sogenannten Publicisten allenthalben angestoßen, weil damahlen fast niemand auf Universitäten sich um die Historie bekümmerte, man auch vermeynte, es könnten alle Questiones juris publici gar füglich aus dem corpore Juris Justinianae decidiret werden:* Christian Thomasius, Bericht von einem zweyjährigen Cursu Juris so wohl in öffentlichem Als Privat-Lectionen und Collegiis, Halle 1714, S. 31, zitiert nach Notker Hammerstein, *Jus und Historie*, S. 113.

⁶⁹ Anton Schindling, *Bildung und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit 1650–1800*, München ²1999 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 30), S. 54 (Hervorhebung im Original).

⁷⁰ Andreas Kraus, *Grundzüge barocker Geschichtsschreibung*, in: ders., *Bayerische Geschichtswissenschaft in drei Jahrhunderten. Gesammelte Aufsätze*, München 1979, S. 11–33, hier S. 17.

⁷¹ Vgl. Peter Burke, *Zwei Krisen des historischen Bewusstseins*, S. 55.

⁷² Werner Conze, *Leibniz als Historiker*, S. 55.

historica‘ gelangen könne“.⁷³ Durch all diese Maßnahmen – die neukonzipierte quellenkritische Forschung, die verstärkte Auswertung der materiellen Überlieferung und die historische Argumentation unter dem Primat der Wahrscheinlichkeit – werden der Pyrrhonismus und die „Krise des historischen Bewußtseins“ um 1700 zuletzt überwunden und zugleich die Grundlagen für die Entwicklung der modernen Geschichtswissenschaft gelegt.

1.2.2 Der Mittelalterbegriff

Der Begriff ‚Mittelalter‘ und der mit ihm verbundene Periodisierungsgedanke sind – wie erwähnt – keine Erfindung des 17. Jahrhunderts. Ihre Wurzeln reichen vielmehr bis ins 14. und 13. Jahrhundert zurück. Petrarca war wohl einer der ersten italienischen Literaten, die mit der Vorstellung einer ersehnten Wiedergeburt des antiken Zeitalters zugleich diejenige einer trennenden (dekadenten) Zwischenzeit verbunden haben.⁷⁴ Der pejorativ konnotierte Gedanke einer mittleren Epoche nimmt also seinen Ausgangspunkt im Italien der Renaissance und tritt von da aus seinen Weg durch Europa an.⁷⁵

Doch sind Renaissancebewußtsein und Mittelalterbegriff bei den Humanisten zunächst ästhetisch orientiert, d. h. sie und die mit ihnen einhergehenden Wertsetzungen beziehen sich ursprünglich auf kulturelle, im engeren Sinne literarische und künstlerische Leistungen und Hervorbringungen der jeweils in den Blick genommenen Zeiten.⁷⁶ Insofern verehren humanistische Gelehrte und Künstler seit dem 13. Jahrhundert die griechisch-römische Antike, im besonderen die Augusteische Ära, als kulturelle Hochzeit, als Goldenes Zeitalter, wie es umgekehrt Tendenzen gibt, das, was sie und ihre eigene Zeit von dieser verehrungswürdigen Epoche trennt, nämlich die in ihren Augen kulturelle Barbarei des Mittelalters, zu verachten.⁷⁷

⁷³ Ebd., S. 54.

⁷⁴ Vgl. Theodor E. Mommsen, Petrarca's Conception of the ‚Dark Ages‘, in: ders., Medieval and Renaissance Studies, hg. v. Eugene F. Rice, Ithaca 1959, S. 106–129, hier S. 128.

⁷⁵ Zur Entstehung und Geschichte des Mittelalterbegriffs in der Frühen Neuzeit sind vor allem zwei einschlägige Arbeiten zu nennen (und zwar zum französischen und zum deutschen Kulturraum): Jürgen Voss, Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs, und Uwe Neddermeyer, Das Mittelalter in der deutschen Historiographie vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Geschichtsgliederung und Epochenverständnis in der frühen Neuzeit, Köln u. Wien 1988.

⁷⁶ Vgl. Reinhart Koselleck, Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, S. 276.

⁷⁷ Vor diesem Hintergrund sind die seit dem 14. Jahrhundert zunächst im Lateinischen auftkommenden, doch ab dem 16. Jahrhundert auch in den einzelnen Nationalsprachen nachweisbaren Bezeichnungen für die ungeliebte Zwischenzeit zu sehen: *medium tempus*, *media tempestas*, *media antiquitas*, dann vor allem *media aetas* und *medium aevum*; ihnen folgen *mitler jare*, *mittel alters*, *middle time(s)*, *middle age(s)* und *moyen aage* – um nur einige der zahlreichen Bezeichnungsvarianten zu nennen (vgl. Jürgen Voss, Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs, S. 40–60 sowie die Belegliste S. 390ff., u. Uwe Neddermeyer, Das Mittelalter in der deutschen Historiographie, Belegliste S. 245ff.). Den einzelnen Termini sind zwar jeweils unterschiedliche – von Text zu Text differierende –

Der Sprung hin zur „periodologischen Anwendung“ wird – wie gesehen – im protestantischen Deutschland des späten 17. Jahrhunderts vollzogen, und zwar am deutlichsten bei Christoph Cellarius: Die humanistische, literarisch-quellenkundliche Trias wird allmählich zum Periodisierungsschema der Universalhistorie umfunktioniert. In der Vorrede zur *Historia antiqua* (1685) hat Cellarius auf die Prinzipien hingewiesen, die ihn zu seinen periodologischen Grenzsetzungen zwischen Antike und Mittelalter einerseits, zwischen Mittelalter und Neuzeit andererseits bewogen und damit zugleich die Einteilung seines universalhistorischen Lehrbuchs bestimmt haben.⁷⁸ Seinen Überlegungen liegen verschiedene Sichtweisen zugrunde, eine literarisch-ästhetische bzw. bildungsgeschichtliche, eine politisch-geographische und eine religionsgeschichtliche: So habe er – entgegen einer früheren Einteilung der *Historia antiqua*, nämlich im *Nucleus historiae antiquae* (1675) – die antike Historie nun über Christi Geburt, über das Augusteische Zeitalter hinaus bis zu Konstantin dem Großen fortgeführt, da man zum einen die großen nachchristlichen Autoren wie Tacitus oder Sueton nicht von den klassischen Autoren trennen könne, zum anderen das Römische Reich erst unter Trajan seine größte Ausdehnung erreicht habe. Cellarius verschiebt den Beginn des Mittelalters folglich – in Anlehnung an humanistische Traditionen – auf den Einbruch der *barbara saecula* hin,⁷⁹ setzt ferner dessen Ende mit dem Fall Konstantinopels (1453) fest; die Kontinuität der mittelalterlichen Historie ergibt sich für ihn aus der Existenz des christlichen Oströmischen oder Byzantinischen Reiches seit Konstantin dem Großen. Für die neuzeitliche Historie, also die des 16. und 17. Jahrhunderts, ist demgegenüber ein verändertes geographisches Weltbild und die neue Gestalt der Staatenwelt kennzeichnend. Zu Beginn seiner *Historia nova* fügt Christoph Cellarius noch ein entscheidendes religionsgeschichtliches Motiv hinzu: *In primis Ecclesiae reformatio meretur, ut NOVAM HISTORIAM, distinctam ab illa quae MEDII AEVI fuit, ex saeculo decimo sexto, aut prope illius initia, auspicemur.*⁸⁰

Freilich kann nicht von einer allgemeinen Gültigkeit der universalhistorischen Trias Antike-Mittelalter-Neuzeit am Ende des 17. Jahrhunderts ausgegangen werden, und damit ebensowenig von der des Mittelalterbegriffs als

Vorstellungen über Beginn und Ende der gemeinten Zwischenzeit inhärent, immer aber rekurren die frühen Belege auf den literarisch-quellenkundlichen Bereich, d. h. sie beziehen sich primär auf die schriftliche Überlieferung und die tradierten kulturellen Zeugnisse und zielen zunächst nicht auf eine „periodologische Anwendung in der Geschichtsschreibung“ (Jürgen Voss, S. 370).

⁷⁸ Christoph Cellarius, *Historia antiqua multis accessionibus aucta et emendata*, Vorrede (1685) [ohne Paginierung]. Zu Cellarius' Ansatz auch Dieter Mertens, *Mittelalterbilder in der Frühen Neuzeit*, S. 45–48.

⁷⁹ In der Fortführung des *Nucleus historiae antiquae*, im *Nucleus historiae inter antiquam & novam mediae* (1676), hatte er den Beginn der *historia media* noch mit Augustus und Christi Geburt angesetzt.

⁸⁰ Christoph Cellarius, *Historia nova, hoc est XVI et XVII saeculorum qua eiusdem auctoris Historiae, antiqua et medii aevi, ad nostra tempora continenti ordine proferentur, cum notis perpetuis et indice rerum*, Halle 1696, S. 3 (Hervorhebungen im Original).

„universalhistorischer Kategorie“, „durchgesetzt hat sich der Ausdruck, vorzüglich noch in pejorativer Bedeutung, erst im 18. Jahrhundert“.⁸¹ Dennoch hat die Trias aufgrund der zahlreichen Auflagen von Cellarius' Geschichtswerk in Gelehrtenkreisen schnell Verbreitung gefunden.⁸²

Darüber hinaus ist hinsichtlich des europäischen Geltungsbereichs des periodologischen Mittelalterbegriffs im ausgehenden 17. und dann vor allem im 18. Jahrhundert national und regional zu differenzieren. Während Deutschland, und hier insbesondere der protestantische Norden mit den Universitäten Halle, Wittenberg, Jena und Leipzig, eine Vorreiterrolle bei der Verbreitung des Epochenbegriffs übernimmt,⁸³ vollzieht sich beispielsweise in Frankreich – aufgrund der Dominanz des traditionellen dynastischen Gliederungsprinzips (Dynastien der Merowinger, Karolinger und Kapetinger) – die Anerkennung der Trias als universal- und nationalhistorische Periodisierung und damit zugleich des Mittelalterbegriffs zunächst eher schleppend, endgültig hat sie sich hier erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts etabliert.⁸⁴ In den Schriften Ludovico Antonio Muratoris, des „Patriarchen der italienischen Mittelalterforschung“,⁸⁵ findet sich der periodologische Mittelalterbegriff auffallend selten, er erscheint zum ersten Mal 1717 im ersten Band seiner *Antichità estensi*; womöglich wurde Muratori vor allem durch die Arbeiten seines Korrespondenten Gottfried Wilhelm Leibniz sowie der norddeutschen Historiker Johann Georg Eckhart und Polycarp Leyser dazu angeregt, den Terminus zunehmend in seinen Schriften zu verwenden.⁸⁶ Jedenfalls scheint Muratori der Epochenbezeichnung ‚Mittelalter‘ kritisch gegenübergestanden zu haben: Ihm geht es offensichtlich vorrangig um die Kontinuität, die Fortdauer und Entwicklung der italienischen Geschichte als identitätsstiftende Größe, zu der nun eben neben der Blütezeit des antiken Rom auch die *barbarici secoli*⁸⁷ zu rechnen sind, nicht um eine als ‚Mittelalter‘ zu bezeichnende, im Grunde pejorativ konnotierte gestaltlose Zwischenzeit *sui generis*⁸⁸ oder um eine für das humanistische und dann aufklärerische Selbstverständnis typische „Gegenwartsaffirmation durch Vergangenheitsnegation“.⁸⁹ Folglich teilt Muratori die von den italienischen Humanisten

⁸¹ Reinhart Koselleck, Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, S. 276.

⁸² Vgl. Uwe Neddermeyer, Das Mittelalter in der deutschen Historiographie, S. 165ff.

⁸³ Ebd., S. 170ff.

⁸⁴ Vgl. Jürgen Voss, Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs, S. 83ff.

⁸⁵ Eugenio Dupré Theseider, Sull'uso del termine ‚medioevo‘ presso il Muratori, in: *Miscellanea di studi Muratoriani* 1 (1951), S. 418–434, hier S. 418: „patriarca degli studi medievistici italiani“.

⁸⁶ Ebd., S. 430f. Vgl. dazu auch Peter von Moos, Gefahren des Mittelalterbegriffs, S. 34ff.

⁸⁷ Eugenio Dupré Theseider, Sull'uso del termine ‚medioevo‘ presso il Muratori, S. 425 Anm. 14.

⁸⁸ Ebd., S. 433f.

⁸⁹ Odo Marquard, Temporale Positionalität. Zum geschichtlichen Zäsurbedarf des modernen Menschen, in: Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck (Hgg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, S. 343–352, hier S. 347.

geprägte Geringschätzung des *medium aevum* nicht, für ihn wird diese ‚finstere‘ Zeit zum Forschungsgegenstand, um sie ihrer Finsternis zu entkleiden.⁹⁰

Zwar hat auch Leibniz – auf dessen Tätigkeit als Historiograph des Welfenhauses an späterer Stelle zurückzukommen sein wird – das Mittelalter zunächst als *siecles demy barbares* bezeichnet, doch ist er im Laufe der Zeit „durch die intimere Beschäftigung mit der mittelalterlichen Geschichtsschreibung bei der Ausarbeitung seines ‚Opus historicum‘ zu einer gerechteren Beurteilung dieser Epoche vorgedrungen“.⁹¹ Dazu gehört etwa seine Hochschätzung der sächsischen Kaiser sowie „Apologie“ des bis dahin vielgeschmähten 10. Jahrhunderts, worin Werner Conze „eine der bemerkenswertesten Leistungen der Leibnizschen Mediävistik“ erkannt hat.⁹² Für eine vehemente Verteidigung des Mittelalters ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Helmstedter Historiker Polycarp Leyser eingetreten: In seiner 1719 veröffentlichten *Dissertatio de ficta medii aevi barbarie* und in der 1721 erschienenen *Historia poetarum medii aevi*, einem etwa 700 Autoren umfassenden „Kompendium der mittelalterlichen Literatur“,⁹³ tritt er der These vom ‚finsternen‘ Mittelalter mit Nachdruck entgegen, u. a. mit dem Hinweis auf die stilistische Qualität und z. T. nachhaltige Wirkung der lateinischen Textzeugen jenes Zeitraumes.

Generell ist im deutschen Kulturraum um 1700, zunächst vornehmlich in Mittel- und Norddeutschland, ein zunehmendes Interesse an der Erforschung des Mittelalters und seiner Quellen zu beobachten, das der humanistischen Grundeinstellung prinzipiell diametral entgegensteht und nicht zuletzt auf die oben skizzierte Entwicklung der Reichspublizistik, des Reichsstaatsrechts, gegen Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts zurückzuführen sein dürfte.⁹⁴ Denn mit der Hinwendung zu den heimischen Rechtsquellen und ihren Grundlagen geht der Aufstieg der deutschen ‚Reichshistorie‘ einher, und insofern gewinnt zuvorderst die mittelalterliche Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und seiner Territorien an Bedeutung.⁹⁵ Insgesamt scheint damit aber gerade im Umfeld der norddeutschen Oper die Möglichkeit

⁹⁰ Eugenio Dupré Theseider, Sull'uso del termine ‚medioevo‘ presso il Muratori, S. 423f.

⁹¹ Günter Scheel, Leibniz als Historiker des Welfenhauses, in: Wilhelm Totok u. Carl Haase (Hgg.), Leibniz. Sein Leben – sein Wirken – seine Welt, Hannover 1966, S. 227–276, hier S. 234.

⁹² Werner Conze, Leibniz als Historiker, S. 80.

⁹³ Harald Zimmermann, ‚De medii aevi barbarie‘. – Ein alter Gelehrtenstreit, in: Karl Hauck u. Hubert Mordek (Hgg.), Geschichtsschreibung und geistiges Leben im Mittelalter, FS Heinz Löwe, Köln u. Wien 1978, S. 650–669, hier S. 652.

⁹⁴ Vgl. Uwe Neddermeyer, Das Mittelalter in der deutschen Historiographie, S. 176. – Neddermeyers Übersicht V (S. 244) zeigt eine Konzentration von deutschen Editionen bzw. Neuausgaben mittelalterlicher Quellen in den Jahren 1690 bis 1739, mit einem erheblichen Zuwachs in den 1720er Jahren.

⁹⁵ „Als Leibniz im Jahre 1688 in Wien vor dem Kaiser stand“, so Günter Scheel, habe er „über die außerordentliche Bedeutung gerade der mittelalterlichen Geschichtsforschung“ für politisch motivierte juristisch-historische Deduktionen berichtet: „*Die Critica aber Medii aevi, als diplomatum Archivorum und Chronicorum ist nöthig in jure publico, weil die meisten jura principum, in so weit sie etwas hoch zurück gehen, darauß behauptet werden müßen*“: Günter Scheel, Leibniz als Historiker des Welfenhauses, S. 230.

gegeben, daß Ansätze einer Vorstellung von ‚Mittelalter‘ als einer abgegrenzten und historisch-begrifflich konturierten Periode greifbar werden. Inwiefern die jeweiligen Werke dann tatsächlich ein solches ‚Mittelalter‘ evozieren, ist allererst für den Einzelfall zu prüfen.

1.2.3 *Historia magistra vitae*: Geschichte als Exempelsammlung

Von der ‚Emanzipation‘ der profanen Historie bleibt die moralphilosophische Funktionalisierung der Geschichte(n) um 1700 zunächst unberührt. Die Historie gilt nach wie vor als Lehrmeisterin des Lebens: *historia magistra vitae* – so die prominente ciceronische Formel.⁹⁶ Bis weit ins 18. Jahrhundert bleibt die seit der Antike gültige Vorstellung vom praktischen Nutzen der Historie für das eigene Leben bestehen. Die ‚Geschichte‘ heißt damit eine zu Exempeln, in typischen Konstellationen verdichtete, ausschnittshafte Wahrnehmung historischer Prozesse. „Indem der gesamten menschlichen Erfahrung eine bestimmte a priori gültige Ordnung zugrunde gelegt wird, vermögen die historischen Exempel eine Art von ‚Erfahrungserkenntnis‘ zu liefern, dergestalt, daß die theoretisch formulierte Lehre sich in der Historie bestätigt und der Mensch sich in ihr zu spiegeln vermag“.⁹⁷ Erst zum Ende des 18. Jahrhunderts hin wird der Topos von der *historia magistra vitae* allmählich verblassen, und zwar im Gefolge der „Freilegung einer nur von der Geschichte her bestimmten Zeit“ und einer Auffassung von Geschichte als „Auseinandersetzung und Abfolge einzigartiger und genuiner Kräfte“.⁹⁸ Erst wenn historisches Geschehen und die darin involvierten Personen nicht mehr als prinzipiell wiederholbar gelten, wenn „die Stetigkeit der menschlichen Natur, deren Geschichten sich zu wiederholbaren Beweismitteln moralischer, theologischer oder politischer Lehren eignen“,⁹⁹ nicht mehr allgemein akzeptiert wird, ist die ‚Geschichte‘¹⁰⁰ als Lehrmeisterin des Lebens bedeutungslos geworden.

⁹⁶ *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur?*: M. Tullius Cicero, *Scripta quae manserunt omnia*, Bd. 3: *De oratore*, hg. v. Kazimierz F. Kumaniecki, Leipzig 1969, II, 9 (S. 118).

⁹⁷ Wilhelm Vofkamp, *Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung*, S. 38.

⁹⁸ Reinhart Koselleck, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: Hermann Braun u. Manfred Riedel (Hgg.), *Natur und Geschichte*, FS Karl Löwith, Stuttgart [usw.] 1967, S. 196–219, hier S. 207 bzw. S. 205f.

⁹⁹ Ebd., S. 197.

¹⁰⁰ „Im deutschen Sprachgebiet [...] waren zunächst die Geschichte(n) – von den Singularformen ‚das Geschichte‘ und ‚die Geschicht‘ – beides Pluralbildungen, die auf eine entsprechende Menge einzelner Exempla verweisen mochten. Es ist spannend zu verfolgen, wie sich unmerklich und unbewußt, schließlich durch Nachhilfe zahlreicher theoretischer Reflexionen, die Pluralform von ‚die Geschichte‘ zu einem Kollektivsingular verdichtet hat. 1775 wird er erstmals lexikalisch vermerkt, von Adelung, der kommenden Entwicklung vorgreifend“: ebd., S. 203.

Um 1700 scheint dies (noch) nicht der Fall. Seit der Wiederbelebung antiker Geschichtsdeutung unter den Vorzeichen des Humanismus kann vielmehr von einer Erneuerung der „didaktisch-pragmatischen Geschichtsauffassung“¹⁰¹ ausgegangen werden, insofern die über Jahrhunderte vorherrschende christlich-theologische Geschichtsdeutung und ihre transzendente Funktionalisierung der Geschichte nachgerade in den Hintergrund treten; diese hatte den antiken Topos der *historia magistra vita* dahingehend überformt und ihrem System integriert, daß er zwar weiterhin grundsätzliche Gültigkeit behielt, aber ihm eine bislang unbekannte religiöse Perspektive übergeordnet wurde: Nicht menschliche Taten per se standen im Mittelpunkt historischer Erkenntnis, sondern die daran ablesbare Allmacht und ordnende Kraft der göttlichen Instanz, die menschliches Geschichtshandeln entweder belohnt oder strafend verwirft und damit zugleich – durch das lehrhafte Exempel – zur Nachfolge oder Umkehr auffordert.¹⁰²

Wenn nun die theologische Geschichtsdeutung in der Frühen Neuzeit im Zeichen fortschreitender Säkularisierungstendenzen mehr und mehr zurücktritt, erstarkt mit der profanen Historie zugleich die in der antiken Tradition wurzelnde Funktionalisierung, aus den Exempla der Geschichte moralische und politische Lehren zu ziehen. So sieht Christian Thomasius den Nutzen der *Historien* u. a. darin, daß *nehmlich ein aufrichtiger Leser allerhand Bilder derer Tugenden und Laster, guter und böser Sitten in den Historien antrifft, die er als eine Vorbereitung zu der politischen Klugheit, zu welcher man durch die Verbesserung seiner eigenen Torheit gelanget, gar füglich brauchen kann.*¹⁰³ Auch Leibniz betont in seinen historiographischen und philosophischen Schriften immer wieder die Bedeutung der Geschichte(n) als Beispielsammlung: etwa, wenn er in der Vorrede zu seinen *Accessiones historicae* auf die *utilia in primis vitae praecepta* der Historie hinweist,¹⁰⁴ oder in einem an Herzog Ernst August

¹⁰¹ Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung*, S. 44 et passim.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 52f. – So heißt es etwa bei Luther: *die Historien sind nichts anderes denn anzeigung, gedechtnis und merckmal Göttlicher werck und urteil, wie er die welt, sonderlich die Menschen, erhelt, regiert, hindert, fördert, straffet und ehret, nach dem ein jglicher verdient, Böses oder Gutes. Und ob gleich viel sind, die Gott nicht erkennen noch achten, Noch müssen sie sich an die Exempel und Historien stossen und fürchten, das jnen nicht auch gehe, wie dem und dem, so durch die Historien werden fürgebildet, da durch sie herter bewegt werden, denn so man sie schlecht mit blossen worten des rechts oder Lere abhelt und jnen weret.* Martin Luther, Vorrede zu *Historia Galeatii Capellae*. 1538, in: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 50, Weimar 1914, S. 383–385, hier 384.

¹⁰³ Christian Thomasius, *Höchstnößthige Cautelen welche ein Studiosus Juris, der sich zur Erlernung der Rechts-Gelahrtheit auff eine kluge und geschickte Weise vorbereiten will, zu beobachten hat*, Halle 1710, S. 106f. Zit. nach Notker Hammerstein, *Jus und Historie*, S. 146.

¹⁰⁴ *Tria sunt quae expetimus in Historia: primum voluptatem noscendi res singulares, deinde utilia in primis vitae praecepta, ac denique origines praesertim a praeteritis repetitas, cum omnia optime ex causis noscantur* (zit. nach: Leibnizens Entwürfe zu seinen Annalen von 1691 und 1692. Hg. v. Eduard Bodemann, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen* 1885, S. 1–58, hier S. 6f. Anm.).

von Braunschweig-Lüneburg adressierten Entwurf zu seinen *Annalen* (1692) die *exemples instructifs* allegorisch als *suc de l'Histoire*, als nährenden Saft der Historie deutet, *sans lesquels la chronologie et la genealogie ressemblent à une esquettele denuée ou à un corps amaigri*.¹⁰⁵ In den *Nouveaux essais sur l'entendement humain* schließlich wünscht er sich – hinter der Maske des fiktiven Dialogpartners *Theophile* – Geschichtsrezipienten, die der Historie das entnehmen, was am nützlichsten sei: *comme seroient des exemples extraordinaires de vertu, des remarques sur les commodités de la vie, des strata-gemes de Politique et de guerre*.¹⁰⁶

Der „Exemplum“-Charakter des historischen Faktums¹⁰⁷, die sich aus dem geschichtlichen Beispiel ergebende Lehre für die individuelle, mitunter religiöse Lebensführung und das politische Handeln ist nun nicht nur eine rezeptionsleitende Konstante der historiographischen und didaktischen Schriften – allen voran der Fürstenspiegelliteratur¹⁰⁸ – sondern greift aus auch auf die Künste, die bildende Kunst ebenso wie die Dichtung, insbesondere sofern hier historische oder als historisch verstandene Personen und Ereignisse thematisiert werden.¹⁰⁹ Nicht zuletzt die darstellenden Künste, Drama und Oper, „benutzen oft geschichtliche Stoffe, [...] um einen allgemeinen moralischen Verhalt zu erläutern“¹¹⁰ bedienen sich historischer Gestalten und Ereignisse, um den zeitgenössischen Rezipienten exemplarische Fälle moralisch, bisweilen religiös vorbildlichen oder verwerflichen Verhaltens, in Bezug auf die verhandelten Haupt- und Staatsaktionen klugen oder törichtigen politischen Agierens vor Augen zu führen.

Es sind schließlich insbesondere die nach Art der emblematischen *subscriptio* mit deutenden Abstrakta gebildeten Titel zahlreicher Opern, die – zuweilen in der Form des „barocken Doppeltitels“¹¹¹ dann abstrakte *subscriptio*

¹⁰⁵ Leibnizens Entwürfe zu seinen *Annalen* von 1691 und 1692, S. 21.

¹⁰⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, in: ders., *Philosophische Schriften*, hg. u. übers. v. Wolf von Engelhardt u. Hans Heinz Holz, Bde 3/1 u. 3/2, Darmstadt 1959 u. 1961, hier Bd. 3/2, S. 527.

¹⁰⁷ Erich Trunz, *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, in: ders., *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock. Sechs Studien*, München 1992, S. 7–39, hier S. 30.

¹⁰⁸ „Die Auffassung von der Geschichte als ‚Magistra vitae‘ erfuhr wohl nirgends eine so konsequente pädagogische Anwendung wie in den humanistischen Fürstenspiegeln. Diese sind weitgehend selber ‚Historien‘: Kataloge der guten wie bösen ‚Viri illustres‘, aus den Autoren geschöpfte Sammlungen von ‚Praeclare dicta et facta‘“: Bruno Singer, *Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Bibliographische Grundlagen und ausgewählte Interpretationen*: Jakob Wimpfeling, Wolfgang Seidel, Johann Sturm, Urban Rieger, München 1981, S. 34. – Dazu auch Rainer A. Müller, *Historia als Regentenhilfe. Geschichte als Bildungsfach in deutschen Fürstenspiegeln des konfessionellen Zeitalters*, in: Chantal Grell, Werner Paravicini u. Jürgen Voss (Hgg.), *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bonn 1998 (*Pariser Historische Studien* 47), S. 359–371.

¹⁰⁹ Zur Bedeutung des historischen Exempels in der Malerei vgl. etwa Friedrich Polleross, *Alexander redivivus et Cleopatra nova. L'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le ‚Portrait historié‘*, in: Chantal Grell, Werner Paravicini u. Jürgen Voss (Hgg.), *Les princes et l'histoire*, S. 427–472.

¹¹⁰ Erich Trunz, *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, S. 30.

¹¹¹ Ebd., S. 30.

mit konkreter *pictura*, d. h. dem Namen der Hauptfigur verbindend¹¹² – auf die lehrhaft-moralisierende Grundtendenz der betreffenden Stücke und ihrer historischen Exempla verweisen: *La forza della virtù* (Venedig 1693, Hamburg 1700), *L'infedeltà punita* (Venedig 1712), *L'innocenza difesa* (Venedig 1722, Braunschweig 1731), ebenso wie *L'innocenza risorta overo Etio* (Venedig 1683) oder *Die Oesterreichische Großmuth / Oder: Carolus V.* (Hamburg 1712).¹¹³ Das Konzept der *historia magistra vitae*, die Rezeption historischen Geschehens als Exemplum, kann mithin um 1700 gleichermaßen für das Geschichtsdrama wie für die heroisch-historische Oper als „dominierendes Prinzip der Geschichtsdeutung und -anwendung“¹¹⁴ gelten.

1.3 ‚Mittelalterliche‘ Sujets in der europäischen Oper um 1700

1.3.1 Anmerkungen zu einem Katalog – Versuch einer Typologie

Als Opern mit ‚mittelalterlichem‘ Sujet (‚Mittelalteropern‘) sollen im Zusammenhang dieser Studie all diejenigen musiktheatralischen Werke definiert werden, deren zumeist über historische oder literarische Quellen vermittelter, wenn nicht frei erfundener stofflicher Vorwurf als ‚mittelalterlich‘ bezeichnet werden kann, in dem Sinne, daß er historische wie auch pseudohistorische bzw. literarisch-fiktive Personen und/oder Geschehnisse umfaßt, die sich unter zeitlichem Aspekt auf die Jahrhunderte zwischen ca. 500 n. Chr. und 1500, unter räumlichem auf den europäischen Kontinent sowie angrenzende Regionen beziehen lassen. Dabei ist zweierlei zu bedenken: Einerseits setzt eine heuristische Erschließung die eingangs explizierte pragmatische Verwendung des heute üblichen, allen Differenzierungen zum Trotz populären Schemas ‚Mittelalter‘ voraus.¹¹⁵ Wie gesehen, beginnen sich der Epochenbegriff ‚Mittelalter‘ und die ihn stützende Trias um 1700 gerade zu etablieren und sind – insbesondere jenseits des norddeutschen Geschichtsdiskurses – noch nicht auf

¹¹² Vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München ³1993, S. 194–202.

¹¹³ *Daß auch ganz und gar nichts vergessen werde / will ich noch beyfügen / wie man einer Opera den Titul geben solle. Jedoch es ist leicht. Denn man nennet sie entweder nach einer oder zweyen Haupt=Personen / wie folgende Bellerophon, von dem vornehmsten im Spiele / heißet; oder nach dem Haupt=Inhalte des Wercks / also daß der Bellerophon auch könnte intituliret werden: Die vom Himmel geschützte (belohnte) Unschuld und Tugend. Bisweilen wird auch beydes zusammen gesetzt: Die vom Himmel geschützte Unschuld und Tugend stellet vor Bellerophon in einer Opera:* Erdmann Neumeister, *Die Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern / Zum Vollkommenen Unterricht / Mit überaus deutlichen Regeln / und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet / Von Menantes*, Hamburg 1707, S. 414; zit. nach Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, S. 202.

¹¹⁴ Wilhelm Voßkamp, *Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung*, S. 159.

¹¹⁵ S. o. S. 8f.

breiter Basis akzeptiert. Die Frage nach der Gültigkeit jener Epochenvorstellung und konkreten Darstellung der betreffenden historischen Periode kann also erst in einem zweiten Schritt und nur für das je einzelne Werk geklärt werden. Zum anderen gilt es, sich die Problematik, die sich vor allem aus der zeitlichen Fixierung und dem damit verbundenen Aufrufen der „alte[n] und überaus kontrovers[e]n Diskussion um Anfang und Ende des Mittelalters“ ergibt,¹¹⁶ bewußt zu halten. Um überhaupt zu praktikablen Ergebnissen und weiterführenden Aussagen zu gelangen, mag aber eine Festlegung in der einen wie in der anderen Frage unausweichlich sein. Speziell die zeitlichen Grenzziehungen sind folglich nicht als ‚harte‘ Zäsuren, sondern vielmehr als Andeutungen von ‚Epochenschwellen‘ (mit flexiblen Übergängen) aufzufassen, und insofern wurden bisweilen auch Werke, deren Sujets der Zeit vor 500 (Stoffe der Völkerwanderungszeit) oder dem 16. Jahrhundert zuzuordnen sind, erfaßt. Zugleich sind diese ‚Epochenschwellen‘ (Beginn der Völkerwanderung, vor allem die Zäsur um 1500) auch Gegenstand des gelehrten Diskurses um 1700, so daß sich das methodische Vorgehen zumindest partiell mit den zeitgenössischen Überlegungen im Einklang sieht.¹¹⁷

Charakteristisch für die Oper als „Rezeptionsform“ – versteht man unter ‚Rezeption‘ generell „die ‚Aufnahme‘ als aktiven Vorgang [...], der das Aufgenommene verändert und den Bedürfnissen des Aufnehmenden anpaßt“,¹¹⁸ unter ‚Mittelalter-Rezeption‘ im besonderen die „Behandlung dieser ganz bestimmten Epoche durch die ihr folgende oder die ihr folgenden“¹¹⁹ – ist das Phänomen des „Medienwechsels“:¹²⁰ Literarische Gestalten oder historische Geschehnisse werden auf die Opernbühne gebracht, ‚mittelalterliche‘ Stoffe erstmals ins neue Medium ‚Oper‘ transferiert. Daß das Genre bereits um 1700 entsprechende Sujets der Jahrhunderte zwischen Spätantike und Früher Neuzeit aufgreift, eine Rezeption dieser historischen Periode mithin nicht erst im späten 18. oder gar 19. Jahrhundert einsetzt, wird im weiteren Verlauf dieser Untersuchung expliziert werden. Dabei braucht wohl kaum betont zu werden, daß die rezeptionsleitenden Strategien und Funktionen dieser beiden Rezeptionsphasen z. T. erheblich differieren.

¹¹⁶ LexMA, Bd. 1 (1980), S. XI (Vorwort).

¹¹⁷ Bei Leibniz, etwa in seiner *Methodus nova discendae docendaeque Jurisprudentiae* (1667) – darauf wurde bereits hingewiesen –, bilden „die Völkerwanderung mit den germanischen Staatsgründungen einerseits und der Humanismus, die Erfindung des Buchdrucks und die Reformation andererseits“ die Grenzsäume des Mittelalters (Jürgen Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*, S. 58; ebenso Werner Conze, *Leibniz als Historiker*, S. 73). – Zur Annahme von Zäsuren um 400, 500 und 1500 im gelehrten Diskurs des 18. Jahrhunderts vgl. weiterhin die Nachweise (Autoren und Publikationsdaten) bei Uwe Neddermeyer, *Das Mittelalter in der deutschen Historiographie*, S. 191 Anm. 500 u. S. 192 Anm. 505.

¹¹⁸ Manfred Fuhrmann, *Antike (Rezeption)*, S. 61.

¹¹⁹ Peter Wapnewski, *Zur Eröffnung des Symposiums*, in: ders. (Hg.), *Mittelalter-Rezeption*, S. 1–6, hier S. 3.

¹²⁰ Volker Mertens, *Formen der Mittelalter-Rezeption: Teil I. Einleitung*, in: Peter Wapnewski (Hg.), *Mittelalter-Rezeption*, S. 375f., hier S. 375.

Für beide Phasen, die frühere an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert wie die spätere im ausgehenden 18. und vor allem 19. Jahrhundert, sind jedoch in gleichem Maße zwei der von Ulrich Müller vorgeschlagenen vier idealtypischen „Grundformen der Mittelalter-Rezeption“ konstitutiv:¹²¹

„Die produktive, d. h. schöpferische Mittelalter-Rezeption: Stoffe, Werke, Themen oder auch Autoren aus dem Mittelalter werden in einem schöpferischen Akt zu einem neuen Werk verarbeitet;“

„die politisch-ideologische Mittelalter-Rezeption: Werke, Themen, ‚Ideen‘ oder Personen des Mittelalters werden für politische Zwecke im weitesten Sinne verwendet und verarbeitet, etwa zur Legitimierung oder zur Abwertung (man denke hier z. B. an den Begriff ‚Kreuzzug‘ und die damit zusammenhängende Ideologie).“

Freilich ist für die Rezeptionsform ‚Oper‘ die „produktive“ oder „schöpferische Mittelalter-Rezeption“ von grundlegender Bedeutung, da die Übertragung eines ‚mittelalterlichen‘ Sujets in das vergleichsweise junge Medium ‚Oper‘ allenthalben mit einer Adaptation des Stoffes an die Bedingungen der jeweils zeitgenössischen Opernästhetik, d. h. mit der Schaffung eines neuen ästhetischen Werkes einhergeht. Im Falle der Barockoper sind dabei auf dramaturgischer Ebene insbesondere die charakteristischen Handlungsstrukturen der Liebesverwicklungen und Intrigen – die ‚schöne Verwirrung‘ als „ästhetische Idee der Epoche“¹²² –, auf musikalischer Ebene die – mit jenem dramaturgischen Prinzip korrelierende – Darstellung von wechselnden Affekten und inneren Konflikten in Betracht zu ziehen. Mit anderen Worten: Der stoffliche Vorwurf muß entsprechend (jeweils konventionalisierter) dramaturgischer und musikalischer Kriterien, hinsichtlich Bühnenwirksamkeit und Vertonbarkeit, adaptiert werden. Dennoch spielt auch die „politisch-ideologische Mittelalter-Rezeption“ unter je spezifischen Vorzeichen eine nicht zu unterschätzende Rolle, und zwar sowohl in der Oper der Frühen Neuzeit – darauf wird im Kontext der ‚dynastischen Mittelalteroper‘ im einzelnen zurückzukommen sein – wie auch, unter gänzlich differenter Perspektive, in der deutschen Romantischen Oper oder im Musikdrama Wagnerscher Prägung.

Der für diese Studie erstellte Opernkatalog¹²³ verzeichnet die Zentren Braunschweig-Wolfenbüttel, Dresden, Düsseldorf, Florenz, Hamburg, Hannover, Leipzig, London, München, Neapel, Paris, Stuttgart, Venedig, Weißenfels und Wien als größere bzw. große und für das europäische Opernsystem des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts mehr oder minder repräsentative Bühnen im Bereich des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Italiens, Englands und Frankreichs. Als Ergebnis der heuristischen Analyse lassen sich, mit Blick auf die einzelnen europäischen Spielstätten, verschiedene typische Konstellationen ‚mittelalterlicher‘ Sujets differenzieren, sofern die

¹²¹ Ulrich Müller, Formen der Mittelalter-Rezeption: Teil II. Einleitung, in: Peter Wapnewski (Hg.), Mittelalter-Rezeption, S. 507–510, hier S.508.

¹²² Carl Dahlhaus, Dramaturgie der italienischen Oper, in: Lorenzo Bianconi u. Giorgio Pestelli (Hgg.), Geschichte der italienischen Oper, Bd. 6, S. 75–145, hier S. 88.

¹²³ S. Anhang A: Katalog: ‚Mittelalterliche‘ Sujets in der Oper um 1700.

eruierten ‚Mittelalteropern‘ systematisch zu einzelnen Stoffgruppen oder Themenkreisen vereinigt werden können, die teilweise unterschiedlichen Traditionssträngen verpflichtet scheinen. Der folgende Vorschlag einer Systematisierung sieht sechs bzw. sieben Sujetgruppen vor, wobei Überschneidungen zwischen den einzelnen Gruppen durchaus möglich sind und sich demnach bisweilen Zuordnungen zu mehr als einer einzigen Gruppe ergeben können. Je nach ihrer zeitlichen und/oder topographischen Fixierung wären somit folgende Themenkreise zu unterscheiden:

- ‚Zeit der Völkerwanderung‘: Die Bühnenhandlung präsentiert herausragende historische Figuren oder Ereignisse aus der Periode des als politische Einheit zerfallenden Weströmischen Reiches oder der Völkerwanderung. Hinzukommen Sujets um mythische, an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert allerdings durchaus noch als historisch angesehene Gestalten aus der Vorzeit der europäischen Staaten (etwa Pharamund¹²⁴ oder Pfemysl der Pflüger¹²⁵).
- ‚Langobardenherrschaft in Italien‘: Das Operngeschehen rekurriert auf historische Personen oder Prozesse aus der Zeit des Langobardenreichs auf italienischem Boden (6. bis 8. Jahrhundert n. Chr.). Als zentrale Quelle für die langobardischen Sujets ist insbesondere die *Historia Langobardorum* des Paulus Diaconus zu nennen.¹²⁶
- ‚Mittelalterliches Spanien‘: Die Stoffe entstammen der mittelalterlichen Geschichte der iberischen Halbinsel, sie greifen Ereignisse aus der Zeit der Westgoten- und Maurenherrschaft sowie ‚Reconquista‘ auf oder verarbeiten einzelne Episoden, die sich vor der Vereinigung der unabhängigen christlichen Königreiche oder Territorien (Galicien, Asturien-León, Kastilien, Navarra, Aragón, Katalonien) zum katholischen Königreich Spanien (Ende des 15. Jahrhunderts) zugetragen haben mögen.
- ‚Byzanz‘ oder ‚östlicher Mittelmeerraum‘: Die Opernhandlung thematisiert Geschehnisse aus der Geschichte des Oströmischen oder Byzantinischen Reiches bis zu dessen Untergang (1453) wie auch aus dem Umfeld der damit eng verknüpften osmanischen Expansionspolitik im östlichen Mittelmeerraum.
- ‚Vorzeit der nordischen Länder‘: Nordisch-‚gotische‘ Sujets aus z. T. sagenhafter Zeit sind konstitutiv für diese Stoffgruppe; eine ihrer Hauptquellen

¹²⁴ Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 27 (1741), Sp. 1746f.: *Pharamund*.

¹²⁵ Ebd., Bd. 29 (1741), Sp. 490f.: *Primislaus I*.

¹²⁶ Die ungebrochene ‚Popularität‘ der *Historia Langobardorum* spiegelt sich – abgesehen von der äußerst breiten handschriftlichen Überlieferung – in verschiedenen Druckausgaben seit Beginn des 16. Jahrhunderts: Paris 1514 (editio princeps), Augsburg 1515, Basel 1532, Leiden 1595/1617, Hamburg 1611, Hanau 1611, Amsterdam 1655, Lyon 1677, Mailand 1723. Hinzukommen bald Übersetzungen ins Italienische (Venedig 1548 u. 1554, Mailand 1631) und Französische (Paris 1603). Vgl. dazu im einzelnen: Pauli *Historia Langobardorum*, hg. v. Ludwig Bethmann u. Georg Waitz, in: *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX*, hg. v. Georg Waitz (MGH *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*), Hannover 1878, S. 12–187, hier S. 44f.

stellen die in der Frühen Neuzeit breit rezipierten *Gesta Danorum* des Saxo Grammaticus dar.¹²⁷

- ‚Zentraleuropäisches Mittelalter 800–1500‘: Dieser Themenkomplex umfaßt Sujets, die wohl am ehesten heute populäre ‚Mittelalterbilder‘ evozieren. Stoffe um Karl den Großen und Otto den Großen, ebenso wie um Wilhelm den Eroberer, Richard Löwenherz, Heinrich den Löwen und auch Klaus Störtebeker sind hier zu nennen. Einen mehr oder minder homogenen Typus innerhalb der Gruppe bilden die speziell für Deutschland charakteristischen Sujets „aus der eigenen dynastischen Geschichte (oder, wie in Hamburg, lokalen Vorgeschichte)“;¹²⁸ die entsprechenden Bühnenwerke sollen hier wie im folgenden als ‚dynastische Mittelalteropern‘ bezeichnet werden.¹²⁹ Ihre spezifischen Voraussetzungen, Implikationen und die mit ihnen jeweils verbundenen Interessen werden – vornehmlich für den norddeutschen Opernraum – im Zuge der analytischen Untersuchungen von Kap. 2 zu erörtern sein.

Von diesen sechs Gruppen historischer oder auch pseudohistorischer (d. h. zwar in historisches Gewand gehüllter, aber im Hinblick auf Personen und Handlung fiktiver)¹³⁰ Opern ist eine siebte Gruppe abzuheben, mit Werken, die in genuin literarischer Tradition stehen, indem ihre Sujets auf Figuren und Episoden aus den ungemein populären Epen Ariosts (*Orlando furioso*) und Tassos (*La Gerusalemme liberata*) oder aus dem Amadis-Roman rekurrieren. Damit soll keineswegs suggeriert werden, daß die Opern der übrigen sechs Sujetbereiche lediglich auf historische, nicht aber literarische Quellen im engeren Sinne zurückgreifen – das Gegenteil ist der Fall. Dennoch erscheint es sinnvoll, die Opern der Ariost-, Tasso- und Amadis-Rezeption¹³¹ zu einem eigenen Themen-

¹²⁷ Die *Gesta Danorum* waren erstmals 1514 vollständig im Druck erschienen (Paris, editio princeps von Christiern Pedersen) und wurden in der Folgezeit immer wieder aufgelegt (etwa Basel 1534, Frankfurt 1576, Sorø 1644: mit umfassendem Kommentar). Vgl. Paul Schätzlein, Saxo Grammaticus in der deutschen Dichtung vom Ausgange des Mittelalters bis zum Verfall der Romantik, Diss. Münster 1913, S. 9; Ruprecht Volz, Saxo Grammaticus, in: LexMA, Bd. 7 (1995), Sp. 1422f.

¹²⁸ Reinhard Strohm, Italienische Barockoper in Deutschland: Eine Forschungsaufgabe, in: Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 348–363, hier S. 352.

¹²⁹ Zur Definition s. o. S. 11.

¹³⁰ Dabei ist darauf hinzuweisen, daß das historische Libretto selbst in der Regel „auf einer bewußten Mischung von historischen Fakten („quello che si ha da l’istoria“) und diese oft großzügig interpretierender und im Anteil der Handlung übersteigender frei hinzugefügter Erfindung („quello che si finge“) beruht“; Norbert Dubowy, *Dramma per musica*. A. 17. Jahrhundert, in: ²MGG Sachteil, Bd. 2 (1995), Sp.1452–1479, hier Sp. 1458.

¹³¹ Vgl. etwa Renate Döring, Ariostos ‚Orlando Furioso‘ im italienischen Theater; Robert L. Kendrick, *Le metamorfosi transalpine di Armida*; Achim Aurnhammer, Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 13), S. 291–304; Hilker Weddige, *Die ‚Historien vom Amadis aus Franckreich‘. Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption*, Wiesbaden 1975 (Beiträge zur Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts 2), S. 292–308.

kreis, zu einem Traditionsstrang *sui generis*, zusammenzufassen (‚Ritterepik‘), der in eher loser Beziehung zu den sechs Stoffgruppen der heroisch-historischen ‚Mittelalteroper‘ steht. Für diese Sonderstellung der ‚Epos-‘ oder ‚Roman-Opern‘ spricht nicht zuletzt, daß sie weit früher in den Opernverzeichnissen gerade der italienischen Spielorte erscheinen als die historischen ‚Mittelalteropern‘, sind sie doch fast von Anfang an, seit der Etablierung der Oper als Kunstform an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, im Repertoire. Ihr spezifisch literarischer Charakter, ihre enge Anbindung an die literarischen Meisterwerke der Zeit dürfte für diese frühe und dauerhafte Präsenz verantwortlich sein, darüber hinaus aber auch die ihnen eigene Betonung des *meraviglioso*, der wunderbaren oder magisch-phantastischen Sphäre, die bühnentechnisch und musikalisch unter Einsatz zahlreicher Spezialeffekte äußerst wirkungsvoll dargestellt werden konnte. Insofern hat sich die große Welle der Ariost- und Tasso-Rezeption des 16. und frühen 17. Jahrhunderts sogleich der neuen Gattung ‚Oper‘ als spektakulärer Rezeptionsform bedient.¹³²

Vor dem Hintergrund des skizzierten Versuchs einer Typologie der frühneuzeitlichen ‚Mittelalteroper‘, die sich einzig aus der Konzentration relativ vieler Libretti auf bestimmte Themen oder Stoffkreise ergibt, sollen im folgenden die Repertoires der fünf Opernzentren Venedig, Wien, Paris, Braunschweig-Wolfenbüttel und Hamburg analysiert werden, um punktuell Charakteristika und Tendenzen der jeweiligen lokalen ‚Mittelalter‘-Rezeption im Bereich des Musiktheaters offenzulegen. Die Auswahl der fünf Spielorte resultiert erstens aus deren z. T. überregionaler, wenn nicht internationaler kultureller Bedeutung und der damit verbundenen Vorreiterrolle oder auch Leitfunktion für eine Vielzahl weiterer Opernzentren, zweitens aus der annähernd vergleichbaren Spielpläne sowie Kontinuität des Spielbetriebs und drittens aus der bisweilen sehr signifikanten Ausprägung der ‚Mittelalter‘-Rezeption an einigen dieser fünf Orte (d. h. sowohl mit Blick auf die Präsenz als auch Absenz entsprechender Sujetttraditionen). Hinzu kommt, daß mit den genannten Opernzentren zugleich auch verschiedene Institutionalisierungsformen der Oper um 1700 (‚höfische‘, ‚öffentliche‘ sowie zwischen beiden anzusiedelnde Mischformen) in den Blick genommen werden können. So steht die Wiener Hofoper, ebenso wie die Pariser Oper (zumindest unter Ludwig XIV.), für die Sphäre der „repräsentativen Öffentlichkeit“ des Ancien Régime im Sinne Habermas’, „für die ver-

¹³² „Die Leser des ‚Rasenden Roland‘ und des ‚Befreiten Jerusalem‘ entdecken im Ritterepos eine Art moderner Mythologie und entnehmen ihm die Devisen ihrer Feste. [...] Manchmal scheint der ganze ‚Amadis‘ in Szene gesetzt. Als Moritz von Hessen 1596 in Kassel zu Ehren der englischen Königin Elisabeth ein Fest gab, kam ein vollständiger Ritterroman zur Aufführung“: Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München 1989 (Nachdruck der zweiten Aufl.), S. 19. – In Florenz kommt es um 1620 zu zwei größeren musikalischen Darbietungen von Episoden aus Ariosts *Orlando furioso*: *Lo spozalizio di Medoro ed Angelica* (Commedia cantata in musica, 1619) und *La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina* (Balletto rappresentato in musica, 1625). 1639 gelangt in Venedig – zwei Jahre nach Eröffnung des ersten Opernhauses – Benedetto Ferraris *L’Armida* (nach Tassos *La Gerusalemme liberata*) zur Aufführung.

schiedene Stufen der Exklusivität konstitutiv sind sowie der mit ihnen verbundene, im ‚repräsentativen‘ Auftreten des Einzelnen sich dokumentierende politisch-rechtliche Anspruch‘,¹³³ während sich im Umfeld der Theater Venedigs und insbesondere der Hamburger Gänsemarkt-Oper (in beschränkterem Maße auch des Braunschweiger Hagenmarkt-Theaters) eine Vor- oder Frühform der ‚bürgerlichen Öffentlichkeit‘ als ‚Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute‘ zu etablieren beginnt (freilich in ganz spezifischen Abschattierungen).¹³⁴

Eine weitergehende detaillierte Auswertung aller im Katalog versammelten Opernspielstätten wäre zweifellos wünschenswert, würde aber den Rahmen dieser Untersuchung und ihrer Zielsetzung sprengen. Für die übrigen Opernzentren und ihre ‚Mittelalteroper‘ muß daher auf die jeweiligen chronologischen und systematischen Übersichten des Katalogteiles verwiesen werden.

1.3.2 Exemplarische Repertoire-Analysen

Venedig

Im Jahre 1637 öffnete mit dem Teatro San Cassiano das erste öffentliche Opernhaus Venedigs seine Pforten, zahlreiche weitere Opernhäuser schlossen sich in den nächsten Jahren an: Damit begann zum einen die Geschichte des öffentlich-kommerziellen, nicht mehr nur exklusiv höfischen Musiktheaters,¹³⁵

¹³³ Erich Kleinschmidt, Öffentlichkeit, in: Harald Fricke u. a. (Hgg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin u. New York 2000, S. 739–742, hier S. 740.

¹³⁴ Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuaufgabe 1990, Frankfurt a. M. 1990 (Zitat S. 86).– Mit ‚repräsentativer‘ und ‚bürgerlicher Öffentlichkeit‘ sind freilich zwei Extrempole oder Idealtypen der sozialgeschichtlichen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert benannt, dazwischen gibt es, gerade an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, Raum für unterschiedlichste Abstufungen und Übergänge. Die spezifische ‚Öffentlichkeit‘ eines Opernzentrums kann letztlich nur von Fall zu Fall bestimmt werden.

¹³⁵ Lorenzo Bianconi u. Thomas Walker haben allerdings am Beispiel des Teatro San Cassiano darauf hingewiesen, daß sich auch das venezianische Opernpublikum vornehmlich aus der aristokratischen und finanzkräftigen Oberschicht der Stadtrepublik (‚ruling class‘: Production, consumption and political function, S. 242) zusammengesetzt hat, insofern von einer ‚Öffentlichkeit‘ im Sinne von ‚zugänglich für jedermann‘ also auch hier nicht unbedingt gesprochen werden kann: ‚the price of admission would have been more than a day’s wages of even the better paid workman‘ (S. 227). Darüber hinaus fanden sich zahlreiche Angehörige des europäischen Hochadels (allen voran deutsche Fürsten) alljährlich zur Opernsaison in Venedig ein, um den Vorstellungen von ihren vorab angemieteten Logen aus beizuwohnen; es ist daher kaum verwunderlich, wenn Bianconi und Walker im Hinblick auf die Opernproduktion *Antioco* (1659) am Teatro San Cassiano feststellen: ‚more than two thirds of all the spectators were box-holders or in their company‘ (S. 226). Dennoch unterscheidet sich das venezianische Modell eines impresarisch und unter ökonomischen Bedingungen geführten Theaterbetriebes – mit Zugang jedenfalls prinzipiell für jedermann – freilich deutlich vom reinen Patronagemodell der Hofoper – mit exklusiv höfischem Publikum.

zum anderen die der venezianischen Oper, die sich in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts immer mehr zum „Exportartikel“¹³⁶ entwickeln und nach und nach ganz Europa in ihren Bann ziehen sollte. Nicht nur die umliegenden Theater Norditaliens waren dankbare Abnehmer venezianischer Opernproduktionen, der Einfluß Venedigs erfaßte ebenso die großen Zentren Neapel, Rom und Florenz, und mehr noch, er erstreckte sich jenseits der Alpen bis an den Wiener Kaiserhof, die Hamburger Gänsemarkt-Oper, das Braunschweiger Hagenmarkt-Theater oder die Theater Londons.

1643 war in Venedig mit Busenellos *Incoronazione di Poppea* (Musik von Claudio Monteverdi) erstmals eine Oper mit historischem Sujet produziert worden. Einige weitere historische Opern sollten folgen, und schließlich avancierte dieser Typus in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum meistgespielten, hatte mythologische, pastorale ebenso wie allegorische Stücke zahlenmäßig bald überflügelt. Dabei zeigt sich in der *Serenissima* eine deutliche Vorliebe für Sujets aus der antiken griechischen und römischen Geschichte,¹³⁷ vor allem aus der Zeit der römischen Republik,¹³⁸ was wohl nicht zuletzt auf das politisch-ideologische Selbstbild Venedigs als Nachfolgerin hellenischer Stadtstaaten (Athen, Sparta, Theben) und legitimer Erbin des antiken Rom zurückzuführen sein dürfte.¹³⁹ In den *Memorie teatrali di Venezia* (zuerst 1681) des Cristoforo Ivanovich – einer Sammlung von Anmerkungen zur frühen Geschichte und Institutionalisierung des venezianischen Musiktheaters – erscheint der Topos der *unica Erede delle Gloria [sic!] latine* an exponierter Stelle, nämlich gleich zu Beginn des ersten Kapitels:¹⁴⁰

¹³⁶ Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, S. 86.

¹³⁷ „Ma quella che più di ogni altra costituì ben presto un inesauribile deposito di materiali per sceneggiature operistiche fu la storia romana, dapprima toccata solo incidentalmente [...], ma dagli anni '60 in avanti svaligiata ancor più dei soggetti ellenistici con sistematicità pressoché annuale“: Paolo Fabbri, *Il secolo cantante*, S. 190. – Vgl. dazu auch Harris Sheridan Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678–1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Diss. Harvard 1985, S. 103.

¹³⁸ Zu entsprechenden Tendenzen in der zeitgenössischen venezianischen Historienmalerei vgl. Andrea Gott dang, *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760*, München u. Berlin 1999. Für die große Beliebtheit etwa des Scipio Africanus Maior als Sujet der Malerei wie der Oper scheint dabei laut Gott dang eine figurative Parallelisierung der Ereignisse des Zweiten Punischen Krieges mit den Abwehrkämpfen der Venezianer gegen die nach Westen vordringenden Osmanen verantwortlich zu sein (ebd., S. 51ff.).

¹³⁹ Paolo Fabbri hat ferner für die Präsenz römisch-heroischer Opern in den Theatern Venedigs gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine politische Reverenz der Venezianer gegenüber dem – in der gemeinsamen Abwehr der türkischen Expansionsbestrebungen – verbündeten Habsburger Kaiserhof – als direktem Erben des römischen Kaisertums – in Betracht gezogen: *Il secolo cantante*, S. 196.

¹⁴⁰ Cristoforo Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia* contengono diversi trattenimenti piacevoli della città, l'introduzione de'teatri, il titolo di tutti i drammi rappresentati, col nome degli autori di poesia, e di musica sino a questo anno 1687, hg. v. Norbert Dubowy, Lucca 1993, S. 369.

Non vi fù mai alcuna Republica nel Mondo, che meglio superasse tutte le altre Republiche, che quella di Roma; nè alcun'altra, che meglio imitasse questa, che la Republica di Venezia; [...] E in fatti dalle ruine di quella trasse i suoi Natali Questa, succedendo non meno al posto d'una gran Republica, che all'eredità di genio à lei tutto uniforme nella magnificenza.

Obgleich man in Venedig demnach Sujets der antiken, griechischen wie römischen Historie favorisiert,¹⁴¹ so ist doch auch das ‚Mittelalter‘ – in dem oben definierten Sinne – als Stofflieferant für zahlreiche Opernproduktionen vertreten.

Eine Auswertung der Repertoires der venezianischen Theater von 1637 bis ca. 1740 führt zu mehr als 150 Werken, denen ‚mittelalterliche‘ Sujets zugrunde liegen. Diese Zahl schließt Wiederaufführungen mit ein, wenn eine Adaptation des Textes und/oder der Musik, eine damit verbundene Titeländerung oder ein Wechsel des Aufführungsortes, d. h. eine Neuproduktion an einem anderen Theater, vorliegen oder zu eruiert sind. Dabei sind alle oben genannten sieben Stoffgruppen vertreten:¹⁴² ‚Zeit der Völkerwanderung‘ (23), ‚Langobardenherrschaft in Italien‘ (13), ‚mittelalterliches Spanien‘ (17), ‚Byzanz‘ (21), ‚Vorzeit der nordischen Länder‘ (14), ‚zentraleuropäisches Mittelalter 800–1500‘ (38) und ‚Ritterepik‘ (29).

Während die Opern nach Episoden aus Ariosts *Orlando furioso* und Tassos *La Gerusalemme liberata* (die Amadis-Tradition ist in Venedig zu dieser Zeit nicht nachzuweisen) – die nach den Opern des Bereichs ‚zentraleuropäisches Mittelalter‘ zahlenmäßig zweitstärkste Gruppe – bereits sehr früh in den Spielplänen erscheinen (*L'Armida*, 1639; *La Bradamante*, 1650; *Il Medoro*, 1658; allerdings folgt die nächste ‚Epos-Oper‘ dann erst 1682: *Olimpia vendicata*), gelangen die übrigen ‚Mittelalteropern‘ erst ab den späten 1660er und frühen 1670er Jahren, die nordischen und spanischen Sujets – wenn man einmal von den beiden frühen Ausnahmen *La Torilda* (1648) und *Veremonda l'Amazzone d'Aragona* (1652) absieht – sogar erst ab den späten 1680er und frühen 1690er Jahren auf die Bühnen der venezianischen Theater.

Etwa ein Drittel aller venezianischen ‚Mittelalteropern‘ bezieht sich – in unterschiedlich deutlicher Ausprägung – auf die Geschichte Italiens vom Niedergang des Weströmischen Reiches bis zur Zeit der Stauferherrschaft, seien es Sujets aus der Völkerwanderungszeit, der Periode des insbesondere für Norditalien und das Veneto bedeutsamen langobardischen Königreiches oder aus dem Bereich des ‚zentraleuropäischen Mittelalters‘, d. h. aus der Zeit des fränkischen, dann vorübergehend unabhängigen und seit den Ottonen endgültig dem Herrschaftsraum des Deutschen Reiches inkorporierten Königiums Italien.

¹⁴¹ Vgl. dazu die Einschätzung des zeitgenössischen Hamburger Librettisten Barthold Feind (in den *Gedanken von der Opera*): *Die Italiäner halten sich mehrentheils / aus Liebe zu ihrem Vaterlande / mit Römischen und Griechischen Sujets auff / welcher Genie sie auch fürtreflich auszuführen wissen / wie der unvergleichliche [Matteo] Noris erwiesen* (Deutsche Gedichte, S. 84).

¹⁴² Die Zahlenangaben in Klammern verweisen auf die Anzahl der jeweiligen Opern eines Sujetbereichs.

Größerer Beliebtheit erfreute sich offensichtlich der Themenkreis um die Sachsenkaiser Otto den Großen, Otto II. und Otto III. Von 1672 bis 1740 erscheinen allein fünf Opernproduktionen, die Kaiser Otto den Großen – zumeist als Gegner Berengars von Ivrea und Retter seiner zukünftigen Gemahlin Adelheid, der von Berengar bedrängten Witwe König Lothars von Italien – auf den Bühnen Venedigs präsentieren (*L'Adelaide*, 1672 [hier tritt nominell allerdings nicht Otto I. auf, sondern Otto II.]; *Ottone il Grande*, 1682/83; *Adelaide*, 1729; *Dalisa*, 1730; *Ottone*, 1740). Drei Drammi per musica thematisieren weiterhin Konflikte und Spannungen zwischen West- und Ostkaisertum im Vorfeld der Vermählung Ottos II. mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu (*La moglie nemica*, 1694; *Foca superbo*, 1716; *Amore e sdegno*, 1726), während eines, der als *Tragedia per musica* bezeichnete *Ottone* (1694), Otto III. bei einem Italienaufenthalt im Zentrum einer an Liebesintrigen und tragischen Verwicklungen reichen Handlung zeigt, die allerdings im *lieto fine* aufgelöst werden.¹⁴³

Wie bei den Stoffen der antiken Historie dürften auch für die Auswahl von Sujets aus der nachantiken, mittelalterlichen Geschichte Italiens spezifische, mitunter politisch-propagandistisch motivierte Strategien der Identifikation mit – oder auch antagonistischen Distanzierung von – historischen Figuren und Ereignissen entscheidend gewesen sein, und zwar von seiten der Opernproduzenten wie des venezianischen Publikums. An den zahlreichen Opern aus der für Italien turbulenten Völkerwanderungszeit, aus den Epochen des sich auf italienischem Boden etablierenden Langobardenreiches und des nach Italien ausgreifenden deutschen Königtums läßt sich ein ausgeprägtes Interesse der Zeitgenossen an der eigenen kollektiven Vergangenheit – an der „Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückreichenden Kontinuität“¹⁴⁴ – wie der sich darüber konstituierenden soziokulturellen Identität ablesen, das bisweilen über eine grundsätzliche Relevanz der jeweiligen Opernhandlung als unterhaltsames und zugleich lehrhaftes historisches Exemplum deutlich hinausgehen mag. Denn, so Jan Assmann, „Gruppen stützen typischerweise [...] das Bewußtsein ihrer Einheit und Eigenart auf Ereignisse in der Vergangenheit. Gesellschaften brauchen die Vergangenheit in erster Linie zum Zwecke ihrer Selbstdefinition.“¹⁴⁵

Auch für die Wahl der spanischen und byzantinischen Sujets sind möglicherweise Kriterien relevant, die jenseits der Ebenen des Didaktisch-Lehrhaften und

¹⁴³ Zu den historischen Beziehungen Venedigs zum ottonischen Königshaus vgl. etwa Manfred Hellmann, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, Darmstadt 1976 (*Grundzüge* 28), S. 23–33 (beispielsweise vermählte sich der Doge Petrus IV. Candiano, 959–976, mit einer Nichte der Kaiserin Adelheid). – S. insbesondere auch Girolamo Frigimelica Robertis Vorrede *L'Autore à chi legge* zu *Ottone* (1694), die gleich zu Beginn auf die einstigen Verbindungen zwischen Venedig (*vostrì Maggiori* [die Vorfahren der venezianischen Adressaten], der *Doge Pietro Orseolo* [991–1009]) und Otto III. verweist: OTTONE. *Tragedia Per Musica Fatta Da rappresentarsi nel Teatro di S. Gio. Grisostomo. L'Anno M.DC.XCIV. Dedicata A Sva Altezza Serenissima Elettorale Ernesto Avgvsto Duca di Bronsuich, e Lunebourg &c. Elettore del S.R.I. (I-Vnm, Dramm. 974.1)*, S. 9.

¹⁴⁴ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 133.

¹⁴⁵ Ebd., S. 132f.

Spektakulär-Exotischen liegen. So florierten die im östlichen Mittelmeerraum lokalisierten Stoffe vornehmlich in der Zeit der wachsenden Auseinandersetzungen Venedigs mit den Osmanen, den Überwindern Konstantinopels, als der „Nahe[] Orient zu einem Haupttheater europäischer Politik“ avancierte,¹⁴⁶ während die spanischen in den Jahren kurz vor und zu Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges, in dessen Verlauf sich die französisch-österreichischen Kampfhandlungen auf italienischem Boden z. T. in unmittelbarer Nähe der Serenissima abspielten,¹⁴⁷ vermehrt auf den Opernbühnen in Erscheinung traten. Speziell für die byzantinischen Sujets dürfte ferner die historische Perspektive bedeutsam gewesen sein, d. h. sie reflektieren doch wohl auch die intensiven Kontakte und Beziehungen zwischen Venedig und dem Byzantinischen Kaiserreich auf politischem, ökonomischem wie kulturellem Gebiet seit der Spätantike.¹⁴⁸

Zugleich ist nun aber auch zu konstatieren – gerade mit Blick auf Sujets der Gruppe ‚zentraleuropäisches Mittelalter‘ –, daß Opernhandlungen und ihre Protagonisten auf die im Libretto genannten Widmungsträger bezogen werden, mit anderen Worten: Es sind bisweilen panegyrische Tendenzen der venezianischen Opernproduzenten gegenüber ihren von weit angereisten hochadligen Opernbesuchern und Gönnern auszumachen,¹⁴⁹ die für die Wahl eines bestimmten Sujets und seine dramatische Ausgestaltung ausschlaggebend gewesen sein dürften. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen: 1694 hatte der Librettist Girolamo Frigimelica Roberti seine zur Karnevalssaison¹⁵⁰ im Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, dem größten und prächtigsten Theater der Stadt,¹⁵¹ aufgeführte ‚Tragedia per musica‘ *Ottone* Herzog Ernst August von Braunschweig-Lüneburg gewidmet, der vielfältige Beziehungen nach Venedig

¹⁴⁶ Ekkehard Eickhoff, *Venedig, Wien und die Osmanen. Umbruch in Südosteuropa 1645–1700*, München 1970, S. 14. Dazu auch Manfred Hellmann, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, S. 155–159.

¹⁴⁷ Vgl. Harris Sheridan Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House*, S. 17.

¹⁴⁸ Vgl. Manfred Hellmann, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, S. 198f. et passim; Frederic C. Lane, *Seerepublik Venedig*, München 1980 (speziell zu den künstlerischen Beziehungen, etwa mit Blick auf San Marco: S. 309–315).

¹⁴⁹ Die Liste der von Harris Sheridan Saunders genannten fürstlichen ‚Venedig-Touristen‘ ist lang, sie umfaßt u. a. Herzog Ernst August von Braunschweig-Lüneburg mit seinen Söhnen Maximilian Wilhelm und Georg Ludwig, Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen und seinen Enkel Friedrich August II., Kurfürst Max Emanuel von Bayern, Herzog Viktor Amadeus von Savoyen, Prinz Ferdinando von Toskana, ebenso wie König Friedrich IV. von Dänemark und Herzog Ferdinando Carlo von Mantua (*The Repertoire of a Venetian Opera House*, S. 19f.). Angesichts dieser hochrangigen Gäste fiel nicht zuletzt den Opernhäusern, allen voran dem Teatro San Giovanni Grisostomo, die Rolle eines Instruments städtischer Propaganda zu, wenn es etwa darum ging, ausländische Potentaten für die Interessen der Serenissima einzunehmen. Darüber hinaus nutzte insbesondere die Familie Grimani ihr Theater aber auch als Ort diplomatischer Verhandlungen und geheimer politischer Vereinbarungen mit auswärtigen Regenten oder deren Vertretern (ebd., S. 20ff.).

¹⁵⁰ Über die alljährliche Hauptspielzeit, die vom 26. Dezember bis Fastnachtdienstag reichende Karnevalssaison, hinaus gab es in Venedig zeitweilig Nebenspielzeiten im Herbst und im Frühjahr (um Christi Himmelfahrt).

¹⁵¹ Vgl. Harris Sheridan Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House*, S. 4.

unterhielt: Er und sein älterer Bruder Johann Friedrich, dem seinerseits 1672 das *Dramma per musica L'Adelaide* zugeeignet worden war,¹⁵² waren nicht nur begeisterte Opernliebhaber und daher über viele Jahre hinweg mehr oder weniger regelmäßig zur Opernsaison in die Lagunenstadt gereist, sondern sie hatten die Venezianer zudem seit 1669 mehrmals mit Hilfstruppen im Kampf gegen die Osmanen unterstützt.¹⁵³ In der Vorrede an Ernst August rechtfertigt Frigimelica Roberti seine Dedikation mit dem spezifischen Verweischarakter des Sujets um Kaiser Otto III.; er macht dabei zum einen die enge Beziehung der Welfen zum ottonischen Kaiserhaus und damit die große Bedeutung der Vorfahren des Herzogs für die deutsche und italienische Geschichte geltend – so habe doch Azzo [III.] von Este, d. h. der erst kürzlich (1690) von Leibniz zweifelsfrei nachgewiesene gemeinsame Stammvater der Welfen und Este,¹⁵⁴ den Sachsenkaisern den Weg zum Imperium geebnet¹⁵⁵ –, zum anderen stellt er einen Bezug her zwischen der angeblich von Otto III. betriebenen Einsetzung von Kurfürsten zur Wahl des deutschen Königs und der Verleihung der neunten Kurwürde an Herzog Ernst August im Jahre 1692: Die Librettodichtung entwerfe, male gewissermaßen die Erhebung des Herzogs zum Kurfürsten im Schatten des alten Exempels.¹⁵⁶ Die zweite Szene des ersten Aktes zeigt denn

¹⁵² L'ADELAIDE Drama per Musica, Da Rappresentarsi nel Teatro Vendramino à San Salvatore. L'Anno M.DC.LXXII. Consacrato All' Altezza Sereniss. Del Prencipe Gio. Federico Duca di Bransuich, Luneburgo, &c. (D-W, Textb. Sammelbd 14 [2]). – Auch in diesem Fall liegt eine panegyrische Referenz vor, die vielleicht auf der dynastischen Kontinuität zwischen Welfen und Liudolfingern/Ottonen beruht. Womöglich, so hat Reinmar Emans aufgrund der Existenz eines Hannoveraner Partituraautographs vermutet, wurde die von Johann Friedrichs Kapellmeister Antonio Sartorio vertonte Oper bereits zur Hochzeit des welfischen Herzogs mit Benedicta Henrietta von der Pfalz im Jahr 1668 aufgeführt (vgl. Reinmar Emans, Die beiden Fassungen von Antonio Sartorios Oper ‚L'Adelaide‘. Unter besonderer Berücksichtigung des in Hannover verwahrten Autographs, in: Alberto Colzani u. a. [Hgg.], *Il melodramma italiano in Italia e in Germania*, S. 59–79).

¹⁵³ Einen Höhepunkt unter Ernst Augusts zahlreichen Venedig-Aufenthalten stellte sicherlich der großartige, mit aufsehenerregenden Festlichkeiten verbundene Empfang dar, den Marco Contarini dem verbündeten Herzog 1685 in Piazzola sul Brenta bereitete (vgl. Lorenzo Bianconi u. Thomas Walker, *Production, consumption and political function*, S. 269f.).

¹⁵⁴ Vgl. Werner Conze, *Leibniz als Historiker*, S. 12. – Die von Leibniz im Zuge seiner Forschungen zur welfischen Genealogie entdeckte dynastische Verbindung der Häuser Braunschweig und Este – nämlich über den Otbertiner Markgrafen Azzo II. († 1097) und seine welfische Gemahlin Kuniza († vor 1055) – sollte 1695 zu einer neuerlichen dynastischen Verknüpfung der beiden Familienzweige führen, und zwar in der Vermählung Rinaldos III. von Modena mit Charlotte Felicitas, einer Tochter Herzog Johann Friedrichs von Braunschweig-Lüneburg (vgl. dazu Armin Reese, *Die Rolle der Historie beim Aufstieg des Welfenhauses 1680–1714*, Hildesheim 1967 [Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 71], S. 70).

¹⁵⁵ *Azone d'Este, chiamato Flagello di Berengario, e liberator dell'Italia, fù quello che aprì agli Ottoni la via dell'Imperio; cominciando già tanti secoli la vostra gloriosissima stirpe à far gl'Imperatori con la sua mano*: OTTONE. Tragedia Per Musica, S. 5.

¹⁵⁶ Ebd., S. 6. – Frigimelica Roberti war ein langjähriger, enger Freund des Hannoveraner Kapellmeisters Agostino Steffani und dürfte folglich über die politischen Verhältnisse des Hannoveraner Hofes – und vielleicht auch über Leibniz' historische Forschungen – sehr gut informiert gewesen sein. Freilich erweist sich seine Zuordnung des welfischen Ahnen