

Hilscher, Elisabeth Th.

Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlagen und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1994, vol. 43, iss. H29, pp. [25]-32

ISBN 80-210-1285-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112143>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ELISABETH TH. HILSCHER

HERRSCHERBILD, TUGENDKODEX UND ZEREMONIELL ALS GRUNDLAGEN UND VORAUSSETZUNG DER HÖFISCHEN FESTKULTUR DES BAROCK

*"Wan an eines grossen Herrn Hof die Wollust,
der Luxus und die übermäßigen Lustbarkeiten überhand nehmen,
da stehet es gemeinlich um die Regierung des Landes schlecht."*

J. B. Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom
Römisch Kayserl. Hofe*. Hannover 1730, S. 250

Die verfassungsgeschichtlich orientierte Forschung des 19. Jahrhunderts, deren Ideal das Zeitalter der Aufklärung war, charakterisierte den Hof der Frühneuzeit und vor allem den des Barock als etwas Negatives: Sinnlose Verschwendungssucht, ein in kindlicher Verspieltheit schwelgendes Heer an Höflingen und ein Herrscher, der sich eher mit Prunk und Pomp umgab, als sich seiner Verpflichtungen gegenüber den notleidenden und unterdrückten Untertanen bewußt zu werden (Gesellschaftsvertrag!), würden die höfische Gesellschaft bzw. den Hof bis zur Aufklärung (die englische Bezeichnung „enlightenment“ spricht für sich selbst) prägen. Erst nach Jahrzehnten und nachdem die Forschung durch den in fast allen europäischen Ländern vollzogenen Wechsel der Herrschaftsform historischen Ballast abgeworfen hatte (wohl auch bedingt durch den allerdings nur teilweise und unvollständig vollzogenen Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft) wandte man (Geschichts-, Theater- und Musikwissenschaft) sich erneut dem Fürstenhof der Frühneuzeit und des Barock zu.

Der folgende Beitrag beschäftigt sich nicht mit dem barocken Fest selbst¹, sondern mit den Voraussetzungen und der Bedeutung im allgemeinen; die Aus-

¹ Dazu sei auf die Dissertationen von Claudia Böhm, Andrea Mathis (beide zur höfischen Oper) und Magdalena Hawlik-van de Water verwiesen (Claudia Böhm, *Theatralia anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d'Austria (1627-1764)*. Wien. masch.gruwi Diss. 1986; Andrea Mathis, „*Tu felix Austria nube*“ aus theaterwissenschaftlicher Sicht. *Theatrale Festveranstaltungen anlässlich der Hochzeiten Maria Theresias und ihrer Kinder*. Wien: masch.gruwi Diss. 1981; Magdalena Hawlik-van de

führungen beziehen sich in weiterer Folge hauptsächlich auf den Wiener Kaiserhof unter der Regierungszeit von Leopold I. und seiner beiden Söhne, Joseph I. und Karl VI.

1. Herrscher (Kaiser) und Herrscherbild

Grundvoraussetzung der Festkultur war ein spezifisches Herrscherbild und das daraus resultierende Zeremoniell. Auf der Basis des mittelalterlichen, der christlich-ritterlichen Ethik verbundenen Fürstenideals entstand durch Verknüpfung mit den (aufgrund der verstärkten Antikerezeption des Renaissance und des Humanismus deutlicher akzentuierten) römischen Herrschertugenden jener Tugendkanon, der für das Fürstenbild der Frühneuzeit und des Barock charakteristisch ist; das Barockzeitalter wiederum ist gleichzeitig Höhepunkt wie auch Vollendung dieser Entwicklung.

„Was Gott für das Weltall, was die Sonne für die Erde, was das Auge für den Körper, das muß der Fürst für den Staat sein“², fordert Erasmus von Rotterdam für den idealen Fürsten der Neuzeit. Deutlich kommt dabei die abgehobene Stellung des Herrschers gegenüber seinen Untergebenen zum Ausdruck: der Fürst als wichtigster Teil des „Staatskörpers“ bildet nicht nur die Spitze der Gesellschaftspyramide seines Herrschaftsbereiches, er ist von dieser abgehoben, gleichsam bereits auf dem halben Weg zu Gott, von dessen Gnade er alle seine Macht ableitet; daß er diese göttliche Macht nicht im Sinne eines Machiavellismus mißbrauchen darf, da er dann nicht mehr würdig wäre, ein Herrscher zu sein, wird in den theoretischen Schriften immer wieder betont – die Realität sah nur allzuoft anders aus.

Der Herrscher als „Gott seines Herrschaftsbereiches“, als ein Wesen außerhalb jeglicher weltlicher Gerichtsbarkeit und nur Gott gegenüber verantwortlich, war eine „persona publica“, der keine Privatsphäre zugesprochen wurde. Auch persönliche Eigenheiten wurden ihm nur soweit zugebilligt, als sie dem Tugendkodex nicht widersprachen, denn dieser, von den Vorfahren vererbte Tugendkodex galt schließlich als Garant des rechten Regiments.

Da die Habsburger ab der Kaiserwahl Rudolfs I. den göttlichen Willen ihrer Herrschaft durch fromme Legenden (z.B. jener über den ebengenannten Rudolph, der einem Priester mit dem Venerabile sein Pferd zur Verfügung gestellt haben soll) zu untermauern versuchten, wird auch im habsburgischen Tugendkodex die christliche Ethik und das Bild des christlichen Herrschers besonders akzentuiert; nicht juristische Argumente zählten bei Erbschaft und Nachfolge,

Water, *Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740*. Wien: masch. gewi Diss. 1987).

² Erasmus von Rotterdam, *Fürstenerziehung*, zitiert in: Friederike Stern, *Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685–1740)*. Wien: masch.gewi.Dipl.arb. 1986, S. 12

HERRSCHERBILD, TUGENDKODEX UND ZEREMONIELL
ALS GRUNDLAGEN UND VORAUSSETZUNG DER HÖFISCHEN
FESTKULTUR DES BAROCK

sondern eben jenes in Worte nur schwer faßliches Gottesgnadentum (Herrschaft verstanden als ein „von Gott gegebener Fideikommiß“³, welches über allen logischen und juristischen Argumenten im Denken der Zeit für höher erachtet wurde.⁴ Die Haupteigenschaften des habsburgischen Tugendkodex waren pietas (pietas austriaca), die rechte Art der Frömmigkeit, und clementia, die Mildtätigkeit; erstere prägte das Verhältnis zu Gott, letztere das zu den Untertanen. Diese Eigenschaften sind nicht nur in den Herrscherdevisen von Ferdinand III. bis zu Maria Theresia⁵, sondern auch im Programm barocker Festlichkeiten bis hin zur Prunkoper als Höhepunkt einer solchen Festlichkeit (z.B. *Costanza e forza*, *La clemenza di Tito*) zu finden. Das nach außen hin vermittelte Herrscherbild ist in jedem Fall ein Idealbild, und ein ganzes Heer von Dichtern, Malern, Musikern und anderen Künstlern war einzig mit der panegyrischen und apothetischen Überformung dieses Bildes beschäftigt.⁶

2. Zeremoniell

Um der gehobenen Stellung des Herrschers gerecht werden zu können, wurde bereits sehr früh ein kompliziertes Regelsystem aufgestellt, durch das der Ge-krönte und Gesalbte und auch seine Familie von den Untertanen – Hofstaat wie gewöhnlichem Volk – separiert und in eine quasi-sakrale Sphäre gehoben wurde – der Herrscher war zwar *öffentlich* aber *nicht für die Öffentlichkeit*. Das Zeremoniell, das in seiner neuzeitlichen Ausformung die Tabuisierung und Apo-

³ Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. 2. Halbband. Berlin–New York 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte 16) S. 55.

⁴ Das propagierte habsburgische Tugendideal basiert nach Franz Matsche „auf den Vorstellungen der christlichen Ethik im allgemeinen und dem Ideal des christlichen Herrschers im besonderen. Es stellt daraus einen Kanon von spezifisch habsburgischen Tugenden auf, die nicht nur dem einzelnen Herrscher, sondern der ganzen Dynastie zugeschrieben wurden. Dabei wurden diese speziellen Tugenden als gleichsam genetisch vererbbar angesehen, als durch bloße Abstammung erworbene Vorzüge, die der Dynastie a priori als Auszeichnung verliehen waren. [...] Die Tugendgenealogie wurde auf alle vorangegangenen Kaiser seit der Antike erweitert, wobei wegen des universalen Anspruchs der Habsburger, die einzigen in Frage kommenden Kandidaten zu sein, alle großen Herrscher der Weltgeschichte einbezogen wurden.“ Ibidem.

⁵ Ferdinand III.: Iustitia et pietate, Leopold I.: Consilio et industria, Joseph I.: Amore et timore, Karl VI.: Constantia et fortitudine, Maria Theresia: Iustitia et clementia.

⁶ Nähere Ausführungen zum habsburgischen Tugendkodex in: Elisabeth Hilscher, „...dedicata alla Sacra Cesarea Maestà. . .“. *Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992) S. 96–101.

theose des Herrschers zur Hauptaufgabe hatte, war somit vielmehr als nur eine „Hausordnung“.⁷

Das für den Kaiserhof seit der Regierungszeit Ferdinands I.⁸ verbindliche Zeremoniell das „spanische Hofzeremoniell“ war selbst eine Mischform: Das Zeremoniell, wie es sich nach Ende der Regierungszeit Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien herauskristallisierte (eine genaue schriftliche Abfassung erfolgte erst später) war aus einer Verbindung altkastilischer und burgundischer Ordnungen entstanden und erhielt unter Karl I. (V.) seine gültige Ausprägung.⁹ Aber auch am Wiener (Prager) Hof wurden älterer Traditionen, die man mit der böhmischen und der ungarischen Krone „mitgeerbt“ hatte, weiter gepflegt (umso mehr, als das strenge spanische Zeremoniell bei der österreichischen Linie nur selten begeisterte Nachahmer fand). Das spanische Hofzeremoniell, das sich erst unter Leopold I., wohl auch unter dem Einfluß seiner ersten Gemahlin, endgültig durchsetzte, wurde am österreichischen Kaiserhof eher gelockert gehandhabt;¹⁰ erst Karl VI. (Karl III. von Spanien), dessen neurotische Beziehung zu seinem verlorenen spanischen Erben durch zahlreiche Quellen belegt ist, forderte wieder ein genaueres Einhalten der Regeln, was sich nur positiv auf Anzahl und Veranstaltung prunkvoller Feste auswirkte.

3. Barocke Festlichkeit

Anders als bei Prunkgottesdiensten, wo der Kaiser bewußt als „Servus Dei“ auftrat und sich öffentlich in „modestia“ (einer weiteren Habsburger-Tugend) übte, diente das höfische Fest in erster Linie der Demonstration von Macht und Stärke und erst in weiterer Folge der Unterhaltung und Zerstreuung. Und diese Form des Kräftemessens, welches bei den italienischen Fürstenhöfen der Renaissance schon weit verbreitet war (man denke an die prunkvollen Feiern der Gonzaga in Mantua), ist besonders nach Beendigung des Dreißigjährigen Kriegs und der nun folgenden Entfaltung des Barock in Mitteleuropa zu einem weit verbreiteten Mittel fürstlicher Diplomatie geworden. „§ 3. *Bißweilen sind besondere Umstände vorhanden, da grosse Herren mehr ihren Bedienten und Unterthanen zu Gefallen, als zu ihrem eigenen Plaisir, Divertissemens anstel-*

⁷ Siehe Christina Hofmann, *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500–1700*. Frankfurt/M. 1985 (Erlanger Historische Studien 8) S. 16.

⁸ „Die Frage nach der Tradierung des Spanischen Hofzeremoniells an den Kaiserhof in Wien ist bereits im Aspekt des Gesamthauses der Casa de Austria selbstverständlich; umso überraschender sind die bisherigen Aussagen der wissenschaftlichen Literatur. Zwar wird fast durchgehend eine vollständige Tradierung des Spanischen Hofzeremoniells vorausgesetzt; die Aussagen über den Zeitpunkt der Übertragung des Hofzeremoniells an den Wiener Kaiserhof gehen indes völlig auseinander.“ Ibidem, S. 293.

⁹ Ibidem, S. 45–50

¹⁰ So wurden immer wieder trotz Hoftrauer in der Retirada, dem eigentlichen und einzigen Privatbereich der kaiserlichen Familie, kleine Serenaden, Kantaten etc. aufgeführt und so das Zeremoniell umgangen.

HERRSCHERBILD, TUGENDKODEX UND ZEREMONIELL
ALS GRUNDLAGEN UND VORAUSSETZUNG DER HÖFISCHEN
FESTKULTUR DES BAROCK

len. Es steckt nicht selten mancherley politische Absicht dahinter. Sie wollen die Liebe der Höhern und des Pöbels erlangen, weil die Gemüther der Menschen bey dergleichen Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehesten gelockt werden können, [. . .].“¹¹ Repräsentation und Prachtentfaltung hatten staatstragende Funktion, denn schließlich: „Sollen die Untertanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, daß bei ihm die höchste Gewalt und Macht sei und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlaß nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen.“¹² Denn schließlich ist nur der König bzw. Kaiser, der auch die (vom Papst) geweihte Krone und die rituellen Gewänder besitzt¹³ und der ein einem König angemessenes Haus führen kann. Johann Christian Lünig führt in seinem *Theatrum ceremoniale* den Grund der äußeren Prachtentfaltung an: Das Gottesgnadentum und die Salbung des Herrschers würden auch eine Unterscheidung in der Erscheinung notwenig machen, damit jedem die abgehobenen Stellung des Herrschers auch deutlich ins Auge trete: „Große Herren sind zwar sterbliche Menschen, wie andere Menschen; weil sie aber Gott selbst über andre in dieser Zeitlichkeit erhoben und zu seinen Statthaltern auf Erden gemacht, also daß sie von der Heiligen Schrift in solchem Verstande gar Götter genennet werden, so haben sie freilich Ursache, sich durch allerhand äußerliche Marquen von andern Menschen zu distinguieren, um sich dadurch bei ihren Untertanen in desto größeren Respekt und Ansehen zu setzen.“¹⁴

Die machtpolitische Stellung der absolutistischen Höfe ging einher mit deren Prachtentfaltung und Luxus, und höfische Feste wurden im Konfliktfall nicht selten zu Propagandaschlachten; Libretti und Festbeschreibungen, die in Umlauf gebracht wurden, sollten den Gegner einschüchtern und ihm seine Mittelmäßigkeit vor Augen führen (gerade in Festbeschreibungen und Libretti zeigt sich das enge Zusammenarbeiten von bildender Kunst und Dichtung, denn das Titelkupfer bzw. die Kupferstiche ergänzen einander in idealer Weise mit dem Text).

Von den zahlreichen Formen höfischen Divertissements, die Julius Bernhard von Rohr im vierten Abschnitt seiner *Einleitung zur Ceremoniel- Wissenschaft*

¹¹ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren* [...]. Berlin: Johann Andreas Rüdiger 1733, S. 733–734.

¹² *Ibidem*, S. 2.

¹³ Man denke an die ängstlich bewachten Transporte der Reichsinsignien von der Nürnberger Burg zur Krönung nach Frankfurt; in kriegerischen Zeiten war man aus dem oben genannten Grund eher bereit, den Krönungsort zu verlegen, als zu riskieren, das die Insignien in die Hände des Feindes (in erster Linie in die Frankreichs) gelangen könnten; so wurde Ferdinand III. 1636 in Regensburg, ebenso Ferdinand IV. 1653 und Joseph I. 1689 in Augsburg gekrönt.

¹⁴ Johann Christian Lünig, *Theatrum ceremoniale*... Zitiert in: Hubert Christian Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 1980 (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14) S. 65–66. In diesem Sinne schreibt auch Julius Bernhard von Rohr, S. 2.

Der großen Herren (Berlin 1733) unterscheidet, sind besonders folgende Arten für die öffentliche Repräsentation von Bedeutung: (1) Opern und Theater, (2) festliche Umzüge und Einzüge, (3) Bälle und Ballett, (4) verschiedene Ritterspiele, (5) Roß-Ballett. Dazu kamen am Wiener Hof die Toison-Feste. Unter Berücksichtigung aller Geburts- und Namenstage, dynastisch-politischer Gedenk- und Feiertage, kirchlicher Festtage, Ordensfeiern etc. entstand ein dichter Festkalender, der bei oberflächlicher Betrachtung tatsächlich den Eindruck eines „totalen Festes“ hinterlassen mußte; Johann Basilius Küchelbecker berichtet vom Wiener Kaiserhof: „*Es ist der kaiserliche Hof in allen Stücken über die Maßen ordentlich eingerichtet und fast jede Stunde des Tages zu gewissen Verrichtungen bestimmt und ausgesetzt. Dahero sich um so viel weniger zu verwundern, wenn man ein ganzes Jahr vorher sagen kann, was diesen oder jenen Tag bei Hofe vor eine Solenität Lustbarkeit oder Andacht passieren werde, dergestalt, daß man darauf ganz gewiß rechnen und trauen kann.*“¹⁵ Diese „Solenitäten“ wurden in drei Klassen eingeteilt: 1. ordentliche Galatage, 2. Toisonsfeste und 3. gewöhnliche Andachten und andere Zeremonien; am Hof Karls VI. gab es in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts innerhalb eines Jahres ungefähr 21 Gala-, 32 Toisonstage und 104 Andachten und gewöhnliche Festlichkeiten (die 21 Galatage setzen sich in erster Linie aus den Geburts- und Namensdaysfeiern von Mitgliedern der kaiserlichen Familie zusammen).

Von den Toison-Feier¹⁶ und Ritterspielen soll hier abgesehen werden; die Opern- bzw. Theateraufführungen bildeten hingegen oft eine Einheit mit feierlichen Ein- und Umzügen, eventuell Roß-Balletten – auch ein entsprechend inszeniertes Schau-Essen unterstrich die Würdigkeit des Anlasses (als geradezu klassische Ausprägung barocker Festlichkeiten wird immer wieder die erste Hochzeit Kaiser Leopolds I. genannt).

Höhepunkt aller großen Festlichkeiten am Kaiserhof war – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die große Festoper. „*Die Oper ist gleichsam eine Assemblée, darinnen in einer gewissen Ordnung ein Concert gehalten, und dabey getantzet wird. Alle, die zu der Opera gehören., repaesentiren gleichsam eine kleine Republic, und machen bißweilen, als wie in Franckreich und Italien, wohl ein paar hundert Personen aus [. . .]*“¹⁷ Die höfische Oper, die als ein Gemeinschaftsprodukt aller künstlerischen Kräfte am Hof durchaus der Bezeichnung „Gesamtkunstwerk“ gerecht wird, war ein Auftragswerk des Herrscherhauses und hatten sich somit inhaltlich wie auch in ihrer äußeren Form dem allerhöchsten Willen unterzuordnen. Das bedeutete, daß in der Stoffwahl auf den allgemeinen habsburgischen Tugendkodex, Herrscherdevisen und na-

¹⁵ Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch Kayserlichen Hofe ...* Hannover 1730, S. 219 f.

¹⁶ Zu den Toison-Opern siehe: 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.

¹⁷ Julius Bernhard von Rohr, S. 796–797.

HERRSCHERBILD, TUGENDKODEX UND ZEREMONIELL
ALS GRUNDLAGEN UND VORAUSSETZUNG DER HÖFISCHEN
FESTKULTUR DES BAROCK

türlich auf den Anlaß Rücksicht zu nehmen war; die Länge und äußere Form des Werkes hatte sich nach dem Rang des zu Verherrlichenden und dem Anlaß zu richten und unterlag der zeremoniellen Rangordnung; daß ein so spezifisch auf einen bestimmten Anlaß und/oder eine Person zugeschnittenes Werk nur einmal verwendet werden konnte, liegt auf der Hand und unterstrich zusätzlich die Exklusivität und Erhabenheit des Ereignisses. Das Hofzeremoniell übertrug sich insofern auf den Inhalt der Handlung, als auch die Opern-Könige, -Kaiser, wie auch die Opern-Diener und -Dienerinnen etc. sich dem Zeremoniell entsprechend zu benehmen, sich zu kleiden, zu sprechen und zu singen hatten (Ausnahmen waren bestenfalls im Fasching erlaubt, so z.B. in der „Wirtschaft zum Schwarzen Adler“, doch auch diese „verkehrte Welt“ verlief in vorgegebenen Bahnen).¹⁸ Hauptcharakteristikum der höfischen Oper ist die Schlußapothese auf den Gefeierten bzw. auf das Kaiserhaus, die Licenza; diese sollte einerseits den Bogen zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dessen Widerpart im Parterre noble des Theaters (siehe weiter unten) bilden, andererseits nochmals die erhabene, die quasi sakrale Stellung des Gefeierten, des Herrscherhauses betonen, wobei aus verständlichen Gründen sehr oft auf ein „Himmelfahrts“-Szenario zurückgegriffen wurde.

Auch die Musik, die nur eine von vielen Künsten, die zu diesem „Gesamtkunstwerk höfische Oper“ beizutragen hatte, war, hatte sich wie in allen höfischen Bereichen dem Zeremoniell und dem Gesamtkonzept unterzuordnen, um nicht als störend empfunden zu werden: „§§ 11. Die Thour der Music müssen mit dem Character und den Passionen der Acteurs, die sie vorstellen, harmoniren, und auch bey den Zuhörern besondere Bewegungen excitiren. [...] § 12. Die Schritte, die Geberden, die Bewegungen und alle Handlungen der Acteurs müssen ihre regulierte Abmessungen haben, nach den Regeln der Music eingerichtet seyn, und der Natur gantz accurat und eigentlich nachfolgen.“¹⁹

Wie bereits angedeutet, beschränkte sich das Theater aber keineswegs auf die Handlung auf der Bühne, sondern ging über die Rampe hinaus in den Zuschauerraum: Denn auch die Handlungen, das Zeremoniell im Zuschauerraum, vor allem auf der für die kaiserliche Familie reservierten Tribüne im Parterre, waren auf Schau und Repräsentation ausgerichtet und aus dem Blickwinkel ausländischer Beobachter und Gesandter, die in vielem auch als Zielpublikum angesprochen waren, ein „Spectaculum“ für sich. „Die Bereiche des Theaters, der bildenden Kunst und der Dichtung traten im Absolutismus in den Dienst der 'repräsentativen Öffentlichkeit' der Mächtigen. Im höfischen Fest, im Theater

¹⁸ „Die sozialgeschichtliche Beschäftigung mit den 'feste teatrali' gibt daher zugleich, Aufschluß über die Struktur der Hofgesellschaft. In den auf der Bühne dargestellten Handlungen, in der Ausstattung der Aufführungen, in der Architektur der Theatergebäude, im Verhältnis 'Darsteller-Publikum' offenbarten sich Werte und Normen, ja die grundlegenden Funktionsprinzipien des absolutistischen Hofes.“ Hubert Christian Ehalt, S. 157.

¹⁹ Julius Bernhard von Rohr, S. 801–802.

*und in der Oper wurde nicht eine erfundene, neue, prinzipiell andere Wirklichkeit präsentiert. Fürst und Adel, die häufig selbst agierten, stellten vielmehr ihre eigene Realität, die hier idealtypisch und paradigmatisch gefaßt wurde, dar. Wo der Unterschied zwischen Darsteller und Zuschauer nicht existiert, war auch das Theater keine Produktionsstätte von Scheinwirklichkeiten, sondern ein Teil der höfischen Realität. Die Bauweise des Barocktheaters ist charakteristisch für diese spezifische Wirklichkeit. Die Ränge spiegeln die hierarchische Struktur der Hofgesellschaft, die Einheit von Bühne und Zuschauerraum bringt zum Ausdruck, daß das Theater Forum der Selbstdarstellung ist.*²⁰

Das 1959 durch Richard Alewyn²¹ geprägte Schlagwort vom „totalen Fest“ für die Atmosphäre an den Höfen des Barockzeitalters impliziert mit unterschwelligem Vorwurf Vergnügen und Divertissement, vor allem aber Leichtigkeit und Verschwendungssucht. Wäre der einzige Sinn im Vergnügen und der Zerstreuung gelegen, wäre der enorme Aufwand höfischer Festlichkeiten des Barock nicht zu rechtfertigen gewesen. Aber das barocke Fest war eben mehr, war ein Gesamtkunstwerk von eminent staatspolitischer Bedeutung, war ein Staatsschauspiel und in seinem Ablauf wichtiger Indikator für die politische Macht des Auftraggebers. Denn die *„absolutistischen Fürsten stellten in den ‘feste teatrali’ [. . .] ihre politischen Ansprüche und ihre Mission dar; sie identifizierten ihre Stellung im Leben vollkommen mit ihrer Rolle im Staatsschauspiel. Mit der Repäsentation der Majestät im Fest, in der Oper und im Theater wurde auch die ideale Tugendwelt des Herrschers und seines Hofes demonstriert. In der Darstellung menschlicher Charaktere, Motive, Tugenden, Handlungsweisen und Schicksale vermitteln Oper, Theater und Fest weitgehend den Persönlichkeitstypus des höfischen Menschen.*²² Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts und dem verstärkten Vordringen aufklärerischer Ideen (für die habsburgische Hausmacht endet das Hochbarock mit dem Tod Karls VI. 1740) verlor das barocke Fest zunehmend seine staatstragende Bedeutung und wurde zum kaum mehr finanzierbaren Divertissement²³; die zukünftigen Kennzeichen der Macht waren Militär und Wirtschaft.

²⁰ Hubert Christian Ehalt, S. 79.

²¹ Richard Alewyn – Karl Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg 1959.

²² Hubert Christian Ehalt, S. 159.

²³ Dieser Zwiespalt zwischen barocker Prachtentfaltung und neuem utilitaristischen Denken prägt auch die Hochzeitsfeierlichkeiten für die Kinder Maria Theresias: Die Prunkoper verliert zunehmend an Symbolkraft und Aktualität, wird wiederholt und entfällt bei der Verabschiedung von Maria Antonia überhaupt (siehe dazu die Arbeit von Andrea Mathis, siehe Anm. 1). Auch Mozarts *La clemenza di Tito* nach einem gekürzten Libretto, das Metastasio auf Karl VI. (erstmalig vertont durch Antonio Caldara) geschrieben hatte, ist ein Anachronismus in sich, da gerade Peter Leopold in der Toskana nur zu deutlich gezeigt hatte, daß er eben nicht aufgrund eines Gottesgnadentums und Tugendkodex, sondern eines Gesellschaftsvertrages im Sinne der Aufklärung regiere.