

Martin Eybl (Wien)

Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808)

Musizierpraxis im Kontext feudaler Bildungs- und Repräsentationskonzepte

In ihrer umfangreichen Studie über die Opera seria im 18. Jahrhundert (*Opera and sovereignty* 2007) erörtert Martha Feldman ausführlich die Aufführung von Tommaso Traettas *Ippolito ed Aricia* in Parma 1759.¹ Das Werk entstand anlässlich des Namenstages von Herzog Philipp von Parma und schrieb als frühe Reformoper und Vorläufer von Glucks *Orfeo* Geschichte, obwohl es, ganz nach dem Muster einer höfischen Festa teatrale, nach der Aufführung in Parma an keine weitere Bühne übernommen wurde.² Eine der zentralen Thesen von Feldmans Buch lautet, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor den Augen und Ohren einer begeisterten Öffentlichkeit die Stars der Oper die Monarchen aus ihrer Position vorübergehend verdrängten, Herrscher, deren Macht sie auf der Bühne ja darstellten und legitimierten.³ Wenn die gefeierte Primadonna in Parma ihre Arien sang, hätten sich – im Dreieck von mythischem Plot, höfischer Gesellschaft und performativer Realisierung der Musik – die künstlerische Dominanz der Sängerin und die zentrale politische Bedeutung der Figur, die sie verkörperte, wechselweise gestützt und verstärkt: „The stunning arias of Gabrielli justify Aricia’s divinely sanctioned role in the political order, just as Aricia’s prominence in the political order justifies Gabrielli’s dominance of the cast.“ Zwischen der Sängerin, der dargestellten Figur und der Herrscherfamilie bestünden also engste Beziehungen. Feldman fährt mit der Vermutung fort, dass das Kostüm der Primadonna am Beginn des dritten Aktes auf ein Kleid der Prinzessin von Parma, das diese auf einem Gemälde von 1758 trägt, anspielt.⁴ Wenn diese Vermutung zutrifft, ergibt sich ein dichtes Netz an Verweisen: Caterina Gabrielli verkörpert Prinzessin Aricia, die Geliebte eines Prinzen und zukünftigen Herrschers, und stellt einen Bezug zu Isabella von Parma her, der ältesten Tochter des Herzogspaares. Aricia verweist als Dramenfigur über Pellegrin/Rameau (*Hippolyte et Aricie*) zurück auf Aricie in Jean Racines *Phèdre* (und von hier weiter auf die entsprechenden Figuren bei Seneca und Euripides).

Aus der großen Sammlung von Opernpartituren und zeitgenössischen Arien, die Erzherzogin Elisabeth, das viertälteste Kind von Kaiser Franz Stephan und seiner Gemahlin Maria Theresia, in den Jahren zwischen 1758 bis 1776 zusammenstellte, geht hervor, dass auch die Habsburgerprinzessin eine Arie aus Traettas Oper gesungen hat. Die Arie der

-
- 1 Martha Feldman, *Opera and sovereignty: transforming myths in eighteenth-century Italy*, Chicago 2007, S. 97–138.
 - 2 Zumindest nennt Sartori keine weiteren Librettodrucke: Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994. Zur Oper ausführlich: Daniel Heartz, „Traetta in Parma: Ippolito ed Aricia“ (erstmalig 1969), in: ders., *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, hrsg. von John A. Rice, Hildale NY 2004, S. 271–292.
 - 3 „[...] the adoring public, whose imaginary allows the stars of the stage to displace the very monarchical figure whose ‚legitimate power‘ the singer represents.“ Feldman, *Opera and sovereignty*, S. 439.
 - 4 Feldman, *Opera and sovereignty*, S. 125.

Arcia aus dem dritten Akt „Va dove amor ti chiama“ ist in jenem Teil der Sammlung enthalten, aus dem Elisabeth musizierte. Wenn sie diese Arie sang, verdichtete sich das in Gabriellis Auftreten aufgespannte Beziehungsnetz noch weiter, und die Identität der adeligen Sängerin vervielfältigte sich. Die Erzherzogin nahm die Rolle einer Primadonna ein, die einer Tochter aus königlichem Geschlecht und andeutungsweise auch die der herzoglichen Tochter in Parma, wobei Isabella als Elisabeths Schwägerin von 1760 bis zu ihrem Tod 1763 am Wiener Hof lebte.

Elisabeth galt unter den Töchtern der Kaiserin als die musikalisch begabteste. Sie erhielt Klavierunterricht bei Georg Christoph Wagenseil und Leopold Hofmann. Ihr Gesangslehrer war der renommierte Kastrat Giovanni Battista Mancini. Bei Hoffesten übernahm die junge Frau anspruchsvolle Opernrollen. Ihre Musikaliensammlung gelangte nach einer bewegten Geschichte in die Österreichische Nationalbibliothek, wo sie heute auf verschiedene Signaturen verstreut bewahrt wird. Einzelne Stücke daraus sind der Forschung bekannt. Eine Rekonstruktion und systematische Untersuchung der gesamten Sammlung wurde bisher nicht unternommen. Neben zwei umfangreichen Bänden mit Klaviermusik umfasst die Sammlung 28 Opernpartituren aus dem Zeitraum zwischen 1760 und 1776 sowie Klavierauszüge zu Opéras-comiques. Dazu kommen über ein Dutzend einzelner Sopranarien und Duette, die als Studien- und Aufführungsmaterial dienen.

Geschichte und Aufbau dieser Sammlung stehen im Zentrum der folgenden Darstellung (Teil 2). An die philologische Untersuchung knüpfen sich Fragen von allgemeiner Relevanz, Fragen, die Elisabeths Kollektion aufwirft, aber nicht beantwortet. Um darauf eine erste Antwort zu geben, müssen weitere Quellen und solche anderer Art herangezogen werden. Bildungs- und mentalitätsgeschichtliche Grundlagen, auf denen Elisabeths Sammlung aufbaut, lassen sich nicht mit philologischem Handwerkszeug untersuchen. Eingangs geht es um Fragen nach der künstlerischen Kompetenz der Erzherzogin (Teil 1). Um eine solche Reihe virtuoser Arien auszuführen, bedarf es hoher technischer Fähigkeiten. Unter welchen Umständen wurden die Prinzessin und ihre Geschwister ausgebildet? Welche Rolle spielte Musik im feudalen Bildungskanon? Nicht nur Elisabeth, sondern auch etliche ihrer Geschwister musizierten regelmäßig auf ziemlich hohem Niveau. Für sie alle war Musik ein bedeutender Teil ihres Lebens, mehr als bloßer Zeitvertreib. Die professionelle Kennerschaft der Erzherzogin und ihre anhaltende, von erstklassigen Lehrern begleitete musikalische Praxis steuerte den Aufbau ihrer umfangreichen Sammlung.

Ein zweiter, abschließender Fragenkomplex betrifft das Verhältnis zwischen der adeligen Sängerin und der Rolle, die sie verkörperte (Teil 3). Verschiedene Typen von theatralischer Repräsentation werden vorgestellt und mit Elisabeths künstlerischer Aktivität in Beziehung gesetzt. Die konstitutionellen Grundlagen höfischer Repräsentation stehen in direktem Zusammenhang mit der primären Funktion höfischer Oper. Die spezifische Ausrichtung von Elisabeths Ariensammlung dokumentiert noch einmal korporale Repräsentation am Wiener Hof und eine Form repräsentativer Öffentlichkeit in einem Zeitalter, in dem sich Herrschaft zunehmend einer kritischen bürgerlichen Öffentlichkeit gegenüber sah.

Musikalische Bildung am Wiener Hof

Die Rolle der Musik im aristokratischen Bildungskanon hat bisher in der Musikwissenschaft nicht das Interesse gefunden, das man erwarten würde. Sachartikel zu Adel, Aristokratie oder Bildung sucht man in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Sachteil 1994–1999) vergeblich. Auch im historischen Abriss der Musikpädagogik verliert man dort über die Musikausbildung der Aristokratie kein Wort.⁵ Dass die Habsburger im Zeitalter des höfischen Absolutismus mit hochrangigen Mitgliedern ihres Hofes musizierten sowie als Tänzer, Sänger oder Instrumentalisten in theatralischen Aufführungen mitwirkten, wurde mehrfach beschrieben.⁶ Eine auch nur ansatzweise Rekonstruktion des adeligen Bildungskanons, in dem Musik im 17. und 18. Jahrhundert eine so elementare Bedeutung erlangt hatte, war in solchen episodischen Beschreibungen freilich nicht angestrebt.

Die zentrale Bedeutung von Gesang und Instrumentalspiel in der Ausbildung der habsburgischen Erzherzoginnen ist im Barockzeitalter keine Selbstverständlichkeit. Im einflussreichen *Traité de l'éducation des filles* (1687) warnte François Fénelon vor einer Musik, die die „Seelen weichlich und wollüstig“ mache. Der Autor bevorzugte für die Erziehung „christliche Musik“: Die Mädchen sollten nur die Reize jener Musik kennenlernen, die „nicht aufhört, fromme Empfindungen darzustellen“.⁷ Ganz im Gegensatz dazu maßen die Habsburger neben geistlicher auch weltlicher Musik in der Ausbildung der Kinder besonderen Stellenwert zu. Einige Kaiser komponierten, zahlreiche Familienmitglieder, wie etwa auch Maria Theresia und ihre Schwester, sangen. Im Unterrichtsprogramm der Kinder von Maria Theresia bildeten Tanz und Musik ebenfalls eine zentrale Komponente.

Die Kinder wurden geschlechtsspezifisch unterrichtet; die Bildungsziele von Söhnen und Töchtern unterschieden sich. Söhne wurden zu Regenten erzogen, Töchter zu gläubigen Christinnen und zu idealen Heiratskandidatinnen für die Hohenaristokratie.⁸ Dabei war Musik im Bildungsprogramm beider Geschlechter unabhängig von persönlichen Neigungen fest verankert. Mit Tanz und Gesangsunterricht wurde früh begonnen. Im Tanz übte man Körperbeherrschung, gute Haltung und die Eleganz der Bewegungen. Singen bildete die Grundlage für jede weitere musikalische Ausbildung, für Cembalo und ein Streichinstrument bei den Söhnen, Cembalo und Gesang bei den Töchtern.

Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) wurde im August 1749 zum Klavierlehrer der Kinder Maria Theresias bestellt. Von den damals sieben Kindern unterrichtete er zunächst vermutlich die zwölfjährige Maria Anna, den achtjährigen Joseph, die siebenjährige Marie Christine, vielleicht auch bereits die sechsjährige Maria Elisabeth. Wagenseils Ernennungsdekret spricht ausdrücklich von den „gesamten durchlauchtigsten ertzherzog. jungen

5 Christoph Richter, Karl Heinrich Ehrenfort, Ulrich Mahlert, Art. „Musikpädagogik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 6 (1997), Sp. 1440–1534.

6 Zusammenfassend mit zahlreichen Beispielen siehe: Herbert Seifert, „Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux“, in: Rudolf Flotzinger (Hrsg.), *J. J. Fux-Symposium Graz '91. Bericht* (= Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz 1992, S. 57–62; Otto Biba, „Die private Musikpflege der kaiserlichen Familie“, in: Roswitha Vera Karpf (Hrsg.), *Musik am Hof Maria Theresias. In memoriam Vera Schwarz*, München-Salzburg 1984, S. 83–92; Gabriele Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, Diss. Wien 2002.

7 François Fénelon, *Ueber Mädchen-Erziehung. Nebst einem Briefe des Verfassers an eine hohe Dame über die Erziehung ihrer einzigen Tochter*, Wien 1823 (Wn 79.J.7), S. 124f.

8 Dazu Friederike Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, Diss. Wien 1968, bes. S. 93.

Herrschaften“.⁹ Als jedoch 1754 die drei übrigen Kinder alt genug für Klavierunterricht erschienen, wurde mit Wenzel Birck (1718–1763) ein weiterer Lehrer engagiert, der nun die drei Knaben unterrichten sollte, den 13-jährigen Joseph, den neunjährigen Karl und den siebenjährigen Leopold,¹⁰ während Wagenseil anstelle von Joseph vermutlich zum selben Zeitpunkt die achtjährige Maria Amalia übernahm. Wie lange Wagenseil Elisabeth und ihre Schwestern unterrichtete, ist den Quellen im Haus- und Hofarchiv nicht detailliert zu entnehmen. Doch kann man als Faustregel annehmen, dass der Unterricht etwa im Alter von acht Jahren begann und – wie auch die sonstige Ausbildung durch Hauslehrer – mit der Heirat oder der Errichtung eines eigenen Hofstaates im Alter von 18 Jahren endete.

Dass der Unterricht der Erzherzoginnen „kümmerlich“ gewesen wäre, wie mit Bezug auf Marie Christine behauptet wurde,¹¹ ist irreführend. Dem umfangreichen Lernpensum des Thronfolgers Joseph gegenüber, das auch rechts-, natur- und wirtschaftskundliche Fächer umfasste,¹² erscheint sicherlich das Unterrichtsprogramm etwa der Erzherzogin Josepha, über das wir genauer informiert sind, deutlich eingeschränkt. Es bleibt dennoch ein reichhaltiges Angebot. Man kann annehmen, dass Elisabeths Palette der Lernfächer und ihr Zeitplan ähnlich beschaffen waren. Im Alter von zwölf Jahren wurde Josepha dreimal pro Woche je eine Stunde in christlicher Lehre (inklusive Latein), in Deutsch, Französisch und Italienisch, in Reiten, Tanzen, Gesang (von Mancini) und Cembalo (von Wagenseil) unterwiesen. Sie widmete täglich eine Stunde dem Schreiben, vier Stunden pro Woche und zusätzlich eine halbe Stunde täglich der Geschichte.¹³ Das ergibt immerhin das beachtliche Pensum von 37 Stunden pro Woche, über sechs Tage verteilt. Mit der primär schönggeistigen Ausrichtung ihrer Erziehung mag zusammenhängen, dass die Mädchen gegenüber ihren Brüdern den renommierten, auch besser bezahlten Klavierlehrer erhielten; Wagenseil bezog für vier Schülerinnen 800 Gulden Instruktionsgelder, Birck für drei Schüler 500 Gulden.

Etwa ab 1765, als Wagenseil krankheitsbedingt sein Zimmer nicht mehr verlassen konnte,¹⁴ wurde sein Unterricht von Leopold Hofmann übernommen. In dessen Lebensbeschreibung durch seine Gattin wird Erzherzogin Elisabeth ausdrücklich als Schülerin

9 HHStA, OmeA Prot. 20 (Hofprotokolle 1749–1750), f. 639r–v, 16. 8. 1749, zitiert nach Helga Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia*, Wien 1980, S. 83, Anm. 64. Der Unterricht des Erzherzogs Joseph durch Wagenseil wird durch einen Stundenplan des Thronfolgers aus dem Jahre 1751 in Frage gestellt, in dem nur Reutter als Musiklehrer genannt wird, siehe Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, S. 113.

10 Birck wurde per Dekret vom 14.7.1754 rückwirkend ab 1.5.1754 als Klaviermeister von Joseph, Carl und Leopold eingesetzt, HHStA OmeA Prot. 22 (Hofprotokolle 1753–1754), f. 653r–v, siehe Michael Stephanides, *Wenzel Birck (Pürk). Leben und Werk eines Wiener Hofmusikers an der Wende vom Barock zur Klassik*, Diss. Wien 1982, S. 21.

11 Adam Wolf, *Marie Christine, Erzherzogin von Oesterreich*, 2 Bde., Wien 1863, Bd. 1, S. 7.

12 Siehe Derek Beales, *Joseph II. Vol. I: In the Shadow of Maria Theresia 1741–1780*, Cambridge 1987, Kapitel „Upbringing and education“, S. 29–68.

13 Instruction der Kaiserin für die Erziehung von Maria Josepha 1763, HHStA Familienakten, Ktn. 54, f. 2–3 (undatiert und ohne Namensnennung), siehe dazu: Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, S. 223f. sowie Helga Scholz-Michelitsch, „Der Hofmusiker und Pädagoge Georg Christoph Wagenseil“, in: *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, S. 495–513, hier S. 501.

14 Charles Burney berichtet 1772, dass der Komponist an Gicht leide und wegen einer Lähmung schon sieben Jahre nicht mehr das Zimmer verlassen könne, siehe Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil*, S. 67.

genannt.¹⁵ Ihr Unterricht bei Hofmann begann wohl erst, als Elisabeth das 22. Lebensjahr erreicht hatte. Ungewöhnlich spät also nahm sie immer noch Stunden. Zwei prächtige Handschriften aus ihrem Besitz enthalten Klaviermusik vor allem von Wagenseil und Hofmann und damit vermutlich einen beträchtlichen Teil ihres Unterrichtsprogramms.¹⁶

Marianne, Christine und Elisabeth, wie die Töchter genannt wurden, traten zudem bei häuslichen Festen regelmäßig gemeinsam als Sängerinnen hervor, meist zu den Geburts- oder Namenstagen ihrer Eltern. Metastasio schrieb eigens für diese Anlässe kleine Kantaten oder *Componimenti drammatici*, zu denen Georg Reutter die Musik komponierte: *Augurio di felicità* 1749, *La rispettosa tenerezza* 1750, *Tributo di rispetto e d'amore* 1754, *Ate-naide* 1762 (mit der Musik von Giuseppe Bonno; neben den drei Schwestern wirkten Maria Amalie und ihre Schwägerin Isabella von Parma mit). 1755 und 1756 sang Maria Anna ohne ihre Schwestern mit zwei Hofdamen (*La gara* und *Il sogno* von Reutter).¹⁷

Elisabeth, die als die schönste Tochter der Kaiserin gilt, hat in der Forschungsliteratur zu den Habsburgern keinen guten Stand. Verschiedene Herrscher und Prinzen waren als mögliche Ehegatten für sie im Gespräch, zunächst der polnische König, weiter der Sohn des Königs von Sardinien-Piemont sowie der Sohn des spanischen Königs. Schließlich sollte die Erzherzogin mit dem verwitweten französischen König Ludwig XV. verheiratet werden. Ihre Pockenerkrankung 1767 habe jedoch ihr Aussehen entstellt, jede Hoffnung auf Verheiratung zerschlagen und die Erzherzogin zu einer bösen und sarkastischen Frau werden lassen. Bis dahin konzentrierte sie sich angeblich „ausschließlich auf ihr Äußeres und vernachlässigte jede Bildung. In keiner Richtung zeigte sie besonderes Interesse oder eine außergewöhnliche Begabung und blieb zeitlebens die unbedeutendste Tochter Maria Theresias“.¹⁸ Ganz im Gegensatz zu dieser irrigen Darstellung war Elisabeth jedoch die aktivste Sängerin der Familie. In Glucks *Il parnaso confuso* von 1765 und in *La corona* aus demselben Jahr übernahm sie auch noch als Erwachsene tragende Rollen. Ihr Gesangslehrer Giovanni Battista Mancini lobte sie und ihre früh verstorbene Schwägerin Isabella von Parma (1741–1763) gegenüber dem englischen Musikpublizisten Charles Burney 1772 ausdrücklich. Er habe „acht Erzherzoginnen singen gelehrt, wovon die meisten, wie er sagte, gute Stimmen und es ziemlich weit gebracht hätten, besonders die Prinzessinn [Isabella] von Parma und die Erzherzoginn Elisabeth, welche einen guten Triller, ein gut Portamento und grosse Leichtigkeit in Herausbringung geschwinder Passagen hätten“.¹⁹ Mancini widmete Elisabeth seine 1774 in Wien erschienene Gesangsschule *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, in deren Widmungsvorrede er neuerlich das besondere Talent der Erzherzogin und die Anmut ihrer Stimme preist, mit der sie die kompliziertesten Feinheiten mit Genauigkeit und Bravour meistern würde.

„Le semplici regole [...] e le verbali istruzioni aggiuntevi dalla lunga sperienza della mia Professione, concorsero con buon successo a formare il gusto di VOSTRA ALTEZZA REALE, facendo opportunamente valere que' luminosi talenti, e quelle felici grazie della Voce, che la Natura VI dispensò con tanta

15 Hermine Prohászka, *Leopold Hofmann als Messenkomponist*, Diss. Wien 1956, Bd. 1, S. 16f.

16 A-Wn Mus.Hs. 11084 und 11085, siehe dazu ausführlich Martin Eybl, „From Court to Public: The Uses of Keyboard Concertos in Austria 1750–1770“, in: *Ad Parnassum* VI/2 (April 2008), S. 19–40.

17 Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, S. 108–146.

18 Wachter, *Die Erziehung der Kinder Maria Theresias*, S. 203. Mit weiteren Informationen und in ähnlicher Ausrichtung Brigitte Hamann (Hrsg.), *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, 3. Aufl. Wien 1988, S. 320f.; Friedrich Weissensteiner, *Die Töchter Maria Theresias*, Wien 1994, S. 105–124.

19 10. September 1772, Charles Burney, *Tagebuch einer Musikalischen Reise*, Bd. 2: *Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Hamburg 1773, S. 247f.

dovizia. Avvalorata in seguito dal costante esercizio, e dal senso riflesso de' precetti dell'Arte, VOSTRA ALTEZZA REALE giunse ad eseguirne le più complicate finzze con tal precisione, e bravura, che ben rari esempj potranno addursi d'un abilità sì vittoriosa.“²⁰

Giovanni Battista Mancini (1714–1800) wurde in Neapel und Bologna musikalisch ausgebildet, trat vor allem in Italien bis circa 1740 als Soprankastrat auf und machte sich als Gesangspädagoge einen Namen. 1757 wurde er unter dem Titel eines „K. K. Cammer Musicus“ als Gesangslehrer der kaiserlichen Kinder an den Wiener Hof berufen. Die entsprechende Verfügung erfolgte rückwirkend im März 1758.²¹ Als italienischer Sänger wurde Mancini mit einem jährlichen Gehalt von 1500 fl. (wie am Wiener Hof üblich) wesentlich höher eingestuft als die Cembalolehrer der kaiserlichen Kinder. Vor Mancini hatte der zweite Hofkapellmeister Georg von Reutter die Töchter in Gesang unterrichtet. 1750 wurde ihm dafür eine Gehaltszulage von 500 fl. gewährt.²²

Die Sammlung

Nach dem Tod der Mutter 1780 duldete Kaiser Joseph II. die beiden unverheirateten Schwestern, mit denen er sich schlecht verstand, nicht weiter in seiner Umgebung. Maria Anna zog in den Konvent der Elisabethinen in Klagenfurt. Elisabeth ging nach Innsbruck und wurde dort 1781 Äbtissin im adeligen Damenstift. Im Zuge der Abtretung Tirols an Bayern übersiedelte sie 1806 ein weiteres Mal. Sie verbrachte die letzten beiden Jahre ihres Lebens in Linz, wo sie im September 1808 starb und in der Jesuitenkirche (heute: Alter Dom) bestattet wurde. In ihrer Wohnung im Linzer Schloss befanden sich „2 harte Kastl mit Aufsätz darin die Musikalien“. Zusammen mit dem gesamten übrigen Inventar wurden Möbel und Inhalt Ende 1808 nach Wien transportiert und in die höfische Verwaltung übernommen.²³ Die Musikalien wurden der sogenannten „Kaisersammlung“, der Privatmusiksammlung des Kaisers Franz I. († 1835), einverleibt. In einen mit Nachträgen bis 1814 reichenden Katalog sind Elisabeths Opernpartituren ohne Angabe der Herkunft bereits aufgenommen.²⁴ Als die Sammlung 1879 geteilt und von Kaiser Franz Joseph an die

20 Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774, S. [VI] f. Die beiden Exemplare der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn SA.75.F.1 Mus und 214.625-B Alt Mag) tragen keine Besitzvermerke der Erzherzogin.

21 HHStA, OMeA Prot. 24 1757/58, 1. März 1758, f. 367. Die biographischen Angaben zu Mancini nach Leonella Grasso Caprioli, Art. „Mancini, Giovanni Battista, Giambattista“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 11, Kassel etc. 2004, Sp. 953f.; Angela Romagnoli, Art. „Mancini, Giovanni Battista, Giambattista“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 68, Rom 2007, online unter http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-mancini_%28Dizionario-Biografico%29/ (Abfrage 3.8.2013). Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, S. 63 zitiert das Ernennungsdekret.

22 Giegl, *Musik in der Familie Maria Theresias*, S. 60.

23 Die Verlassenschaft Maria Elisabeths ist in einem umfangreichen Akt im HHStA dokumentiert (OMaA Ktn. 219, III/A, Nr. 9). Der Akt enthält ein detailliertes Inventar (III/9d), das vom Mobiliar bis zu Wäsche, Pölstern [Kissen], Geschirr und Lebensmittelvorräten alles erfasst. Doch Bücher, Kupferstiche und Musikalien werden leider nicht einzeln angeführt. Zitat aus dem Inventar 1, f. 19r.

24 *Catalogo alter Musickalien u. gehört in das privat Musickalien Archiv S. Maj. des Kaisers*, A-Wn, Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 1. Zur Datierung des Inventars siehe den Eintrag auf S. 142, der vorletzten beschriebenen Seite: „Maschek, Österreichs Triumph oder die Rückkunft S: M: des Kaisers Franz in seine Residenz 16^{ten} Juny 1814, für Harmonie mit türkischer Musick“. John Rice stellt ferner fest, dass das Inventar wohl über einige Jahre hin zusammengestellt wurde und nach 1814 entstandene Werke fehlen: John A. Rice, *Empress Marie Therese and music at the Viennese court, 1792–1807*, Cambridge

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und an den Musikverein Graz verschenkt wurde, kamen die meisten Manuskripte aus Elisabeths Sammlung nach Graz. Schließlich wurde der Grazer Teil der Kaisersammlung 1936 von der Österreichischen Nationalbibliothek gekauft.

Einzelne Stücke aus Elisabeths Sammlung wurden in der einschlägigen Literatur gelegentlich erwähnt, etwa die Partituren von Glucks Opern *Alceste* und *Orfeo ed Euridice* in Thomas Denny's Studie über die „Wiener Quellen zu Glucks ‚Reform‘-Opern“ (2001).²⁵ John Rice gab 2003 wichtige Hinweise im Zusammenhang mit der Musikaliensammlung der Kaiserin Marie Theresé, der Gattin von Elisabeths Neffen Franz I./II., und veröffentlichte eine erste, unvollständige Liste von Elisabeths Partituren.²⁶ Doch fehlen bisher eine systematische Zusammenstellung und Untersuchung der gesamten Sammlung. Außerdem war bis jetzt nicht bekannt, dass neben den kompletten Partituren aus Elisabeths Besitz auch eine Sammlung von Opernarien existiert.

Die Identifizierung der Sammlung und ihrer Bestandteile verdankt sich dem bemerkenswerten Umstand, dass die Sammlung trotz ihrer fünf Übersiedlungen (Wien – Innsbruck – Linz – Wien – Graz – Wien) über lange Zeit als geschlossener Komplex erhalten blieb. Besitzvermerke ermöglichen die Zuordnung der einzelnen Musikalien. Bei der überwiegenden Zahl der Bände klebt auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels ein gestochenes Exlibris „Erzherzogin Elisabeth“ mit floraler, von einem bekrönten Wappenschild ausgehende Umrahmung (Format 60 × 40 mm). Weiters findet man handschriftliche, vermutlich autographe Besitzvermerke wie „elisabet“ (Monsigny, Mus.Hs. 10.244) oder einfach das Monogramm „E“, etwa auf dem Umschlagtitel von Galuppi's *Le nozze* (Mus.Hs. 10.027). Die Handschriften der Signaturengruppe X.d.9 bis X.g.4 in der Kaisersammlung gingen bis auf wenige, im Einzelnen erklärbare Ausnahmen in die Signaturengruppe 401 bis 420 des Grazer Musikvereins ein. Die Handschriften wurden fast durchwegs in derselben Reihenfolge in die Inventare beider Sammlungen²⁷ eingetragen und entsprechend nummeriert. Sie tragen überwiegend Besitzvermerke der Erzherzogin Elisabeth. Erst nach der Erwerbung der Grazer Sammlung durch die Österreichische Nationalbibliothek wurden Elisabeths Partituren auf verschiedene Signaturen zerstreut. Eine Zusammenstellung sämtlicher Bühnenwerke der Sammlung befindet sich unten in Anhang 1.

2003, S. 14f. – Zur Geschichte der Kaisersammlung siehe grundlegend Ernst Fritz Schmid, „Die Privatmusiksammlung des Kaisers Franz II. und ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), S. 596–599, ferner Rice, *Empress Marie Theresé*, S. 14f. sowie Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Ph.D. dissertation, University of Southern California 2001, S. 2090–2095.

25 Thomas A. Denny, „Wiener Quellen zu Glucks ‚Reform‘-Opern: Datierung und Bewertung“, in: *Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung*, hrsg. von Irene Brandenburg und Gerhard Croll (= Gluck-Studien 3), Kassel 2001, S. 9–72; 14 und 19. – Kurz erwähnt wird eine Partitur der Sammlung (Mus. Hs. 10.063) bei Michele Calella, „*La buona figliola* für die ‚Teatri Privilegiati‘. Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa in Wien“, in: *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke*. Festschrift für Hartmut Krones, hrsg. von Julia Bungardt u. a., Wien 2009, S. 149–170, hier S. 153.

26 Rice, *Empress Marie Theresé*, S. 20f., Fn. 28. Rice identifizierte auch erstmals die nicht als solche deklarierte Liste der Opernpartituren Elisabeths im Anhang zum Inventar der Kaisersammlung, siehe ebda. S. 34.

27 Zum Inventar der Kaisersammlung siehe oben Anm. 23; der Titel des Übernahmeinventars im steirischen Musikverein lautet: *Catalog der von S:er Apost: Majestät Kaiser Franz Josef I dem steierr: Musikvereine geschenkten Musikalien Sammlung* [1879], A-Wn, Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 2.

Die Signaturen X.d.9 bis X.g.4 bilden einen einheitlich gestalteten, von einer Schreiberhand verfassten Nachtrag auf den letzten Seiten des Inventars der Kaisersammlung (S. 138–141; S. 143 ist die letzte beschriebene Seite des Inventars). Danach folgt ein weiterer Nachtrag von anderer Hand. Seite 139 ist mit „Anhang“ überschrieben, doch bereits auf dem ursprünglich freien unteren Teil der Seite 138 beginnt der Nachtrag mit Handschriften, die durch Besitzvermerke ebenfalls Elisabeths Sammlung zuzuweisen sind. Der letzte Teil dieses Anhangs, die Signaturengruppe X.f.6 bis X.g.4, ging in die Grazer Sammlung unter den Signaturen 416–420 ein. Diese Gruppe ist bezüglich Gattungen, Zusammensetzung (z. T. komplettes Stimmenmaterial) und Entstehungszeit der Stücke uneinheitlich. Eine Zugehörigkeit zu Elisabeths Sammlung ist durch keine Indizien gestützt und unwahrscheinlich.²⁸

Zwei Partituren von Gluck aus der Sammlung Elisabeths waren in der Kaisersammlung an anderem Ort aufgestellt worden. Sie wurden der gedruckten Partitur von Glucks *Paride ed Elena* (Wien 1770) unter der Signatur I.a.5 zugeordnet. Die Partitur von Gassmanns *Amore e Psiche*, die ursprünglich an dieser Stelle stand, wanderte dagegen nach hinten und erhielt die Signatur X.g.1.²⁹ Im Inventar ist die Umstellung als spätere Korrektur unter I.a.5 erkennbar. Noch eine weitere Unregelmäßigkeit ist zu bemerken. Im Zuge der Teilung der Kaisersammlung 1879 waren die beiden Manuskripte mit der Signatur X.e.1 für die Gesellschaft der Musikfreunde vorgesehen. Im Inventar steht in Blau „Wien“. Bei Pasquale Anfossis *La Metilde ritrovata* wurde der Plan durchgeführt. Bei Giuseppe Collas *Licida e Mopso* zog man die Entscheidung offensichtlich zurück und ordnete den Band unter der Signatur 162 in die Grazer Sammlung ein.

Die Sammlung der Erzherzogin enthält nicht weniger als 28 Opernpartituren aus dem Zeitraum zwischen 1760 und 1776 sowie Klavierauszüge zu Opéras comiques. Das in Wien übliche norditalienische Papier und die Eigenarten der Schreiber lassen erkennen, dass die Manuskripte mehrheitlich in Wien hergestellt wurden. Man findet verschiedene Wasserzeichen und verschiedene Schreiber. Die Sammlung wurde also nach und nach erweitert, nicht auf einmal hergestellt. Bis auf wenige Ausnahmen existieren Duplikate von Elisabeths Partituren aus der kaiserlichen Sammlung. Wie wir durch die Gluck-Gesamtausgabe wissen, bestehen zwischen den Manuskripten beider Sammlungen starke Übereinstimmungen. Sie sind vermutlich in derselben Kopistenwerkstatt und annähernd gleichzeitig entstanden. Und da es sich bis auf wenige Ausnahmen um Werke handelt, die in Wien aufgeführt wurden, kann man annehmen, dass anlässlich der Aufführung einer Oper das Stimmmaterial

28 [Ettori] Romagnoli, Salmi 45–46 (1798), X.f.6 / 416 / Wn Mus.Hs. 9934–35 (2 Partituren) und 9936 (Stimmen); Giuseppe Millico, *Ipermestra* (1783), X.f.8 / 417 / Wn Mus.Hs. 9966; Georg Friedrich Händel, *Das Leiden und Sterben Jesu Cristo* [Brockes-Passion HWV 48; wie dieses wurde auch Haydns Exemplar auf Befehl der englischen Königin kopiert, siehe Bernd Baselt, *Händel-Handbuch 2*, Leipzig 1984, S. 61], X.g.1 / 418 / Wn Mus.Hs. 9874; Georg Friedrich Händel, *Joseph and his brethren*, London: Walsh [1744] [HWV 59, RISM H 601], X.g.1 / 418 / Wn Ms 27.050-4^o; Florian Leopold Gassmann, *Amore e Psiche* (1767), X.g.1 / 418 / Wn Mus.Hs. 9946; Giuseppe Millico, *Esther* [Tragédie nach Racine], X.g.2 / 419 / Wn Mus.Hs. 9927; Theodor von Schacht, *Zenide und Saed* (um 1810), X.g.2 / 420 / Wn Mus.Hs. 10206 (Partitur); *La Riedificazione di Gerusalemme* [Bearbeitung einer Oper von Cimarosa, Neapel 1804], X.g.3–4 / 420 / Wn Mus.Hs. 9930 (Partitur) und 9931 (Stimmen).

29 Dass Gassmanns Oper ursprünglich eine andere Signatur in der Kaisersammlung hatte und mit Sicherheit nicht der neu hinzugekommenen Sammlung Elisabeths angehörte, ist ein weiteres Indiz, dass der letzte Teil des Anhangs (dem *Amore e Psiche* später beigelegt wurde) nicht aus Elisabeths Besitz stammt.

und zugleich die Prachtpartituren für den Hof produziert wurden und daher das Herstellungsdatum der Partituren nahe an den Aufführungsdaten der Opern liegt.

Die Sammlung von Opernpartituren spiegelt den Niedergang jener Gattungen des Musiktheaters wider, die in der Forschung meist unter dem Begriff *Opera seria* zusammengefasst werden (Tab. 1). Dieser Teil der Sammlung, durch Ledereinbände von den übrigen Partituren abgehoben, hat in der Ära Franz Stephans, genauer zwischen 1760 und 1765, seinen Schwerpunkt. Nur zwei Manuskripte stammen aus der Zeit nach dem Tod des Kaisers. Die Buffo-Opern in der Sammlung fallen dagegen überwiegend in die Jahre 1767–1774, nur zwei Stücke wurden in Wien noch zu Lebzeiten Franz Stephans aufgeführt.

Tabelle 1:

12 Opere serie, Einband Leder

Chronologisch nach Aufführungsdaten Wien (Burgtheater, falls nichts anderes vermerkt) bzw. Uraufführung (UA). Die Daten der Wiener Erstaufführungen entsprechen Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien 1971 (Theatergeschichte Österreichs 3/2).

A-Wn Mus.Hs.			Auffg. Wien	Anmerkung
9.953	Ma. Antonia v. Bayern	Talestri		UA 1760
9.951	Hasse	Alcide al Bivio	1760	
10.004	Scarlatti G.	Issipile	1760	
10.009	Wagenseil	Demetrio	1760	
10.007	Traetta	Armida	1761	
9.949	Gluck	Orfeo	1762	
10.008	Traetta	Ifigenia in Tauride	1763	
9.947	Gassmann	L'Olimpiade	1764	
10.124	Gluck	Il Parnaso confuso	1765	
10.123	Gluck	La corona	[1765]	UA entfiel
9.948	Gluck	Alceste	1767	
10.110	Colla	Licida e Mopso		UA 1769

Etliche dieser Azioni teatrale oder Feste teatrale waren für die Aufführung bei höfischen Festen vorgesehen. Hasses *Alcide al Bivio* und Glucks *Il Parnaso confuso* wurden anlässlich der Hochzeitsfeiern von Joseph II. aufgeführt. Glucks *La corona* sollte zum Namenstag Franz Stephans am 4. Oktober 1765 unter Mitwirkung Maria Elisabeths und dreier ihrer Schwestern aufgeführt werden. Doch der Kaiser starb im Sommer völlig unerwartet, worauf die Vorbereitungen für die Oper eingestellt wurden. Giuseppe Collas (1731–1806) Pastorale *Licida e Mopso* wurde, wie am Titelblatt angegeben, 1769 am Teatro Reale in Colorno anlässlich der Ankunft der Erzherzogin Maria Amalia zur Vermählung mit Herzog Ferdinand von Parma und Piacenza aufgeführt. Auch *Armida*, ein Drama per musica von Tommaso Traetta, dem Kapellmeister am Hof von Parma, erlebte zum Geburtstag von Josephs erster Gattin, der bereits mehrfach erwähnten Isabella von Parma, seine Uraufführung.

Die meisten dieser Opere serie wurden für Wien komponiert und hier erstmals aufgeführt. Lediglich Wagenseils *Demetrio* stammt bereits aus den 1740er Jahren. Das Drama per musica *Talestri* von Maria Antonia Walpurgis von Bayern, der Kurfürstin von Sachsen (1724–1780), erlebte seine Premiere 1760 im Schloss Nymphenburg. Etwaige Aufführun-

gen in Wien sind nicht dokumentiert, ebenso wenig bei Collas *Licida e Mopso*. Die beiden Partituren sind möglicherweise auswärtige Geschenke. Bei der Auswahl der übrigen Manuskripte fällt auf, dass Elisabeth im Zeitraum 1760 bis 1765 fast sämtliche neuen, in Wien aufgeführten Drammi per musica in ihre Sammlung aufnahm. Allein *Il trionfo di Clelia* von Hasse/Metastasio (aufgeführt 1762) fehlt. Traettas auch für Gluck bedeutsamer Rückgriff auf Quinaults Libretto der *Armide*, vermittelt über Durazzo und Migliavacca,³⁰ ist ebenso darunter wie Schlüsselwerke des Drama per musica nach Metastasio: Glucks *Orfeo* und *Alceste* (Libretto von Calzabigi) sowie Traettas *Ifigenia* (Libretto von Coltellini).

Die Geschlossenheit der Sammlung wird durch die Zählung der Opere buffe von 1 bis 14 demonstriert (Tab. 2). Da das jüngste Stück die Nr. 2 trägt, kann die Nummerierung frühestens 1774 durchgeführt worden sein. Gezählt wurde mit einzelnen Ausnahmen in einem doppelten Ansatz alphabetisch nach Autoren: Nr. 1–5 von Galuppi bis Piccini sowie noch einmal von Galuppi bis Salieri (Nr. 6–14). Im Unterschied zu den in Leder gebundenen Drammi per musica tragen alle übrigen italienischen Opern einen Einband aus fester, mit farbigem Papier beklebter Pappe. Das Papier zeigt meist eine florale Prägung in unterschiedlichen Farbkombinationen: goldene Prägung auf grünem, weißem, blauem, gelbem oder rotem Grund sowie grüne oder rote Prägung auf goldenem Grund. Auch die Einbände der beiden Opéras-comiques von Grétry (Tab. 3) waren ursprünglich mit einem solchen Papier beklebt. Doch hatte man weiche Pappe oder überhaupt nur festes Papier verwendet, so dass der Einband um 1930 erneuert werden musste. Vom alten Einband sind nur mehr Spuren vorhanden. Die französische *Opéra comique* ist bei den jüngsten Stücken der Sammlung (1776) mit zwei Werken von André-Ernest-Modeste Grétry, bei den ältesten Stücken (1758–1762) mit Klavierauszügen von Werken Glucks und Monsignys vertreten.

Tabelle 2:

14 Opere buffe, Einband Papier zweifarbig (grün/gold bedeutet: grünes Muster auf goldenem Grund)

Anordnung chronologisch; die Daten der Wiener Erstaufführungen entsprechen Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Wien 1971 (Theatergeschichte Österreichs 3/2). „B“ und „K“ nach dem Jahr der Aufführung bedeutet Burg- bzw. Kärntnertortheater. Bei Piccinis *La buona figliuola* und *La buona figliuola maritata*, die bei Zechmeister für dasselbe Werk genommen werden, ist das Erscheinungsdatum der Textbücher angegeben, ebenso bei Sacchinis *Il finto pazzo per amore*, wo Zechmeister 1771 als Jahr der Erstaufführung angibt.

A-Wn Mus.Hs.			alte Nr.	Auffg. Wien	Einband
10.027	Galuppi	Le nozze	1	1764B	grün/gold
10.064	Piccini	La buona figliuola maritata	4	1764B	grün/gold
10.062	Piccini	Le contadine bizzarre	5	1767B	gold/grün
10.026	Galuppi	Il marchese villano	6	1767K	grün/gold
10.063	Piccini	La buona figliuola	3	1768B	grün/gold
10.031	Guglielmi	La sposa fedele	7	1769B	gold/weiß
10.070	Sacchini	Il finto pazzo per amore	9	1770K	rot/gold

30 Zur anhaltenden Rezeption der *Armide* in der französischen und italienischen Oper siehe Dörte Schmidt, *Armide hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie*, Stuttgart-Weimar 2001.

A-Wn Mus.Hs.			alte Nr.	Auffg. Wien	Einband
10.072	Salieri	La fiera di Venezia	10	1772K	grün/gold
10.075	Salieri	La secchia rapita	11	1772K	grün/gold
10.071	Salieri	Il barone di rocca antica	12	1772K	gold/blau
Wgm Q 1129	Anfossi	La Metilde ritrovata	13	1773B	gold/gelb
10.025	Felici	L'amor soldato	8	1773K	marmoriert
10.073	Salieri	La locandiera	14	1773K	Ranken
10.029	Gazzaniga	L'isola d'Alcina	2	1774B	gold/blau

Tabelle 3:

5 Opéras comiques, teils in Partitur, teils Klavierauszug.

Ursprünglicher Einband aus Pappe oder dickem Papier, mit zweifarbigem Papier beklebt. Nur mehr Spuren davon erhalten. Sämtliche Einbände wurden erneuert, daher fehlen meist Besitzvermerke. Daten der Wiener Erstaufführungen ergänzt nach Zechmeister, *Die Wiener Theater*, 1971.

A-Wn Mus.Hs.				
10.243	Gluck	La fausse esclave	1758B	KIA
10.242	Gluck	Le cadu dupé	1761B	KIA
10.244	[Monsigny]	On ne s'avise jamais de tout	1762B	„elisabet“ KIA
10.173	Gretry	Lucile	1776K	KIA
10.174	Gretry	Le tableau parlant	1776K	KIA

Was die zeitliche Priorität von Wiener Aufführungen anlangt, unterscheiden sich die Opere buffe deutlich von den Opere serie. Die meisten Buffo-Opern wurden auswärts, etwa in Rom, Venedig oder Bologna, erstmals produziert und gelangten mit einer gewissen, im Lauf der Jahre freilich abnehmenden Zeitverzögerung auf eine Wiener Bühne. Baldassare Galuppi's *Le nozze* wurde 1755 in Bologna uraufgeführt und war erst neun Jahre später in Wien zu sehen; dagegen wurde Pasquale Anfossi's Drama giocoso *L'incognita perseguitata*, das 1773 im Karneval in Venedig erstmals aufgeführt worden war, unter dem Titel *La Metilde ritrovata* bereits nach wenigen Monaten auch in Wien gespielt. Die Opere buffe in Elisabeths Sammlung machen nur einen Bruchteil des in Wien gespielten Repertoires aus. Die wichtigsten Komponisten des Wiener Repertoires sind allerdings vertreten, von einer Ausnahme abgesehen. Während der in Wien ansässige Antonio Salieri mit etlichen Werken aufscheint, enthält die Sammlung keine einzige der zwölf im entsprechenden Zeitraum in Wien aufgeführten Opere buffe von Florian Leopold Gassmann. Bei den *Opéras comiques* ist die Auswahl noch viel bescheidener. Mit Werken von Gluck, Monsigny und Gretry sind zumindest im Wiener Repertoire stark vertretene Komponisten in der Sammlung repräsentiert.

Tabelle 4:

Einzelne Arien und Duette für Sopran und Orchester (Partitur mit Stimmen; Stimmen fehlen bei Mus.Hs. 10.392, 10.411 und 10.670) sowie 12 italienische Lieder für Sopran und Akkordinstrument.

Ehemals Signatur X.d.9 in der Kaisersammlung Wien, Nr. 401 im Archiv des Musikvereins Graz. Ein detaillierter Katalog der Handschriften befindet sich unten in Anhang 2.

A-Wn Mus.Hs.	Komponist	Titel der Oper Akt, Nummer	Textautor	Rolle(n)	Textincipit
10.262	anonym („Bach“)	<i>Issipile</i> I,4	Metastasio	Issipile	„Impallidisce in campo“
10.263	anonym („Bach“)	<i>La disfatta di Dario</i> I,9	Morbilli ³¹	Alessandro	„Belle luci che accendete“
10.871	anonym		anonym		„A palpitar d'affanno“
10.458	Manna	<i>Didone abbandonata</i> (1751) III,6	Metastasio	Enea	„A trionfar mi chiama“
10.773	Traetta	<i>Didone abbandonata</i> (1757) I,6	Metastasio	Dido	„Son Regina“
10.393-4	[Orazio Mei]	<i>Demetrio</i> (1758) I,10	Metastasio	Alceste (Demetrio)	„Scherza il nocchier talora“
10.774	Traetta	<i>Ippolito ed Aricia</i> (1759) III,3	Frugoni	Aricia	„Va dove amor ti chiama“
10.392	[Traetta]	<i>Armida</i> (1761) I,5	Migliavacca	Rinaldo	„Sol d'onore“
10.670	Ponzo	<i>Arianna e Teseo</i> (1762) II,7	Pariati	Teseo	„Non temer bell'idol mio“
10.669	Ponzo	<i>Arianna e Teseo</i> (1762) II,14	Pariati	Arianna	„Per trionfar pugnando“
10.702	Sacchini	<i>Alessandro nell'Indie</i> (1763) I,16	Metastasio	Cleofilde – Poro	„Se mai turbo“
10.775	Traetta	<i>Antigono</i> (1764) I,5	Metastasio	Berenice	„Io non so se amor tu sei“
10.390-1	Gluck	<i>Il Parnaso confuso</i> 1 (1765)	Metastasio	Melpomene	„In un mar che non ha sponde“
10.411	Guglielmi	<i>Tamerlano</i> (1765) II,13	Piovene	Asteria – Per- sano [Andro- nico]	„Ah che nel dirti addio“
10.377-8	Gassmann	<i>Achille in sciro</i> (1766) I,2	Metastasio	Deidamia	„Ah ingrato, amor non senti“
10.877	[Millico]	12 Canzonette italiane			

Die Sammlung enthält weiter ursprünglich ungebundene Partituren einzelner Arien und Duette (Tab. 4). Während bei der Partiturenammlung der Besitz gegenüber dem Gebrauch der Noten im Vordergrund zu stehen scheint, waren die Arien und Duette – allesamt in der geeigneten Stimmlage – von Elisabeth vermutlich zum eigenen Musizieren angeschafft

31 Der Text der Arie wurde in Pasquale Cafaros 1756 in Neapel aufgeführter Oper *La disfatta di Dario* (Libretto: Angelo Morbilli) verwendet, siehe: *Johann Christian Bach 1735–1782, The collected works*, hrsg. von Ernest Warburton, Bd. 48/1: ders., *Thematic Catalogue*, New York-London 1999, S. 585. Die Musik von Cafaros beliebter Arie entspricht jedoch nicht der in Wien bewahrten Vertonung (wie mehrere RISM-Einträge erkennen lassen). Er erschien vermutlich bereits zuvor im 1741 erstmals aufgeführten Pasticcio *Alessandro in Persia*, siehe <http://opac.rism.info/search?documentid=806154831> (Abfrage 27.9.2013).

worden. Die Erzherzogin verkörperte 1765 die Muse Melpomene bei der Uraufführung von Glucks *Parnaso confuso*. Eine ihrer Arien befindet sich in der Sammlung; zumindest in diesem Fall ist bewiesen, dass Elisabeth die Partien ihrer Ariensammlung selbst sang. Auch der Umstand, dass meist Instrumentalstimmen zu den Partituren vorliegen, spricht dafür, dass die Erzherzogin aus diesen Noten musizierte. Im erhaltenen Material finden sich kaum Gebrauchsspuren; man würde solche Spuren am ehesten bei den Gesangsstimmen erwarten. Diese Parts fehlen allerdings im Stimmmaterial durchwegs. Die Gesangsstimmen waren, möglicherweise gebunden, wohl extra verwahrt worden und gingen inzwischen vermutlich verloren. Eine von 1 bis 10 durchlaufende Reihe von Signaturen, auf der ersten Seite rechts oben vermerkt, könnte sich eventuell auf die Anordnung der zusammengebundenen Gesangsstimmen beziehen und deutet jedenfalls darauf hin, dass auch dieser Teil der Sammlung relativ vollständig erhalten blieb (Tab. 5).

Tabelle 5:

Alte Signaturen der Ariensammlung, fortlaufend angeordnet nach der Zählung rechts oben auf der jeweils ersten Seite.

Den einzelnen Signaturen sind meist mehrere Stücke zugeordnet. Die Nummern 2 und 8 sind nicht vergeben. Herkunft und Bedeutung einer weiteren, links oben vermerkten Serie von Signaturen bleibt unklar.

A-Wn			links oben	rechts oben
Mus.Hs.				
10.669	Ponzo	„Per trionfar pugnando“	P: N:o 7a	N 1
10.670	Ponzo	„Non temer bell'idol mio“	–	–
10.773	Traetta	„Son Regina“	N: 36: S:	N 3
10.775	Traetta	„Io non so se amor tu sei“	N: 14: J	N 4
10.458	Manna	„A trionfar mi chiama“	A: [?] 10	N 4
10.263	„Bach“	„Belle luci che accendete“	N 94	[N] 4
10.390-1	Gluck	„In un mar che non ha sponde“	N 15 J	N 5
10.871	anonym	„A palpitar d'affanno“	N 11a	N 5
10.393-4	[Mei]	„Scherza il nocchier talora“	N 25 H [?]	N 6
10.377-8	Gassmann	„Ah ingrato, amor non senti“	N: 15a	N 7
10.774	Traetta	„Va dove amor ti chiama“	N: 1: V:	N 7
10.702	Sacchini	„Se mai turbo“	N 30 P	N 9
10.262	„Bach“	„Impallidisce in campo“		N 9
10.411	Guglielmi	„Ah che nel dirti addio“	N 1.	N 9 [?]
10.392	[Traetta]	„Sol d'onore“	N:o 20: S:	N 10

Mit den ausgewählten Stücken ist ein hoher Anspruch verbunden. Erzherzogin Elisabeth maß sich in einigen Arien mit den größten Gesangstars ihrer Zeit, etwa den Kastraten Cafarelli und Giovanni Manzuoli wie auch der gefeierten Primadonna Caterina Gabrielli.³² Cafarelli hatte 1751 in Venedig den Enea in Gennaro Mannas *Didone abbandonata* übernommen. Manzuoli sang den Rinaldo in Traettas *Armida* in der Wiener Uraufführung (1761), den Teseo in Ponzos *Arianna e Teseo* (Mailand 1762) und den Poro in Sacchinis *Alessandro nell'Indie* (Turin 1766). Die Gabrielli schließlich begeisterte das Publikum in den weiblichen Titelrollen von Traettas *Ippolito ed Aricia* (bei der Uraufführung in Parma 1759) und dessen *Didone abbandonata* (Mailand 1763, Neapel 1764), hoch virtuose Partien,

32 Zu folgenden Aufführungsdaten siehe: Sartori, *I libretti italiani*.

deren Ausführung auch professionelle Sängerinnen gehörig herausforderte. Die Canzonetten des Kastraten Giuseppe Millico, eines Sängers aus dem Umfeld Christoph Willibald Glucks, stellen vergleichsweise geringere technische Anforderungen.³³

Es fällt auf, dass die Sammlung von Arien und Duetten ausschließlich Seria-Partien enthält. Diese Partien entsprachen offensichtlich Elisabeths Stimmfach. Ihre musikalischen Aktivitäten standen in einem professionellen sängerischen Kontext, zugleich aber, weil es sich bei ihr um eine hohe Adlige handelte, in einem konstitutionellen Kontext mit langer Tradition, dessen institutionen- und mentalitätsgeschichtlicher Hintergrund nun näher beleuchtet werden soll, um die zentrale repräsentative Funktion von Oper im höfischen Leben verständlich zu machen.

Korporale und referentielle Repräsentation

Elisabeths Lehrer Mancini fordert in seiner Gesangsschule eine enge Verbindung von Rolle und Darsteller, so dass die Zuseher Darsteller und Rolle miteinander identifizieren. Ein Akteur auf der Bühne müsse sich so durch Bewegung und Stimmgebung in die Person, die er vorstellt, hineinversetzen, dass der Zuseher glaube, er sei diese Person.³⁴ Mancini beschreibt die gewünschte Wirkung, die sich bei adeligen oder bei professionellen Akteuren wohl kaum unterschied. Jedenfalls schränkt der Sänger seine Aussage nicht auf eine der beiden Gruppen ein. Doch würde man die Unterschiede zwischen feudaler und bürgerlicher Identität unzulässig nivellieren, wenn man ohne weiteres annähme, Prinzessinnen und professionelle Sängerinnen setzten sich auf genau dieselbe Art zu ihren Rollen in Beziehung. Auf welcher konzeptuellen Grundlage verkörperte eine Prinzessin singend die Figur einer Opernhandlung? Elisabeth von Österreich trat kaum vor Publikum auf, und wenn, dann bestand dieses Publikum aus der höfischen Gesellschaft. Sie sang nicht vor bürgerlichem Auditorium, das ihren Auftritt möglicherweise nach rein ästhetischen Maßstäben beurteilt hätte. Nicht die ästhetische Wirkung adeligen Bühnenspiels steht hier zur Debatte, sondern das Selbstverständnis dieser Gesellschaft. Die Identität, die die Erzherzogin in ihrer Rolle vorübergehend annahm, war unabhängig davon, ob sie tatsächlich auf der Bühne spielte oder lediglich vor einem kleinen Kreis von begleitenden Musikern sang, ob unter den Augen eines Lehrers oder womöglich im Studium ganz für sich. Um zu verstehen, was Maskierung für die Erzherzogin bedeutet haben könnte, ist ein größerer Kreis abzuschreiten.

33 Millico sang um 1770 verschiedene Hauptrollen in Opern von Gluck. Eng mit dem Komponisten befreundet, wohnte er 1774 mit ihm im selben Haus in Paris, siehe Bruce A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, S. 43, Fn. 63 sowie Irene Brandenburg, *Vito Giuseppe Millico. Studien zu Leben und Werk eines komponierenden Kastraten im 18. Jahrhundert*, Diss. Universität Salzburg 1995, S. 40–50. Die anonyme Quelle Mus.Hs. 10.877 wird bei Brandenburg im Werkverzeichnis nicht vermerkt, s. S. 246–259. – Die zwölf Lieder wurden in zwei Sammlungen 1774 in London gedruckt. Sie finden sich in einer weiteren Quelle vom Wiener Hof als erste von 36 „Barcarole a Voce Sola di Soprano con Accomp. d’Arpa [...] Per uso di sua Altezza Reale“, A-Wn Mus.Hs. 10.541.

34 Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche*, S. 148: „Recita bene un Attore allor quando, investendosi forte del carattere di quel Personaggio, che rappresenta, lo spiega al naturale e con l’azione, e con la voce, e cogli affetti proprj, e con tanta chiarezza lo ravviva, che l’Uditore dice, questo veramente è, per ragion d’esempio, questo è Cesare: questo è Alessandro“ (zitiert bei Feldman, *Opera and sovereignty*, S. 68). „Ein Darsteller spielt gut, wenn er sich in den Charakter der Person, die er darstellt, stark hineinversetzt [wenn er sich gleichsam deren Kleider anzieht], sie natürlich durch Bewegung, Stimme und deren spezielle Gefühlsregungen erläutert und sie mit solcher Klarheit belebt, dass der Zuschauer sagt, dieser ist es wirklich, etwa: ‚Dieser ist Cäsar, dieser ist Alexander‘“ (Übersetzung ME).

Der Musiksoziologe Christian Kaden bietet mit seiner Unterscheidung zwischen einer „korporalen“ und einer „referentiellen“ Repräsentation³⁵ eine brauchbare terminologische Basis für derartige Überlegungen. Er definiert die eine als „re-*praesentatio*, die Vergegenwärtigung, Verkörperung einer Sache im Präsentischen“, die andere als „re-*praesentatio*, die Stellvertretung eines anderen, eines Abwesenden“. Kaden nennt Beispiele der korporalen Repräsentation aus verschiedensten Bereichen. Die Frauen im brasilianischen Candomblé werden im Zustand der Trance von den Göttern „geritten“, geben ihnen „Wohnung“ und werden mit ihnen ident. Diese „Inkorporation des Göttlichen“ geschieht jedoch nicht so, dass die Identität der Initiierten zerstört würde; eher tritt die göttliche Identität zur menschlichen hinzu. Die Medien seien Menschen und „temporär zugleich Gottheiten“.³⁶ Auf ähnliche Weise verkörpern im mittelalterlichen Gottesdienst die Menschen die himmlische Gesellschaft, die in der Messe gegenwärtig ist. Der Bischof oder Priester gibt Christus Gestalt, und in die Stimmen der singenden Mönche und Kleriker mischt sich die Musik der anwesenden Engel. Das „Göttlich-Unaussprechliche“ erlangt „im Gesang der Mönche seinen Klang-Leib, seine Fleischwerdung“.³⁷ So wird die Kirche, die man durch die „*porta coeli*“ betritt, selbst zum gegenwärtigen Himmel. Brot und Wein bleiben im Messopfer nicht bloße *signa*, sondern werden zur Sache selbst.³⁸

Von hier aus ergibt sich – beim Thema der Repräsentation wenig überraschend – eine Reihe von interdisziplinären Querverbindungen. Jürgen Habermas sieht in der Repräsentation von Status das zentrale Moment „repräsentativer“ Öffentlichkeit, des Gegenstücks zur späteren „bürgerlichen“ Öffentlichkeit. Ein Herr repräsentiere seinen Status, er verkörpere eine wie auch immer „höhere“ Gewalt. Diese Art von Repräsentation mache „ein unsichtbares Sein“ durch die öffentlich anwesende Person des Herrn sichtbar und unterscheide sich prinzipiell von Repräsentation im Sinne rechtlicher Vertretung, bei der von einem Anwalt oder von Abgeordneten andere vertreten werden. Für Fürst und Landstände gelte, dass sie selbst das Land „sind“, statt es bloß zu vertreten.³⁹ Das Vergegenwärtigen von Abwesendem und andererseits das Verweisen auf Abwesendes als zwei Typen der Repräsentation korrelieren ähnlich mit Hans Ulrich Gumbrechts Unterscheidung zwischen „Präsenzkul-

35 Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel-Stuttgart 2004, S. 170f. Kaden nennt beide Arten der Einfachheit halber auch Repräsentation 1 und 2.

36 Ebda. S. 53–55.

37 Ebda. S. 134.

38 Ebda. S. 170 unter Verweis auf Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1983. – Zur Eucharistie als ein im 16. und 17. Jahrhundert in vielen Bereichen wirksamer Prototyp von Repräsentation siehe Stefanie Ertz / Heike Schlie / Daniel Weidner, *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München 2012.

39 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied-Berlin 1962, zitiert nach der Neuauflage 1990, Frankfurt/M. ⁴1995 (stw 891), S. 60f. – Habermas bezieht sich auf Hans-Georg Gadamer, der auf den sakralrechtlichen Charakter des Begriffs Repräsentation aufmerksam gemacht hatte. Während die Römer unter *representatio* ein Abbild oder eine bildliche Darstellung meinten, hätte der Begriff im Lichte des christlichen Gedankens der Inkarnation und des *corpus mysticum* eine Bedeutungswendung erfahren. Es bedeute nun auch eine Vertretung solcher Art, dass im Abgebildeten das Abbild selber anwesend wird. „Representare heißt Gegenwärtigsein lassen“ (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 134, Anm. 2). Im religiösen Spiel des Mittelalters meine *representatio* nicht nur die Darstellung auf der Bühne im Sinne einer Aufführung, sondern die „dargestellte Gegenwart des Göttlichen selber“ (ebda, S. 476).

tur“ und „Subjekt“- oder „Repräsentationskultur“.⁴⁰ Während (referentielle) Repräsentation in der westlichen Kultur der Neuzeit zur bevorzugten Modalität aufgestiegen sei, habe sich (korporale) „Re-Präsentation“ in Nischen unserer Kultur zurückgezogen. Gumbrecht führt als Beispiele einer Präsenzkultur die Oper sowie den Sport und seine Inszenierungen (konkret: American Football) vor.⁴¹ Wie Kaden geht er davon aus, dass (trotz jeweils unterschiedlicher Schwerpunkte und Anteile) jedes kulturelle Phänomen Elemente beider Formen von Repräsentation enthält.⁴² Kaden warnt davor, sich die Ablösung von „Körperkulturen“ durch „Bezeichnungskulturen“ in der Neuzeit einfach als lineare Entwicklung vorzustellen. Korporale und referentielle Repräsentation würden weiterhin „koalieren und kooperieren“.⁴³

Erika Fischer-Lichte skizziert in ihrer Studie *Theater im Prozeß der Zivilisation* eine Geschichte der Körper-Inszenierungen. Sie beschreibt das bürgerliche Theater seiner Idee nach als reine Bezeichnungskultur. Dort sollte „der Schauspieler in einem langwierigen Prozeß der Beobachtung, Nachahmung und Erfindung seinen sinnlichen Körper ganz und gar in einen semiotischen Körper transformieren“.⁴⁴ Ob nicht auch hier korporale Repräsentation weiterhin Teil der theatralischen Konzeption sei, bleibe dahingestellt. Bereits das Barocktheater setze, wie Fischer-Lichte ausführt, die Körper der Schauspielerinnen und Schauspieler als Träger von Zeichen ein. Doch würden dabei diese Körper nicht zum Verschwinden gebracht, sondern blieben, was sie sind. Um die gewünschten Wirkungen zu erzielen, bedürfte es keiner illusionistischen Identifizierung von Rolle und Darsteller.⁴⁵

Entsprechungen zum referentiellen Spiel des barocken Theaters finden sich in bestimmten Arten höfischer Verkleidungsdivertissements, wo die Identität der Rollenträger klar erkennbar bleibt und die gespielte Rolle durch Attribute dargestellt wird. Im sogenannten „Königreich“, den „Wirtschaften“ oder im Inkognito wird oft der eigene Rang bewusst unterlaufen. Das Königreich ist eine Karnevalsbelustigung, bei der die Angehörigen der höfischen Gesellschaft durch Los eine andere höfische Funktion zugeteilt erhielten. Alle tauschten Kleidung und Insignien; das Vergnügen dieses Spiels bestand in „der Inkongruenz von realer Würde des Trägers und seiner einen anderen Rang bezeichnenden Kleidung“. Das Königreich stellte dabei „das Zeremoniell nicht in Frage, sondern bildete es ab. Die Rangordnung als abstraktes Formular der hierarchischen Folge wurde nicht angetastet, lediglich die Besetzung änderte sich“.⁴⁶ Ähnliches gilt für die sogenannten Wirtschaften, bei denen das Herrscherpaar in der Verkleidung von Wirtsleuten seine Gäste bediente. Der Reiz solcher Veranstaltungen lag für die hochgestellten Persönlichkeiten in der Reduzierung des Zeremoniells, die freiere Umgangsformen erlaubte. Ähnlich wird beim Inkognito die Titu-

40 Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, hrsg. von Jürgen Klein, Frankfurt/Main 2012, bes. S. 213–222 („Zehn kurze Überlegungen zu Institutionen und Re/Präsentation“).

41 Ebda. S. 261–290.

42 Ebda. S. 215.

43 Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare*, S. 170f.

44 Erika Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen-Basel 2000, S. 14.

45 „Die Schauspielkunst des Barocktheaters transferiert [...] aus Rhetorik und Geometrie Zeichen, deren Herstellung nur unter strenger Einhaltung gewisser Regeln und deren wiederholte Vorführung nur aufgrund langer Übung und durch sie erworbener großer Körperbeherrschung möglich ist. [...] Erklärtes Ziel dieser Art der Körperrepräsentation ist die eindrucksvolle Darstellung von Affekten und die durch sie bewirkte Erregung von Affekten im Zuschauer“ (ebda. S. 29).

46 Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999, Zitate S. 207 und 212.

latur geändert, um etwa bei Reisen zeremoniellen Komplikationen auszuweichen.⁴⁷ Auch als Graf von Falkenstein blieb Joseph II. als Person und Kaiser erkennbar, doch ließ sich das Ensemble an ihm gegenüber notwendigen Ehrenbezeugungen unter diesem Namen wesentlich einschränken. So wie Zeus wiederholt seinen Geliebten in Menschen- oder Tiergestalt inkognito erschien, kannte auch das Rollenrepertoire hoher Adelliger in höfischen Mummereien keine Grenze. In Dresden etwa fand 1574 und 1591 jeweils ein Triumphzug der Hasen statt, bei dem Adelige, als Hasen verkleidet, zu Pferde ritten und aufgespießte Hunde- und Jägerköpfe mit sich führten.⁴⁸ Referentielle Repräsentation in der höfischen Gesellschaft bedeutete spielerisches temporäres Absehen vom eigenen Rang.

Doch gab es daneben auch Spiele, die im Gegensatz dazu den eigenen Rang zur Schau stellen, in dem man in korporaler Repräsentation Personen höchsten Rangs theatralisch und rituell vergegenwärtigte. Ludwig XIV. trat 1653 in einem *Ballett de la Nuit* als Sonnengott Apoll auf. Denselben Gott verkörperte August der Starke bei einem Turnier in Dresden 1709; er trug dabei eine vergoldete Gesichtsmaske mit seinen Zügen.⁴⁹ Wenn Elisabeths Schwester Amalia 1765 in *Parnaso confuso* ebenso als Apoll auftrat, zeigt dies, dass korporale Repräsentation mühelos die Grenzen der Geschlechteridentität überspringen konnte. Ähnliches beweist der Auftritt des Kurprinzen Johann Georg (II.) von Sachsen als Amazonenkönigin Penthesilea in einem Aufzug in Altenburg im Jahr 1654.⁵⁰ Die Körper der Fürsten und Fürstinnen verschaffen den Göttern Gegenwart. Wie Gumbrecht bemerkt, ist in einer Präsenzkultur die Form der Repräsentation nebensächlich. Eine Ähnlichkeit zwischen Darsteller und Dargestelltem ist nicht erforderlich: „Das Zeichenkonzept, das einem Akt wie der Eucharistie zugrunde liegt, [...] unterscheidet zwischen Substanz (als etwas, das greifbar ist, Präsenz konstituiert und daher Raum beansprucht) und Form, d. h. dem, was zu jeder gegebenen Zeit der Substanz eine bestimmte Gestalt verleiht und somit eine Wahrnehmung dieser Substanz ermöglicht. Christi Körper und sein Blut sollen in der Gestalt von Brot und Wein wahrgenommen werden können, und die Tatsache, dass Brot und Wein keinerlei Ähnlichkeit mit dem göttlichen Körper und dem göttlichen Blut haben, scheint einer Präsenzkultur weiter keine Probleme zu bereiten [...]“⁵¹

In der langen Reihe von Veranstaltungen, die am Wiener Hof anlässlich der Vermählung von Leopold I. (1640–1705) mit seiner Nichte Margarita Teresa von Spanien (1651–1673) 1666 und 1667 stattfanden, trat im sogenannten Rossballett am 24. Januar 1667 der Kaiser selbst als zentrale Figur des Geschehens auf. Ein ausführlicher gedruckter Bericht sorgte für die entsprechende propagandistische Auswertung der festlichen Inszenierung des Rossballetts.⁵² Dieser Beschreibung kann man im konkreten Fall das Panorama der historischen und mythischen Verweise entnehmen, die sich mit der Maske des Kaisers verbanden. Dies ist umso wertvoller, als eine Theorie der höfischen Maskierung lediglich aus der damaligen Praxis rekonstruiert werden kann. Zeitgenössische Traktate, die diese Praxis

47 Siehe ebda. S. 37–44 sowie Volker Barth, *Inkognito. Geschichte eines Zeremoniells*, München 2013.

48 Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, S. 189.

49 Ebda. S. 163.

50 Ebda. S. 192.

51 Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, hrsg. von Jürgen Klein, Frankfurt/Main 2012, S. 218f.

52 Zu einer Beschreibung des Rossballetts auf der Basis dieses Berichtes siehe Herbert Seifert, *Der Sigprangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699* (= *dramma per musica* 2), Wien 1988, S. 29–31.

umfassend reflektierten, fehlen.⁵³ Nicht nur die Existenz eines detaillierten Berichts, der über die Art der Repräsentation Aufschluss gibt, sondern auch die Verankerung der Maskierung in einer breiten Palette von religiösen, politischen und künstlerischen Kontexten machen das Rossballett von 1667 zu einem bemerkenswerten Fallbeispiel von korporaler und referentieller Repräsentation im adeligen Theater. Sowohl Kaden als auch Gumbrecht verstehen die beiden Typen von Repräsentation als Elemente unterschiedlichster kultureller Bereiche. Kaden verknüpft in seiner Darstellung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Entwicklungen religiösen und politischen Kontext, Festkultur und Tanz.⁵⁴ Und auch das Moment sportlichen Spiels, das Gumbrecht als zentrales Beispiel einer (von korporaler Repräsentation geprägten) Präsenzkultur heranzieht, ist im Rossballett enthalten, steht dieses doch in der Tradition mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Turniere.

Das Rossballett wurde im Wiener Burghof unter dem Titel *La contesa dell'aria e dell'acqua. Festa a cavallo* mit vokalen Partien aufgeführt. Das Libretto stammt vom Hofdichter Francesco Sbarra (1611–1668), die (heute verschollene) Vokalmusik schrieb Hofkapellmeister Antonio Bertali (1605–1669), die erhaltene Tanzmusik verfasste Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680). Juno und Neptun streiten eingangs darüber, ob Perlen dem Element der Luft oder jenem des Wassers zugehören. Ein Turnier, in dem Perlen als Preis ausgelobt werden, soll eine Entscheidung herbeiführen. Die Argonauten fahren, direkt aus dem gestirnten Himmel kommend, mit ihrem Schiff in den Burghof ein, bilden das Schiedsgericht und bieten ihrerseits das Goldene Vlies als weiteren Preis. Doch nach einer Weile trennt eine Schar von Genien oder „Beseelungs-Geistern“ die kämpfenden Heere. An der Spitze dieser Schar steht der Kaiser, der seinen eigenen Genius darstellt, und zwar in der Gestalt, in der „die uralten Chroniken den Augen des ersten Rom die angebetete Majestät seiner ruhmwürdigsten Herrscher als Götter dieser Erde“ präsentierten:

„Bald hierauff erschienen auff der Schwelle deß Tempels/ [...] Ihre Kayserliche Majestät Selbsten/ Dero Vnverwindlichsten aignen Beseelungs-Geist/ oder Genium vorstellende/ in jener aigentlichste[n] Gestalt/ in welcher auch die Vhralten Jahr-Bücher denen Augen deß Ersten Rom die angebetete Majestät seiner Ruhemwürdigsten Herrscher als Götter dieser Erden im[m]er haben darstellen khünnen.“⁵⁵

Schon die Formulierung belegt, dass man es bei dieser Veranstaltung mit dem „ersten Rom“ aufnehmen wollte. Der Tempel der Ewigkeit, aus dem der Kaiser tritt, übertreffe selbst das Weltwunder des Artemistempels von Ephesos.⁵⁶ Zum Zeichen dafür, dass er wahrhaft das

53 Auch für das mittelalterliche und frühneuzeitliche England fehlen einschlägige theoretische Texte: Meg Twycross / Sarah Carpenter, *Masks and masking in medieval and early Tudor England*, Aldershot 2002, S. 309.

54 Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare*, Abschnitt „Repräsentationskultur“ im Kapitel „Brückenschläge zur Neuzeit. Selbstüberschreitungen des mittelalterlichen Denkens“ S. 165–180. Die spätere „Umschmelzung einer (körperfreundlichen) *Repräsentations-* in eine (körperenthobene) *Darbietungskultur*“ versteht der Autor als „Signatur der Moderne“ (S. 213–220, Zitat S. 214). Welche Konsequenzen diese Entwicklung für die jeweiligen Anteile von korporaler und referentieller Repräsentation hat, wird nicht ausdrücklich angesprochen.

55 *Sieg-Streit Deß Lufft vnd Wassers. Freuden-Fest zu Pferd, Zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder Kayserlichen Majestäten Leopoldi deß Ersten [...] Vnd Margarita Gebührner Königlich Infantin auß Hispanien Dargestellet In dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn*, Wien 1667, f. G2 (verfügbar online <https://archive.org/stream/siegstreitdeslu00sbar#page/n3/mode/2up>, Abfrage 18.4.2014).

56 Ebda., f. F2: „Vnd siehe/ auß deme daselbst sich von ein ander zertheilenden Gewülck komet gantz vnverhofft ein köstlichster grosser Tempel hervor/ welcher nit weniger durch sein ansehentliche Gestalt- nuß/ als auch an Reich: vnd Herrlichkeit ienes von der Alten Haidenschaft der Diana zuegeaignet/ vnd als ein Wunder der Welt biß anhero noch in vnsterblichen Ruhem erinderte Gebäw weit vbertraffe.“

Erbe der Antike angetreten habe, trägt der Kaiser einen römischen Brustharnisch.⁵⁷ Und dementsprechend wird die Inszenierung auch verstanden: Ein zeitgenössischer Historiker hielt das Fest für „ben degna per solennizare le nozze d'un Cesare Augusto“.⁵⁸ Der Genius des Kaisers gewinnt schließlich beide Preise – die Perlen dadurch, dass Margarita an der Seite Leopolds den Thron bestiegen habe, und das Goldene Vlies als von der himmlischen Vorsehung bestimmtes Erbe. Der Siegesruhm des Hauses Habsburg solle der Welt „des Jasons Helden Zahl Von neuem [...] erwerben“.⁵⁹

Der göttliche Charakter der vom Kaiser repräsentierten Figur wird noch deutlicher in der Beschreibung seines Kopfschmuckes hervorgehoben. Es sieht aus, als habe sich die dreigestaltige Göttin Hekate aus ihrem Sternenkreis herabgegeben, um sich unter diesem Federngewölk an den blitzenden Strahlen der unvergleichlichen Edelsteine (mit einem viel angenehmeren Licht als dem der Sonne) in Zukunft zu bereichern.⁶⁰ Alles Menschliche war vom Kaiser abgefallen: „Solcher massen nun khame diser Höchste Monarch an/ in einer gestalt/ an Dero man nichts als Gnaden vnd zugleich Majestät ersehen khunde“.⁶¹

Von den zwei Körpern des Königs, denen Ernst H. Kantorowicz ein vielbeachtetes Buch widmete⁶², verschwand der natürliche Körper vollständig hinter dem „politischen“, dem unsterblichen Körper. Der unsterbliche Körper mache Kantorowicz zufolge den König zu einem Engel: „The body politic of kingship appears as a likeness of the ‚holy sp[irit]ites and angels‘, because it represents, like the angels, the Immutable within Time.“⁶³ Und entsprechend tritt der Kaiser im antiken Ambiente des Rossballetts als Genius auf und mit ihm in derselben Gestalt seine zwölf Vorgänger aus dem Hause Habsburg, die allesamt aus dem Tempel der Ewigkeit heraustreten.⁶⁴ Die Genien, die den *character angelicus* der Herrscher in antikem Kleide zur Schau stellen, werden von zwölf Kammerherren aus den höchsten Adelsfamilien verkörpert. Die Kaiser, deren irdische Körper längst zerfallen sind, werden mit ihren unsterblichen politischen Körpern dargestellt.

57 Ebd.: „Ihre Majestät war bekleidet mit einem auf das reichlichste von feinem Gold gestickten Römischen Brustharnisch [...]“

58 Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Bd. 3, Wien 1674, S. 85, zitiert nach Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, S. 702.

59 *Sieg-Streit Deß Luftt vnd Wassers*, f. J.

60 Ebd., f. G2': „Auff dem Haut führten Ihr Majestät von aller kostbaresten Edlgesteinen das Reichs-Kleinod/ vnd Kayserliche Cron/ ober welchen ein auff das khünstlichste zusamben gefüegter hochansehentlicher grosser Puschen von denen seltnesten weissen Straussen- vnd Raigerfedern [Reiherfedern]/ vndermischet mit etlichen liechtblauen/ sich Himelwerts erstreckten/ welche glauben machten/ das jene Dreygestaltige Göttin/ auß ihren Sternekraiß sich herabgegeben/ alda vnder disem Feder-Gewilck [sic] von denen plitzenden Strahlen der zusameordneten vnvergleichlichen Edlgesteinen/ mit einem vill annemblicherem Liecht/ als jenes der Sonnen ist/ hinfüro sich zu bereichen.“

61 Ebd., f. H.

62 Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton NJ (1/1957) 1981; deutsch: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, übers. Walter Theimer, München 1990.

63 Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, S. 8. Der Autor zitiert einen um 1470 entstandenen politischen Traktat von John Fortescue und verweist auf eine dieser Vorstellung zugrunde liegende Bibelstelle (2 Sam 14,17): „[...] sicut enim angelus Dei, sic est dominus meus rex“ (S. 119, Anm. 93, hier irrtümlich als 2 Kön 14,17), doch ebenso auf Konzepte des Hellenismus (S. 8, Anm. 4).

64 *Sieg-Streit Deß Luftt vnd Wassers*, f. H': „In eben dergleichen weis der Klaidung als Ihr Kayserl: Majestät anhaten/ folgten auch hernach sovil Beseelungs-Geister oder Genien der Oesterreichischen Kayser [...]“

Es fehlen direkte Quellen, die uns belegen könnten, dass auch der Gesang der Erzherzogin Elisabeth mit ähnlichem existentiellen Ernst und mit der Vorstellung betrieben wurde, in der Kunst die eigene Identität mit mythischen Gestalten der Antike zu verschmelzen. Wie weit die Vorstellungswelt ihres Urgroßvaters und seiner adeligen Zeitgenossen noch ihrer eigenen entsprach, ist schwer zu bestimmen. Doch die Wahl ihrer Rollen und der am Wiener Hof nur langsam gänzlich sich durchsetzende Prozess einer Professionalisierung des Bühnenpersonals lässt vermuten, dass korporale Repräsentation den reitenden Kaiser im Ballett von 1667 und die singende Prinzessin rund hundert Jahre später als Basis ihrer theatralischen Aktivität verband. Die Beschränkung von Elisabeths Ariensammlung auf Figuren der Opera seria ist ein Indiz dafür, dass sie singend ihren hohen Rang reflektierte. Sie war die Tochter eines Kaisers und einer Königin und, wie sie lange Zeit glauben durfte, selbst eine zukünftige Königin. Auch unter und mit ihrer Maske blieb sie, was sie war. Wenn sie verschiedene Rollen spielte, traten weitere Identitäten hinzu, ohne dass die erste verschwand. Ihre Maske verhüllte nicht ihre Identität, sondern stellte sie zur Schau. So verkörperte Elisabeth, wenn sie ihre Arien sang, Königstöchter wie Arianna, Issipile, Deidamia und die Prinzessin Aricia, Königinnen wie Dido und Berenice oder das göttliche Geschöpf einer Muse. Der soziale Status scheint das Panorama jener Figuren abzugrenzen, die sie zu repräsentieren vermochte, nicht jedoch das Geschlecht. Mit der Selbstverständlichkeit, mit der ihre Schwester Amalia in *Parnaso confuso* als Apoll auftrat, konnte Elisabeth auch den König Demetrius, die Königssöhne Äneas und Theseus und den edlen Feldherrn Rinaldo verkörpern. Es war gängige Praxis der Opera seria des 18. Jahrhunderts, dass Sängerinnen auch männliche Rollen übernahmen. Dies war nicht zuletzt deshalb möglich, weil die dargestellten Affekte nicht (wie später im 19. Jahrhundert) geschlechtsspezifisch differenziert wurden. „Der Handlungsspielraum der Figuren ergibt sich aus ihrer sozialen Distinktion und aus der Machtposition, die sie einnehmen, nicht aber aus ihren geschlechtlichen Eigenschaften.“⁶⁵

In Claudia Schnitzers grundlegender Studie zu höfischen Maskeraden an deutschen Höfen der frühen Neuzeit bildet zunehmende Professionalisierung ein entscheidendes Moment ihrer Darstellung. Die Rollen, die ursprünglich den Mitgliedern der höfischen Gesellschaft zugeordnet waren, wurden im Laufe der Geschichte mehr und mehr von professionellen Tänzerinnen und Tänzern, Sängerinnen und Sängern, Schauspielerinnen und Schauspielern verkörpert. Deshalb nimmt die Autorin Ballette nicht in die Typologie der Verkleidungsdivertissements auf.⁶⁶ Während Mummereien als eine Form des Verkleidungsdivertissements normalerweise von Mitgliedern der Hofgesellschaft ausgeführt wurden, seien Ballette primär von professionellen Tänzern präsentiert worden. Doch erscheint eine scharfe Trennung fragwürdig. Denn ob Adelige beim Spiel beteiligt waren oder nicht, schien für die Zeitgenossen für die Bestimmung der Gattung keinen wesentlichen Unterschied zu machen. Die Bezeichnung „Maskerade“ wird in den Quellen sowohl für Ballette als auch für Mummereien verwendet. Der Prozess der Professionalisierung nahm geraume Zeit in Anspruch und dauerte länger, als Schnitzers Entscheidung, Ballette und Oper aus ihrer Darstellung auszuschließen, glauben macht. Am Habsburger Hof beteiligten sich kaiserliche Familie und hohe Adelige noch in der Ära Karls VI. an Balletten und ebenso an

65 Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69), Stuttgart 2011, S. 96–121, Zitat S. 119. Siehe weiter Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper* (= Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 4), Leipzig 2012, bes. S. 246–258.

66 Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, S. 106–111.

anderen Formen des Musiktheaters wie *Dramma per musica*, *Festa di camera* oder *Componimento per musica*.⁶⁷ In Werken dieser Gattungen treten Herrscherfiguren oder Helden, mythische oder allegorische Figuren in Konstellationen auf, die den Aufbau der höfischen Gesellschaft spiegeln.

Man kann annehmen, dass in der höfischen Gesellschaft korporaler Repräsentation ein höherer Stellenwert zukam als referentieller. Das hat mit der Frage zu tun, wer wen ersetzt. Wohl kaum stellte man sich das höfische Spiel als eine Art Laientheater vor, bei dem die Adligen Rollen übernahmen, die eigentlich für professionelle Akteure bestimmt waren. Schon eher mussten professionelle Künstler dort einspringen, wo aufgrund von technischen Beschränkungen oder aus anderen Gründen Mitglieder der Hofgesellschaft nicht die ihnen zugeordnete Rolle spielen konnten. Sowohl das Zusammenspiel beider Formen von Repräsentation wie auch die Rangordnung zwischen beiden ist an der Tatsache erkennbar, dass beim Rossballett von 1667 Kaiser Leopold I. selbst seinen Genius verkörperte, während die Genien der übrigen Habsburgerkaiser von Adligen in referentieller Repräsentation dargestellt wurden. Außerdem gab es eine zweite Aufführung, bei der nicht mehr der Kaiser seinen Part übernahm, sondern dessen Rittmeister Giacomo del Campo,⁶⁸ jener Profi also, der den Kaiser für den Auftritt trainiert haben dürfte. Anders als der Kaiser stellte der Rittmeister nicht seinen Rang zur Schau, sondern verwies auf den (im Spiel) abwesenden Kaiser.

Das Theater der frühen Neuzeit prägte ein Prozess der Spezialisierung; immer mehr professionelle Akteure bevölkerten die Bühne. Der unmittelbare Dialog zwischen Bühne und Parkett, und sei es ein Dialog der Blicke, wurde nach und nach unterbunden, der Zuschauerraum abgedunkelt, die Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen konzentriert. Ehemals im Ballet de Cour oder im höfischen Fest am Spiel Beteiligte wurden zunehmend zu passiven Zuschauern.⁶⁹ Die Mitwirkung von Mitgliedern der Hofgesellschaft auf der Bühne wurde eingeschränkt. 1744 entspann sich etwa eine Diskussion am Wiener Hof, ob die Landesfürstin Maria Theresia als Titelfigur in Hesses *Ipermestra* auftreten könne. Der Obersthofmeister Khevenhüller, der darüber in seinem Tagebuch berichtet, verwies auf den tanzenden Sonnenkönig und fand nichts gegen einen Auftritt seiner Herrin einzuwenden. Anderen, moderner eingestellt, erschien ein solcher unziemlich, „contra decorum“, wie es unter Bezug auf die rhetorischen Angemessenheitsregeln hieß, und sie setzten sich durch. Die Proben hatten längst begonnen, doch Maria Theresia zog sich zurück. Auftritte auf der Bühne von Mitgliedern der höfischen Gesellschaft wurden an die Kinder delegiert, die nun vermehrt vor erlesenem Publikum Konzerte oder kleine Opern spielten. Der Auftritt Elisabeths als Erwachsene neben ihren jüngeren Schwestern war ein spätes Beispiel einer alten, aussterbenden Praxis. Und die spezifische Ausrichtung ihrer Ariensammlung dokumentiert noch einmal die Bedeutung korporaler Repräsentation am Wiener Hof in einem Zeitalter, in dem sich Herrschaft längst einer kritischen bürgerlichen Öffentlichkeit gegenüber sah und neue, diskursive Mittel finden musste, ihre Macht zu legitimieren.

67 Siehe Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof* sowie ders., „Musizieren der kaiserlichen Familie“ (s. Anm. 5) mit zahlreichen Belegen.

68 Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Bd. 3, S. 100, zitiert bei Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, S. 702.

69 Siehe dazu Martin Eybl, „Zwei Hochzeiten am Wiener Hof 1744 und 1760. Höfisches Selbstverständnis, Repräsentation und Publikum im Prozess der Aufklärung“, in: *Feste. Theophil Antonicek zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Eybl, Stefan Jena und Andreas Vejvar (= Studien zur Musikwissenschaft 56), Tutzing 2010, S. 153–170.

Anhang 1:

Opernpartituren der Sammlung Elisabeths, geordnet nach Signaturen der Kaisersammlung (nach A-Wn Inv. 1 Kaisersammlung, Bd. 1) mit Konkordanz der Signaturen Musikverein Graz (nach A-Wn Inv. 1 Kaisersammlung, Bd. 2) und Wien Nationalbibliothek (früher Sm, aktuell Mus.Hs.). „oBV“ – ohne Besitzvermerk.

		Kaiser- slg.	MV Graz	A-Wn Mus.Hs.	
Gluck	Alceste	I.a.5	93	9.948	
Gluck	Orfeo	I.a.5	93	9.949	
Gluck	Le cadì dupé	X.d.9	401	10.242	neuer Einband oBV
Gluck	La fausse esclave	X.d.9	401	10.243	neuer Einband oBV
Monsigny	On ne s'avise jamais de tout	X.d.9	401	10.244	neuer Einband, Spuren des alten Ein- bands, „elisabet“
Anfossi	La Metilde ritrovata	X.e.1	--	--	Wgm Q 1129
Colla	Licida e Mopso	X.e.1	162	10.110	
Felici	L'amor soldato	X.e.2	402	10.025	
Galuppi	Le nozze	X.e.2	402	10.027	zusätzlich „E“ am Um- schlagtitel
Gassmann	L'Olimpiade	X.e.3	403	9.947	
Gazzaniga	L'isola d'Alcina	X.e.3	403	10.029	
Guglielmi	La sposa fedele	X.e.4	404	10.031	
Gretry	Lucile	X.e.4	404	10.173	neuer Einband oBV
Gretry	Le tableau parlant	X.e.5	405	10.174	neuer Einband oBV
Hasse	Alcide al Bivio	X.e.5	405	9.951	
Piccini	La buona figliuola	X.e.6	406	10.063	zusätzlich „E“ am Um- schlagtitel
Piccini	La buona figliuola maritata	X.e.6	406	10.064	
Salieri	La fiera di Venezia	X.e.7	407	10.072	
Scarlatti G.	Issipile	X.e.7	408	10.004	
Salieri	La secchia rapita	X.e.8	409	10.075	
Salieri	La locandiera	X.f.1	410	10.073	
Sacchini	Il finto pazzo per amore	X.f.2	415	10.070	
Salieri	Il barone di rocca antica	X.f.2	415	10.071	
Traetta	Armida	X.f.3	411	10.007	
Traetta	Ifigenia in Tauride	X.f.3	411	10.008	
Wagenseil	Demetrio	X.f.4	412	10.009	
Gluck	La corona	X.f.4	412	10.123	
Gluck	Il Parnaso confuso	X.f.4	412	10.124	
Ma. Antonia von Bayern	Talestri	X.f.4	412	9.953	
Galuppi	Il marchese villano	X.f.5	413	10.026	
Piccini	Le contadine bizzarre	X.f.5	414	10.062	

Anhang 2:

Arien in Elisabeths Sammlung, Anordnung nach modernen Signaturen.

Mus.Hs. 10.262

Komp: Anonym (Fehlzuschreibung an „Bach“)

Issipile I,4, Arie der Issipile, „Impallidisce in campo“

Kopftitel: Del Sig:^{fc} Bach. N 9 [Besitzvermerk:] E

♩, ohne Tempoangabe; F-Dur;

P. (2 V, 2 Ob, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 16 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Anmerkung: Kopftitel: „Del Sig:^{fc} Bach“, Katalog A-Wn: „Joh. Christoph Bach ?“. Im Werkverzeichnis von Johann Christian Bach unter YG 13 als Fehlzuschreibung geführt: Johann Christian Bach 1735–1782, *The collected works*, ed. Ernest Warburton, vol. 48/1: ders., *Thematic Catalogue*, New York und London 1999, S. 586.

Mus.Hs. 10.263

Komp: Anonym (Fehlzuschreibung an „Bach“)

La disfatta di Dario, Arie des Alessandro, „Belle luci che accendete“

Kopftitel: N 94. Del Sig:^{fc} Bach. [Besitzvermerk:] E4

♩, Largo; Es-Dur;

P. (2 V, 2 Fl.trav, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 12 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Fl.trav1, Fl.trav2, Cor1, Cor2.

Anmerkung: Kopftitel: „Del Sig:^{fc} Bach“, Katalog A-Wn: „Joh. Christoph Bach ?“. Im Werkverzeichnis von Johann Christian Bach unter YG 8 als Fehlzuschreibung geführt: Johann Christian Bach 1735–1782, *The collected works*, ed. Ernest Warburton, vol. 48/1: ders., *Thematic Catalogue*, New York und London 1999, S. 584f.

Mus.Hs. 10.377-8

Komp: Florian Leopold Gassmann

Achille in sciro (1766) I,2, Arie der Deidamia, „Ah ingrato, amor non senti“

Kopftitel: N: 15a Del Sig:^{fc} Gasmann. N 7

♩, All: non tanto; B-Dur;

P. (2 Cor, 2 Ob, 2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 22 Bl. (Korrekturen des Textes in Tinte in B-Teil)

V1, V2, Va, Vc, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.390-1

Komp: Chr. W. Gluck

Il Parnaso confuso 1, Arie der Melpomene, „In un mar che non ha sponde“

Kopftitel: N 15 J [?] Gluck N 5

♩, ohne Tempoangabe; B-Dur;

P. (2 V, Va, 2 Ob, 2 Cor, [S], Bc unbez.), 18 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Gluck GA III 25, S. 122: Quelle W2, gleicher Schreiber wie W1 (Sm 10124)

Mus.Hs. 10.392

Komp: Tommaso Traetta

Armida I/5, Arie des Rinaldo, „Sol d'onore ho caldo il seno“

Kopftitel: N:o 20: S: [ohne Titel und Autor] N 10

♩, ohne Tempoangabe; F-Dur;

P. (2 V, 2 Ob, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 22 Bl.

keine St.

Anmerkung: Zuschreibung nach RISM Ser. A/II (online, Abfrage 8.8.2013). Zusammen mit der Arie von Mei gehört das Stück im Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 1 (ca. 1814) zu drei Arien „Senza nome“. Eine irrtümliche Zuschreibung an Gluck erfolgte vermutlich im Zuge der Übernahme 1879 in die Grazer Sammlung oder 1936 in die Nationalbibliothek. Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 2 (1879) nennt unter Gluck und Signatur 401 „Arien“ ohne nähere Bestimmung. Online-Katalog A-Wn: Gluck (Stand 8.8.2013).

Mus.Hs. 10.393-4

Komp: Orazio Mei, Lucca 1758

Arie des Alceste (=Demetrio) aus *Demetrio* I,10, „Scherza il nocchier talora“

Kopftitel: N 25 H [?] [ohne Autor] N 6

♩, Allegro non tanto; D-Dur;

P. (2 V, 2 Ob, 2 Cor, Va, [S], Bc unbez.), 16 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Anmerkung: Zuschreibung nach RISM Ser. A/II, ID no. 000114660 (online, Abfrage 8.8.2013); Kopftitel der Quelle US-Cn/ VM2.3.I88a: „1758. Nel Demetrio Del Sig.r Orazio Mei in Lucca dal Sig [Giuseppe] Belli“. Weitere Spuren dieser Aufführung (Noten, gedrucktes Libretto) sind nicht bekannt. Zusammen mit „Sol d'onore“ von Traetta gehört das Stück im Inv. I Kaisersammlung Graz, Nr. 1 (ca. 1814) zu drei Arien „Senza nome“. Zur Fehlzuschreibung an Gluck siehe oben unter Mus.Hs. 10.392 (Online-Katalog A-Wn, Stand 8. 8. 2013).

Mus.Hs. 10.411

Komp: Pietro Guglielmi

Tamerlano, Rezitativ und Duetto Asteria (S) – Persano (S), „Ah che nel dirti addio“

Titelseite: Ah che nel dirti addio / Duetto / Del Sig:^c Pietro Guglielmi. N 1. N 9 [oder 7?]

Arie 2/4, ohne Tempoangabe; F-Dur;

P. (2 Cor, 2 Ob, 2 V, Va, Asteria, Persano, Bc unbez.), 20 Bl.

keine St.

Mus.Hs. 10.458

Komp: Gennaro Manna

Didone abbandonata (1751) III,6, Arie des Enea, „A trionfar mi chiama“

Kopftitel: A: [?] 10 Del Sig:^{fc} Gennaro Manna N 4

♩, Con Spirito; D-Dur;

P. (2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 10 Bl.

V1, V2, B (unbez), (Va fehlt). Auf Titelblatt Basso rechts unten Besitzvermerk „E“.

Mus.Hs. 10.669

Komp: Giuseppe Ponzo

Arianna e Teseo (1762), Arie der Arianna, „Per trionfar pugnando“

Kopftitel: P: N:o 7a Del Sig:^{fc} Giuseppe Ponzo. N 1

♩, Allegro; D-Dur;

P. (2 V, 2 Cor, [S], [Bc] unbez., „La Viola col Basso.“), 8 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.670

Komp: Giuseppe Ponzo

Arianna e Teseo (1762), Arie des Teseo, „Non temer bell'idol mio“

Kopftitel: Di Giuseppe Ponzo

♩, Largo con il poco di moto; Es-Dur;

P. (2 V, 2 Cor, Va, [S], [Bc] unbez.), 10 Bl.

keine St.

Mus.Hs. 10.702

Komp: Antonio Sacchini

Alessandro nell'Indie (1763) I,16, Duetto Cleofilde (S) – Poro (S), „Se mai turbo“Kopftitel: N 30 P Del Sig:^{rc} Antonio Sacchini N 9

2/4, Andante; A-Dur;

P. (2 V, Va, [2S], [Bc] unbez.), 22 Bl.

V1, V2, Va, (B fehlt).

Mus.Hs. 10.773

Komp: Tommaso Traetta

Didone abbandonata (1757) I,6, Arie der Dido, „Son regina“

Kopftitel: N: 36: S: Del Sig. Tomaso Traetta M 3 [rechts oben, gestrichen:] 57.

C, Allegro moderato; B-Dur;

P. (2 V, Va con Basso, 2Ob, 2Cor, [S], [Bc] unbez.), 14 Bl.

V1, V2, Va1, Va2, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.774

Komp: Tommaso Traetta

Ippolito ed Aricia (1759) III,3, Arie der Aricia, „Va dove amor ti chiama“Kopftitel: N: 1: V: Del Sig:^{rc} Tomaso Traetta N 7

C, Allegro; C-Dur;

P. (2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 11 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez).

Mus.Hs. 10.775

Komp: Tommaso Traetta

Antigono (1764) I,5, Arie der Berenice, „Io non so se amor tu sei“Kopftitel: N: 14: J Del Sig:^{rc} Tomaso Traetta N 4

C, Allegro Moderato; A-Dur;

P. (2 V, Va, [S], [Bc] unbez.), 12 Bl.

V1, V2, Va, B (unbez).

Mus.Hs. 10.871

Komp: anonym

„A palpitar d'affanno“

Kopftitel: N 11a [ohne Autor] [rechts oben:] 88 [darunter:] N 5.

C, Allegro; D-Dur;

P. (2 V, 2Ob, 2Cor, [Va], [S], [Bc] unbez.), 16 Bl.

V1, V2, Va1, B (unbez), Ob1, Ob2, Cor1, Cor2.

Mus.Hs. 10.877

Komp: Giuseppe Millico

12 Canzonette Italiane

Titelseiten: [f. 1r und 9r:] VI Canzonette Italiane [keine alten Signaturen].

P. jeweils drei Zeilen: Akkordinstrument S-Schlüssel, B-Schlüssel mit Bez.; dazwischen Singstimme S-Schlüssel, 18 Bl.

Anmerkung: Zuschreibung an Millico Katalog A-Wn (Stand 8.8.2013).