



Diese Veröffentlichung ist aus einer Veranstaltung
der Universitätsbibliothek der Universität Wien
hervorgegangen.

Paolo Budroni (Hg.)

Mozart und Salieri – Partner oder Rivalen?

Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn
vom 7. Februar 1786

Mit 35 Abbildungen

V&R unipress



universität
wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-89971-477-7

**Veröffentlichungen der Vienna University Press erscheinen im Verlag
V&R unipress GmbH.**

© 2008, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Titelbild:

Johann Hieronymus Loeschenkohl

*18.3.1753, + 11.1.1807

Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn

»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn (sic)«

Datum (?): 7. Febr(uarius) 1786.//

Ein Theater für die Oper.//

Ein Theater für die Comödie.«

Mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek der Universität Wien.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke. Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

VORWORT	7
---------------	---

EINFÜHRUNG

PAOLO BUDRONI

Auf Spurensuche in der größten wissenschaftlichen Bibliothek Österreichs	11
--	----

TEIL I – DAS HISTORISCHE UMFELD RUND UM DAS BILD

SIEGHARD NEFFE

Die Universitätsbibliothek Wien – Schatzhaus für sensationelle Entdeckungen	21
--	----

JALIL SABER ZAIMIAN

Die Universität Wien in den Jahren 1780–1786. Eine kulturelle Reportage mit Augenmerk auf die Universität Wien und ihre Wandlung in dieser Zeit.....	29
---	----

MANFRED PITTIONI

Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn: Das historische Umfeld Wiens im Jahre 1786	37
--	----

WALTHER BRAUNEIS

Salieri und die Italienische Congregation	41
---	----

TEIL II – DAS BILD UND SEIN KONTEXT

PAOLO BUDRONI

»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrun, den 7. Februar 1786«..... 49

WOLFGANG GREISENEGGER

Höfische Theaterfeste in Wien.

Oder: Kaiser Joseph schenkt Marie-Christine den Frühling 67

RAINER J. SCHWOB

Partner oder Rivalen?

Italienische Oper und deutsches Singspiel in der Ära Josephs II. 75

INGRID SCHRAFFL

Die Mitwirkenden auf der Bühne:

Das Theater im Theater in einem multilingualen Kontext 83

PETER TSCHMUCK

Der Komponist als Unternehmer: Der Wandel der sozio-ökonomischen

Lage der Komponisten im späten 18. Jahrhundert 89

MANUELA HAGER

Virtuos, respektlos und satirisch:

Der italienische Dichter Giovanni Battista Casti am Wiener Hof..... 97

REINHARD EISENDLE

Ein Fest ohne Da Ponte. Oder: Der Frühling des Theaterdichters 105

MARTIN KIENER

Ein Detail am Rande:

Die Bogenstellungen in der Orangerie in Schönbrunn..... 111

CHRISTOPH IRRGEHER

»Mit Windlichtern begleitet«:

Das Fest in der Orangerie im Spiegel der »Wiener Zeitung« 127

AUTORINNEN UND AUTOREN..... 133

Vorwort

Es war ein besonderer Glücksfall, dass wir in den Beständen der Universitätsbibliothek Wien gerade zu Beginn des Mozartjahres ein bis dahin unbekanntes Werk gefunden haben – ein Bild, das das Fest des 7. Februar 1786 in Schönbrunn zum Inhalt hat und sich als Unikat herausgestellt hat.

Dieser Fund gab den Anlass zum vorliegenden Sammelband, bei dem nicht mehr nur das Einzelereignis des Jahres 1786 im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern auch die Erkenntnis, dass dieses Fest und das neu gefundene Bild ein wesentlicher Teil eines viel größeren »kulturellen Puzzles« ist, ein Mosaikstein in der wechselvollen Regentschaft Joseph II.

Die wichtigsten unveröffentlichten Quellen sowie eine Kopie des Bildes in hochaufgelöster Qualität werden im öffentlich zugänglichen Digital Asset Management System der Universität Wien publiziert und für einen langen Zeitraum digital archiviert. Somit werden nicht nur ForscherInnen sondern auch das interessierte Publikum einen leichten Zugang zu digitalisierten Quellen in höchster Qualität erhalten (siehe <https://phaidra.univie.ac.at> – als Suchbegriff »Orangerie« eingeben).

Maria Seissl

Leiterin des Bibliotheks- und Archivwesens der Universität Wien

Einführung

Paolo Budroni

Auf Spurensuche in der größten wissenschaftlichen Bibliothek Österreichs

Die Entdeckung des Bildes

Im Jahr 2005, im Zuge von Dreharbeiten eines Fernsighteam in der Universitätsbibliothek Wien, das auf der Suche nach alten handkolorierten Wien-Plänen war, fanden die Bibliothekare Sieghard Neffe und Leopold Cornaro ein bis dahin unbekanntes Bild, das sich bald als »Sensationsfund« für die Musikwissenschaft erweisen sollte. Das Blatt war unter derselben Signatur wie die Wien-Pläne von Augustin Hirschvogel in einer Mappe im Magazin versteckt. Ein paar Tage später stellte Sieghard Neffe den Zusammenhang zwischen Mozarts Schauspielregisseur und dem Bild her, jedoch erst anlässlich einer Aufführung vom Schauspielregisseur im großen Saal des Wiener Musikvereins im Herbst 2005 wurde bewusst, wie bedeutend der Fund sein könnte.

Ich selbst wurde mit dem Bild im Oktober 2005 konfrontiert, als man bereits allorts beschäftigt war, das Mozartjahr 2006 vorzubereiten. Auch da spielte der Zufall eine Rolle, denn zur gleichen Zeit war die in der Minoritenkirche ansässige Italienische Kongregation damit befasst, für die offizielle Mozart-Ausstellung in der Albertina in Wien einige wertvolle und auch bis dahin unbekannte Funde, Unikate mit hohem philologischen Wert, vorzubereiten. Die Minoritenkirche war zur Zeit Josephs II. die Kirche Antonio Salieris. Während eines zufälligen Gespräches mit dem jetzigen Präfekten Sergio Valentini, sowie beim Durchlesen einiger Ausgaben einer italienischsprachigen Zeitschrift des Jahres 1786 (!) kamen wir auf den Fund in der Universitätsbibliothek zu sprechen. Von Neugierde gepackt sah ich mir das Bild in der Bibliothek noch einmal an, und mein Blick blieb auf dem dort gedruckten Datum »7. Februar 1786« und dem Titel »Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn« (sic) hängen. Es drängte sich bei mir ganz stark ein Verdacht auf und dieser Gedanke ließ mich nicht los: »Die Ausgaben der italienischsprachigen Zeitschrift *Il Foglietto di Vienna* aus dem April 1786 sind sehr genau in der Berichterstattung der Geschehnisse des Frühlings 1786. (1) Sollte ich

1 Vgl: »Sua Maestà, l'augusto Imperatore e Re continua a soggiornare alla real villa di Laxenburg con un numeroso corteggio di Cavalieri e Dame; ove oltre i divertimenti delle cacce specialmente degli Arioni, si rappresentano alternativamente la sera in quel Teatro dei Drammi giocosi italiani in musica, e dei Melodrammi, e

vielleicht einen Blick auf die damals erschienenen Ausgaben der Wiener Zeitung werfen?«. Und da war er, der Bericht, ein Tag nach dem Fest von der Wiener Zeitung veröffentlicht, eine Berichterstattung über dieses inoffizielle Fest in der Orangerie. (2) Wir ließen die Radierung durch den hochauflösenden Scanner der Bibliothek laufen, um die Details besser betrachten zu können, wobei der große Eifer auch die Kollegen Sieghard Neffe und Leopold Cornaro ansteckte. Mit L. Cornaros Hilfe konnten wir feststellen, dass es sich wahrscheinlich bei dem Fund um eine Darstellung aus der Werkstatt von Johann Hieronymus Loeschenkohl (1753–1807) handelte. Aus dem Verdacht wurde ein paar Tage später Gewissheit, als mir die Kollegin Ingrid Kiesler einige Bücher über das Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts in die Hand drückte, darunter eines über die Orangerie von Schönbrunn, in dem die Ereignisse des 7. Februar 1786 erwähnt waren, wobei hier für mich etwas zunächst Unverständliches geschehen war: Das Fest wurde zwar beschrieben, jedoch war die Abbildung des Festes eine andere (3) (heute würde man sagen »Die Aufnahmen, die dabei gemacht wurden«), sie stimmte nicht mit S. Nefes/L. Cornaros Fund überein. »Ob es sich dabei um ein Unikat handelte? Ob vielleicht bis dahin in der Kunstgeschichte und in der Musikgeschichte ein »falsches« Bild zur Darstellung des Festes aus dem Jahr 1786 verwendet wurde?«. Ein Telefonat mit dem Leiter des Schlosses Schönbrunn, und sein anschließender Besuch bekräftigte die Annahme, dass der Fund in der Universitätsbibliothek, wahrscheinlich ein Unikat war, denn auch in Schönbrunn wurde zur Darstellung des Festes eine Abbildung eines anderen Festes aus dem Jahr 1785 verwendet. In der Zwischenzeit hatte ich durch die Italienische Kongregation den Band »Salieri sulle Tracce di Mozart« erhalten, (4) den offiziellen Katalog zur Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung des Teatro alla Scala in Mailand und auch da war das »falsche Bild« verwendet

Commedie tedesche«. In: Foglietto di Vienna, Mercordì 31 Maggio 1786, S.3 – Vgl.auch: Foglietto di Vienna, Sabato 22 Aprile 1786; und: Notizie diverse; Supplemento alla gazzetta di Vienna, Mercordì 24 Gennajo 1781; alle: Archiv der Italienischen Kongregation in Wien. Vgl. auch den Beitrag Greisenegggers.

- 2 Vgl. dazu beide Beiträge Greisenegggers und Irrgeher
- 3 Leopold Urban, Die Orangerie von Schönbrunn, Österreichischer Agrarverlag, Klosterneuburg, 1999 – Dr. Urban war langjähriger Direktor der Höheren Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Gartenbau in Schönbrunn. 1992 hat er auch eine Magisterarbeit zu diesem Thema verfasst (Die Orangerie von Schönbrunn, Universitätsbibliothek Wien, Signatur II 1,134.400).
- 4 Salieri sulle Tracce di Mozart, catalogo della mostra in occasione della riapertura del Teatro alla Scala il 7 dicembre 2004, a cura di Herbert Lachmayer, Theresa Haigermoser, Reinhard Eisendle, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co, KG, Kassel 2004. Vgl. S. 274.; wo die Abbildung »Frühlingsfest an einem Wintertage, gefeyert in der Orangerie zu Schönbrunn den 6ten Februar 1785« dargestellt wird, dessen Original im Wien Museum zu sehen ist.

worden. Ein weiteres Telefonat mit dem Da Ponte Institut in Wien, welches die Ausstellung in Mailand und die offizielle Mozart-Ausstellung in Wien 2006 vorbereitete, hatte zur Folge, dass die Radierung aus der Universitätsbibliothek ab dem 17. März 2006 im Rahmen der Ausstellung »Mozart – Experiment Aufklärung« in der Albertina zu sehen war. (5) Was anschließend, in den folgenden drei Monaten geschah, wurde zum ersten Mal am 15. März 2006 im Rahmen einer großen Veranstaltung im Großen Lesesaal der Universitätsbibliothek von Experten erläutert und die Ergebnisse werden in diesem Sammelband aufgezeichnet. Sie sind das Resultat eines Dialogs von Experten, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, die LeserInnen dieser Zeilen bei der Betrachtung von Loeschenkohls Stich zu begleiten. Sie ermöglichen uns somit, einen Blick auf jene höfische Gesellschaft zu werfen, die zeitlich gesehen nicht allzu weit von uns entfernt liegt, nur wenige Generationen, und deren Lebensweise trotzdem so ganz anders war als unsere. Diese Darstellung spiegelt auch den ironischen Blick des Auftraggebers wider, der in einer längst vergangenen Welt des Theaters diesen Wettstreit zwischen deutschem Singspiel und italienischer Oper inszeniert hatte. Es handelte sich dabei um ein Barockfest, bei dem Kaiser Joseph II. seinen illustren Gästen die Uraufführung der Oper *Prima la musica, e poi le parole* von Antonio Salieri und von Mozarts Singspiel *Der Schauspieldirektor* bot.

5 Vgl.: Mozart, *Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Katalogbuch zur Ausstellung des Da Ponte Instituts 17. März – 20 September 2006 in der Albertina Wien, Hrsg. Herbert Lachmayer, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Deutschland, 2006. Obj. 360, S. 275.

Die Beiträge – Zusammenfassung

Dieser Sammelband besteht aus zwei Teilen.

Der erste Teil umfasst die Darstellung des historischen Umfelds rund um das Jahr 1786, dem Ort des Fundes, nämlich die Universitätsbibliothek und die Universität Wien.

Dabei handelt es sich bei den ersten vier Aufsätzen um umgearbeitete Vorträge, die im Großen Lesesaal der Universitätsbibliothek am 15. März 2006 vorgestellt wurden.

Der zweite Teil widmet sich der Analyse des Bildes und dem dazugehörigen Kontext.

Neben der Darstellung des Bildes (*»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn«, Beschreibung des Bildes*) wird zunächst die Frage erörtert, warum das Bild erst heute entdeckt werden konnte und was die Bedeutung der Universitätsbibliothek und des damaligen Kontextes ist (*Die Universitätsbibliothek Wien – Schatzhaus für sensationelle Entdeckungen ...*).

Die Universitätsbibliothek ist ein wahres Schatzhaus mitten in Wien, einer Stadt, in der sich die älteste deutschsprachige Universität befindet und ein Ort an dem genau in jenen Jahren, als die Radierung entstand, die deutsche Sprache als Unterrichtssprache in der Universität eingeführt wurde (Die Universität Wien in den Jahren 1780–1786). Wien zählte im Jahr 1786 etwa 200.000 Einwohner, doppelt so viele wie zu Beginn des Jahrhunderts: Nur London (800.000), und Paris (600.000) waren größer (Das historische Umfeld Wiens im Jahre 1786). In dieser Stadt lebten unterschiedliche kulturell bedeutende Gruppen, darunter ca. 7000 Italiener, die nicht nur über eine eigene Zeitung verfügten, sondern in der Italienischen Kongregation auch einen aktiven Promotor ihrer Aktivitäten fanden (*Salieri und die Italienische Congregation*).⁶ Einige ihrer bedeutendsten Mitglieder waren der international erfolg-

6 Wie in Brauneis' Beitrag zu lesen ist, ist der Gründer der Congregation (1625) Pater Guglielmo Lamormaini, Beichtvater Kaiser Ferdinands II. An dieser Stelle sei angemerkt, dass bald danach die Universität Wien unter der Kontrolle des Paters stand, der diese auch ausübte.

Weiters ist laut Kurt Mühlberger, Leiter des Archivs der Universität Wien, anzumerken: P. Guglielmo (Wilhelm) Lamormaini S. J. (geb. 29.12.1750 La Moire Mannie / Luxemburg, gest. 22.2.1648 Wien) war Theologe und Priester, lehrte an den Universitäten in Graz und Wien, war höchst einflussreicher Beichtvater Kaiser Ferdinands II. Er war zuerst Rektor des Grazer Jesuitenkollegs, später Rektor des Wiener Jesuitenkollegs (1624-1637). Rektor der Universität Wien war er hingegen nicht. Jesuiten konnten aufgrund eines kaiserlichen Privilegs, der sog. »Sanctio Pragmatica« von 1623, nicht Universitätsrektoren sein, sehr wohl aber Rektoren des Jesuitenkollegs, das mit diesem Privileg in die Universität inkorporiert wurde. Sie unterstanden ihrem Ordensgeneral. In Wahrheit haben sie allerdings durch ih-

reiche Hofkompositeur Antonio Salieri, der vor dem Kaiserhaus am Michaelerplatz wohnende »poeta cesareo« Pietro Metastasio und die eben auch dort wohnende Familie Artaria, Eigentümerin der bedeutendsten Musikalienhandlung und des Verlagshauses, das für Erstveröffentlichungen bekannt war.

An jenem Abend des 7. Februar 1786 – im einzigen größeren Raum, der in der riesigen Schlossanlage Schönbrunn heizbar war – bot Kaiser Joseph II, der an seinem Hofe die besten Musikkünstler jener Zeit versammelt hatte, zwei Werke: das *Divertimento teatrale Prima la Musica e poi le parole* von Antonio Salieri (Libretto von Giambattista Casti) und den Schauspieldirektor von W. A. Mozart (KV 486).

Der Monarch hatte den Plan entworfen, den Verlauf bestimmt und man traf sich, »Bühne-gegen-Bühne«, oder auf Italienisch ausgedrückt: *un faccia a faccia diretto*. Auf der einen Seite war Salieri, auf der anderen Seite war Mozart, der in Wien mit einer einzigen deutschen Oper, der *Entführung aus dem Serail*, in Erscheinung getreten war. Waren sie Partner oder Rivalen? (*Partner oder Rivalen? Italienische Oper und deutsches Singspiel in der Ära Josephs II.*)

Das ist eine einfach zu stellende Frage, bei deren Beantwortung wir nicht nur ausschließlich unsere sprachlichen und kulturelle Maßstäbe anwenden sollten, sondern auch jene Zeit der vernetzten Supranationalität begreifen müssen, um dadurch das Werden unseres Europa besser verstehen zu können. Ein Europa, in dem sich am Wiener Kaiserhof die Musik als Wirtschaftszweig entfalten konnte und die Komponisten als Unternehmer ihre berufliche Laufbahn gestalten konnten (*Der Komponist als Unternehmer des Wandels der sozio-ökonomischen Lage der Komponisten im späten 18. Jahrhundert*).

ren Einfluss bei Hof sehr wohl die »erste Geige« an der Universität gespielt und das philosophische wie das theologische Studium weitgehend beherrscht. Juristen und Mediziner, die »weltlichen Fakultäten«, waren im 17. Jahrhundert mehr an der Peripherie. Lamormaini hat im Auftrag des Kaisers den Abbruch der mittelalterlichen Universität und den Bau des heute noch bestehenden »Akademischen Kollegs« (= Jesuitenkolleg) organisiert. Die Universitätsleute (Rektor etc.) logierten außerhalb im »Universitätshaus« in der Sonnenfelsgasse (heute neben der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1. Stock: »Theatersaal« = »Senatsaal«).

Zu Lamormainis Tätigkeit vgl. dazu die Aufsätze von K. Mühlberger:

Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung bis zum Bau des Akademischen Kollegs. In: *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der »Gesellschaft Jesu« im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. Herbert Karner, Werner Telesko (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, hrsg. von Artur Rosenauer, Band 5, Wien 2003) 21-37.

Das Collegium Academicum Viennense. In: *schafft wissen*, ed. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Wien 1997) 255-262.

In diesem Wien rangen zwei große Librettisten um den Titel »Poeta Cesareo« als Nachfolger Metastasios:

Der große Dichter, Schriftsteller Giambattista Casti (*Virtuos, respektlos und satirisch – Der italienische Dichter Giovanni Battista Casti am Wiener Hof*) und sein Rivale Lorenzo Da Ponte (*Ein Fest ohne Da Ponte, oder, der Frühling des Theaterdichters*).⁽⁷⁾ und ⁽⁸⁾

7 Dem Beitrag Hagers sei an dieser Stelle der Einleitung vorweg angemerkt: »Giambattista Casti war einer der berühmtesten italienischen Literaten seiner Zeit und Gast an den wichtigsten europäischen Höfen. (...) 1784 kam er erneut nach Wien in der Hoffnung, als »poeta cesareo« die Nachfolge Metastasios antreten zu können (Dichter der italienischen Oper war bereits Lorenzo Da Ponte)... Da Ponte verfolgte Casti in Wien mit seiner spitzen Feder; nicht ohne Grund: musste dieser nach dem Misserfolg des *Il ricco d'un giorno* (1784), der ersten Zusammenarbeit Da Ponte / Salieri, um seine Vormachtsstellung als erster Dichter fürchten, da Hofkompositeur Salieri daraufhin vorerst den Vorlagen Castis mehr Vertrauen schenkte.« Vgl. Reinhard Eisendle, in: Mozart, Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Katalogbuch zur Ausstellung des Da Ponte Instituts 17. März – 20 September 2006 in der Albertina Wien, Hrsg. Herbert Lachmayer, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Deutschland, 2006, S. 274.

8 Eine weitere detaillierte und genaue Aufbereitung, jedoch in romanhafter Darstellung, der gesamten Thematik in allen möglichen Facetten erfolgte im Jahr 2005 durch den Musikjournalisten und Universitätsdozenten Pierluigi Panza, Journalist des *Corriere della Sera*, und Autor von: *Italiani all'opera – Casti, Salieri, Da Ponte, Mozart... un intrigo alla corte di Vienna*«, Skira Editore, Verona 2005. Das Buch wurde am Teatro alla Scala in Mailand am 30. November 2005 vorgestellt. Auch in diesem Fall wird für das Fest des 7. Februar 1786 das »falsche Bild« verwendet. So Panza in seiner Einleitung: Un certo Wolfgang Amadé Mozart, giovane talento da poco arrivato sulla scena musicale viennese doveva presentare una sua opera, un atto unico, su un palco allestito per l'occasione e convincere la giuria, composta da cortigiani, che la sua opera – *der Schauspieldirektor* – era migliore di quella che – sempre nel corso di quella serata – sarebbe stata presentata, su un altro palco, da Antonio Salieri, all'epoca Direttore Musicale di Corte a Vienna. Salieri avrebbe presentato *Prima la musica, poi le parole*, accompagnata dalle parole di Giambattista Casti, all'epoca aspirante poeta laureato alla corte di Vienna e per così dire erede culturale di Metastasio, che quella carica aveva ricoperto per anni. Anche Casti aveva un rivale, un altro italiano, Lorenzo da Ponte.

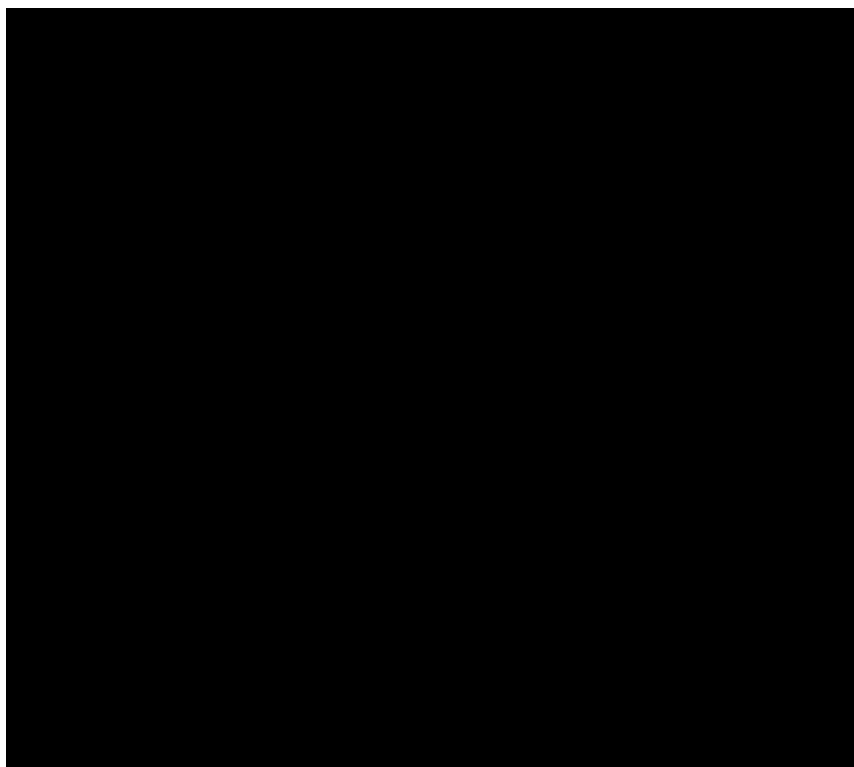
Diese Rivalität kommt besonders stark zum Ausdruck, wenn man über Castis Werk bei Da Pontes Memoiren nachliest: »Die Oper hieß *Le parole dopo la musica*. Sie war ein Machwerk ohne Salz, ohne Disposition, ohne Charaktere, so dass keiner außer dem Grafen von Rosenberg die Kühnheit besaß, es zu loben.« Aus: Lorenzo Da Ponte, *Geschichte meines Lebens*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2005, S. 126. Es ist bemerkenswert, dass eine derartige Wortverdrehung beim Zitieren des Titels (»Le parole dopo la musica«) eine besondere Art von Affront war.

Bei diesem prächtigen barocken Frühlingsfest während der winterlichen Faschingszeit (Höfische Theaterfeste in Wien, oder Kaiser Joseph schenkt Marie-Christine den Frühling) fasziniert uns heute noch, dass in Vienna as a multilingual city, italienische Oper und deutsches Singspiel einander getroffen haben (Die Mitwirkenden auf der Bühne: Das Theater im Theater in einem multilingualen Kontext), und Vertreter des kaiserlichen Hofes, in dem vorwiegend Französisch, Italienisch und auch Deutsch geschrieben und gesprochen wurde, zugegen waren, sowie Ehrengäste aus den Niederlanden, die Schwester des Kaisers Marie-Christine und deren Gatte Albert von Sachsen-Teschen. Die Wiener Zeitung (»Mit Windlichtern begleitet«. Das Fest in der Orangerie im Spiegel der »Wiener Zeitung«), als einziger »noch lebender Zeitzeuge«, berichtet uns aus erster Hand von diesem Ereignis.

Die Orangerie von Schönbrunn steht heute als weiterer stummer Zeuge da. Weitere Feste fanden in ihr statt, sowie beispielsweise viele Jahre später jenes des Wiener Kongresses (11. Oktober 1814), dessen musikalisches Management wieder einmal in der Hand von Salieri lag.

Es mag als ein Detail am Rande erscheinen, aber die Orangerie von Schönbrunn, ist mit 189 m Länge zu den größten Europas zu zählen (Ein Detail am Rande: Die Bogenstellungen in der Orangerie in Schönbrunn). Sie bot letztendlich die Kulisse für zwei einmalige Uraufführungen, die, obwohl es sich um Gelegenheitswerke handelte, bald in die Musikgeschichte eingehen sollten.

Teil I – Das Historische Umfeld rund um das Bild



Sieghard Neffe

Die Universitätsbibliothek Wien – Schatzhaus für sensationelle Entdeckungen

Vortrag, gehalten am 15. März 2006 im Großen Lesesaal der Universitätsbibliothek

Die Universitätsbibliothek Wien ist heute eine der bedeutendsten Bibliotheken in Europa.

Im Jahr 1365 wurde die Bibliothek – gemeinsam mit der Universität Wien als älteste Universität im heutigen deutschen Sprach- und Kulturraum – erstmals gegründet. Bei Pongratz¹ kann man diesbezüglich und hier zusammengefasst folgendes nachlesen:

In der Gründungsurkunde von Rudolf dem Stifter wird die Bibliothek bereits als »gemeine puchkamer und Libreye ...« erwähnt.

In der lateinischen Fassung des Stiftbriefes wird die Bücherei als »publica libraria« bezeichnet.

Handschriften und (seit der Erfindung des Buchdrucks um 1450) auch gedruckte Bücher waren im Mittelalter äußerst wertvolle Objekte, die man vielfach in Schatzkammern zusammen mit den Kleinodien aufbewahrte. Dieser Schatz in der Frühzeit der Universitätsbibliothek war daher auch nur dem engsten Kreis der Professoren und Magister der Hohen Schule zugänglich. Im neu errichteten und 1384 fertig gestellten Collegium Albertinum ducale im Stubenviertel nahe der Wollzeile war auch ein kleiner Raum für diese frühe Büchersammlung der »Bibliotheca Universitatis« vorhanden.

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erlebte die Bibliothek der Artistenfakultät – nunmehr de facto zur Universitätsbibliothek geworden – ihren Höhepunkt. Gleichzeitig begann auch die Kunst des Buchdrucks in Wien aufzublühen.

Dieser Hochblüte der Universität und der Artistenbibliothek folgte nach dem Tod des kaiserlichen Mäzens Maximilian I. ein ziemlich rascher Verfall. Die Reformation mit ihren inneren Kämpfen, die seit 1526 latente Türkengefahr und das Pestjahr 1521 brachten die Hohe Schule beinahe dem Untergang nahe und bewirkten Auflösung und Zerfall für die Bibliothek. Bereits im 16. Jahrhundert gingen von der fast 5000 Einhei-

¹ Vgl.: Walter Pongratz: Geschichte der Universitätsbibliothek Wien. – Böhlau, Wien 1977

ten umfassenden Büchersammlung viele wertvolle Handschriften und Frühdrucke verloren. Hundert Jahre später finden sich einzelne Bände u.a. in der Hofbibliothek, in der Bibliotheca Windhagiana oder in der Stadtbibliothek, manche waren sogar bei Buchtrödlern der Stadt gelangt.

Im Jahr 1622 erfolgte unter Kaiser Ferdinand II. die Einverleibung des Jesuitenkollegs in die Universität. Für die Universitätsbibliothek bedeutete diese zwiespältige Entwicklung eine weitere Epoche des Niedergangs bis hin zur Auflösung der Bibliothek 1756.

Die Restbestände (1037 Handschriften, 364 Wiegendrucke und 1386 andere Druckwerke (zusammen 2787 Bände – zuzüglich zahlreicher Adligate) wurden von der Hofbibliothek übernommen.

Die Auflösung der alten Universitätsbibliothek im Jahr 1756 war umso leichter möglich, als es an der Hohen Schule die für jene Zeit moderne, ausgezeichnet geführte Jesuitenbibliothek gab und außerdem noch in unmittelbarer Nähe der Universität zwei weitere bedeutsame öffentlich zugängliche Bibliotheken (von Johann Martin Gschwindt Frhr. v. Pöckstein und Graf Joachim v. Windhag begründet) bestanden.

Beide Bibliotheken, seit 1723 vereinigt, wurden später unter Joseph II. in die neu gegründete Universitätsbibliothek integriert.

Nach Auflösung des Jesuitenordens im Jahr 1772 wurden die drei vormaligen Ordensbibliotheken 1774 dem »öffentlichen Gebrauch der Universität« gewidmet. Ende des 18. Jahrhunderts wurden weitere Bibliotheksbestände säkularisierter Klöster in die Universitätsbibliothek integriert: Unter anderem auch Bestände aus den im Jahr 1782 aufgehobenen niederösterreichischen Kartausen Mauerbach und Gaming.

Diese wertvollen Bücher aus den Klosterbibliotheken bieten eine universelle Wissenschaftsgeschichte in einer sich wandelnden Kultur über Jahrhunderte hinweg. Vieles an modernen wissenschaftlichen Forschungen baut auch auf diesen Grundlagen auf.

Gemäß Weisung vom 4. März 1775 wurde der Status der neuen Universitätsbibliothek festgelegt: »Die Bibliothek verbleibet der Universität eigen und die Studien-Hofkommission wird allezeit die Obsorge auf selbe haben, auch jemand dazu bestellen.«²

Nach zweijähriger Vorbereitung fand am 13. Mai 1777, dem Geburtstag der Kaiserin, die feierliche Eröffnung der neuen Universitätsbibliothek statt.

Über hundert Jahren später – im Jahr 1884 – übersiedelte die Universität und mit ihr auch die Universitätsbibliothek in das damals neu errichtete Gebäude an der Ringstrasse.

2 Damit war eine Rechtsgrundlage gegeben, die sich erst ab dem Jahr 2004 durch das neu erlassene Universitätsorganisationsgesetz 2002 grundlegend geändert hat.

Unter dem damaligen Bibliotheksdirektor Ferdinand Grassauer wurde die k. k. Universitätsbibliothek grundlegend und nachhaltig reorganisiert:

Die Buchaufstellung in den Magazinen wurde auf den numerus currens (nach den Inventarnummern = Buchsignaturen) umgestellt.

Der Grundkatalog wurde erneuert (handgeschriebener Zettelkatalog und darauf basierend die Anlage des Bandkatalogs für die Benutzer: umfasst als Nominalkatalog den Bestand bis 1931).

Eine Pionierleistung war 1898 der Generalkatalog der laufenden periodischen Druckschriften an den österreichischen Universitäts- und Studienbibliotheken. Die Betreuung der Fachgebiete an der Bibliothek durch Referenten wurde eingeführt.

Erweiterte Öffnungszeiten (9.00 bis 20.00 Uhr) bedeuteten eine verbesserte Benützung.

Unter der Direktion von Wilhelm Haas wurde von 1906 – 1913 ein neuer Schlagwortkatalog (in maschinschriftlicher Zettelform) angelegt, der auch heute noch eine sachliche Suche der Bestände bis 1931 ermöglicht.

Für die Zeit von 1932 bis 1988 dient der nach der »Preußischen Instruktion« angelegte Nominalkatalog in Zettelform. Ebenso die sachliche Suche in entsprechenden Schlagwort- und systematischem Katalogen war gegeben.

Eine so große und alte Bibliothek birgt wertvolle Schätze, die auch trotz aller bibliothekarischer Suchstrategie zunächst verborgen bleiben, weil die Dokumentation in den Katalogen und Inventaren früherer Epochen nicht so umfassend war wie dies heute im Online-Katalog der Fall ist.

Der Aufbau der Bestände ist vielschichtig: neben käuflichem Erwerb waren es auch immer wieder Geschenke verschiedenster Herkunft (ersichtlich aus Provenienz-Vermerken und Ex-libris), die oftmals auch erstaunlichen Seltenheitswert haben.

Durch die weitläufigen Büchermagazine (mit den ca. 80 km umfassenden Buchregalen) zu gehen (für BenutzerInnen nur bei besonderen Führungen möglich) ist immer wieder eindrucksvoll.

Ganz besonderen Wert haben die Bestände des relativ kleinen E.S.-Magazins (die Bezeichnung leitet sich ab von »*Erga Schedam*« d. h. »nur gegen Bescheinigung«): Gesperrte Bücher (Frühdrucke und Inkunabeln sowie wertvolle Bände aus mehreren Jahrhunderten) sind hier in einem abgeschlossenen und geschützten Bereich aufgestellt.

Viele weitere wertvolle alte Bände befinden sich in einem im Jahr 1972 neu geschaffenen sogenannten »A-Magazin« für alte Bücher:

Aus Platzgründen (nur für nahezu 20.000 Bände) können derzeit hier nur Bücher bis zum Erscheinungsjahr 1780 aufgestellt werden.

In mühevoller Durchsicht wurden diese Buchsignaturen aus den alten handgeschriebenen Inventarbänden (Inventarnummer = Buchsignatur) herausgefiltert und die Bücher im neugeschaffenen Magazin aufgestellt. Erst

durch diese Sonderaufstellung war und ist es möglich, die Bücher – falls erforderlich – einer gezielten Restaurierung zuzuführen. Auch eine umfassende Dokumentation konnte begonnen werden – bis hin zur nunmehr laufenden Einarbeitung in den Online-Katalog sowie der Option der Digitalisierung. Diese Altbestände können nur unter besonderer Aufsicht benützt werden.

Alte Bücher sind vielschichtige Objekte: ein Erlebnis für fast alle Sinne.

Schon die alten Leder-Einbände mit den kunstvollen Buchschließen und Verzierungen sind handwerkliche Meisterstücke. Manchmal wurden sogar Teile alter – damals makulierter – Pergamenthandschriften als Buchumschläge verwendet – wer weiß, was da noch für Überraschungen zu entdecken sind.

Das handgeschöpfte alte Papier mit den Wasserzeichen – eine Welt für sich.

Die vielfältigen gedruckten Schrift-Lettern mit manchmal aufwändig gestalteten handkolorierten Initialen und kunstvollen Titelblättern sind Ausdruck einer hohen Ästhetik.

Die Kultur des alten Österreich im 18. und 19. Jahrhundert umfasste neben Geisteswissenschaften, Naturwissenschaften, Technik, bildender und darstellender Kunst auch eine große Anzahl von schöpferischen Persönlichkeiten aus dem musikalischen Genre.

In Wien – als wichtigem Zentrum musikalischer Kultur in Europa – entstanden auch eine Vielzahl musikalischer Werke – viele davon heute nahezu vergessen, aber dennoch erhalten und wieder zu entdecken in einer wissenschaftlichen Bibliothek: in der »*Klingenden Bibliothek*« werden diese Musikalien wieder zum Hörerlebnis.

Diese Kulturgüter aber nur zu besitzen und zu horten – das ist zu wenig!

In der Doppelfunktion als wissenschaftliche und öffentliche Bibliothek gehört es auch zu den Aufgaben der Bibliothek, die vielen Facetten dieser Kultur- und Wissenschaftstradition wieder einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Diese alten Bücher umgibt ein besonderer Zauber, der Menschen immer wieder in seinen Bann zieht. Welcher Geist ist in diesen Dingen immer noch wirksam!

Durch einen kontinuierlichen Bestandsaufbau in früheren Jahrhunderten ist ein unvergleichlicher Bogen aus wissenschaftlicher und kultureller Information entstanden. So hat die Bibliothek nicht nur eine Dimension in der Vergangenheit, sondern wirkt auch in der Gegenwart und für zukünftige Generationen – der Faktor Zeit wird hier relativiert.

Mit viel Intuition und auch Wertbewusstsein für die Schätze einer lang währenden Geisteskultur des Wissens kann es gelingen, manches wieder in das öffentliche Bewusstsein zu bringen.

Wenn die Bücherschätze unerkannt und unbeachtet in den Magazinen liegen, ist das dort gespeicherte Wissen praktisch »tot«. Nur in der geistigen Rezeption dieser Wissensinhalte im Wissenschaftsbetrieb und in der Öffentlichkeit können diese zu leben beginnen und ihre entsprechende Resonanz entfalten.

Ausstellungen sind wichtige Methoden, diesen dynamischen Prozess des Wissens an einer Bibliothek anzuregen. Wissenschaftliche Persönlichkeiten der Universität – eingebunden in diesen Prozess – ermöglichen gemeinsam mit der Bibliothek, entsprechende historische Bestände zu bestimmten Themen und Zusammenhängen gezielt aufzufinden. Nach Ende einer Ausstellung können diese Bücher zur Wissenschaftsgeschichte – nunmehr auch im Online-Katalog thematisch zu finden – im Lehr- und Wissenschaftsbetrieb weiter nachhaltig genutzt werden.

Die Bibliothek ist ebenfalls prädestiniert, auch als Plattform für Veranstaltungen zu interdisziplinären Begegnungen verschiedener Wissenschaftsdisziplinen zu fungieren.

Es war eine große Überraschung, anlässlich einer Suche nach dem *Plan der Stadt Wien* von *Augustin Hirschvogel* im Büchermagazin gemeinsam mit Dr. Leopold Cornaro – bei der Signatur IV 138.262 – auf eine weitere Mappe mit einem kolorierten Kupferstich zu stoßen:

Zu sehen war die Darstellung eines höfischen Festes in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn am 7. Feb. 1786. Tage später war in einer Ö1-Musiksendung nach der Ouvertüre von Mozarts Schauspielersänger zu hören, dass diese Oper in der Orangerie zu Schönbrunn 1786 uraufgeführt wurde. Durch diese Information war der Bezug des Stiches zu Mozart hergestellt.

Im Herbst 2005 – anlässlich einer konzertanten Aufführung von Mozarts *Der Schauspieler* gemeinsam mit Salieris *Prima la musica, e poi le parole* im Wiener Musikverein – war schließlich die gesamte Bedeutung dieses Bildes klar:

Die Aufführung von Mozarts deutschem Singspiel und Salieris italienischer Opera buffa anlässlich eines Hoffestes – veranstaltet von Kaiser Joseph II.

Die Situation auf diesem Bild scheint dynamisch – erwartungsvoll zu sein auf das kommende Ereignis der Operaufführungen.

Es ist fast wie ein Film, dessen Ende noch offen ist.

Diese kolorierte Radierung trägt dazu bei, die Situation und die Hintergründe der Erstaufführung dieser beiden Opern erstmalig authentisch zu dokumentieren und plastisch zu beleuchten.

Interessant wäre nun auch noch zu überlegen, auf welche Weise die Radierung in die Universitätsbibliothek gekommen ist.

Der Pappumschlag, in dem das Löschenkohl-Bild eingelegt war, trägt die gleiche Signatur wie die ursprünglich gesuchte Hirschvogel-Mappe.³

Auf der Rückseite der Radierung ist ein früherer Besitzvermerk angegeben: *Graf Ernest von Hoyos* sowie eine mit Rotstift geschriebene Signatur: S-I-3-1 / e.

Das Bild selbst ist weder im alten Katalog (Werke bis 1931) noch im Inventarverzeichnis verzeichnet, auch ein Besitzstempel der UB ist nicht vorhanden.

Unter *Augustin Hirschvogel: Plan der Stadt Wien* sind aus der handgeschriebenen »Titelkopie« im Grundkatalog (siehe auch Abbildung) u. a. folgende Angaben zu entnehmen: Oben die Signatur aus der ursprünglichen systematischen Aufstellung und die neue Signatur im numerus currens sowie eine Sachgebietsangabe.

Darunter die Schlagwörter, unter welchen das Werk im alten Schlagwortkatalog zu finden ist. Es folgen Autor und Sachtitel sowie die Angaben vom Titelblatt des Werkes: »*Augustin Hirschvogel. Plan der Stadt Wien vom Jahre 1547, vermessen und erläutert ... Nach dem Originale ... im Facsimile zum ersten mal herausgegeben von Albert Laurentius ...*«.

Darunter der Erscheinungsvermerk: »*Wien, Prandel 1863. fol.*« (Erscheinungsort, Drucker, Erscheinungsjahr sowie die Formatbezeichnung).

Weiters ist die Bezeichnung »Prachtexemplar« eingetragen.

Weitere Angaben beziehen sich auf den Umfang des Konvoluts:

»*45 Blätter Text, ein Plan und zwei Ansichten von Wien; mit dem Portrait des Aug. Hirschvogel*«.

Das Löschenkohl-Bild ist hier nicht genannt. Daraus kann man schließen, dass es in diesem Konvolut ursprünglich nicht enthalten war.

Warum es dann bei der Signatur der Hirschvogel-Pläne zu finden war, wird wohl vorerst nicht zu klären sein.

Ganz unten auf der Titelkopie noch ein Hinweis auf eine weitere Hirschvogel-Ausgabe sowie die Angabe zur Provenienz: »*Geschenk Sr. k. k. apost. Majestät. 1863.*«

Diese Prachtexemplar-Ausgabe wurde offenbar zunächst an den kaiserlichen Hof gegeben und ist dann im gleichen Jahr als Geschenk in die k. k. Universitätsbibliothek gelangt.

Solch eine bedeutende Entdeckung kann wirklich als ein seltenes Ereignis im bibliothekarischen Alltag angesehen werden – nicht »zufällig« gefunden, sondern als Geschenk einer besonderen Sternstunde.

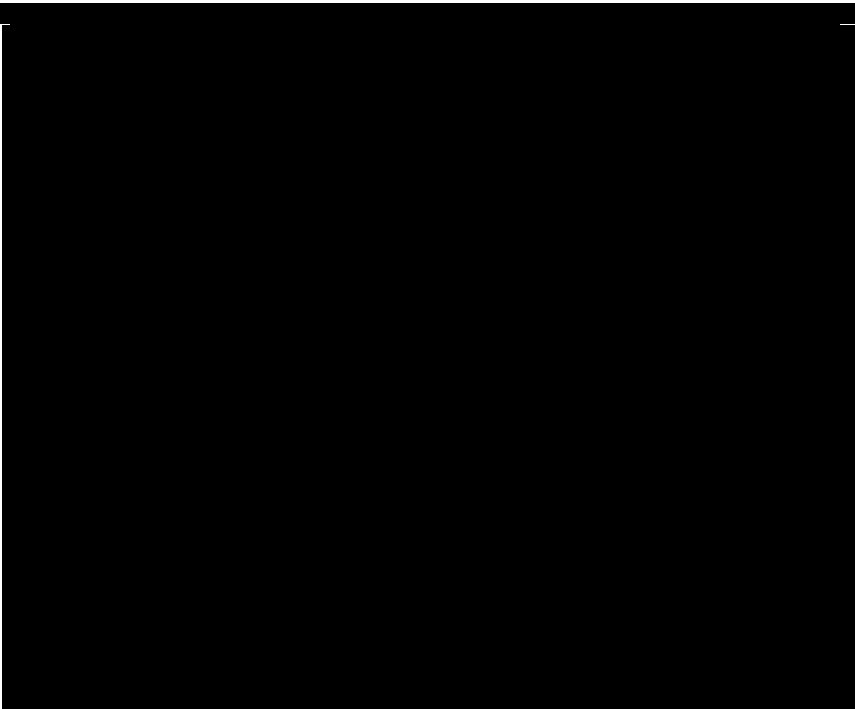
3 Augustin Hirschvogel: Plan der Stadt Wien. Faksimileausgabe der Ausgabe von 1547. – Gedruckt in Wien bei Prandel 1863. Universitätsbibliothek Wien: Signatur IV 138.262



Jalil Saber Zaimian

Die Universität Wien in den Jahren 1780–1786.
Eine kulturelle Reportage mit Augenmerk auf die
Universität Wien und ihre Wandlung in dieser Zeit.

Vortrag, gehalten am 15. März 2006 im Großen Lesesaal der Universitätsbibliothek



Wesentliche Veränderungen an der Wiener Universität fanden in der Regierungszeit von Joseph II. von 1780–1790 statt. In dieser kurzen Zeit von nur 10 Jahren gelang es ihm für die Universität bedeutende Reformen zu verwirklichen, nämlich die Zulassung von Protestanten und Juden zum Studium sowie die Einführung der deutschen Unterrichtssprache.

Diese Reformen fanden unter folgende Rektoren der Universität Wien statt:

- 1780 Benedictus Leopoldus Rhein (Med.)
- 1781 Ignatius Parhammer (Phil.)
- 1782 Quodvultdeus de Rollemann (Theol.)
- 1783 Joannes le Fevre Nobilis de Rechtenburg (Jur.)
- 1784 Benedictus Leopoldus Rhein (Med.)
- 1785 Josephus de Herbert (Phil.)
- 1786 Floridus Leeb (Theol.)

Die Zulassung von Protestanten und Juden zum Studium, zum juristischen und medizinischen Doktorgrad

Persönlich war Joseph II. ein religiöser Mensch, ein Philosoph auf dem Thron, wie er oftmals bezeichnet wurde.¹

Es lag ihm das Wohl aller Untertanen, auch der anders Gläubigen am Herzen. Er war daher überzeugt, dass die Religion an sich das Glück der Menschen fördere und sie zur Sittlichkeit erziehe.² Deshalb erließ er 1781 das Toleranzpatent, welches den Protestanten, Griechisch-orthodoxen und Juden freie, wenn auch private Religionsausübung erlaubte und die Gründung einer eigenen Pfarre bzw. Synagoge bei genügender Anzahl von Gläubigen. Außerdem erhielten sie Handelsfreiheit und Zugang zu den Staatsämtern.

Die Beweggründe, die ihn zu seinen oft radikalen Reformen veranlasst haben mögen einerseits seine von der französischen Aufklärung her beeinflusste Denkweise gewesen sein und andererseits sein Wunsch nach politischer Zentralisierung der Macht.

Er hob im Weiteren die Gehorsampflcht gegenüber dem Papst auf, wodurch die Säkularisierung der Universität folgte, an der seit dem Jahre 1579 das katholische Glaubensbekenntnis verpflichtend war. Durch diese Aufhebung konnte den Protestanten und Juden das Studium zugänglich gemacht werden.

Das gesamte Unterrichtswesen war der Leitung des Staates unterstellt und somit wurde der Grundstein für das Motto »Bildung ist der erste Schritt zum Wohlstand« gelegt.

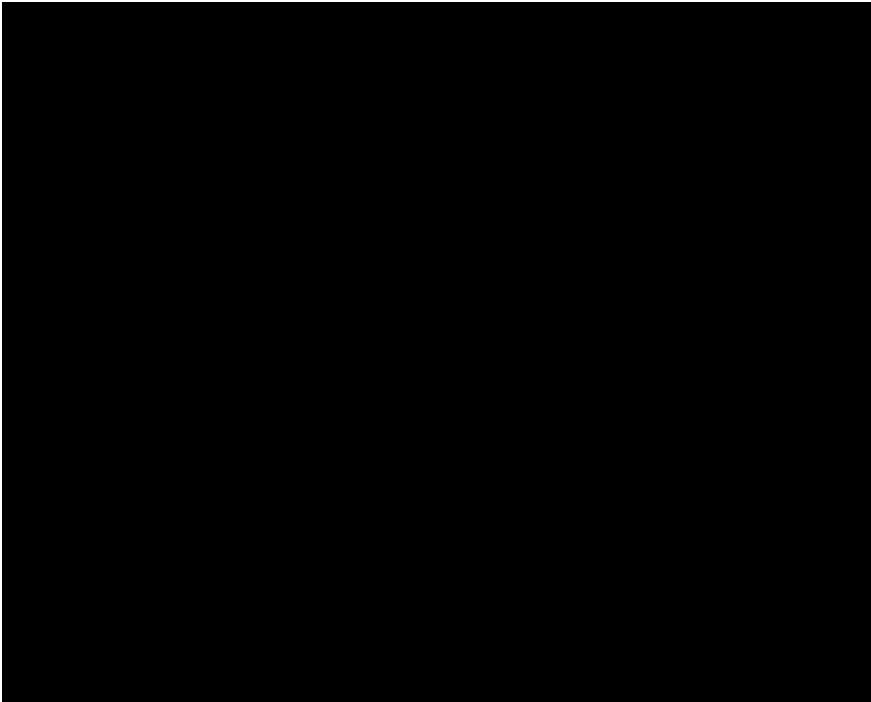
Im Jahr 1782 schaffte er das katholische Glaubensbekenntnis und den Eid auf die unbefleckte Empfängnis der Maria für alle Professoren und Promo-

1 Siehe: Brigitte Vacha, Die Habsburger, eine europäische Familiengeschichte, Styria Verlag 1996.

2 Quelle: Dr. Roderich Geyer, Dr. Karl Fink, Franz Luger, Durch die Vergangenheit zur Gegenwart, Ein Lehrbuch der Geschichte, Österreichischer Agrarverlag, Wien 1962.

venden ab.³ Protestanten und Juden wurden nun zum juristischen und medizinischen Doktorgrad zugelassen.

Ab dem Jahr 1785 hatten die Promotionen nicht mehr den Charakter einer geistlichen Feier sondern fanden für damalige Verhältnisse als schlichte Angelobungen statt.



Die Einführung der deutschen Unterrichtssprache an der Universität Wien

Joseph II. bezog Ungarn in den Zentralismus ein und Deutsch wurde die einzige Verwaltungssprache. Im Jahre 1783 führte er die deutsche Sprache auch als Unterrichtssprache an den Universitäten ein. Die seit dem Mittelalter bestehende Tradition, die Vorlesungen auf Latein zu halten, wurde somit aufgehoben.

Es wurden im 18. Jahrhundert auch zunehmend italienische und französische Sprachlehrer sowie Fechtmeister und Tanzmeister an der Universität beschäftigt.

Dies ist als ein Zeichen der Annäherung der Universität an die adeligen Ritterakademien anzusehen. Die französische und italienische Sprache hatten

3 Archiv der Universität Wien, Rundgang durch die Geschichte der Universität Wien, 1999

mehr Bedeutung am Hof und in Adelskreisen, nicht aber an der Universität. So sind bis heute viele französische Wörter im Wiener Deutsch zu finden, die aus dieser Zeit stammen. (z.B. die Orangerie, Trottoir – Gehsteig, Lavoir – Waschgefäß, Menagerie – Sammlung, Melange – Mischung, Adieu – Auf Wiedersehen)

Die Eröffnung des Allgemeinen Krankenhauses, als Ausgangspunkt der Universitätskliniken, welches in den Jahren 1995 bis 1998 zum Universitätscampus transformiert wurde

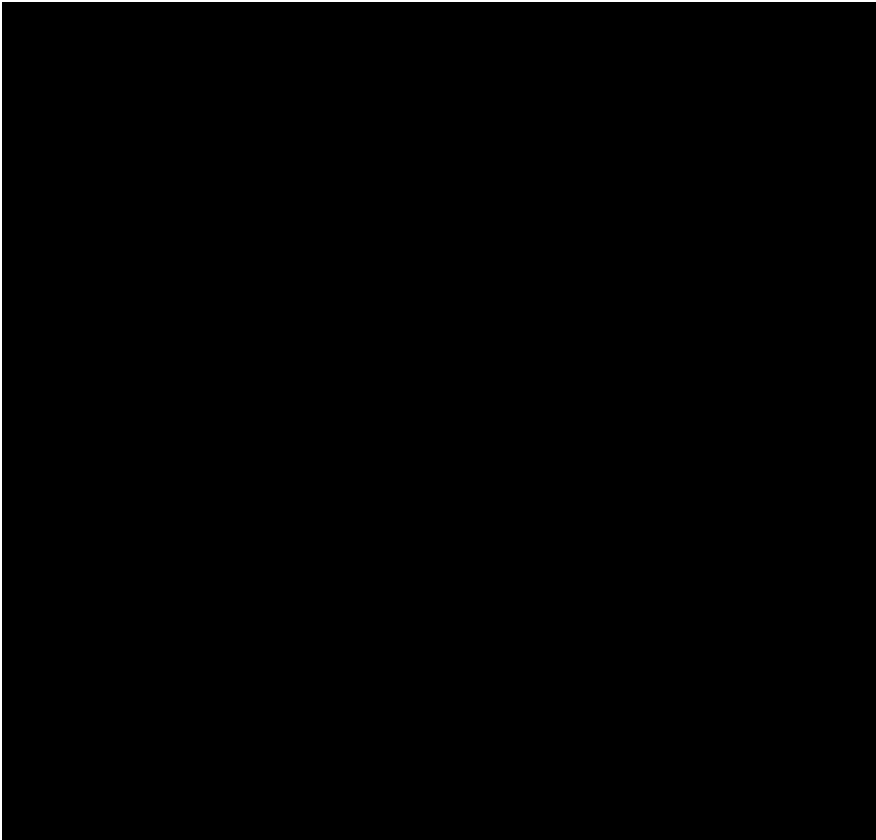
Durch Joseph II. erfolgte eine Reorganisation des Spitalswesens. Er wollte Ordnung schaffen und dies dokumentierte sich nicht nur in seiner Politik des Zentralismus sondern auch in seinem sozialen Engagement.

In seiner Mit-Regentschaft unter Maria Theresia (ab 1765) erkannte er die Notwendigkeit der medizinischen Versorgung der Bevölkerung. Der Großbau des Armen- bzw. Invalidenhauses bildete dabei den Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Überlegungen für einen neuen medizinischen Baukomplex. Eine grundlegende Reorganisation der gesamten staatlichen Wohlfahrtspflege war notwendig, um die Missstände der teilweise korrupten Verwaltung zu beheben.

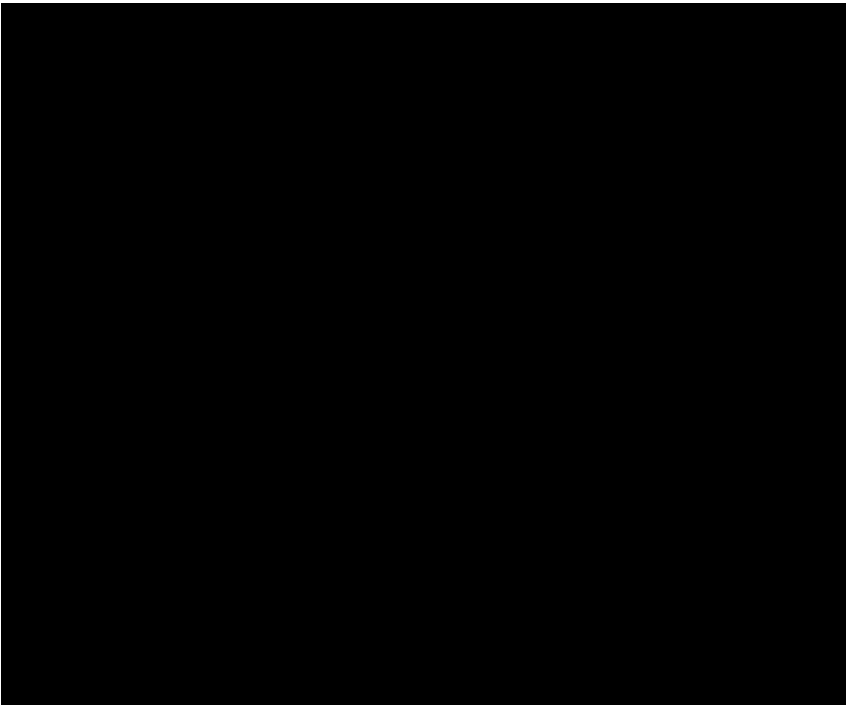
Er legte fest, dass die Baulichkeiten ausschließlich als Krankenhaus zu nutzen seien, und hatte genaue Vorstellungen über die Einrichtung eines Großkrankenhauses nach französischem Vorbild.⁴

Er beauftragte nach einem Wettbewerb seinen Leibarzt J. Quarin mit der Umgestaltung der Anlage, die nach einem Jahr abgeschlossen war. Nach dem einfachen Gesamtplan wurde kontinuierlich weitergebaut und die provisorisch hochgezogenen Trakte wurden durch massive verputzte Ziegelbauten ersetzt. Nach der Generalsanierung entstand der modernste Spitalbau seiner Zeit. Das Allgemeine Krankenhaus rief dadurch bei Zeitgenossen gebührende Bewunderung hervor.

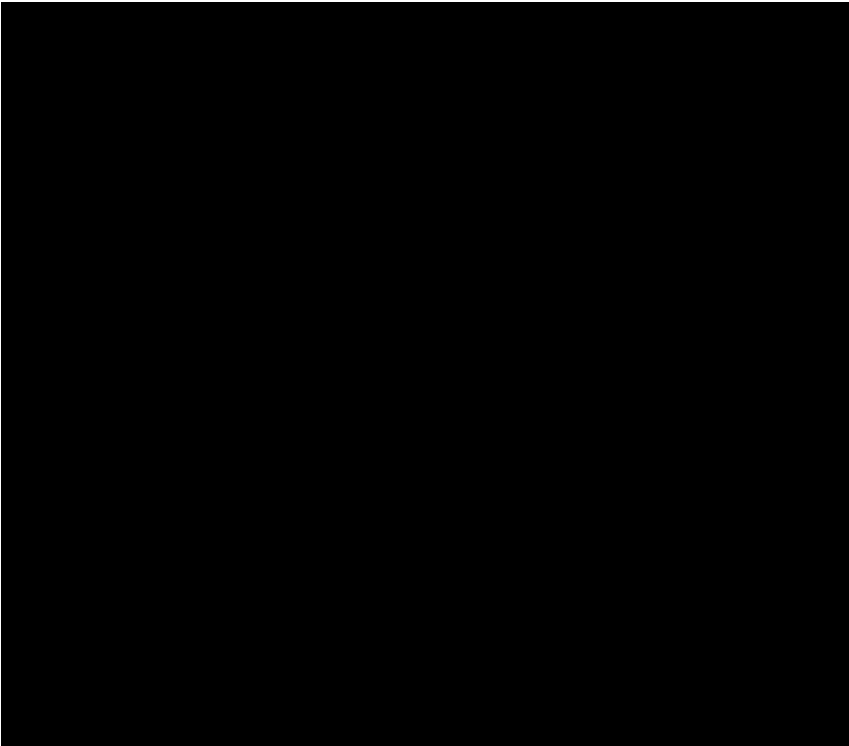
4 Saber Zaimian, Jalil H. Ein Modell zur baulichen Transformation, Leitlinien zur Bauerneuerung aufgrund der Analyse des Umbaus vom Alten Allgemeinen Krankenhaus zum Universitätscampus Wien, Dissertation, Technische Universität Eindhoven 2005.



Am 17. August 1784 wurde das Allgemeine Krankenhaus am Alsergrund in der Alserstrasse/Spitalgasse mit einem Gebärhaus, einem Findelhaus, dem Narrenturm und einem Versorgungshaus eröffnet. Die staatliche Armen- und Krankenfürsorge ist ebenfalls sein Werk. Es entstanden Krankenhäuser für Körperbehinderte. Die Armenpflege wurde der Pfarre (später der Gemeinde) zur Pflicht gemacht. Mit Joseph II. beginnt Österreich sich zu einem sozial hoch stehenden Staat zu entwickeln.



In der neuen Aula, heute die Akademie der Wissenschaften, befand sich das Anatomische Theater, welches 1784 vollständig umgebaut wurde. Auch dies geschah unter der Regierungszeit von Kaiser Joseph II. Er stiftete den Umbau als Dank für ein Augenleiden, von welchem er durch den Augenarzt Josef Barth geheilt wurde.



Manfred Pittioni

Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn: Das historische Umfeld Wiens im Jahre 1786

Vortrag, gehalten am 15. März 2006 im Großen Lesesaal der Universitätsbibliothek

Politische Hintergründe

Rufen wir uns kurz in Erinnerung: der 1786 regierende Kaiser Joseph II. prägte kaum wie ein anderer habsburgischer Herrscher das Leben seiner Epoche. Bereits 1764 war er zum römisch-deutschen König gewählt worden und folgte seinem Vater Franz I. im Jahre 1765 in der Kaiserwürde nach. Nach dem Tode seiner Mutter Maria Theresia 1780 übernahm er die Staatsgeschäfte als Alleinherrscher. Seine Politik war die eines strengen aufgeklärten Absolutismus. Er hatte neben einem fast schon neurotischen Tatendrang die Verwegenheit und die Konsequenz, die herrschenden Schichten durch Reformen zu entmachten, ohne beim Bürgertum großen Rückhalt zu finden. In der Außenpolitik war er von wenig Erfolg begleitet, sei es nun das gescheiterte Projekt der Rückeroberung Venedigs oder der Versuch, die Osmanen am Balkan zurückzudrängen. Vor seinem Tod am 20. Feber 1790 war er zutiefst resigniert, da seine großen Experimente der Staatsumbildung gescheitert schienen. Jedoch hat der Geist seiner Reformen tief in das kommende Jahrhundert hineingewirkt und ihn zu einer Art österreichischen Nationalheiligen werden lassen.

Außenpolitisch war die Monarchie mit dem Erzfeind Frankreich durch die Hochzeit Marie Antoinettes mit Ludwig XVI. in guter Beziehung, dazu kam noch, dass die k. k. Botschaft in Paris, geleitet vom Grafen Mercy-Argenteau großen Einfluss auf die französische Politik nehmen konnte. In den Niederlanden war es 1786 in der Provinz Brabant zu Unruhen gekommen, da drei Provinzen eine Loslösung vom Habsburgerreich anstrebten. Der Tod Friedrichs II. von Preußen im August 1786 erschien zunächst als eine Zäsur in der Erbfeindschaft zwischen Österreich und Preußen zu sein, jedoch war diese Ruhe eine nur oberflächliche, denn die gegenseitigen Quertreibereien in der Reichspolitik sollten ihre Fortsetzung in den kommenden Jahren finden. Dies manifestierte sich in dem 1785 geschlossenen »Dreikurfürstenbund« zwischen Hannover, Preußen und Sachsen, der nach außen der »Aufrechterhaltung und Befestigung des Reichssystems« dienen sollte, aber in Wahrheit gegen die Reichsambitionen der Habsburger gerichtet war.

Das Jahrzehnt Kaiser Josephs II. (1780–1790) war mit dem Wiener Jahrzehnt Mozarts (1781–1791) beinahe deckungsgleich. Die Ideen des Kaisers, einem Vorkämpfer der Gleichheit und des persönlichen Verdienstes und einem Gegner der feudalen Vorrechte des Adels, waren sicherlich für die Inhalte vieler Werke Mozarts maßgeblich.

Joseph II. wurde von national-deutschen Kreisen oft als »Deutscher« Kaiser vereinnahmt. Seine Förderung der deutschen Sprache in seinem Vielvölkerreich war jedoch ein Mittel, um in einem zentralistisch regierten, übernationalen Staat ein gemeinsames Kommunikationsmittel zu haben. Deutsch sollte die gemeinsame Amts- und Kommunikationssprache sein. Ein Befehl Josephs II. am 23. März 1776 führte in Wien zur Gründung eines deutschsprachigen »Hof- und Nationaltheaters«, des späteren Burgtheaters. Dies war mehr eine politische, als eine kulturelle Tat, ebenso wie die Verordnung, an den Universitäten, an den Ausbildungsstätten von verlässlichen Beamten, die Vorlesungen statt in Latein in Deutsch zu halten. Damit war auch die Bevorzugung der »Deutschen Oper« seitens des Kaisers zu erklären.

Geistige Strömungen

Der so genannte Josephinismus war das Resultat verschiedener geistiger Strömungen, welche sich in der Politik des Kaisers niederschlugen. Zum Einen war seine Kirchenreform eine Antwort auf die barocke Frömmigkeit der Zeit davor, die sich zum Beispiel in der Einschränkung des Wallfahrtswesens, der Aufhebung barocker Bruderschaften und den Einschränkungen von kontemplativen Orden niederschlug. Jedoch kam dazu noch die utilitaristische Seite des Herrschers, der immer wieder Fragen nach der Nützlichkeit einer Institution stellte. Zur Kirchenpolitik kam noch der Einfluss des Gallikanismus, also der Abkehr vom Primat Roms und der Schaffung einer Nationalkirche. Dazu gesellten sich die Ideen des Jansenismus, welche von Prinzipien der Toleranz und der Wiedervereinigung aller christlichen Konfessionen beherrscht waren.

Zu den Ideen Josephs, die eine Veränderung des Staates und der Gesellschaft anstrebten, sollten auch die wirtschaftlichen Maßnahmen angeführt werden, die von Liberalismus und Nützlichkeits erwägungen gezeichnet waren. Dazu gehörten die systematische Nichtbestätigung alter Zunftprivilegien, die Erteilung von neuen Fabriksprivilegien und die Abschaffung von Binnenzöllen, um nur einige zu nennen. Auch in der Landwirtschaft kam es zur Abschaffung der Leibeigenschaft und des Zehnten im Sinne der Schule der Physiokraten.

Nicht zuletzt sollten auch die Freimaurerlogen erwähnt werden, welche zu dieser Zeit gegründet wurden und die Ideen der Toleranz, Brüderlichkeit und der Gleichheit aller Menschen verbreiteten. Wenn auch die Logen der damaligen Zeit in Österreich untereinander zerstritten waren, so hinterließen sie

doch geistige Spuren. Vor allem wäre dabei Joseph von Sonnenfels zu erwähnen, welcher der Loge »Zur wahren Eintracht« angehörte und dessen Rechtsreformen bahnbrechend waren. Allerdings konnten die Logen im habsburgischen Reich nie die Bedeutung erlangen, die sie etwa in England oder im vorrevolutionären Frankreich erreichen sollten. Mozart war 1784 in die Loge »Zur Wohltätigkeit« aufgenommen worden.

Wien als Stadt

Die Einwohnerzahl Wiens um 1786 betrug etwa 200.000, sie hatte sich seit Beginn des Jahrhunderts fast verdoppelt. Nur London (800.000) und Paris (600.000) waren größer. Amsterdam, St. Petersburg, Neapel und Venedig hatten etwa die gleiche Einwohnerzahl. Als Hauptstadt eines Großreiches übte Wien auf viele Menschen eine große Anziehungskraft aus. Damit muss man sich das damalige Wien als eine sehr lebhafte Stadt vorstellen, die ein großes Verkehrsaufkommen durch Kutschen und Pferde hatte. Das Straßenbild war durch die vielen Trachten der verschiedenen Völker der Monarchie sehr bunt.

Viele neue Bauten waren entstanden. Die Zeit der drei vorhergehenden Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. war eine wahre Gründerzeit gewesen, nachdem die Türkengefahr überwunden war und die vermögenden Schichten von einem wahren Investitionsrausch in Schlösser und Gärten erfasst wurden.

Die großzügige und stark künstlerisch bestimmte Erneuerung des Wiener Stadtbildes war zur Zeit Josephs II. weitgehend abgeschlossen. Viele Gebäude des Barock wie das Belvedere und die Karlskirche standen schon, und das Bürgertum suchte in seinen Wohnbauten den Stil des Adels nachzuempfinden. Die rege Bautätigkeit führte zu einer Zunahme der Bevölkerung, es entstand so etwas wie ein Stand der Arbeiter und die Zahl von Erzeugungsbetrieben verschiedenster Art nahm stark zu.

Allerdings war die Situation der Stadt, was die Hygiene anbelangt, nicht besonders gut. Zwar war für die Sicherheit einigermaßen gesorgt, aber die gesundheitlichen Verhältnisse waren trist. Dies manifestierte sich in den immer wieder ausbrechenden Seuchen und der hohen Sterblichkeitsrate. Langsam ging man daran, die Straßen zu pflastern und sie dann zu reinigen, Kanalsysteme zu schaffen und die Stadt selbst allgemein zu pflegen. Dazu gehörten auch die Regulierung des Glacis, das Pflanzen von Bäumen und die Aufstellung von Straßenlaternen. Die Sterblichkeitsrate war jedoch nach wie vor sehr hoch.

Der Lebensraum der Stadt wurde für die Bürger noch mehr erweitert. 1755 hatte Joseph den Augarten zur allgemeinen Benützung freigegeben. 1766 wurde dann auch das bisher dem Kaiser und dem Adel vorbehalten

Areal des Praters für die Bevölkerung geöffnet und damit ein weites Grünareal in der Großstadt geschaffen.

Auch die Gesundheit seiner Untertanen beschäftigte den Kaiser. Joseph hatte anlässlich seiner Reise nach Frankreich 1777 das Hôtel de Dieu kennen gelernt und ließ nun in Wien nach diesem Vorbild das Allgemeine Krankenhaus errichten, welches 1784 eröffnet wurde.

Das Familienschloss der Habsburger Schönbrunn – von Joseph nie geliebt – verdankt seinen Ursprung Kaiser Leopold I. und seinem Sohn Joseph I. Begonnen wurde mit dem Bau 1695, Maria Theresia ließ nach einem reduzierten Entwurf Fischer von Erlachs den Bau in seiner heutigen Form nach den Plänen des Nikolaus Pacassi ausbauen und in den folgenden Jahrzehnten neu einrichten. Der Wille Maria Theresias war es, das Gebäude als ein Familienschloss zu gestalten, denn jedes ihrer sechzehn Kinder sollte Räume darin erhalten. 1775 entstand unter dem Aspekt des Sieges von Kolin die Gloriette. Die Orangerie war bereits 1754 auf Betreiben Franz Stefans I. durch Nicola Pacassi geschaffen worden. Mit ihren 189 Metern Länge und zehn Metern Breite zählt die Schönbrunner Orangerie neben Versailles zu den größten barocken Orangeriegebäuden.

Das gesellschaftliche Leben der oberen Kreise war unter Joseph II. weniger vom Hof geprägt – der Kaiser mochte keine großen Feste – sondern wurde von den etwa zehn bis zwölf Fürsten und mindestens 60 Grafen getragen, die damals in Wien lebten. Damit verlagerten sich die Feste in die prächtigen Palais oder in die Gärten des Hochadels. Diese großen Familien verfügten zum Teil über immense finanzielle Ressourcen.

Nicht alle dieser Adelligen waren Mozart wohl gesonnen. So notiert Johann Karl Graf von Zinzendorf, der Präsident der Hofrechenkammer war, 1786 in sein Tagebuch, dass die Oper »Le nozze di Figaro« langweilig gewesen sei. Viele Mitglieder des Adels hatten das Werk, das ja die Ideen des Beaumarchais zum Inhalt hatte, auch boykottiert. Allerdings wird er in späteren Eintragungen positiver und rühmt die Oper »Così fan tutte« als charmant und sehr amüsant.

Zuletzt sei noch die gräfliche Familie Hoyos erwähnt, deren Mitglied Ernst von Hoyos das Blatt mit der Darstellung des Orangeriefestes gewidmet wurde.

Walther Brauneis Salieri und die Italienische Congregation

Der vorliegende Beitrag von Walther Brauneis entspricht vollinhaltlich seinem Vortrag, gehalten am 15. März 2006 im Großen Lesesaal der Universitätsbibliothek, dem seine Veröffentlichung »Die Italienische Congregation in Wien. Geschichte und Zielsetzungen einer nationalen Interessensvertretung in Wien der Mozart-Zeit«, erschienen in den »Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum« 3–4/1999, zugrunde lag.

Am Vormittag des 16. Juni 1816 erhielt Antonio Salieri in einem Festakt aus den Händen des Obersthofmeisters Ferdinand Fürst Trauttmansdorff in dessen Palais in der Herrngasse die ihm von Kaiser Franz II. zugesprochene »Große goldene Civil-Ehrenmedaille an der goldenen Kette«. Zuvor hatte er sich, begleitet von seinen vier Töchtern, zu einem stillen Dankgebet an den Sitz der Italienischen Congregation in der nahegelegenen ehemaligen Minoritenkirche zurückgezogen. Auf den Tag genau fünfzig Jahre zuvor – 1766 – war er mit seinem Lehrer und Mentor Leopold Florian Gassmann aus Venedig kommend in Wien eingetroffen. Sich dessen erinnernd schreibt Salieri: *»In questo città si arrivò il giorno 16 giugno dello stesso anno. [gemeint war: millesettecento sessanta sei]«*. Und ergänzend heißt es in seinen, von Ignaz Franz von Mosel für seine Salieri-Biographie verwendeten autobiographischen Notizen:

»Den Tag nach meiner Ankunft in dieser Residenz-Stadt führte mein Meister mich in die italienische Kirche, um dort der Andacht zu pflegen: Im Nachhausegehen sagte er mir: »Ich dachte deine musikalische Erziehung mit Gott beginnen zu müssen. Von dir wird es nun abhängen, ob sie einen guten oder schlimmen Erfolg haben soll; ich werde in jedem Falle meine Pflicht gethan haben.«

Salieri wird der Italienischen Congregation ein Leben lang verbunden bleiben. Für ihn und die etwa 7000 damals in Wien lebenden Italiener ist sie das spirituelle Zentrum in der ihnen zur Heimat gewordenen Reichshaupt- und Residenzstadt. Soziales Engagement in den eigenen Reihen verrät die 1690 begründete *»Confraternita Italiana del Sovvegno«*, eine Bruderschaft zur Unterstützung von in Not geratenen Landsleuten.

Allerdings hatte damals – 1766 – die »Congregation der Opferung Mariens und des Hl. Rochus«, wie die Italienische Congregation im Stiftungsbrief offiziell benannt ist, noch nicht ihren Sitz in der ehemaligen Minoritenkirche, sondern in der der Unbefleckten Empfängnis Mariens geweihten

Hauskapelle des Jesuitenkollegs am Platz Am Hof. Hier war sie 1625 als eine der zahlreichen Vereinigungen gegründet worden, die die von den Jesuiten im Zuge der Gegenreformation eingeleiteten Rekatholisierungsmaßnahmen in die breite Öffentlichkeit tragen sollte. Daher stammt auch der Gründer der Italienischen Congregation aus dem Kreis der Gesellschaft Jesu: Es war dies Pater Guglielmo Lamormaini, Beichtvater Kaiser Ferdinands II. und Professor an der Wiener Universität. Als Rektor des Wiener Jesuitenkollegs hatte er die kaiserliche »Sanctio pragmatica« von 1623 umzusetzen, mit der den Jesuiten die theologische und philosophische Fakultät an der Wiener Universität überantwortet worden war. Unverzüglich begann er zwischen dem heutigen Dr.-Ignaz-Seipel-Platz und der Postgasse mit dem Bau des mächtigen Gevierts des Akademischen Kollegs als neuem Zentrum für den Studienbetrieb, dem er den Bau der heute als Universitätskirche benannten Jesuitenkirche folgen ließ.

Als 1773 der Jesuitenorden aufgehoben wird, übersiedelt die Italienische Congregation in den Komplex des alten Minoritenklosters nächst der Geheimen Staatskanzlei (heute: Bundeskanzleramt). Vorerst wurde dort die mittelalterliche Katharinenkapelle adaptiert und am 1. Februar 1775 zu Ehren der Madonna della Neve (Maria Schnee) mit der Aufführung einer Messe des Bolognesers Antonio Mazzoni unter der Leitung von Antonio Salieri geweiht. Die damit verbundenen kirchenmusikalischen Aufwendungen für diese Festmesse sind uns in einer Kostenzusammenstellung vom 7. Januar 1775 von der Hand Salieris erhalten geblieben. Mit dieser Übersiedlung hatte sich die Italienische Congregation endgültig von einer gegenreformatorischen Glaubensgemeinschaft zu einer nationalen Interessenvertretung gewandelt.

Erst 1784 erhält die Italienische Congregation mit kaiserlichem Dekret ihren heutigen Sitz, die altehrwürdige Minoritenkirche, zugewiesen. Nach zweijähriger Bauzeit wird die Kirche am 16. April 1786 – also vor 222 Jahren – eingeweiht. Einzelheiten berichtet dazu die in Wien erscheinende italienischsprachige Zeitung »*Foglietto di Vienna*«. Aufgeführt wurde eine Messe von Johann Gottlieb Naumann unter der Leitung von Karl Friberth, der den tief in den Vorbereitungen für seine Paris-Reise verstrickten Salieri zu vertreten hatte.

Zu Salieris Zeiten fungierte an der Spitze der Italienischen Congregation als Präfekt der aus Ferrara gebürtige Johann Evangelist Milani. Während seiner einundzwanzigjährigen Tätigkeit erlebte die Italienische Congregation dank seines Mäzenatentums ihre größte Blüte. Er selbst endete trotz seines an sich florierenden Kaffeehauses am Kohlmarkt im Konkurs. Salieri hat die von Milani ihm übertragenen Aufgaben stets sehr ernst genommen: Anfänglich einer der achtzehn »*Aggiunti*«, wird er 1782 in den »*Corpo der 36*« gewählt. 1802 sollte er dann in den engeren Kreis der »*Consultori*« aufrücken. 1823 wird er sogar als einer der beiden Assistenten des Präfekten genannt.

Besonderes Augenmerk schenkte Salieri naheliegenderweise der künstlerischen Leitung der Kirchenmusik. Hier ist zu erwähnen, dass es seine Beziehungen waren, denen die Italienische Congregation die Mitwirkung von Musikern der Hofmusikkapelle und der bejubelten Stars der Italienischen Oper am National-Hoftheater an ihren Festtagen zu verdanken hatte. So ist es umso bedauerlicher, dass sich das Musikarchiv der Italienischen Kirche nicht erhalten hat. Lediglich ein vor 1790 angelegtes »Inventario della Musica« erlaubt einigen Aufschluss über das Repertoire: Darin ist die Festmesse von 1775 erwähnt und – worauf besonders hinzuweisen ist – das »Stabat Mater« von Giovanni Pergolesi, das alljährlich am Hauptfest der Italienischen Congregation, dem Fest der Sieben Schmerzen Mariens am Freitag vor dem Palmsonntag, aufgeführt wurde.

Salieri selbst hatte in all den Jahren offensichtlich nur zwei geistliche Arien – und zwar für das Fest des Hl. Märtyrers Julius am 26. Dezember 1776 – komponiert. Erst wieder 1790 betätigt sich Salieri – nunmehr bereits unter dem neuen Kaiser Leopold II. – auf kirchenmusikalischem Gebiet und schreibt eigens für das Hauptfest der Italienischen Congregation das Offertorium »Mater Jesu in hora mortis«.

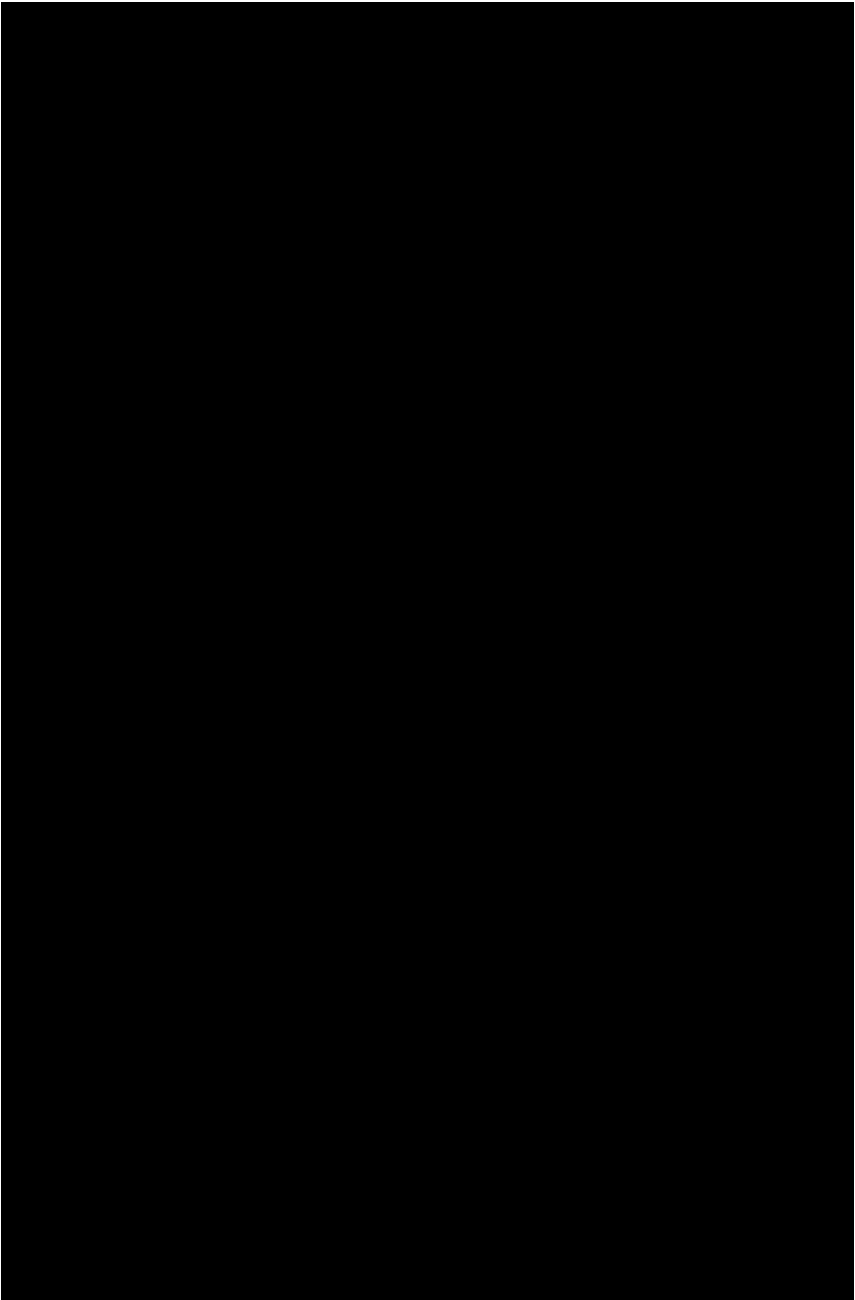
Salieri scheint es aus naheliegenden Gründen tunlichst vermieden zu haben, in Wien während der zehnjährigen Alleinregierung Kaiser Joseph II. als Komponist großer kirchenmusikalischer Werke besonders hervorzutreten. Geschrieben hat Salieri selbstverständlich Kirchenmusik, davor – und dann auch danach.

Im Sommer 1822 begann Salieri alle seine Kompositionen der Reihe nach durchzugehen: »Es macht mir Freude,« schrieb er damals, »mehr Gutes als Schlechtes darin zu finden, [...]«. Unter diesen Kompositionen befindet sich auch ein Requiem in c-moll, das Salieri nach einem eigenhändigen, inhaltlich ungewöhnlichen Vermerk auf dem Autograph für sich selbst komponiert hatte: »Picciolo Requiem composta da me, e per me, Ant[onio] Salieri, picciolissima creatura. Vienna, agosto [milleottocento quattro] 1804«. Fast scheint es, als hätte Salieri unter allen Umständen verhindern wollen, dass Mozarts Requiem bei seinen eigenen Exequien zur Aufführung gelangt. Gerade in Zusammenhang mit dieser Komposition muss die Frage gestattet sein, ob Salieri die künstlerische Überlegenheit Mozarts wohl gefühlt und möglicherweise mit zunehmenden Alter sogar darunter gelitten hat? Wie ist es nämlich zu erklären, dass er Jahre später die gesamte Aufführung seiner Totenmesse bei seiner eigenen Totenfeier durch eine handschriftliche Verfügung unterbindet und auf die künstlerisch zweifellos eindrucksvollsten Abschnitte einschränkt. Roberto Sensi hat vor einigen Jahren dieses bislang völlig unbekanntes, undatierte Dokument in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek wiederentdeckt. Mit eigener Hand hat darin Salieri die liturgisch-musikalische Reihenfolge seiner Totenfeier neu festgelegt:

»Meine Totenmesse soll in der Italienischen Kirche in der folgenden bescheidenen Art (»umile maniera«) ausgeführt werden. Der Pfarrer soll die Messe im schlichten Stile abhalten. In dem Moment, wo er anfängt, soll die Musik meines *Requiem aeternam* mit dem darauffolgenden *Kyrie* erklingen, anschließend, eine oder zwei Minuten später, ein von mir komponiertes Stück, das *Audite vocem magnam* heißt. Es folgt das Chorstück *De profundis*, und zum Schluss das *Agnus Dei* aus meiner obengenannten Totenmesse.«

Könnte die Ursache für diese Willensänderung in der Tatsache liegen, dass es ihm unerträglich geworden war, selbst noch bei seiner eigenen Totenmesse an Mozart gemessen zu werden? Wir wissen es nicht. Und wie so oft, hat sich dann auch niemand an diese Verfügung gehalten. Denn als Salieri am 7. Mai 1825 verstorben war, ließ die Italienische Congregation am 22. Juni 1825 sein Requiem in voller Länge aufführen.

Unter der gegenwärtigen Präfektur von Sergio Valentini, dem die kulturelle Zusammenarbeit zwischen Italien und Österreich ein besonderes Anliegen ist, werden seit 1999 in verstärktem Maße an der Italienischen Nationalkirche Musik und Künstler gefördert. Regelmäßig stehen Werke Salieris auf dem Programm der Kirchenkonzerte, unterstützt vom Coro Antonio Salieri. Das Mozart-Jahr 2006 brachte unter Uwe Christian Harrer, dem Leiter der Wiener Hofmusikkapelle, die spektakuläre Aufführung von Salieris Messe in C-Dur »Proklamations-Messe« (herausgegeben von der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Jane Schatkin Hettrick), die zwar lange nach Mozarts Tod entstanden ist, uns aber einen repräsentativen Eindruck vom Kirchenmusiker Salieri zu vermitteln imstande ist. Auf wissenschaftlichem Gebiet unterstützt die Italienische Congregation derzeit die Dissertation über Salieris Oper »Prima la Musica«. Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass die Italienische Congregation gegenwärtig mit ihren Aktivitäten einen bemerkenswerten Beitrag im kulturellen Leben der Wahlheimat Salieris leistet.



Teil II – das Bild und sein Kontext

Die Bilder zu diesem Beitrag werden im nachstehenden Tafelteil farbig dokumentiert.



Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn
»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn (sic) //
Datum (?): 7. Febr(uarius) 1786. //
Ein Theater für die Oper. //
Ein Theater für die Comödie.«

Radierung (Schrift gestochen) 246 x 571 mm. Bilddarstellung 151 x 551 mm, altkoloriert. Ein weiter und hoher gewölbter Raum, links ein Podium, bezeichnet a) »Ein Theater für die Oper«, rechts ein Podium, bezeichnet b) »Ein Theater für die Comödie«. In der Mitte des Raumes ein langer Tisch an dem eine vornehm gekleidete Gesellschaft (45 Personen) von Damen (21) und Herren (24 davon 2 ? Knaben) in meist bunter Reihe angeordnet sitzen. Der Hintergrund und die Seiten des Raumes sind erfüllt von nach rückwärts ansteigenden stufenförmig angeordneten meist kugeligen Orangenbäumen. Der Raum ist von 20 Lustern erhellt. Der Boden besteht aus Ziegeln.

Papier 343 x 660 mm, starkes geripptes Büttenspapier, fleckig, rechte untere Ecke abgerissen, obere rechte Ecke abgerissen jedoch mit Klebeband fixiert. Auf der Rückseite der linken oberen Ecke in Bleistift »A Monsieur // Monsieur le Comte Ernest // de Hoyos«. Auf der Rückseite der linken unteren Ecke, diese mit Knickfalte, in Rotstift »S-I-3-1/ e«.

(Text: Leopold Cornaro, Universitätsbibliothek der Universität Wien)

Paolo Budroni

»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn,
den 7. Februar 1786«

Beschreibung des Bildes¹

Am 7. Februar 1786 fand in der Orangerie von Schönbrunn ein Fest statt. Es ist heute auch bekannt, dass ein Jahr davor, am 6. Februar 1785 ein ähnliches Faschings- oder Theaterfest stattfand – und von H. Loeschenkohl in einem Kupferstich festgehalten, mit dem Titel »Frühlingsfest an einem Wintertage«.²

Warum ist dieser Verweis für uns von Bedeutung?

Die von 1954 bis heute durchgeführten Untersuchungen des Festes des Jahres 1786 sind mit einem Bild dargestellt worden, das insofern falsch ist, weil es sich auf ein anderes Ereignis bezog (also auf eine andere Zeit, andere Leute, andere Werke), jedoch, was noch gravierender wirkt, sind folgende Feststellungen:

Die Erwähnung des »falschen« Bildes erfolgte erstens immer in einer untergeordneten Funktion, denn es wurde als Mittel der Darstellung von Mozarts Werk *Der Schauspieldirektor* gebraucht, bei Unterlassung des Kontextes, also unter Ausschluss jeglicher sonstiger künstlerischer Leistungen und kultureller Aktivitäten jenes Abends, so z.B. des Umstandes,

-
- 1 Eine erste Beschreibung des Bildes haben wir Leopold Cornaro, dem langjährigen Leiter der Abteilung »Altes Buch« der Universitätsbibliothek Wien zu verdanken. Diese »auktionsmäßige Beschreibung« war auch die Grundlage für die Beschreibung bei der Ausstellung in der Albertina »Mozart, Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts«.
 - 2 »Frühlingsfest an einem Wintertage, gefeiert in der Orangerie zu Schönbrunn, den 6. Februar 1785« – Kolorierter Kupferstich, 36,5cm x 58,8cm), Inv. Nr. 19829 Wien Museum. Im Wien Museum ist auch eine schwarz-weiß Version des Bildes zu sehen. Die erste allgemein bekannte Reproduktion des Bildes erfolgte im Jahr 1954, in der Österreichischen Musikzeitschrift (9. Jg., Februar 1954, Heft 2). Zu diesem Zeitpunkt war nicht viel bekannt, selbst im Schloss Schönbrunn nicht, über die Feste in der Orangerie. Otto Erich Deutsch schreibt dazu drei Jahre später: »Die Überlieferung im Schloss weiß auch nichts von Kaiser Josephs Festen in der Orangerie. So ist nun noch eine Mozart-Stätte wiedergefunden worden.« (Otto Erich Deutsch, Die Orangerie im Schloss Schönbrunn, in: Österreichische Musikzeitschrift, 12. Jg., 1957, S. 386).

dass während des Festes die kaiserliche Harmonie-Musik Weisen aus Salleris Oper *La Grotta di Trofonio* (Libretto von Giambattista Casti) spielte.³ Zweitens wurde bei jeglicher Darstellung nie wirklich ein Bezug hergestellt zu den Intentionen des Auftraggebers des Bildes. Sein Gesichtspunkt (die *Perspektive*) wurde also nicht berücksichtigt.

Der große Regisseur jenes Abends (und wohlgemerkt auch des Festes am 6. Februar 1785) war Kaiser Joseph II. Er ist *der Erzähler*, auf den sich unsere Analyse konzentrieren wird. Und *der Erzählende* ist der Autor des Bildes (gleichzeitig auch Autor des Bildes aus dem Jahr 1785). *Das Erzählte* (oder die Erzählung) ist also in unserem Fall das Bild auf der Radierung der Universitätsbibliothek.

Weiters möchten wir noch vier grundsätzliche Aspekte in Erinnerung rufen: Erstens ist *das Erzählte* (die Erzählung) von Natur aus nicht ausschließlich die Domäne eines schriftlichen Vorgangs, es gehört vielmehr seit jeher zum Bereich der *oralen Kommunikation*, wie z.B. die Minnesänger, das Singen oder das Spielen auf einer oder auf zwei Bühnen.

Zweitens: Jede Darstellung, die im Rahmen einer Erzählung erfolgt, diese in ihrem Rede- oder Schreibfluss unterbricht. Es ist das Festhalten eines Zustandes. So auch unser Bild, weil es eine *Momentaufnahme* ist.

Drittens: Demnach versucht damit der *Erzähler* ein erwähnenswertes Ereignis durch eine Darstellung mittels Zeichen – Worte, Bilder, Schrift, Musik – dem unabwendbaren Verlauf der Zeit entgegenzuwirken.

Das Bild der Universitätsbibliothek der Universität Wien mit der Signatur IV 138.262 trägt den Titel »*Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn*«, (»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn, den 7. Februar 1786«) und sein Autor ist Johann Hieronymus Loeschenkohl⁴ Die Radierung (Schrift gestochen) weist folgende Maße auf: 246 x 571 mm. Sie ist altkoloriert. Gezeigt wird ein Innenraum, ein Längsschnitt der Orangerie von Schönbrunn. Ein weiter und hoher gewölbter Raum umfasst die dargestellte Szene, wobei die dargestellten Bögen besonders durch ihre Höhe auffällig sind. Es sind keine Fenster dargestellt, der Raum wirkt jedoch sehr hell und wird von 20 Leuchtern (Lustern) »mitbeleuchtet«, wovon 6 direkt auf oder neben den Bühnen zu sehen sind. Es sind auch 4 Plaken zu erkennen. Die Leuchten hängen von der Decke, die in der Darstellung hoch ist und auch sehr hoch wirkt. Der dargestell-

3 Vgl.: Otto Erich Deutsch, Mozart und die Schönbrunner Orangerie, in: Österreichische Musikzeitschrift, 9. Jg., Februar 1954, Heft 2.

4 Loeschenkohl(*18.3.1753 Elberfeld in Jülich-Berg/D, + 11.1.1807 in Wien), ursprünglich Graveur und Goldarbeiter, war Holzschneider, Kupferstecher, Kunsthändler, Verleger und Maler und war in Wien seit 1779 tätig

te Langraum wirkt nicht zusammengedrängt. In der Mitte des Raumes – und gleichzeitig in der Mitte des Bildes – ist ein langer Tisch zu sehen. Diese lange, durch Gäste dicht besetzte Tafel dominiert das Bild. An ihr sitzt eine vornehm gekleidete Gesellschaft (45 Personen) von Damen (21) und Herren (24 davon 2 ? Knaben) in meist bunter Reihenfolge angeordnet.⁵ Darunter ist kein geistlicher Würdenträger zu erkennen. Die Damen wechseln sich in der Sitzordnung mit den Herren ab.⁶

Der Hintergrund und die Seiten des Raumes sind mit einem üppigen Pflanzenarrangement geschmückt. Die Topfpflanzen sind nach hinten ansteigend stufenförmig angeordnet, es handelt sich hierbei um Bäumchen mit meist kugelförmiger Krone. Dieses Arrangement von Bäumen und Bäumchen täuscht eine starke räumliche Tiefe vor, die die Tatsächliche der Orangerie übersteigt.⁷

5 Über diese Zahl gibt es in der Literatur verschiedene Zahlenangaben, meist falsch. Michele Rossi schreibt in seiner Doktorarbeit »La Musica... insieme alle parole. Vizi e Virtù del teatro musicale settecentesco«, Università degli Studi di Trieste, Fac. di Lettere e Filosofia, anno accademico 2002-2003, S. 53 von der Aufstellung **von 82 Gedecken**. Als Quelle verwendet er Volkmar Brauenbehrens, *Un musicista all'ombra di Mozart, La Nuova Italia, Firenze, 1997, S. 137–138.*

6 Eine Ausnahme bilden zwei Herren auf der linken Seite der Tafel, die nebeneinander sitzen und den Betrachter des Bildes ansehen. So sitzen auch auf dem rechten Kopf der Tafel drei männliche Gestalten gemeinsam. Es kann angenommen werden, dass eine davon, in rot gekleidet, sich mit einer in gelb gekleideten Dame unterhaltend, wahrscheinlich Albert (Albrecht) Kasimir Herzog von Sachsen-Teschen sein dürfte. Am gegenüberliegenden Ende des Tisches (links, im Westen, also schlossseitig) mit einer weißen Jacke bekleidet, ist wahrscheinlich Joseph II. zu sehen. Links von ihm, mit einem Hut auf dem Haupt ist wahrscheinlich Marie Christine abgebildet.

7 In der Tat ist die Orangerie ein sehr langgestrecktes Gebäude (vgl. dazu den Beitrag Martin Kieners). An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass der Betrachter der Darstellung Loeschenkohls, die dem Anspruch einer »Zeitzeugenaufnahme« gerecht werden wollte, mit einer vom Autor des Bildes durchgeführten bewussten Verstellung des Raumes rechnen muss. Eine heutige Messung des Raumes, im Jänner 2008 von der Bauleitung der Bauabteilung der Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. vorgenommen, ermittelt derzeit folgende Maße (Innenraum):

Länge: 185,27m (Pflanzenteil: 114,30m, Veranstaltungsteil: 70,97m; Breite: 9,47m; Höhe: 7,91m. Dies steht übrigens im Widerspruch zu den in der Fachliteratur meist angegebenen Maßen, was besonders bei der Breite des Gebäudes eine Rolle spielt. So ist z.B. in der Österreichischen Musikzeitschrift (9. Jg., Februar 1954, Heft 2, S. 37) die Breite mit 11 Meter angegeben. Loeschenkohl schafft es bei dem Betrachter des Bildes ein Gefühl eines viel tieferen Raumes zu erzeugen

Es sind vornehmlich mindestens 6 Baumreihen zu sehen. Sie alle tragen Früchte, wahrscheinlich Zitrusfrüchte (Pomeranzen?).⁸

Zwei kleine schräg gesetzte Bühnenausstattungen befinden sich an den Rändern der Radierung. Sie bilden den Seitenabschluss der Darstellung und sind, gesamt betrachtet, gegenüberpositioniert. Der Fluchtpunkt der zwei Bühnen befindet sich genau oberhalb der Mitte der Tafel, die sich wiederum an zentraler Stelle im Bild befindet. Gleich unterhalb des Fluchtpunktes ragt die kugelförmige Krone eines Orangenbaumes, dessen Stamm aus der Mitte der Tafel entspringt: es ist der einzige Zitrusbaum, der aus der Mitte des Tisches hervorkommt (zwei weitere Zitrusbäumchen entspringen aus dem Tisch, allerdings an dessen Rand). Der Autor des Bildes bestätigt die Position des Fluchtpunktes (es handelt sich hierbei um eine »perspektivische Fluchtmasse«) als solches durch die Linienführung der Pflanzendekoration hinter den zwei Kopfenden des langgestreckten Tisches: Der Blick des Betrachters wird letztendlich auf diese Zone des Bildes angezogen und dort fokussiert. Dieser Umstand wirkt bemerkenswert, denn die 17 dargestellten Schatten hinter den sitzenden Personen scheinen keiner perspektivischen Regel unterworfen zu sein und sie wirken so, als ob es eine einzige große Lichtquelle gibt, die sich virtuell oberhalb der linken Hälfte des Tisches befindet. Der dargestellte Längsschnitt der Orangerie zeigt sich dem Betrachter, von links nach rechts in einer West-Ost Ausrichtung, somit ist abzuleiten, dass der Zeitpunkt dieser – heute würde man sagen – »Aufnahme«, noch vor Sonnenuntergang stattgefunden hat, wahrscheinlich zu Beginn des Festes, also in der Zeit zwischen 16.00 Uhr und Sonnenuntergang, also schätzungsweise wenige Minuten vor oder nach 17.00 Uhr des 7. Februar 1786. Die Quelle dieses Lichtes war demnach das Tageslicht, obwohl bemerkenswerter Weise keine Fenster abgebildet sind und die großen Fenster der Orangerie südseitig liegen, also dort wo der Zuschauer das Bild betrachtet. Die auf dem Bild dargestellte Bepflanzung soll sich also auf der nördlichen Wand befinden.

Der Boden, auf dem die Schatten zu sehen sind, besteht aus Ziegeln.⁹

Acht Ziegelreihen, der Länge nach gelegt, gleichförmig dargestellt, trennen die sitzenden Personen *u n d* bilden gleichzeitig den Abschluss der zwei gezeigten Bühnen vom Rand des Bildes. Allerdings lässt die reale Größe und

8 Vgl. Leopold Urban, Die Pflanzen der Orangerie, S. 3 ff., in : Die Orangerie von Schönbrunn, Diss. II 1,134.400, Universitätsbibliothek Wien – Über die Anzahl der in der Orangerie aufbewahrten Topfpflanzen finden wir in der Österreichischen Musikzeitschrift, 9. Jg., Heft 2, S. 37, folgende Angaben: 800 Orangen-, Granatäpfel- und Lorbeerbäume.

9 Die Orangerie verfügte über eine integrierte Kanal-Fußbodenheizung und wurde mit dem Holz aus dem Parkgelände betrieben, um die für die Pflanzen erforderliche Temperatur von ca. 10-15 Grad zu erreichen. Vgl. Leopold Urban, Die Pflanzen der Orangerie, S. 67, in : Die Orangerie von Schönbrunn, Diss. II 1,134.400, Universitätsbibliothek Wien.

Breite eines wirklichen Ziegels die Überlegung zu, dass in der Radierung eine räumliche Tiefe suggeriert wird, die in der Wirklichkeit keine Entsprechung findet. Alles wirkt somit höher, tiefer und geräumiger, vor allem im Vergleich mit der tatsächlichen Breite des Innenraumes der Orangerie (9,47m). Die perspektivischen Linien, die sich aus dem Ziegelmuster ergeben, stimmen nicht mit denen der Bühnen überein, und entsprechen somit auch nicht der erwähnten Fokussierung auf die o.g. »perspektivische Fluchtmasse«, doch darüber mehr im übernächsten Absatz. Eins sei noch erwähnt: die einzige Stelle, auf der Führung der Linien auf den Ziegeln, die rechtwinklig ist (und ein Lot zur horizontalen Linie der Orangerie bildet) ist *rechts der tatsächlichen Mitte* des Bildes zu finden, und zwar auf dem Gang zum dritten kleinen Ausgang, von der rechten Bühne aus gezählt. Außerhalb des Bildes und entlang dieser Linie befand sich höchstwahrscheinlich der Autor des Bildes (*der Erzählende*).

Neben an den geschmückten Seilen hängend acht Lustern, die von oben den Tisch erhellen, sind auch vier Palmen zu sehen, und zwischen den zwei mittleren Palmen (die wiederum selbst aus der Tafel »entspringen«), verdeckt durch den Stamm eines Orangenbaumes, hinter dem Rücken von fünf sitzenden Personen, ist auch eine große, gläserne Kugel (Behälter) zu sehen. Vermutlich beherbergt sie in ihrem Inneren lebende Fische. Diese Kugel befindet sich im ideellen Schwerpunkt des Bildes, gleich unterhalb des perspektivischen Fluchtpunkts der zwei Bühnen. Wir wenden unsere Aufmerksamkeit diesen beiden zu.

Das linke *menschenleere* Podium, auf dem sich ein kleines »a« befindet, wird in der Mitte der Radierung in gestochener Schrift folgendermaßen bezeichnet »a. Ein Theater für die Oper.«¹⁰

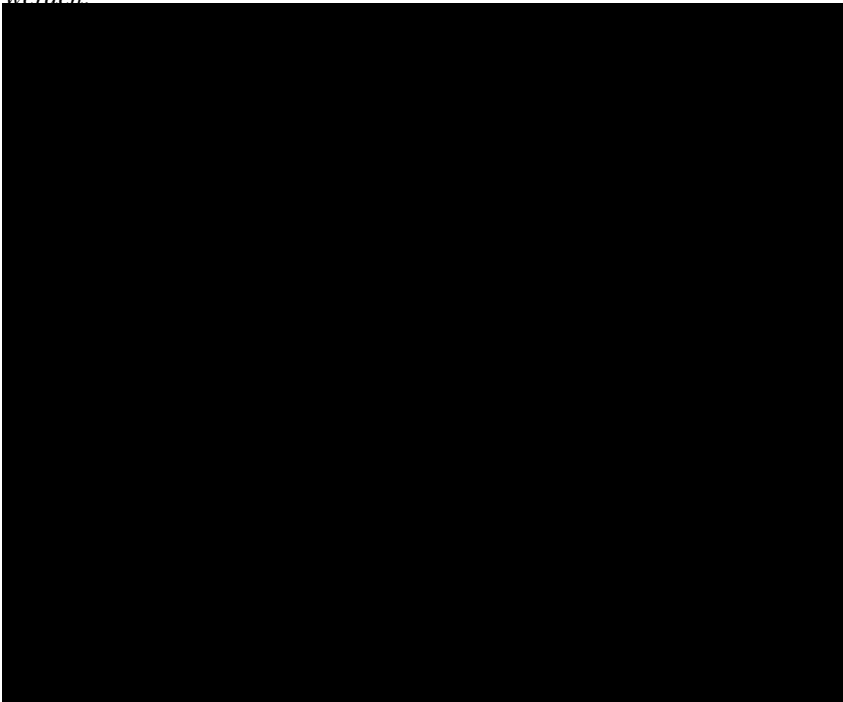
In der Ecke ist eine kleine Tür zu sehen. Sie ist auf dem ersten Blick nicht perspektivisch korrekt dargestellt, ihre Darstellung dient jedoch wirkungsvoll zur Erzeugung von räumlicher Tiefe. Diese wird noch dazu verstärkt durch die Ausrichtung der Maserung der Bühnenbretter, *unmittelbar vor der Tür*. Bemerkenswerterweise sind *sämtliche* weitere Bühnenbretter zur oben erwähnten »perspektivischen Fluchtmasse« zur Mitte des Bildes ausgerichtet. Ebenso verhält es sich mit der Fluchtlinie, die sich aus dem Tor ergibt, welches hinter der Bepflanzung der linken Bühne versteckt ist.

Rechts ist ein weiteres *menschenleeres* Podium mit einem kleinen »b« abgebildet, und wird – auch in gestochener Schrift, und ebenfalls in der Mitte der Radierung zu sehen – wie folgt bezeichnet: »b. Ein Theater für die Co-

10 Dies ist demnach die Bühne auf der Salieris *Divertimento teatrale* aufgeführt wurde, in der Literatur als schlossseitige Bühne (West) erwähnt.

mödie.«.¹¹ In einer Ecke ist ein kleiner Springbrunnen zu sehen. Eine Tür, ganz hinten in der rechten Ecke der Radierung, ist durch die Bepflanzung verdeckt. Die Fluchtlinien, die sich aus dem oberen Balken der Tür ergeben, führen ebenfalls zum Fluchtpunkt in der Mitte des Bildes.

Nun zu dem Teil des Bildes, welcher sich direkt dem Betrachter zuwendet. Der gestochene Schriftzug »Das Fest in der Orangerie zu Schönbrun« ist in überdimensionalen Lettern verfasst. Er befindet sich plakativ in der Mitte des Bildes und nimmt über 3/5 der Breite des Bildes ein. In der Aufteilung des Raumes, und bei der Vergabe des Platzes, nehmen auch die drei weiteren gestochenen Zeilen viel Platz ein und sind spiegelverkehrt zur »perspektivischen Fluchtmasse« und zum Schwerpunkt der Darstellung (Glasbehälter mit Fischen) positioniert. Die prominente Stelle an der sie sich befinden lässt es nicht zu, dass sie dem Betrachter des Bildes entgehen. *Sie müssen gelesen werden.*



Und trotzdem: sie verweisen auf etwas, das der Betrachter nicht sieht oder nicht unmittelbar sehen darf, denn die Bühnen sind menschenleer.¹²

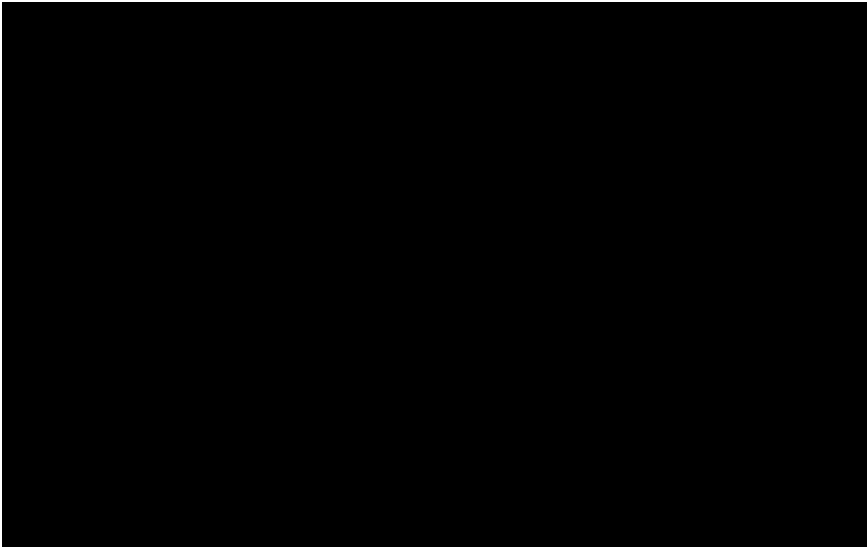
¹¹ Dies ist demnach die Bühne an der der »Schauspieldirektor« uraufgeführt wurde.

In der Wiener Zeitung des 8. Februar 1786 ist nachvollziehbar, dass zuerst auf der rechten, anschließend auf der linken Bühne gespielt wurde.

¹² Es soll an dieser Stelle unterstrichen werden, dass das offizielle Organ des Kaisers, die Wiener Zeitung, bei ihrer Berichterstattung am 8. Februar 1786 keine Namens-

Das Papier weist folgende Maße auf: 343 x 660 mm, hierbei handelt es sich um ein starkes geripptes Büttenpapier, fleckig, die rechte untere Ecke ist abgerissen, die obere rechte Ecke ist ebenfalls abgerissen jedoch mit Klebeband fixiert.

Auf der Rückseite der Radierung, in der linken oberen Ecke ist mit Bleistift geschrieben »A Monsieur // Monsieur le Comte Ernest // de Hoyos«.¹³ Auf der Rückseite des Blattes, in der linken unteren Ecke, ist eine Knickfalte, und in Rotstift ist »S-I-3-1/ e« zu lesen.



Die Deutung der zwei Bilder, die jeweils ein Fest in der Orangerie darstellen

Der Blickpunkt, von dem aus man eine Kamera positioniert (*Perspektive*), ist auch der Punkt, von dem aus der Erzählende seine Darstellung festhält. Wir haben bereits unterschieden zwischen *Erzähler* (= Joseph II. = Regisseur der Erzählung), *Erzählendem* (=Loeschenkohl) und *Erzähltem* (=die Erzählung = Die Radierungen).

angaben über die Künstler macht. So auch nicht die *Brünner Zeitung* No 11 vom 8. Februar 1786, (*»Oesterreich, vom 3. Februar: Den 7. dieses soll in der Orangerie zu Schönbrunn das Fest für die Erzherzogin Christina und Ihren Gemahl K. Hoheiten gegeben werden. Zu der Oper, die man daselbst aufführen will, soll der Monarch selbst den Plan hergegeben haben«*).

13 Johann Ernst Graf Hoyos von Sprinzenstein, * 24.2.1779 Wien könnte u. U. der Knabe sein, der auf der rechten Seite der Tafel mit der grünen Jacke sitzt.

Der Erzählende Loeschenkohl kennt nicht alle Details des Abends, er kann seine Bedeutung für den Erzähler nicht einschätzen, wahrscheinlich ist ihm auch die Zielgruppe für die weitere Verwendung des Bildes nicht bekannt. Dies ist besonders auffallend beim ersten Bild (jenem aus dem Jahr 1785). Im Vergleich zum Bild aus dem Jahr 1786 wirkt es düster, die Beleuchtung ist im Vergleich dürftig (insgesamt nur 6 Luster, davon 2 auf der Bühne, 12 Plaken. Der Raum ist stärker gewölbt und wirkt deshalb niedriger. Im Raum auf der Ebene des Tisches sind keine Eingänge oder Ausgänge sichtbar und so wirkt im Jahr 1785 alles enger: Es nehmen auch viel mehr Leute am Mahle teil (56). Das Tischtuch ist 1786 heller und größer dargestellt, 1785 ist es schmaler. Die Bepflanzung ist nicht so üppig wie im Jahr darauf, wo sie beinahe wie ein Wald dargestellt wird. Die Bäume sind stilisiert dargestellt (heute würde man sagen beinahe *comichaft*), die Natur steht eher im Hintergrund (als Topos steht sie zu jener Zeit eindeutig im Hintergrund: 1786 ist das Gegenteil der Fall). Die Bäume tragen im Jahr 1785 weit weniger Früchte und die Zitrusfrüchte (Orangen) sind wie auf einem künstlichen Schleier aufgefädelt. Auch die Beschmückung ist dürftig, beinahe nüchtern, wie etwa bei der Aufhängung der Luster (sie fehlt) oder entlang der Längsseiten. Auf beiden Rändern des Bildes, hinter den Bühnen sind aufgrund des kargen Bühnenschmucks und der spärlichen Bepflanzung zwei Türen zu erkennen. Auf der rechten Bühne ist kein Brunnen vorhanden und auf der linken ist kein Türchen sichtbar (wohl aber ein Gestell). Bemerkenswert ist, dass Loeschenkohl 1785 das Bild signiert (links), während er im Jahr 1786 keine expliziten Zeichen seiner Autorenschaft zurücklässt. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Bildern ist jedoch erst auf den zweiten Blick sichtbar: Die Fluchtlinien sind anders und somit auch die Aufteilung des Raumes, seine scheinbare Tiefe und Größe, somit auch seine Wirkung auf den Betrachter (*Perzeption des Betrachters*). Der Fluchtpunkt ist auf dem Bild von 1785 viel höher anzusetzen, die im Bild vorhandenen Schatten divergieren in ihrer Richtung, die Fortsetzung der Fluchtlinien der zwei überdimensionalen Türen hinter den Bühnen sind im Jahr 1785 nach unten gerichtet und weisen auf einen weiteren Fluchtpunkt knapp oberhalb des Tisches hin. Zudem wurden bei den Bühnen 6 Kübelpflanzen in einer Reihe aufgestellt – sie bilden in der Darstellung ein Dreieck, das den Raum deutlich eingrenzt und *einengt*. Diese Kübelreihen ergeben zwei weitere, nach unten führende Fluchtlinien, deren Fluchtpunkt sich *außerhalb* des Bildes befindet, und obendrein exzentrisch ist. Dadurch wirkt bei genauerer Betrachtung das Bild aus dem Jahr 1785 »linkslastig«. ¹⁴

14 Diese Linienführung ist bereits Otto Erich Deutsch im Jahr 1954 aufgefallen. »Der unbeholfene Stich von Löschenkohl, mit den Lustern über den Bühnen in irreführender Perspektive...« Vgl.: Mozart und die Schönbrunner Orangerie, in: Österreichische Musikzeitschrift, 9. Jg., Heft 2, S. 40.

Aus der Perspektive des Erzählten (Erzählung) sucht man nach dem Erzähler (Joseph II.). Dieser ist wahrscheinlich bei beiden Bildern am linken Kopfende (im Westen) des Tisches zu finden, einmal in Grün (1785, Sakko), einmal in Weiß (1786, Sakko) bekleidet.

Das Bild Loeschenkohls und seine Darstellung fügen sich sehr gut in einen Gesamtkontext ein, welcher die Initiativen Josephs II. beinhaltet. Die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten der Musik *u n d* der Architektur werden zum funktionellen Instrument zur Akzeptanz der auferlegten Ordnung eingesetzt. Damals sollten die Reformen des Kaisers alle wesentlichen Ebenen des Lebens seiner Untertanen betreffen und die gesamte Öffentlichkeit beeinflussen, einschliesslich des Adels. Aus heutiger Sicht und mit heutiger Terminologie ausgedrückt sind beide Bilder, aber vor allem das Bild aus dem Jahr 1786, als ein *Marketinginstrument* des Kaiserlichen *Kommunikationsplans* zu begreifen und als zielbewusstes Instrument zu werten, die kaiserliche Macht über den Adel zu festigen.¹⁵ Kaiser Joseph II. ging es nicht darum absolute künstlerische Qualität zu erreichen, sondern *um den Effekt* bei seinem erlesenen Publikum, für dem das Fest gestaltet worden war.

Die Radierungen aus Loeschenkohls Kupferplatten konnten nicht endlos in ausgezeichneter Qualität vervielfältigt werden, und deshalb kann man annehmen, dass nur eine begrenzte Personenanzahl aus einer ausgewählten Zielgruppe, kolorierte Abzüge bekam, wie z.B. Adelige oder Botschafter anderer europäischer Herrscher jener Zeit: Das Publikum als wesentlicher Bestandteil dieser Erzählung, für die das Fest *u n d* das Bild a priori geplant wurden, um z.B. seinen Bedarf an solchen Darstellungen zu decken. Derart ist auch zu erklären warum dieses Bild (1786) eine bewusste Verzerrung des Raumes und letztendlich der Gestaltung des Festes aufweist (alles wirkt großartiger, wie die Klänge in einem Resonanzkasten). Die Gestaltung des Raumes oder genauer gesagt die Perzeption des Raumes wird vom *Erzähler* (Joseph II.) in Auftrag gegeben, durch den Autor der Bildes (den *Erzählenden*) suggeriert, und danach erfolgt eine Auswahl in der Wahrnehmung, vor allem einerseits durch die Verzerrung, andererseits durch die Anwendung unterschiedlicher Perspektiven, weil diese bewusst mehrdeutig sind: Es findet eine mehrfache Aufteilung des Raumes statt. Die Beziehung zwischen Raum und in ihm wirkenden Personen/Gestalten/Akteuren wird durch Loeschenkohls Darstellung verstärkt. Auf Geheiß des Herrschers schafft es sogar der Autor den ideellen Topos des traditionell gegensätzlichen *paysage de la nature* in ein *paysage de la culture* einzubetten, ja sogar zu verwandeln.¹⁶

Dies gelingt wohl deshalb, weil Loeschenkohls Radierung die semantische Binomie / Antinomie *Natur vs Kultur* in sich erfolgreich und gekonnt vereint

15 Vgl. dazu auch Greiseneggers Ausführungen.

16 Vgl.dazu: Le tecniche della rappresentazione, in: Angelo Marchese, L'officina del racconto, Milano, 1986.

und zur *Schau stellt*. Die Orangerie also, auf einer »Postkarte«, als »Werbeplakat«, als überdimensional dargestellte Kulisse eines allmächtigen und aufgeklärten Herrschers, der im Winter die Welt wundervoll zum Blühen bringt, um sich und seinen Hof die besten Musiker, Librettisten und Opernkomponisten jener Zeit versammelt, darunter diejenigen auswählt, die meisterhaft in der Lage sind in ein paar Tagen zwei beachtliche Werke zu schreiben und zu komponieren, dabei auch noch kulturelle und sprachliche Grenzen sprengend – das alles konnte durch dieses Bild überzeugend dargestellt werden.

Die Darstellung (*descriptio*) dient immer der Erzählung (*narratio*). Und sie untersteht immer der Erzählung. In der antiken Rhetorik ist die *descriptio* (*ékphrasis*) eine Sequenz von Zuständen und sie unterbricht die *narratio* im Augenblick, wo sie *an einem bestimmten Ort dargestellt wird*. Ihre Funktion ist die des *Informierens*.¹⁷

Diese besondere Art des *Informierens* verfolgt jedoch den Zweck die im Bild dargestellte Realität als glaubhaft darzustellen (z.B. Omnipotenz des Herrschers) und die Erzählung (*narratio*) im *verosimile* – also dem, was man als wahrhaft darstellen will, im Spannungsbogen zwischen Sein und Erscheinung – zu verankern. Dies soll durch die überzeugende und gekonnte Anwendung einer ganzen Serie von »Informationsbausteinen« erfolgen, wie z.B. die Darstellung eines exklusiven Ortes (Orangerie des Schlosses), die Umgebung (weit, beheizt und hell erleuchteter Raum), eine Landschaft (üppige und fruchtbare Zusammenstellung von exotischen Pflanzen, Symbole des Wohlstandes), die Menschen (entspanntes Beisammensein von höhergestellten und vermutlich wohlhabenden Entscheidungsträgern, darunter auch der Kaiser, vermutlich die oberste Spitze des Staates). Das alles vermittelt (»verkauft«) dieses *verosimile* als die Wahrheit).¹⁸

Die Propagandaziele konnten hiermit verfolgt werden und das Theater weiterhin als Vermittler und als wertvolles Instrument in der kaiserlichen *Kommunikationspolitik* angewendet werden. Wohl gemerkt in einer Welt, die über weit weniger Kommunikationsmittel verfügte als heute.

Jedoch die Tatsache, dass ausgerechnet Loeschekohl damit beauftragt wurde, sagt noch etwas Zusätzliches aus. Seine Blätter sind als Kulturdokumente ihrer Zeit auch heute noch geschätzt. Seine später periodisch erschie-

17 In dieser Kategorie der Information, fallen auch solche Unterkategorien, wie u.a. die der *Werbung* (scheinbare Information, die durch Redundanz und Reiteration der Information gekennzeichnet ist) und u.a. die *Propaganda*. Vgl. zur *Descriptio*: Marchese, 1986, *La descrizione*, s. 101 und ff. wie auch Marchese, *Dizionario di retorica e di Stilistica*, Milano, 1981.

18 Ein Phänomen, dem wir heute jeden Tag ausgesetzt sind, z.B. durch die Reality-Shows oder noch banaler durch einfache Radio oder Fernsehsendungen erzielt: »ich glaube es, weil ich es im Radio *gehört* habe« oder »Ich glaube es, weil ich es in den Nachrichten *gesehen* habe«.

nenen »Bilder aus der Woche«, in großer Auflage hergestellt, gehören zu den eigentlichen Vorläufern der heutigen illustrierten Zeitungen.¹⁹

Loeschenkohl war besonders geschickt und wie bereits 1866 richtig dargestellt, »richtete er seine Hauptspekulation auf die Benützung des Augenblickes der Gegenwart. Löschenkohl (*sic*) war der Gelegenheits-Bilder-Fabrikant, der, wie Grässer witzig bemerkt, so manches schon vorwegnahm.²⁰

Sein Orangeriebild (1786) war durch diese Art des Erzählens das Feld, auf dem sich Realität und Utopie trafen, aus einem Bedürfnis heraus, das wir alle kennen, nämlich Geschichten zu erzählen. Damit wird der *homo ludens* zum *homo illudens*. Und wieder steht das Theater im Mittelpunkt, oder besser gesagt, an den zwei Rändern der Radierung. Um diesen Effekt zu verstärken, bedient sich Loeschenkohl fast ausschließlich einer von nur drei möglichen Varianten des Zeichens²¹, nämlich der Ikone (éikon, Bild). In seinem *Erzählten* ist in der Tat eine starke Ähnlichkeit zum Darzustellenden (*zu Erzählendem*) und zum Dargestellten (*Erzählung des Erzählers* Josephs II.) festzustellen. Dies entspricht auch der Verwendung des Bildes und der ikonographischen Kommunikationspolitik des Kaisers. An diesem Punkt angelangt war es auch nicht mehr nötig sämtliche 82 Personen darzustellen, die an jenem Abend anwesend waren. Es genügte deren »wahrhaftige« (verosimile) Abbildung.

Lange Zeit galt das Bild aus dem Jahr 1785 als *d i e* Ikone für die Ereignisse jenes 7. Februar 1786. Nun wird es durch das neugefundene Werk aus der Universitätsbibliothek der Universität Wien ersetzt.

Es folgt die Liste der an dem Abend im Zerimonialprotokoll erwähnten Personen (aus dem Haus- Hof- und Staatsarchiv, Protokoll 37, 1786, entnommen):

[...] Gleich bei der um 4 Uhr erfolgten Ankunft in dem Orangerie Hause wurden die in dessen Mitte auf 82 Couverts zubereiteten Tafel serviert, wobey die kaiserl. königl. Laiblackey bedienten [...]

19 Entnommen aus: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band 23, Hans Vollmer (Hrs.), Leipzig, 1929-30.

20 Dr. Constant von Wurzbachm, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, 15. Theil, Wien, 1866, S. 26.

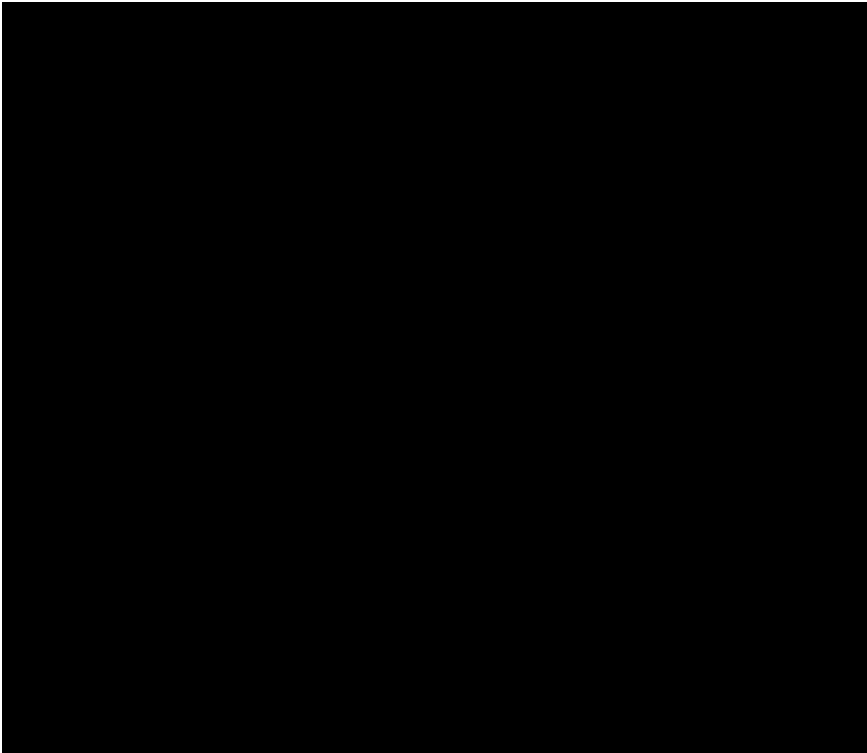
21 Vgl. Icona, in: Angelo Marchese, Dizionario di retorica e di stilistica, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1981.



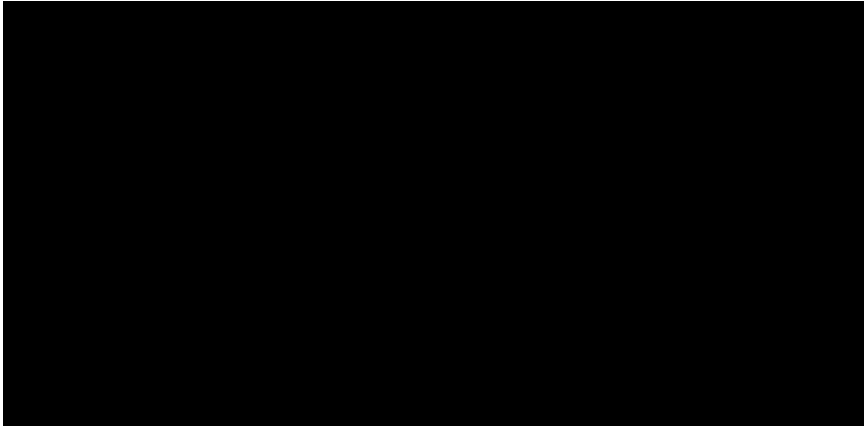
- Fürst Ernst Dietrichstein und Gräfin v. Harrach geb. Fürstin v. Liechtenstein
- Graf v. Kobenzl und Fr. Gräfin v. Zichy
- Fürst v. Schwarzenberg und Gräfin Czernin
- General Graf v. Bellegrini (sic!) und Gräfin v. Hoyos
- Ernst Graf v. Kaunitz und Gräfin von Starhemberg
- Seine Majestät der Kaiser mit der Frau Erzherzogin Marie Christine
- Fürst Starhemberg und Fräulein Amalie Gräfin v. Schönborn
- Feldmarschall Graf v. Lacy und Fürstin Karl Liechtenstein
- Graf v. Zinzendorf und Baronesse v. Dieden
- Karl Graf v. Zichy und Fürstin de Ligne
- Fürst Stanislaus Poniatowsky und Gräfin (unleserlich)
- Oberster Hofmarschall Graf v. Weber und Gräfin v. Schafgotsch
- Graf v. Kinsky und Fr. Gemahlin
- Fürst Karl v. Liechtenstein und Gräfin Ernst Kaunitz
- Fürst v. Waldegg und Fürstin v. Auersperg
- Fürst Auersperg und Gräfinv. Hatzfeld
- Graf v. Sauer und Gräfin v. Ugarte
- Josef Graf v. Colloredo und Fräulein Elisabeth Gräfin v. Schönborn
- Graf v. Ugarte und Gräfin Sauer
- Dominik Graf v. Kaunitz und Gräfin (unleserlich) geborene Kaunitz
- Fürst Adam v. Auersperg und Gräfin v. Auersberg
- Fürst v. Paar und Gräfin Ludwig v. Starhemberg
- Graf v. Rosenberg und Fürstin Kinsky
- General von Kempala (?) und Gräfin v. Potatsky
- Baron Sekendorf (?) und Gräfin Esterhazy

Weiters: Albert (Anm. v. Sachsen-Teschen), Fürstin v. Liechtenstein, Fürst Josef Lobkowitz, Gräfin v. Thun, Graf Kollowrath, Gräfin Chotek, Graf v. Nostiz, Gräfin v. Fürstenberg, Graf v. Hatzfeld, Gräfin Batthyany Wittow

(?) Graf v. Pergen und seine Tochter, Graf Chotek und Gräfin Thomas Klary (sic), Baron v. Frieach (?), Gräfin Kollowrath, Graf v. Browne, Fürstin v. Clary, Graf v. Keglewitz, Gräfin Johann Palffy, Graf v. St. Julien und Frau Gemahlin, Vice Staatskanzler Graf v. Kobenzl, Gräfin v. Kobenzl, Karl Graf Palffy, Gräfin Ferdinand Kinsky, Graf v. Panfy, Frau Marchese Los Rios, Graf v. Dieden, Gräfin v. Fekete, General Graf v. Clairfait, Gräfin v. Schönborn.



Tafelteil

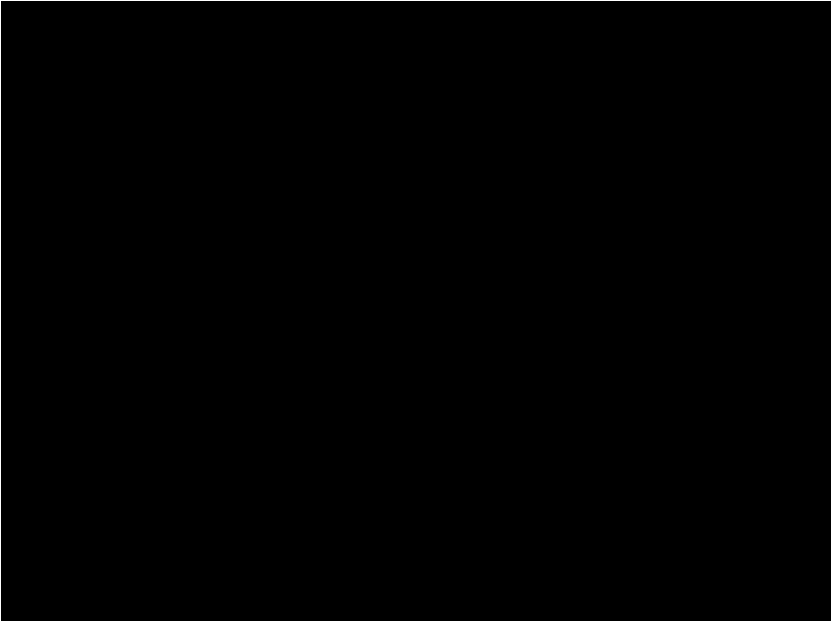


Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn
»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn (sic) //
Datum (?): 7. Febr(uarius) 1786.//
Ein Theater für die Oper.//
Ein Theater für die Comödie.«

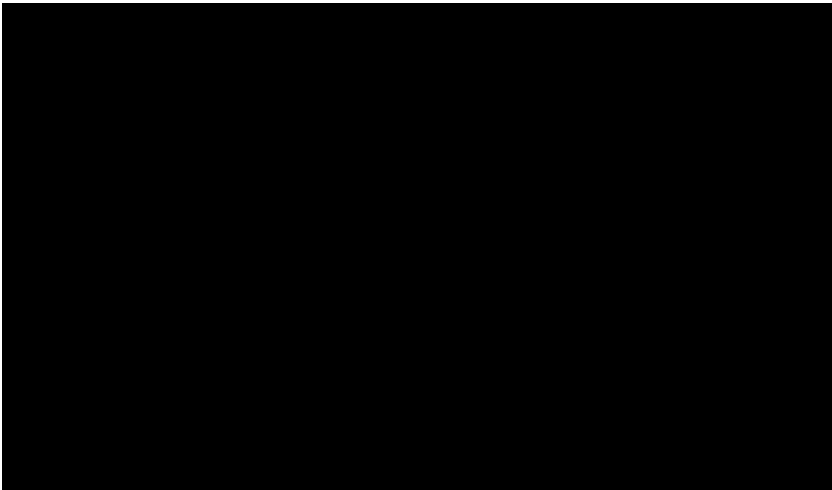
Radierung (Schrift gestochen) 246 x 571 mm. Bilddarstellung 151 x 551 mm, altkoloriert. Ein weiter und hoher gewölbter Raum, links ein Podium, bezeichnet a) »Ein Theater für die Oper«, rechts ein Podium, bezeichnet b) »Ein Theater für die Comödie«. In der Mitte des Raumes ein langer Tisch an dem eine vornehm gekleidete Gesellschaft (45 Personen) von Damen (21) und Herren (24 davon 2 ? Knaben) in meist bunter Reihe angeordnet sitzen. Der Hintergrund und die Seiten des Raumes sind erfüllt von nach rückwärts ansteigenden stufenförmig angeordneten meist kugeligen Orangenbäumen. Der Raum ist von 20 Lustern erhellt. Der Boden besteht aus Ziegeln.

Papier 343 x 660 mm, starkes geripptes Büttenpapier, fleckig, rechte untere Ecke abgerissen, obere rechte Ecke abgerissen jedoch mit Klebeband fixiert. Auf der Rückseite der linken oberen Ecke in Bleistift »A Monsieur // Monsieur le Comte Ernest // de Hoyos«. Auf der Rückseite der linken unteren Ecke, diese mit Knickfalte, in Rotstift »S-I-3-1/ e«.

(Text: Leopold Cornaro, Universitätsbibliothek der Universität Wien)



»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn«, Montage von Details: Die Bühnenkonfrontation



»Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn«, Rückseite, Widmung



[...] Wonach um 9 Uhr die sämtlichen Herrschaften in der Ordnung, wie sie angekommen in [...] und Wägen, jeder unter Vorreitung zweyer Reitknechten mit Windlichtern nach der Stadt zurückführen.

Auszug aus dem Zerimonialprotokoll (Protocollum aulicum in Cerimonialibus de anno 1786), 7. Februar 1786, Österreichisches Staatsarchiv, Abt. Haus- Hof- und Staatsarchiv)

Wolfgang Greisenegger

Höfische Theaterfeste in Wien.

Oder: Kaiser Joseph schenkt Marie-Christine den Frühling

In seiner kleinen Philosophie des Festes bezeichnet Odo Marquard das Fest ›als eine Art von Moratorium des Alltags.‹ Und setzt hinzu:

›Die eine Gefahr für das Fest ist der totale Alltag, der das Fest nicht mehr gelten lässt. Aber es gibt eben auch die andere Gefahr für das Fest, dass das Fest zum Fest ohne Alltag wird, denn auch dann – wenn das Fest dem Alltag preisgegeben wird – wird das Fest zerstört und hört auf, Fest zu sein.‹¹

Der Alltag am Hofe der Habsburger wurde durch weltliche und religiöse Feste strukturiert, erhielt seinen Rhythmus durch eine nach italienischem Vorbild inszenierte Festkultur, die sich zwar epochenspezifisch verändert, in ihrer Qualität aber hohes Niveau über Jahrhunderte hinweg zu halten vermag. Die – festliche – Gestaltung des höfischen Lebens trennte den Adel von den Bürgern, schuf gleichsam einen Alltag besonderer Qualität. Durch die Anwendung einer künstlerischen Metapher konnten beispielsweise die Wurzeln der Macht verschleiert werden, diese diente jedoch ihrer Aufrechterhaltung. Das Fest konnte von den Zwängen höfischen Lebens, wie der Etikette, teilweise oder ganz befreien, aber auch Adel und Bürgerschaft einander näher rücken (mittels Nachahmung drang mit der Zeit dieses höfische Muster in die bürgerlichen Schichten ein). Typisch für Wien ist die bestimmende Bedeutung von Musik und Theater für Festinhalt und Festgestaltung und die Kenerschaft und Könnerschaft von Darstellern und Zuschauern, die durchaus fähig waren, ihre Rollen zu tauschen, da profunde musikalische und darstellerische Ausbildung als selbstverständlicher Teil höfischer Erziehung und Bildung galten. So gesellte sich die aufklärerische (»*illuministische*«) Mission Josephs II. zu der in seiner Zeit herrschenden Sucht nach künstlerischen Glanz.

Die Feste unterschieden sich durch den Anlass. Er bestimmte den Inhalt der Veranstaltungen, den Aufwand und den Grad an Öffentlichkeit. Man war bestrebt dem Leben festlichen Charakter abzurufen, bewahrte aber ein höhe-

1 Marquard, Odo, Kleine Philosophie des Festes, in: Das Fest. Eine kleine Kulturgeschichte von der Antike zu Gegenwart, hg. von Uwe Schulz, München 1988, pp. 414 ff.

res Maß an Privatheit, als am französischen Hof. Um Anlässe war man nie verlegen und auch nicht um Veranstaltungsorte. Man muss bedenken, dass über die Feste offiziell oder halboffiziell berichtet wurde, dass durch sie Öffentlichkeitsarbeit betrieben wurde. Der Anlass konnte Freude über die Schwangerschaft der Kaiserin sein, die Geburt des Thronfolgers, ein mehr oder minder bedeutender Sieg auf dem Schlachtfeld, Staats- und Verwandtenbesuche, was nicht immer leicht auseinander zu halten war, oder einfach die Namenstage und Geburtstage des Herrscherpaares, des Thronfolgers, einer Erzherzogin etc. In den verschiedenen Jahreszeiten wusste man spezifische Feste auszurichten, so im Fasching die beliebten Wirtschaften und Redouten, die Carousels und Schlittenfahrten, aber auch im Fasching Tag für Tag eine italienische Komödie. Diese Unterhaltungsroutine, geboten von namhaften Wandertruppen, die für einige Wochen in Wien Quartier nahmen, bereitet an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert auf die Öffnung des höfischen Theaters für ein bürgerliches Publikum vor. Als exklusives Theaterereignis galten aber die Aufführungen der Edelknabenkomödie. Söhne der bedeutendsten Adelshäuser spielten zu Ehren des Kaisers, ausgestattet von niemand geringerem als Lodovico Ottavio Burnacini, dem kaiserlichen Architekten, Bühnen- und Kostümbildner, in italienischer Sprache *Commedia dell' arte*-Sujets nach einem fixierten Text.

Über Intimität oder größere Öffentlichkeit einer Aufführung entschied die Wahl des Spiel-Raumes. Theaterereignisse, die für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt waren, fanden in der Epoche Karl VI. im großen Hoftheater, Geburtstagsüberraschungen für die Kaiserin auf ›geheimer Schaubühne‹ statt, das heißt in einem der Repräsentationsräume der Hofburg oder eines der kaiserlichen Schlösser. Der Theatralarchitekt hatte dafür zu sorgen, dass in diesen Saal eine Bühne aufgeschlagen wurde, die meist sogar über eine bescheidene Bühnentechnik verfügte und nach dem Ereignis wieder abgeschlagen wurde. Bei diesen theatralen Ereignissen, Teile eines größeren Ganzen, blieb genau geregelt, wer appartementfähig war und wer wo placiert zu werden hatte. Als im Jahr 1714 der Wienerische Hanswurst Stranitzky »auf der Kaiserin Eleonora Majestät Seiten in Pollicinello« eine Burlesque spielte, da saßen in einer Reihe von rechts nach links der Kaiser, die Kaiserin und die »Amalischen« und dann die »Leopoldinischen« Erzherzoginnen.²

Deutsche und italienische Wandertruppen und Marionettenspieler, seit je in der Stadt geschätzte Gäste, wurden in ihren ›Hütten‹ auch vom Adel besucht.

In der Fastenzeit führte man, etwa in der Regierungszeit Leopold I., wöchentlich ein Oratorium in der Hofburgkapelle auf, nach Ostern gab man wieder italienische Komödie. Der Kalender, wie die jeweilige politische

2 Hadamowsky, Franz: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, Wien 1994 (1988), p. 167.

Lage, Trauer- und Epidemienzeiten bestimmten was, wann, wo, vor welchem Publikum gespielt werden durfte, auch als man seit dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit dem Komödienhaus der Stadt Wien nächst dem Kärntnerthor über ein öffentliches Theater verfügte, dem eine Generation später 1741 das Burgtheater folgte. Festliche Exklusivität bot man im, von Francesco Galli-Bibiena noch in der Regierungszeit Leopold I. im Jahr 1700 errichteten, großen Hoftheater nur mehr zu besonderen Anlässen, wie den Geburtstagen des Herrscherpaares, oder anlässlich von Staatsbesuchen. Um die Kosten zu beschränken mussten den Appaldateores bewilligt werden, dass sie für Wiederholungsvorstellungen einem breiteren zahlungswilligen Publikum die Tore öffneten. Festliche Exklusivität zog sich in die Hofburg zurück, in einen kleineren Theatersaal, in dem man die Faschingsopern gab oder in den so genannten spanischen Saal und in verschiedene Antecamere in die man einfache Bühnen stellte. Maria Theresia sorgte dann, dem Geschmack und Raumgefühl der Zeit entsprechend dafür, dass in ihren Schlössern (Schönbrunn und Laxenburg) intime Theater errichtet und das selten benützte, immer neu reparaturanfällige große Hoftheater abgerissen und in die Redoutensäle verwandelt wurde.

Das Theater wurde nach und nach seiner sozialen Exklusivität, vor allem aus wirtschaftlichen Gründen, entbunden. Die Festopern->Premieren< fanden im Großen Hoftheater vor geladenem Publikum statt, seit 1732 durften die Pächter-Unternehmer die Wiederholungen einem zahlenden Publikum öffnen. Im Theater nächst dem Kärntnerthor waren längst Hans Wurst und seine Nachfolger eingezogen, wer den nicht hohen Eintrittspreis erlegte, konnte an dem Theaterereignis teilnehmen. Im Burgtheater in das die Kaiserin durch einen Gang gelangen konnte, ohne die Wege des Publikums kreuzen zu müssen, blieben die Logen der – zahlenden – Hocharistokratie vorbehalten, die Plätze im Parterre und auf der Galerie konnte jeder erstehen. Maria Theresia wusste das Theater als Massenmedium zu nutzen, etwa wenn sie das Publikum von ihrem Platz aus über besondere Ereignisse informierte.

Für einige Spielzeiten entstand eine Exklusivität besonderer Art durch das von Staatskanzler Wenzel Anton Dominik Graf (Fürst) Kaunitz-Rietberg durchgesetzte französische Burgtheater. Hervorragende Schauspieler aus Frankreich wurden zwischen 1752 und 1772, mit einer Unterbrechung von vier Jahren, verpflichtet, im Burgtheater aufzutreten. Das fremdsprachige Theater rechnete sich allerdings nicht und trug die Hauptschuld am Bankrott mehrerer Pächter, da die nötige Sprachkompetenz fast nur in Adelskreisen gegeben war. (Das französische Theater war doppelt so teuer als das deutsche und brachte nur die Hälfte an Einnahmen.)³ Das deutschsprachige Theater, dem das Extemporieren verboten worden war blieb das Theater nächst dem Kärntnerthor. Durch Gluck und Noverre, wurde dieses Haus zu einem bedeu-

3 Hadamowsky pp.212ff, 241ff.

tenden Zentrum des Musiktheaters und des Balletts, beide Künstler von europaweiter Reputation arbeiteten aber auch am Burgtheater. So fand am 26. Dezember 1767 im Burgtheater die Uraufführung von Glucks ›Alceste‹ mit Noverres Choreographie statt, nur wenige Tage davor war im Kärntnerthortheater Lessings Minna von Barnhelm ein erstes Mal in Wien zu sehen gewesen.

Der kaiserliche Hof und die Aristokratie halten da und dort ihre Logen, allerdings wird das Burgtheater im Laufe der Zeit für den Hof wichtiger. Als der Bankrott des Pächters beider Theater Kaiser Joseph die Chance zuspielt das Theaterwesen Grundlegend zu reformieren, ergreift er sie: Er dekretiert für das ganze Reich am 23. März 1776 Spektakelfreiheit (sie sollte nur bis zum Jahr 1794 Bestand haben) und stellt seine beiden Theater eventuellen Bewerbern zur Verfügung und überlegt sogar »baare Beyschüße«, das heißt Subventionen für Truppen, die nicht unter der Oberhoheit des Hofes stehen. Das Theater sollte nun auch die Funktion einer nationalen Bildungsanstalt ausfüllen und wurde nicht zuletzt deshalb zum »deutschen Nationaltheater« erhoben, Überlegungen, die etwa ein Jahrzehnt zurücklagen weiter entwickelnd. Die Demokratisierung des Instituts, es wurde von einem Kollegium der Schauspieler geleitet, sollte, wollte es die Intentionen seines Gründers erfüllen, seine Tore für möglichst große Teile der Bürgerschaft offen halten. Das Festliche hatte in diesem Institut künftig geringere Bedeutung.

Die Spektakelfreiheit gestattete die Gründung eine Reihe von Theatern in den Vorstädten, die es nun auch dem einfachen Volk möglich machte, ins Theater zu gehen. Diese Unternehmen wurden sowohl von der Nachbarschaft frequentiert, wie von Besuchern aus der Stadt, die sich dieses volkstümliche Theater nicht entgehen lassen wollten. Diese Demokratisierung des Theaters beförderte eine Gegenbewegung, die schließlich am Ende des 19. Jahrhunderts in den Separatvorstellungen für Ludwig II. ihren skurrilen Höhepunkt fand. Die Antwort des Adels auf die Öffnung und Kommerzialisierung des Theaters war die Einrichtung voll spieltauglicher Kammertheater in ihren Schlössern. Hierher lud man Schauspieler, hier spielte der Adel für seinesgleichen.

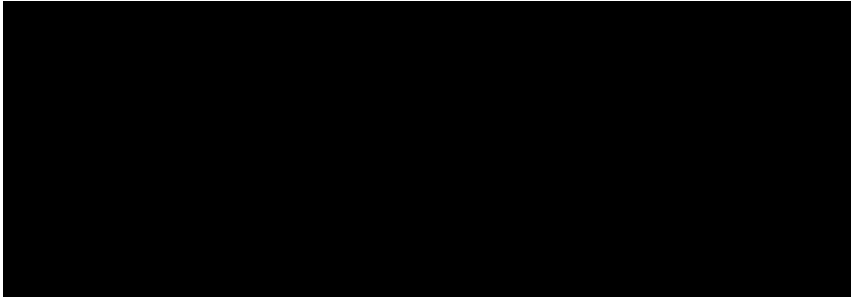
Maria Theresia, die den Bau von Schönbrunn leidenschaftlich förderte, befahl in Schönbrunn die Errichtung eines Theaters, freistehend, aber doch als Teil der Gesamtanlage. Am 4. Oktober 1747. »Zum Namenstag (des Kaisers) machte die Kaiserin dem geliebten Gemahl ein Geschenk: das Schlosstheater... ›Ihro Kays.Königl. Mayestäten beliebten abends mit den hierzu benannten Dames und Chevaliers einer französischen Comédie, welche von jungen Cavaliern und Dames gehalten worden, in dem Neuen Haus zu Schönbrunn beizuwohnen‹ ; der ›gesammte alhiesige Adel erschien in prächtiger Gala‹ im Schloss und hat ›gegen 6 Uhr in dem dasigen neu errichteten Theatro einer französischen von Cavaliern und Damen vorgestellten Comödie abgewartet‹. In dieser Dilettantenaufführung mit Ballett hatte auch der sechsjährige Kron-

prinz Joseph eine in französisch gehaltene Gratulation aufzusagen. Schon wenige Tage später am 15. Oktober revanchierte sich der Kaiser am Namenstag Maria Theresias mit einer ähnlichen Veranstaltung und Joseph musste neuerlich ein französisches Gedicht deklamieren. Interessant ist, dass für die weitere Bespielung des neuen Hauses laut Vertrag der Pächter des Burgtheaters herangezogen werden konnte. Der Hof ist sich bewusst, dass er durch Schönbrunner Gratisvorstellungen den städtischen Theatern Konkurrenz mache und dass das Publikum des herbstlich kühlen Wetters wegen ausbleiben könne.⁴

Joseph II., der – wie sein Großvater Karl VI. – im Gegensatz zu seinen Eltern, Schönbrunn nicht besonders schätzte, nutzte für besondere Anlässe, die Orangerie des Schlosses, statt des, nach einer Grundlegenden Renovierung repräsentativen Theatergebäudes, um seinen Gästen ein besonderes Erlebnis, zu dem auch Szenisches als einer der Programmpunkte gehörte, bieten zu können. Die Orangerie, die das Überwintern nicht nur der Zitrusbäume, sondern auch von Myrthen, Lorbeer, Ölbäumen und Palmen ermöglichte, hatte beträchtliche Dimensionen: das Gebäude ist 185,27 Meter lang, 7,91 Meter hoch und 9,47 Meter breit. Die Raumtemperatur lag im Winter zwischen 10 und 15 Grad, war also für einen festlichen Anlass entschieden zu niedrig, die Akustik muss alles andere als gut gewesen sein. Warum wird hier in einem Nutzraum ein sechsstündiges Fest gegeben, das für die Veranstalter, wie für die Gäste, erhebliche Unbequemlichkeiten mit sich bringen musste. 1785 war es eine originelle Faschingsveranstaltung gewesen, die aber durchaus in gewohnten Bahnen verblieb. Die beiden Partner jeder Kutsche waren einander zugelost worden, wie bei den so beliebten Schlitten- und Wagenfahrten der Faschingszeit seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, das Mahl für die Gäste seiner Majestät war ein fixer Bestandteil des Festkalenders, ja, sein eigentlicher Höhepunkt. Alles andere blieb mehr oder weniger interessant gestaltetes Beiwerk.

Das eigentliche Moratorium für den Alltag, sein Unterbruch, stellt freilich der Ort des Geschehens dar, ein Ort in dem es mitten im Winter blüht und intensiv duftet und gleichzeitig die Früchte reif an den Bäumen hängen und wohl auch den Gästen als Präsent mitgegeben wurden. Das Moratorium, wie es Marquard versteht, gilt den Jahreszeiten: der Frühling wird vom Kaiser seinen Gästen geschenkt, er erweist sich damit als außergewöhnlicher Festgestalter. (Heute würde man sagen, dass der Kaiser das Frühjahr mitten im Winter mit all seinen Kräften für sein Image zu nutzen verstand.)

4 Hadamowsky p.249f.



Der Anlass für das Fest am 7. Februar 1786 war der Besuch der durchlauchtigsten Generalgouverneure der K.K. Niederlande, also der Schwester des Kaisers, Marie-Christine, und ihres Mannes des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, ein Fest über das die Wiener Zeitung angehalten war ausführlich zu berichten.⁵ Alle die, die an dieser exklusiven Veranstaltung nicht teilnehmen konnten, durften am 8. 2. 1786 in der Wiener Zeitung lesen, dass der Raum »zum Empfang der Gäste auf das herrlichste und zierlichste zum Mittagmahle eingerichtet (war). Die Tafel unter den Orangeriebäumen war mit einheimischen und fremden Blumen und Früchten auf die angenehmste Weise besetzt.« Das kann heißen, dass man der Natur möglicher Weise ein wenig nachgeholfen und neben den Zitrusfrüchten auch anderes Obst appliziert hatte, wie 200 Jahren zuvor in Florenz als Bernardo Buontalenti den Zuschauerraum in den Uffizien in ein künstliches Paradies verwandelt hatte. Man hatte in Schönbrunn die beiden Bühnen gleichsam in den Wald hinein geschoben, sie zur arkadischen Landschaft gemacht, wie einst Sebastiano Serlio die Satyrbühne. Nicht von ungefähr, so will es erscheinen, denn man feierte ein Faschingsfest und was man auf den beiden Bühnen nacheinander zeigte, wollte wohl nicht als Wettkampf verschiedener Theater-Kulturen verstanden werden, sondern als geistreiche Unterhaltung, die mit leichter Hand vorbereitet und mit Faschingslaune dargestellt wurde. Weiter berichtet das offizielle Organ der Regierung: »Nach aufgehobener Tafel wurde auf dem an einem Ende der Orangerie errichteten Theater ein neues für dieses Fest eigens komponiertes Schauspiel mit Arien, betitelt: der Schauspieldirektor, durch die Schauspieler der K.K. Nazionalbühne aufgeführt. Nach dessen Ende wurde auf der wälschen Bühne, die am andern Ende der Orangerie errichtet wurde, die ebenfalls ganz neu für diese Gelegenheit verfasste Opera buffa, unter dem Titel: *Prima la musica poi le parole*, von der Gesellschaft

5 Jary-Janecka, Friederike: Der Schauspieldirektor Mozarts Opern. Hg. Von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber = Das Mozart-Handbuch Hg. Von Gernot Gruber in Verbindung mit Dieter Borchmeyer Band 3/1; p 424 ff . Vergleiche auch Gerhard Croll, Wolfgang Amadeus Mozart, Serie II, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Bd.15, Der Schauspieldirektor, Kassel 1958.

der Hofoperisten vorgestellt. Während dieser Zeit war die Orangerie mit vielen Lichtern an Lustern und Plaken auf das herrlichste beleuchtet.«⁶

Die Dramaturgie des Festes war schon erprobt. Ein Jahr davor – am 6. Februar 1785 – hatte der Kaiser Mitglieder des Hochadels zur Mittagstafel nach Schönbrunn geladen und ihnen in der Orangerie auf der einen Bühne Szenen aus Lessings ›Emilia Galotti‹ und F.L.W. Meyers ›Seltener Freier‹, auf der anderen Paisiellos ›La finta amante‹ präsentiert. Man hatte, wie im Jahr darauf, deutschem Sprechtheater italienisches Musiktheater gegenübergerückt.

1786 bot man als deutschen Anteil ein Pasticcio aus drei Sprechstücken aus dem Repertoire des Burgtheaters und auch das musikalische letzte Drittel, mit den fünf Nummern Mozarts, ließ sich von schon vorhandenen Texten anregen.⁷ Dass Salieri, nicht nur seiner Position bei Hof wegen, die doppelte Gage Mozarts erhielt, resultiert aus seinem deutlich gewichtigeren Beitrag für das dynastische Faschingsfest, das er letztlich auch zu verantworten hatte. Zinzendorf betont in seinem Tagebuch die Qualität des Sänger-Ensembles im Singspiel Salieris und die fulminante Parodie des Kastraten Marchesi durch die Storace. Gelobt wird allgemein der Text von Casti, dem man attestierte, dass er geistreich und witzig sei. Ungewöhnlich für die imperiale Unterhaltung und ihre programmatisch festliche Einmaligkeit, sind die drei Wiederholung des ganzen szenischen Programms im Kärntnerthortheater am 11. 18. und 25. Februar über die die Wiener Zeitungen erneut recht ausführlich berichten und zu dem Schluss kommen, dass sich die Musik Mozarts durch »besondere Schönheit« auszeichne. Der Erfolg der Wiederholung war so groß, dass sich zwei Verleger Gewinn durch den Druck des ›Schauspieldirektors‹, dieser geschickten Montage Gottlieb Stephanie des Jüngeren, versprachen.⁸

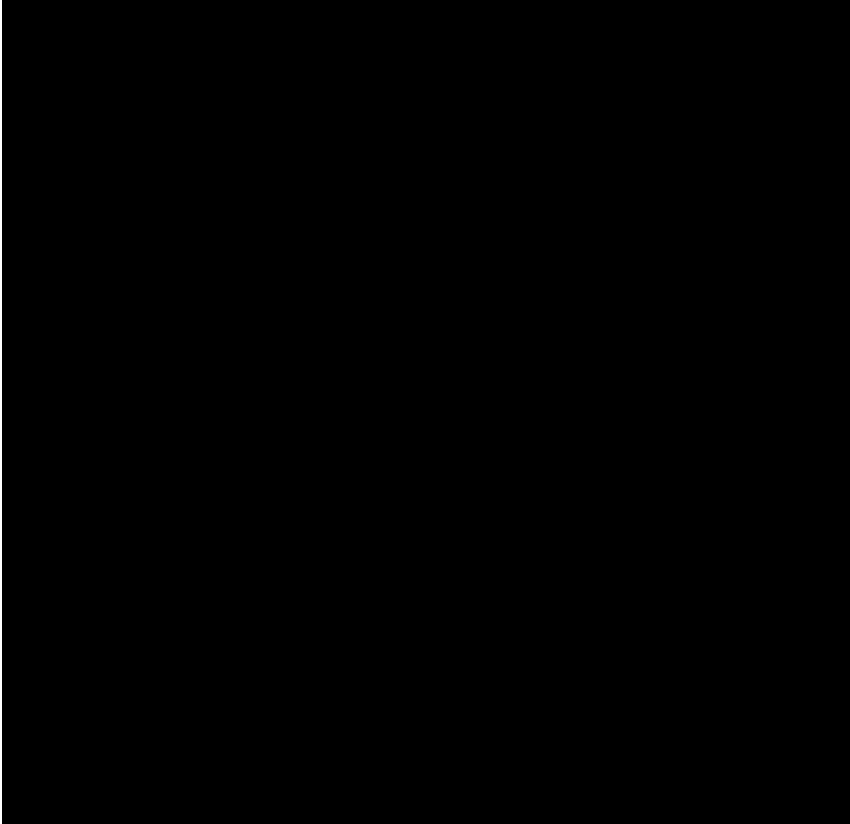
Das Fest in der Orangerie und die unmittelbar nachfolgende Übernahme der beiden szenischen Werke ins allgemein zugängliche Theater demonstriert zweierlei. Die Exklusivität des höfischen Festes beschränkt sich auf den Rahmen, auf die Fahrt nach und von Schönbrunn (bei der Rückfahrt begleiteten Fackel tragende Reiter die Wagenkolonne), auf das Festessen und vor allem auf den blühenden Zitruswald in den Tafel und Bühnen hineingestellt waren.

6 Wiener Zeitung vom 8.2.1786 und Jary-Janecka p.425. Ebenso ist es im Zerimonialprotokoll (Protocollum aulicum in Cerimonialibus de anno 1786), 7. Februar 1786, Österreichisches Staatsarchiv, Abt. Haus- Hof- und Staatsarchiv) zu lesen: »[...] wurde die ganze Tafel aufgehoben und aus dem Hause hinweggebracht und folglich die ganze Länge des Parterre beiderseits herrlich beleuchtet, worauf seine Majestät mit den Gästen [...]«

7 Vgl. Jary-Janecka, 426ff.

8 Otto Michtner, Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des Deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792), Wien 1970 = Theatergeschichte Österreichs Band III, Wien, Heft 1.

Die Veranstaltung zeigte aber auch wie sehr das Theater inzwischen demokratisiert worden war, es diente der Unterhaltung und Bildung des Adels, wie der Bürger. Etwas überspitzt könnte man sie als Indiz für den Erfolg der josephinischen Theaterreform in einer sich wandelnden Gesellschaft auffassen.



Rainer J. Schwob

Partner oder Rivalen?

Italienische Oper und deutsches Singspiel in der Ära Josephs II.

Kaiser Joseph II. ist für uns untrennbar mit radikalen Maßnahmen im Sinne der Aufklärung verbunden – wir denken an »alles für, nichts durch das Volk« oder auch an die Auflassung von mehr als 700 Klöstern, deren kulturelle Leistungen und Schätze in der Folge in Vergessenheit gerieten, an das Toleranzpatent, die Aufhebung des Adelsprivilegs im Strafgesetzbuch, die Begründung von Krankenhäusern und an die Reform des Schul- und Universitätswesens.¹ Kurz gesagt, wir denken an einen durch und durch pragmatischen Herrscher, der barocken Prunk für sich selber konsequent ablehnte. Und doch spielte unter seiner Regierung in Wien die Oper, eine typische Erfindung für prunkverliebte barocke Höfe, eine enorme Rolle;² viel mehr noch: Joseph II. war nicht nur ein an Musik interessierter Herrscher,³ sondern muss auch einen wesentlichen Teil seiner Zeit damit verbracht haben, Entscheidungen betreffend die Hofoper, das Kärntnertheater und andere Spielstätten zu treffen, Programmrichtlinien vorzugeben, Sujets für zu vergehende Opernkompositionen zu wählen und Ordnung in die Streitereien von Librettisten, Komponisten, Impresarios, nicht zuletzt von Sängerinnen und Sängern zu bringen. Nachzulesen ist das am deutlichsten in Lorenzo Da Pontes Erinnerungen,⁴ aber auch in Dittersdorfs *Lebensbeschreibung*⁵ und in vielen Mozart-Biographien.⁶

-
- 1 Eine kurze Zusammenfassung des »Josephinismus« gibt es z. B. im gleichnamigen Kapitel bei Volkmar Braunbehrens: *Mozart in Wien*. München: Piper 1988. Taschenbuchausg. München, Zürich: Piper, 2006. S. 232–242.
 - 2 Zur Oper in Wien vgl. insbesondere: Otto Michtner: *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. Wien, Graz, Köln: Böhlau (Kommissionsverlag der Österr. Akad. der Wiss.), 1970. (*Theatergeschichte Österreichs*; Bd. III: Wien; H. 1.) – Dorothea Link: *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
 - 3 Vgl. Auszug eines Schreibens aus Wien vom 5ten Jul. 1790. In: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft* [Heinrich Philipp Bossler] 1. Jg., Nr. 4 (28. Juli 1790), Sp. 27-31.
 - 4 Lorenzo Da Ponte: *Geschichte meines Lebens*. Mozarts Librettist erinnert sich. Aus dem Italienischen übertragen und hrsg. von Charlotte Birnbaum. Mit einem

Warum barocke wie aufgeklärte Herrscher der Oper eine so große Bedeutung zumaßen, ist leicht erklärt, aber für uns heute trotzdem schwer verständlich. Zwischen dem Geschehen auf der Opernbühne und der Realität wurde anders unterschieden als heute: Die Protagonisten traten in zeitgenössischer Kostümierung auf und zumindest die Handlungen von Opera buffa und Singspiel fanden in der Gegenwart statt, also maß man der Handlung zumindest potentielle Realität bei. Außerdem war die Hofoper in Wien sozusagen das private Theater des Kaisers, folglich war er (trotz der Vermietung an einen Impresario) letztlich für Qualität und Inhalt des dort Gebotenen verantwortlich. Er musste die dort gezeigten Stücke nicht nur dulden, sondern aktiv befürworten. Dies sollte man bedenken, bevor man den Vorwurf der ›Zensur‹ leichtfertig anwendet. Natürlich gab es auch eine allgemeine Zensur, die allen Bühnen des Reiches betraf.

Zum Kulturprogramm Josephs II. gehörte der Versuch, in Wien das deutschsprachige Musiktheater unter dem Titel »teutsches Nationalsingspiel« zu fördern und dafür auf die italienische Oper zu verzichten – ein Unternehmen, das nach einigem Hin und Her noch zu Lebzeiten des Herrschers mit der Einstellung der deutschen und der Wiedereinführung der italienischen Oper scheiterte.⁷

Uns heute bereitet der Begriff »Singspiel« erhebliche terminologische Schwierigkeiten, weil er für die verschiedensten Arten von Stücken stehen kann, von traurig bis kabarettistisch, vom Sprechstück mit einzelnen gesungenen Einlagen bis zum durchgängig gesungenen Werk. Außerdem wurden damals noch viele weitere Bezeichnungen für diese unscharf definierbare Gattung verwendet, beispielsweise »Schauspiel mit Gesang«, »Komödie mit Musik«, »komische Oper« oder »Operette«, später auch »romantische Oper« und »Liederspiel«.⁸ Das norddeutsche Singspiel ist anders als das süddeut-

Nachwort, einem Werkverzeichnis und Anmerkungen von Jörg Krämer [...]. Frankfurt am Main, Leipzig 2005. (in sel taschenbuch; 3091.)

- 5 Karl [Ditters von] Dittersdorf: Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1801. Vor allem Ende 24. Kapitel. Neudruck (in modernisierter Orthographie): Hrsg. von Norbert Miller. München: Kösel-Verlag, 1967. (Lebensläufe. Biographien, Erinnerungen, Briefe; 12.) S. 231–232.
- 6 Meist in Kapiteln betreffend »Le nozze di Figaro«, z. B. bei Braunbehrens, Mozart in Wien (siehe Anm. 1), S. 303.
- 7 Vgl. Gernot Gruber: Die Zeit der Wiener Klassiker. In: Musikgeschichte Österreichs. 2. Auflage. Bd. 2: Vom Barock zum Vormärz. Wien [u. a.]: Böhlau, 1995. S. 133–277, hier insbes. Kapitel »Neues im öffentlichen und privaten Musikleben«, Abschnitt »Das deutsche Nationalsingspiel«, S. 244–246.
- 8 Zur terminologischen Verwirrung vgl. folgende Monographie und Bibliographie: Hans-Albrecht Koch: Das deutsche Singspiel. Stuttgart: Metzler, 1974. S. 25–26. –

sche oder dessen Sonderfall, das Wiener Singspiel: Im Norden agierten mehr oder weniger gut singende Schauspieler, d. h. eine normale Schauspieltruppe konnte neben Sprechstücken auch Singspiele aufführen; in Wien hingegen legte man Wert auf echte Sänger.⁹

Die meisten Singspiele, wie sie beispielsweise von Johann Adam Hiller, Georg Benda, Ignaz Umlauff, Paul Wranitzky oder Karl Ditters von Dittersdorf produziert wurden, sind heute in Vergessenheit geraten, Mozarts Werke sind es nicht; daher halten wir Mozarts *Entführung aus dem Serail* für ein typisches Singspiel. Das gilt aber vor allem im Nachhinein, denn die *Entführung* hat nicht unwesentlich zur Veränderung der Gattung beigetragen. Als Kronzeuge dafür fungiert Johann Wolfgang von Goethe, der in seiner *Italienischen Reise* im Abschnitt vom November 1787 berichtet, warum die Vertonung seines Singspiels *Scherz, List und Rache* durch den Komponisten Philipp Christoph Kayser nie zur Aufführung gelangte:

»Unglücklicherweise litt es nach frühern Mäßigkeitsprinzipien an einer Stimmenmagerkeit; es stieg nicht weiter als bis zum Terzett [...] Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die »Entführung aus dem Serail« schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.«¹⁰

Aus der Sicht des 19. Jahrhunderts, die auch in unseren Köpfen noch herumspukt, fand in Wien um 1780 ein nationaler Kulturkampf – italienische versus einheimisch-deutsche Musiker – statt. Deutsche wie Italiener bildeten erst im 19. Jahrhundert Nationalstaaten, was keineswegs nur ein politischer Prozess war, sondern auch im kulturellen Bereich von Diskussionen und propagandistischen Anstrengungen begleitet war. Mozart wurde posthum zur nationalen Identifikationsfigur, indem man ihn als braven, biederen Deutschen hinstellte, der an den welschen (italienischen) Intriganten gescheitert war.

Sein vermeintlich »deutsches« Werk hingegen hatte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts durchgesetzt. Um 1800 führte man Mozarts italienische Meisterwerke fast grundsätzlich auf Deutsch auf, als »*Figaros Hochzeit*« und »*Don Juan*«, und betitelte sie nicht selten mit »Operette«. »Aufführung auf deutsch« hieß damals selbstverständlich, dass die Rezitative zu gesprochenen Dialogen wurden – befremdlich beispielsweise in der »Friedhofsszene« aus dem II. Akt des *Don Giovanni*. *Così fan tutte* ließ sich nicht vernünftig über-

Joachim Reiber: Art. »Singspiel«. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Sachteil Bd. 8 (1998), Sp. 1740–1489, hier Sp. 170–1741.

9 Vgl. Koch: Das deutsche Singspiel (siehe Anm. 8), S. 72.

10 Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. Zitiert nach: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegener, Bd. 11 (Autobiographische Schriften; Bd. 3) (1950), S. 437.

setzen, weniger aus sprachlichen Gründen als wegen Mentalitätproblemen, daher ließ man von diesem Werk auf Opernbühnen lieber die Finger. Die *Zauberflöte* gilt sozusagen als Vollendung des deutschen Musiktheaters, aber trotz gesprochener Dialoge und vieler Elemente der Wiener Vorstadtposse ließ und lässt sie sich schlecht als »Singspiel« bezeichnen, für sie ist der originale Untertitel einer »großen Oper« mehr als angemessen.

Aus späterer Sicht ist die Forderung nach einem »teutschen Nationalingspiel« tatsächlich eine Notwendigkeit. War sie das auch für Joseph II.? Ein nationaler Aspekt mag tatsächlich eine gewisse Rolle gespielt haben. Allerdings war Italien – anders als z. B. Frankreich – kein Nationalstaat und folglich kein politischer Rivale, dessen Kulturexport man hätte einschränken müssen. Anders als beispielsweise für den König von Preußen war für einen Habsburger wie Joseph II. Italienisch eine Sprache seines Herrschaftsgebiets, dem Deutschen ebenbürtig. Kulturell war dies ohnehin keine Frage; alle Habsburger dieser Zeit sprachen fließend italienisch.

Eine gewisse Rolle dürfte gespielt haben, dass die deutschen Sängerinnen und Sänger weit kostengünstiger zu verpflichten waren als ihre weltweit gefragten italienischen Star-Kollegen. Das senkte das Risiko, schließlich war Oper selten ein finanziell ausgeglichenes Unternehmen, nicht anders als heute. Die wichtigste Motivation war aber wahrscheinlich eine pädagogische: Textverständnis in der italienischen Oper blieb im Wesentlichen auf die italienischsprachige Bevölkerung Wiens sowie den Adel mit seinen multilingualen Interessen beschränkt. Um auch aufstrebende Bürger und nicht zuletzt den in der Aufklärung an Bedeutung gewinnenden Beamtenadel anzusprechen, war Musiktheater in der Volkssprache sinnvoll. Man darf nicht vergessen, dass es bei allem Prunk und bei aller Schönheit der Musik durchaus auch um den Transport von textlichen Inhalten ging.

Schließlich stellt sich die Frage, woran das deutsche Singspiel im josephinischen Wien – entgegen der Absicht ihres kaiserlichen Förderers – schließlich gescheitert ist. Wahrscheinlich haftete dieser Gattung stets der Charakter des »Sparprogramms« an; sie war nicht so repräsentativ wie die italienische Oper, was sich spätestens beim Besuch hoher Staatsgäste aus dem Ausland bemerkbar machte,¹¹ und hatte häufig massive Qualitätsprobleme bei Text und Musik. Mozart stellt hier die große Ausnahme dar, aber schon seine deutschen Librettisten Johann Gottlieb Stephanie der Jüngere (*Entführung*, *Schauspieldirektor*) und Emanuel Schikaneder (*Zauberflöte*) sind der Praxis

11 Als Ende Dezember 1781, in der Hochblüte des deutschen Singspiels in Wien, Großfürst Paul Petrowitsch, der spätere Zar Paul I., die Stadt besuchte, besann man sich (notgedrungen?) der großen Opern Glucks, Iphigenie, Alceste und Orfeo. – Vgl. Wien. December 1782. [Korrespondentenbericht.] In: *Magazin der Musik* [Karl Friedrich Cramer] 1. Jg., 27. März 1783, S. 352–355, hier S. 353. – Außerdem Alfred Einstein: *Gluck. Sein Leben – seine Werke*. Zürich 1954, rev. Neuauflage Kassel, Basel: Bärenreiter, 1987. S. 206.

verpflichtete Theater-Routiniers und literarisch keineswegs über jeden Zweifel erhaben.¹²

Möglicherweise fielen diese Qualitätsprobleme bei deutschen Aufführungen einfach mehr auf als bei italienischen, wo nicht nur die Fremdsprache, sondern auch die enorme Routine von Compositeur und Capellmeister vieles überspielte. Man könnte das mit der Situation im heutigen Filmgeschäft vergleichen, wo hoch budgetierte Filme aus Hollywood (»A-Movies«) auch bei schwacher und vorhersehbarer Handlung in ihren technischen Aspekten überzeugen, während bei weniger aufwendigen Produktionen schon geringe Schwächen in der Handlung auffallen.

Als Joseph II. am 7. Februar 1786 in der Orangerie von Schönbrunn ein Fest für hohe Gäste ausrichtete und damit einen ganzen Abend wie eine Oper inszenierte, war der Kampf um die Bretter, die die Welt bedeuten, vorläufig zugunsten der italienischen Oper entschieden. Der Kaiser hatte das Thema vorgegeben: eine »Bühne-auf-der-Bühne-Situation«. Auf der einen Seite ließ er einen Routinier und international äußerst erfolgreichen italienischen Opernkomponisten, seinen Hofcompositeur Antonio Salieri antreten, der übrigens mit seinem *Rauchfangkehrer* einen nicht unwesentlichen Beitrag zum deutschen Singspiel geleistet hatte; auf der anderen Seite einen Komponisten, der hauptsächlich durch seine Klavierwerke und Kammermusik bekannt und in Wien bis dahin mit einer einzigen deutschen Oper, der *Entführung aus dem Serail*, in Erscheinung getreten war.¹³ Zugegebenermaßen war die *Entführung* schon damals in Wien und international sehr erfolgreich, aber die Außenseiterrolle Mozarts ist unverkennbar. Seine Ehre bestand darin, mitmachen zu dürfen; der Sieg Salieris war mehr oder weniger vorprogrammiert.

So und mit der bereits begonnenen Arbeit am *Figaro* ist wohl auch zu erklären, dass Mozart ganz anders als bei jeder anderen von ihm komponierten Oper für dieses Projekt, den *Schauspieldirektor*, nur mäßig viel Zeit und Können investierte. Anders als bei der *Entführung* scheint er in die Erstellung des Librettos von Gottlieb Stephanie dem Jüngeren nicht eingegriffen zu haben. Nur so ist zu erklären, dass das Stück viel zu textlastig ist, ein Eindruck, den ein paar Arien am Schluss nicht mehr korrigieren können; zumindest hätte man die Auftritte der Sängerinnen etwas besser im Stück verteilen können. Der *Schauspieldirektor* sollte zwar das deutsche Singspiel repräsentieren, ist aber selber nur im weitesten Sinne als »Singspiel« zu bezeichnen,

12 Weitere Gründe für das Scheitern des deutschen Singspiels in Wien nennt Braunehrens, Mozart in Wien (siehe Anm. 1), S. 204-205.

13 Vgl. auch Josef Heinzelmann: »Prima la musica, poi le parole«. Zu Salieris Wiener Opernparodie. In: Österreichische Musikzeitschrift 28. Jg., H. 1 (Januar 1973), S. 19-28, hier S. 19-20.

denn die gesprochenen Partien (mit ihren Parodien auf damals in Wien beliebte Sprechtheater-Produktionen¹⁴) überwiegen doch allzu sehr.

Das Stück ist durchaus amüsan, aber die viel stärker ›durchkomponierte‹ Mini-Oper Salieris mit dem Titel *Prima la musica, poi le parole* erwies sich an diesem Abend als unterhaltsamer und eindrucksvoller, außerdem spielte sie besonders wirkungsvoll auf die Situation im Wiener Opernbetrieb und auf die real vorhandene Rivalität der Sängerinnen Celeste Coltellini und Nancy Storace an¹⁵ – so wie Stephanie und Mozart den Wettkampf zwischen den »ersten Sängerinnen« Aloysia Weber und Catarina Cavalieri inszenierten.¹⁶

Prima la musica hat einige interessante Konstellationen, faszinierend ist vor allem der voyeuristische Blick über die Schultern des arbeitenden Compositeurs. Der Librettist, der Verse zu bereits vorhandener Musik schreiben soll, scheint auch sehr typisch gewählt; jedenfalls fühlte sich Lorenzo da Ponte in seinen *Erinnerungen* durch dieses Stück verspottet:

»Die Oper hieß *Le parole dopo la musica*. Sie war ein Machwerk völlig ohne Salz, ohne Disposition, ohne Charaktere, so dass keiner außer dem Grafen von Rosenberg die Kühnheit besaß, es zu loben. Um den Erfolg ihrer listigen Pläne noch mehr zu sichern, hatten sie aus der Oper eine galante Satire auf mich, den jetzigen Hofpoeten, gemacht. Natürlich verfuhr Herr Casti mir gegenüber nicht eben elegant. Wenn man absieht von meiner Kleidung und von der Art, wie ich das Haar trug, war das, was übrigblieb, eher ein Porträt von ihm als von mir. Unter anderem ging es um meine Liebeshändel mit Frauen vom Theater; aber amüsanterweise protegierte und hofierte er selbst die beiden Frauen, die in dieser Posse sangen.«¹⁷

Ob Casti und Salieri wirklich Da Ponte parodieren wollten, kann bezweifelt werden, da letzterer zu diesem Zeitpunkt noch viel zu unbedeutend war – seine Erfolgslibretti für Salieri, Martini und Mozart standen noch bevor. Andererseits könnte gerade die Tatsache, dass der Hofdichter Da Ponte seit

14 Vgl. Christopher Raeburn: Die textlichen Quellen des »Schauspieldirektors«. In: Österreichische Musikzeitschrift 13. Jg. (1958), H. 1, S. 4–10.

15 Vgl. Josef Heinzelmann: Art. »Antonio Salieri / *Prima la musica, poi le parole*«. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. von Carl Dahlhaus [...]. München, Zürich: Piper. Bd. 5 (1995), S. 534–536, hier S. 535.

16 Vgl. Marie-Agnes Dittrich: Dichterleid und Damenzank: Zu Salieris *Prima la musica e poi le parole* und Mozarts Schauspieldirektor. In: Zeit in der Musik in der Zeit. 3. Kongress für Musiktheorie 10.-12. Mai 1996, Wien. Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang, 1997. S. 90–104, hier 98–99. – Zum Personal der beiden Uraufführungen vgl. auch Heinz Schuler: Mozarts »Schauspieldirektor«. Gestalten der Uraufführung in der Silhouette. In: Wiener Figaro. Mitteilungsblatt der Mozartgemeinde Wien, 50. Jg. (November 1983), S. 20–27. – Patricia Lewy Gidwitz: »Ich bin die erste Sängerin«. Vocal profiles of two Mozart sopranos. In: Early Music 19. Jg. (1991), Nov., S. 565–579.

17 Zitiert nach: Lorenzo Da Ponte: Geschichte meines Lebens (siehe Anm. 4), S. 126.

Jahren ohne nennenswerten Erfolg im Wiener Opernbetrieb mitmischte, seinen Erzfeind Casti dazu bewogen haben, ihn in seinem Stück zu verspotten.¹⁸

Ob der Wettkampf der beiden Stücke und Ensembles mit einem regelrechten Urteil einer Jury oder des Kaisers entschieden wurde, ist nach dem Stand der Quellen eher nicht anzunehmen, aber natürlich hatten sich die Anwesenden eine Meinung gebildet. Dass Salieri das doppelte Honorar wie Mozart erhielt, kann allerdings auch damit begründet werden, dass in seinem Stück viel mehr Musik zu vertonen war¹⁹ und dass er den Abend einschließlich der Tafelmusik auf »blasenden Instrumenten« musikalisch organisiert hatte.²⁰

Nach der Aufführung in der Orangerie übersiedelten die beiden Einakter übrigens ans Kärntertortheater, wo sie noch dreimal »mit ausserordentlichem Beifall und Zulauf gegeben« wurden.²¹ Schon hier gibt es erste Anzeichen, dass Mozarts Stück gegenüber Salieris an Erfolg aufholt: Eine kurze Rezension in den *Allgemeinen Wiener Bücher-Nachrichten* gibt dem deutschen Stück, insbesondere dem »Gedicht« (dem Libretto), den Vorzug.²²

Schon bald nach Mozarts Tod, aber noch zu Salieris Lebzeiten, verschoben sich die Akzente noch deutlicher. Verschiedene Unternehmungen, unter anderem durch Vulpius und Goethe 1796 in Weimar sowie durch Louis Schneider in Berlin 1845,²³ versuchten durch Neutextierung und Vermischung mit anderen Werken den *Schauspieldirektor* zu retten und verdräng-

18 Später kam es tatsächlich zu heftigen Attacken gegen den erfolgreichen Da Ponte. Vgl. Anti-da Ponte. Hrsg. und kommentiert von Rudolph Angermüller. In: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 43. Jg., H. 1-2 (Juni 1995), S. 1–49.

19 Vgl. Friederike Jary: Art. »Der Schauspieldirektor (L'Impresario), KV 486«. In: Das Mozart-Lexikon. Hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge. Laaber: Laaber-Verlag, 2005. (Mozart-Handbuch; 6.) S. 740-741. – Heinzlmann, Zu Salieris Wiener Opernparodie (siehe Anm. 13), S. 12.

20 Vgl. Heinzlmann, Art. »Antonio Salieri / Prima la musica, poi le parole« (siehe Anm. 15), S. 534.

21 Vermischte Nachrichten. In: Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berlin. Bd. 3 (1786), S. 189. Zitiert nach: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1961. (W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; X, 34.) S. 233.

22 K. K. Nationaltheater. In: Allgemeine Wiener Bücher-Nachrichten oder Verzeichnis der neuer und alter Bücher für das Jahr 1786, hrsg. von Johann Edler von Trattner, Nr. 7, 22. Februar 1786, S. 119. Zitiert nach Mozart Dokumente (siehe Anm. 21), S. 233. – Weitere Erwähnungen in damaligen Zeitungen und Zeitschriften: Wiener Zeitung vom 15. Februar 1786; Wiener Realzeitung vom 21. Februar 1786.

23 Vgl. Julia Liebscher: Art. »W. A. Mozart / Der Schauspieldirektor«. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. von Carl Dahlhaus [...]. München, Zürich: Piper. Bd. 4 (1991), S. 303-306, hier S. 306.

ten den Originaltext bis tief ins 20. Jahrhundert. Salieris ursprünglich erfolgreicherer Pendant verschwand für fast 200 Jahre völlig von den Bühnen, nur sein Titel hielt sich als geflügeltes Wort, rezipiert beispielsweise in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio* von 1942. Heute bietet sich eine Kombination der Einakter von Mozart und Salieri auf der Bühne wieder an, ganz wie an jenem Abend in Schönbrunn, als eine höfische Gesellschaft musikalisch und parodistisch unterhalten werden wollte.

Ingrid Schraffl

Die Mitwirkenden auf der Bühne: Das Theater im Theater in einem multilingualen Kontext

Der Gegenüberstellung von italienischer Oper und deutschem Singspiel innerhalb desselben Festes entsprechen parallele Konfrontationen auf verschiedenen Ebenen: im Inneren der beiden Stücke, die die üblichen Geschehnisse hinter den Kulissen parodieren, manifestiert sich der Zwist jeweils in der Rivalität zweier Sängerinnen. Außerdem verflochten sich die Kontraste im Inhalt der Bühnenstücke mit einer scharfen Konkurrenzlage im realen Leben der Darstellenden.

Das Nebeneinanderbestehen von Singspiel und Opera buffa spiegelte andererseits die reale Situation der Wiener Theaterwelt wider und ging auch mit der Koexistenz der beiden Sprachen einher. Doch nicht nur aufgrund der großen Beliebtheit der italienischen Oper war die italienische Sprache in Wien stark präsent. Es lebten damals nicht wenige Italiener in Wien, was auch die Anwesenheit einer italienischen Kongregation bestätigt. Natürlich ist die damalige enge Verbindung zwischen Österreich und Italien vorwiegend politisch begründet, nämlich durch die (direkte oder indirekte) habsburgische Herrschaft über große Teile der italienischen Halbinsel. Besonders das Musikleben war in Wien von Italienern geprägt. Der bedeutendste Musikverlag Wiens stand beispielsweise im Besitz der italienischen Familie Artaria. Generalintendant des Burgtheaters (»General-Spektakel-Direktor des kaiserl.-königl. National-Hof-Theaters«) war Graf Rosenberg Orsini aus dem in Wien ansässigen Zweig des alten römischen Adelsgeschlechts Orsini. Für die Pflege der Modegattung der italienischen Oper wurden Komponisten, Dichter und Sänger aus Italien »importiert«, wie die Aufführung von *Prima la musica, e poi le parole* exemplarisch bezeugt: Der Hofkomponist Salieri und der Dichter Casti waren selbstverständlich Italiener, sowie drei der vier am Burgtheater vom Hof engagierten Sänger, während die »vierte« Sängerin, Nancy (eigentlich Anna Selina) Storace, zwar in London geboren war, aber als Tochter eines italienischen Bassisten auch Wurzeln in Italien hatte, wo sie auch ihre ersten und von Anfang an glänzende Erfolge erntete. 15-jährig debütierte sie im Teatro alla Pergola in Florenz, wo sie den berühmten Kastraten Luigi Marchesini derart in den Schatten stellte, dass er sie angeblich aus der Operntruppe entfernen ließ. Denselben Marchesini soll sie dann in *Prima la musica, e poi le parole* so hervorragend parodiert haben, indem sie einige

»seiner« Arien aus dem kurz vorher in Wien aufgeführten *Giulio Sabino* von Giuseppe Sarti nachsang. Mit 18 Jahren debütierte die Storace in Wien, wurde sehr bald die beliebteste *prima buffa* am Burgtheater und ließ viel von sich reden. Umso mehr als der englische Komponist und Geiger John Abraham Fischer, den sie (angeblich auf Wunsch ihrer Mutter) geheiratet hatte, sie so heftig zu schlagen pflegte, dass sie bei den Vorstellungen die auffälligen Zeichen davon unter einer dicken Schicht Schminke verbergen musste. Kaiser Joseph II. soll daraufhin den Gemahl aus Wien ausgewiesen haben. Die Storace war schwanger, arbeitete aber trotzdem am Burgtheater weiter und blieb angeblich bei der Premiere von *Gli sposi malcontenti*, einer Oper ihres Bruders Stephen Storace, stimmlos. Nach einer vier Monate langen Pause, in der ihr Kind auf die Welt kam und bald darauf starb, fand sie wieder zur Bühne zurück. Ihre Beliebtheit in Wien war so groß, dass zu ihren Ehren eine Kantate komponiert wurde (*Per la ricuperata salute di Ophelia*). 1787 verließ Nancy Storace Wien und führte ihr aufgewühltes Leben vorwiegend in England und Italien weiter. In der Nacht vom 5. Dezember 1791, also in derselben Nacht, in der Mozart starb, soll sie einen Bluterguss im Gehirn erlitten haben, überlebte aber und erschien ein halbes Jahr später wieder auf der Bühne.

Die zweite Sängerin in *Prima la musica*, Tonina, die Rivalin der von Nancy Storace verkörperten Donna Eleonora, war Celeste Coltellini, die nur eine sehr kurze Zeit in Wien verbrachte. Die Gegenüberstellung der beiden Personen scheint auch in der Wirklichkeit bestanden zu haben, wie aus den Worten von Joseph II. hervorgeht: (...) *elle (C.Coltellini) a beaucoup moins de voix et moins agréable que la Storacci,¹ son jeu est chargé, mais on ne sauroit nier, qu'elle ne joue assés bien differens caracteres dans le quels elle entre assés subitement.²* Die Coltellini soll ein großes schauspielerisches Talent und überdies tänzerische Fähigkeiten besessen haben, aber im Gegensatz zur Storace keine herausragende stimmliche Begabung. Ungewöhnlich für eine Buffa-Sängerin war ihre prominente Rolle im gesellschaftlichen Leben Neapels. Sie führte nämlich gemeinsam mit ihren Schwestern, ebenfalls Sängerrinnen, einen Salon, der im künstlerischen und intellektuellen Leben der Stadt eine bedeutende Rolle spielte.

Die beiden männlichen Darsteller von *Prima la musica*, Stefano Mandini als Poeta und Francesco Benucci als Maestro di cappella (Theater im Theater!), gehörten beide, ebenso wie die Storace, seit 1783 dem neu gebildeten italienischen Ensemble Wiens an. Alle drei wirkten 1786 bei der Uraufführung von Mozarts *Le nozze di Figaro* mit (Benucci als Figaro, Mandini als Conte und Nancy Storace als Susanna), sowie bei der Uraufführung von

1 Diese Schreibweise des italienischen Namens Storace ist wohl auf die englische Aussprache zurückzuführen.

2 R. Payer von Thurn: Joseph II als Theaterdirektor. Wien 1920, S. 39

Salieris *La grotta di Trofonio* und vielen anderen Opern, die in den 1780er Jahren gespielt wurden.

Stefano Mandini war von der Stimmlage her nach damaligen Maßstäben ein *mezzo tenore*, d. h. er konnte alle Tenor- und Baritonrollen übernehmen. Vom Fach her waren noble *mezzo-carattere*-Rollen seine Stärke.

Francesco Benucci war dagegen als *buffo caricato* einer der bedeutendsten Vertreter seines Faches. Seine besondere Qualität beruht auf einer seltenen Verbindung von außerordentlicher schauspielerischer Begabung und hervorragendem sängerischem Können, was auch in einer zeitgenössischen Kritik in der Berlinischen Musikalischen Zeitung³ zur Sprache kommt: *Benucci, einer der ersten Buffons in der Op. Buffa, vereinigt mit seinem ungezwungenen vortrefflichen Spiel eine äusserst runde, schöne Baßstimme. Er ist eben so vollkommener Sänger, als er ein trefflicher Schauspieler ist. Er hat die seltsame so löbliche Gewohnheit, die wenigen italien. Buffons eigen ist: dass er nichts übertreibt. Wenn er auch sein Spiel bis auf den äußersten Grad treibt, so behält er doch immer eine Anständigkeit und gewisse Schranken bei, die ihn von dem absurden Pöbelhaften-Komischen zurückhalten.* Selbst der Dichter Casti hat diese Aussage bestätigt: (...) *gran metallo di voce, buonissimo cantante: il più grazioso buffone che io conosca, ma senza bassezza e indecenza, ma con grazia e intelligenza.*⁴

Francesco Bussani wirkte beim Fest in der Orangerie als Regisseur mit. Er war eigentlich Sänger und Mitglied der italienischen Operntruppe am Burgtheater und als solcher an zahlreichen Uraufführungen beteiligt (Bartolo und Antonio in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Don Alfonso in *Così fan tutte* und Commendatore und Masetto in der Wiener Erstaufführung von *Don Giovanni*). Er stand jedoch immer im Schatten seines Kollegen Benucci und war fast nur in Nebenrollen zu hören. Aufgrund seiner langen Bühnenerfahrung war er auch als Regisseur und Bearbeiter von Libretti tätig. Da Ponte berichtet in seinen Memoiren, er sei im Stande alle Berufe auszuüben, nur nicht den eines Gentlemans.⁵

Beim Fest in der Orangerie stand der italienischen Operntruppe das Singspiel-Ensemble gegenüber, das aus drei Sängern und sieben Schauspielern bestand. Alle waren deutschsprachig, bei den drei Sängern sind jedoch Bezüge zu Italien festzustellen, beispielsweise in der Italienisierung der Namen: Catarina Cavalieri war gebürtige Wienerin, sogar ein echtes Wiener Vorstadtkind aus Liechtenthal, und hieß eigentlich Catharina Magdalena Josepha Kavalier. Sie war Salieris Schülerin und wahrscheinlich auch seine Geliebte, sang sowohl deutsches, französisches als auch italienisches Repertoire, je-

3 Berlinische Musikalische Zeitung, 5. Okt. 1793, S. 138f.

4 Zit. Nach A. Campana: Mozart's Italian buffo singers. In: *Early Music* 19, 1991, S. 583

5 Zit. Nach MGG, Personenteil, Bd. 3, Sp. 1403

doch fast ausschließlich in Wien. Der Tenor Valentin Adamberger trat dagegen häufig in Italien auf und italienisierte ebenfalls seinen Namen in *Valentino Adamberger, detto Adamonte*. Diese Künstlerpersönlichkeit bot ideale Voraussetzungen für das Singspiel: Deutsch war seine Muttersprache, ausgebildet war er aber in der *italiänischen Schule des Gesangs (...)*, *durch die man doch ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird*, wie er selbst einmal bemerkt haben soll.⁶ Adamberger hatte in Italien hauptsächlich Opera seria gesungen und war im komischen Genre eher unerfahren. Mozart schien jedoch von seiner warmen, dunkel timbrierten Stimme und vor allem von der Natürlichkeit seines Singens beeindruckt gewesen zu sein,⁷ denn er zählte Adamberger zu jenen Sängern, *worauf teutschland stolz seyn darf*.⁸ Für ihn schrieb er die Partie des Belmonte in der *Entführung aus dem Serail*. Einmal hatte Mozart (allerdings in Bezug auf einen anderen Tenor) geschrieben: *ich liebe dass die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes kleid*. Damals war es üblich, dass Komponisten den Sängern die Arien »auf den Leib« schrieben, besonders Mozart war ein Meister darin. Natürlich musste auch die Rolle zum Charaktertyp des Sängers passen. Nicht von ungefähr interpretierte Adamberger im *Schauspieldirektor*, in dem die Sänger gewissermaßen sich selbst darstellten, den Monsieur Vogelsang. Noch charakteristischer sind die beiden rivalisierenden Sängerinnen gezeichnet, die im Mittelpunkt des Stückes stehen: Mademoiselle Silberklang, von der schon genannten Caterina Cavalieri verkörpert, und Madame Herz, von Aloysia Lange interpretiert. Die Namen sprechen schon für sich, besonders in Bezug auf den Klang der Stimme der Cavalieri, die erste Konstanze in Mozarts *Entführung*, (Mozart schreibt, er habe *die aria von der Konstanze ein wenig der geläufigen gurgel der Mad.-selle Cavalieri geopfert*)⁹ und auf den Charakter der Lange, eine hervorragende Interpretin von *sanften, zärtlichen Liebhaberinnen* und *naiven Rollen*.¹⁰ Über die Lange schrieb Tobias Philipp Freiherr von Gebler: *Ein Ton, ein Ausdruck, der zum Herzen (!) dringt, eine außerordentliche Höhe, die schwersten Passagen richtig ausgeführt, und mit dem Gesang, wie es seyn soll, verflösset*.¹¹ Das mit Leichtigkeit gesungene hohe Register (dreigestrichene Oktave) war eine Stärke der Lange, die auch in der Partie der Madame Herz ausgenützt wird, denn sie erreicht hier das f''', während der Stimmumfang der Cavalieri mit Mühe bis zum d''' reichte. Dafür wurde die feine Stimme der Lange als *zu schwach für das Theater*¹²

6 Vgl. MGG, Personenteil, Bd. 1, Sp. 130

7 Vgl. Ebd. Sp. 131

8 Brief an Anton Klein vom 21.5.1785, In: Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. Von W. A. Bauer, O. E. Deutsch, J. H. Eibl, Kassel 1962-75, Bd. 3, S. 393

9 Zit. nach: Sulzer 1982, S. 15

10 Zit. nach: MGG, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1161

11 Zit. nach: Ebd. Sp. 1162

12 Vgl. MGG, Ebd.

bezeichnet, während die der Cavalieri – wiederum von Gebler – als *starke und angenehme Stimme* beschrieben wurde, die *ebenfalls schwere Passagen* zu singen in der Lage war.¹³

Die talentierte Aloysia Weber war Mozarts Schwarm gewesen, hatte ihn aber abgewiesen, und er hatte schließlich ihre jüngere Schwester Konstanze geheiratet. Aloysia heiratete ihrerseits den Schauspieler und Maler Joseph Lange, der in der Rolle des Buff ebenfalls im *Schauspieldirektor* auftrat. Lange wird als ernsthafter Künstler beschrieben, *der über Bildung verfügte, darüber hinaus offensichtlich hohe Intelligenz besaß und die Sensibilität, das Gefühl für Natur des romantischen Malers*.¹⁴ Er führte, wie auch der Schauspieler und spätere Burgtheaterdirektor (ab 1789) Johann Brockmann, der an jenem Abend in der Orangerie den Bankier Eiler spielte, oft die Regie am Burgtheater. Dasselbe gilt auch für Johann Gottlieb Stephanie den Jüngeren, der Textdichter des *Schauspieldirektors*, der hier auch die Titelrolle interpretierte. Auch er stellte sich selbst dar, denn er war ab 1779 Direktor des Nationalspiels. Stephanie wurde als *mächtige und zuverlässige Säule des Intrigantentums am k. u. k. Burgtheater*¹⁵ bezeichnet, und Mozart schrieb über ihn: *dieser Mensch hat (...) in ganz Wien das schlechteste Renomée; als ein grober, falscher, verlämderischer Mann; der den Leuten die größten Ungerechtigkeiten anthut*.¹⁶ Er heiratete die Schauspielerin Maria Anna Myka, die ebenfalls im *Schauspieldirektor* als Madame Vogelsang auftrat. Mehrere Ehepaare von Schauspielern und Sängern waren bei der Uraufführung des *Schauspieldirektors* beteiligt: im wirklichen Leben die Ehepaare Adamberger, Lange und Stephanie, im Stück, die Ehepaare Vogelsang und Herz.

Als Madame Pfeil trat an jenem Abend Johanna Sacco auf, und der Schauspieler und Lustspieldichter Joseph Weidmann, der in komischen Rollen besonders beliebt war, spielte den Ehemann der Madame Herz. Damit ist das Verzeichnis der Mitwirkenden, die allesamt am Burgtheater als Schauspieler bzw. Sänger engagiert waren, erschöpft.

Der Schauspieldirektor:

Sänger:

- Mad. Herz – Aloysia Lange (geb. Weber)
- Mlle. Silberklang – Caterina Cavalieri
- H. Vogelsang – Valentin Adamberger

¹³ Zit nach: MGG, Personenteil, Bd. 4, Sp. 463

¹⁴ W. Hildesheimer: Mozart. Frankfurt am Main 1977, S. 279

¹⁵ Sulzer 1982 .S. 11

¹⁶ Zit. nach: Ebd., S. 12

Schauspieler:

Mad. Krone – Maria Anna Adamberger

Mad Pfeil – Johanna Sacco

Mad. Vogelsang – Anna Maria/Maria Anna? Stephanie (Anna Myka)

H. Frank, Schauspieldirektor – Gottlieb von Stephanie

H. Eiler, Bankier – Johann Franz Hieronymus Brockmann

H. Buff – Joseph Lange

H. Herz – Joseph Weidmann

Prima la musica, poi le parole:

Sänger:

Donna Eleonora – Nancy Storace

Tonina – Celeste Coltellini

Poeta – Stefano Mandini

Maestro di cappella – Francesco Benucci

Quellenverzeichnis

- Brandenburg Daniel: Art. *Benucci Francesco*, und Art. *Bussani Francesco*. In: MGG, Personenteil, Bd. 2+3, Sp. 1161–1162 und Sp. 1401–1402
- Art. *Cavaliere Caterina*, und Art. *Coltellini Celeste*. In: MGG, Personenteil, Bd. 4, Sp. 462–463 und Sp. 1417–1418
- Art. *Mandini Stefano*. In: MGG, Personenteil, Bd. 11, Sp. 956–957
- Branscombe Peter: Art. *Stephanie (Johann) Gottlieb*. In: The New Grove, Bd. 24, S. 360
- Campana Alessandra: *Mozart's Italian buffo singers*. In: Early Music. 19. Jg., November 1991, S. 580–583
- Heinzelmann Josef: Art. *A. Salieri, Prima la musica, poi le parole*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. Von Carl Dahlhaus, Bd. 4, München, Zürich 1986–1997, S. 534–536
- Lewy Gidwitz Patricia: *Ich bin die erste Sängerin. Vocal profiles of two Mozart sopranos*. In: Early Music. 19. Jg., November 1991, S. 565–579
- Liebscher Julia: Art. *W. A. Mozart, Der Schauspieldirektor*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hrsg. Von Carl Dahlhaus, Bd. 4, München, Zürich 1986–1997, S. 303–306
- Schuler Heinz: *Mozarts »Schauspieldirektor«. Gestalten der Uraufführung in der Silhouette*. In: Wiener Figaro. Mitteilungsblatt der Mozartgemeinde Wien. 50. Jg., November 1983, S. 20–27
- Schumann Christiane: Art. *Lange Aloysia*. In: MGG, Personenteil, Bd. 10, Sp. 1161–1162
- Seedorf Thomas: Art. *Adamberger Johann Valentin*. In: MGG, Personenteil, Bd. 1, Sp. 130–131
- Sulzer Wolfgang: *Bretzner oder Stephanie d. J. Wer schrieb den Text zu Mozarts »Entführung«?* In: Wiener Figaro. Mitteilungsblatt der Mozartgemeinde Wien. 49. Jg., Juni 1982, S. 6–34

Peter Tschmuck

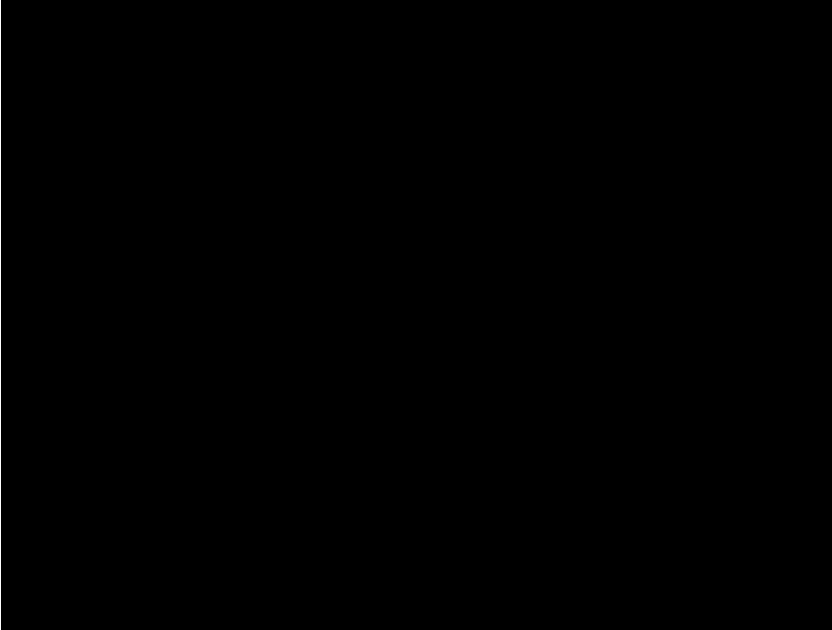
Der Komponist als Unternehmer: Der Wandel der sozio-ökonomischen Lage der Komponisten im späten 18. Jahrhundert

Musikereinkommen im späten 18. Jahrhundert

Es ist ein Memorandum von Joseph II. an den damaligen Oberdirektor des Hoftheaters Graf Franz Xaver Rosenberg-Orsini erhalten, indem der Kaiser persönlich die Aufteilung der 1.000 Dukaten auf die Mitwirkenden am »Frühlingsfest an einem Wintertag« in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn am 7. Februar 1786 vornimmt (siehe Faksimile in Rice 1989: 154). Demnach erhielt Antonio Salieri als Komponist der fast einstündigen Oper »Prima la musica e poi le parole« 100 Dukaten. Mozart für die Ouvertüre und vier Musiksätze aus dem »Schauspieldirektor« 50 Dukaten und somit gleich viel wie je einer der zehn mitwirkenden deutschen und vier italienischen Schauspieler sowie der für technische und künstlerische Umsetzung der Stücke zuständige Francesco Bussani.¹

Es soll aber an dieser Stelle nicht die tatsächlich oder vermeintliche Konkurrenzstellung zwischen Salieri und Mozart thematisiert, sondern die Frage erörtert werden, wie es um die ökonomische Lage der Komponisten im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bestellt war. Entgegen der unausrottbar scheinenden Vorstellung waren Komponisten, und insbesondere Wolfgang Amadeus Mozart, keine Hungerleider. Braunbehrens (1988/97) aber auch Baumol/Baumol (1994) belegen, dass Mozart bis auf 2 Jahre in Wohlstand und in wirtschaftlicher Unabhängigkeit lebte (Abb. 1).

1 Die Differenz in der Bezahlung von Salieris und Mozarts Oper wird von Braunbehrens (1989: 152) auf den unterschiedlichen Umfang der beiden Werke zurück geführt. Zudem muss aber auch noch in Betracht gezogen werden, dass Salieri die gesamte künstlerische Organisation des Festes zu tragen hatte. Sein Organisations-talent hat Salieri 20 Jahre später auch als künstlerischer Leiter des musikalischen Programms des Wiener Kongresses unter Beweis gestellt.

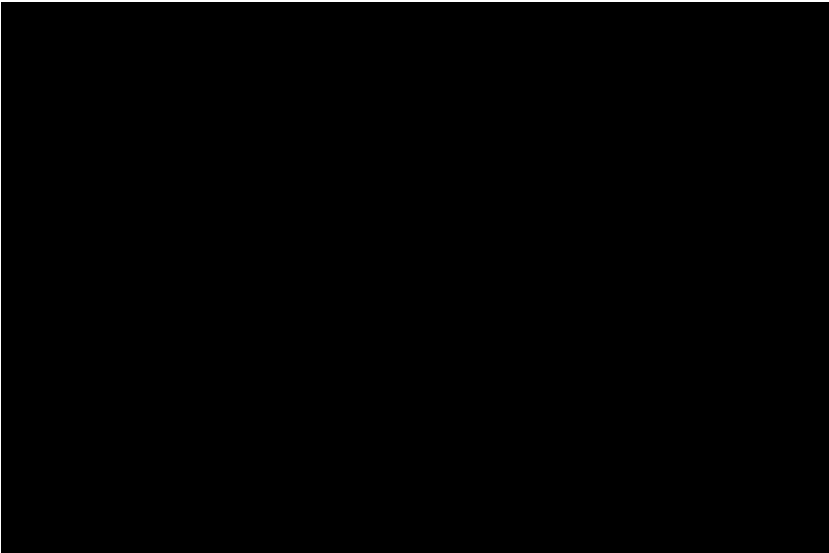


Die von Braunbehrens (1988/97: 152) dokumentierten Einnahmen, die Mozart zwischen 1781 und 1791 in belegbarer Form hatte, lassen ihn als erfolgreichen ›Unternehmer‹ erscheinen, zumindest wenn man diese Jahreseinnahmen mit den 450 Gulden vergleicht, die er als Salzburger Hofmusiker bezog. Allein die Entlohnung für die Auszüge aus dem Schauspieldirektor beliefen sich umgerechnet auf 225 Gulden, was bereits der Hälfte des Jahreseinkommens in der Salzburger Hofkapelle entspricht. Im ganzen Jahr 1786 können für Mozart Mindesteinnahmen von 756 Gulden (oder 168 Dukaten) nachgewiesen werden. Dabei handelte es sich mit Abstand um das – bezogen aufs Einkommen –, schlechteste Jahr für Mozart in Wien. Im Durchschnitt verdiente Mozart jährlich während seiner Wiener Jahre 1.890 Gulden (= 420 Dukaten). Damit lag sein durchschnittliches Einkommen höher als das eines Universitätsprofessors oder eines hochrangigen Hofsekretärs (Abb. 2).

Es stellt sich nun die Frage, ob Mozart, der als Wunderkind und später als Klaviervirtuose in ganz Europa einen hohen Bekanntheitsgrad genoss, im zu Ende gehenden 18. Jahrhundert die Ausnahme von der Regel war?

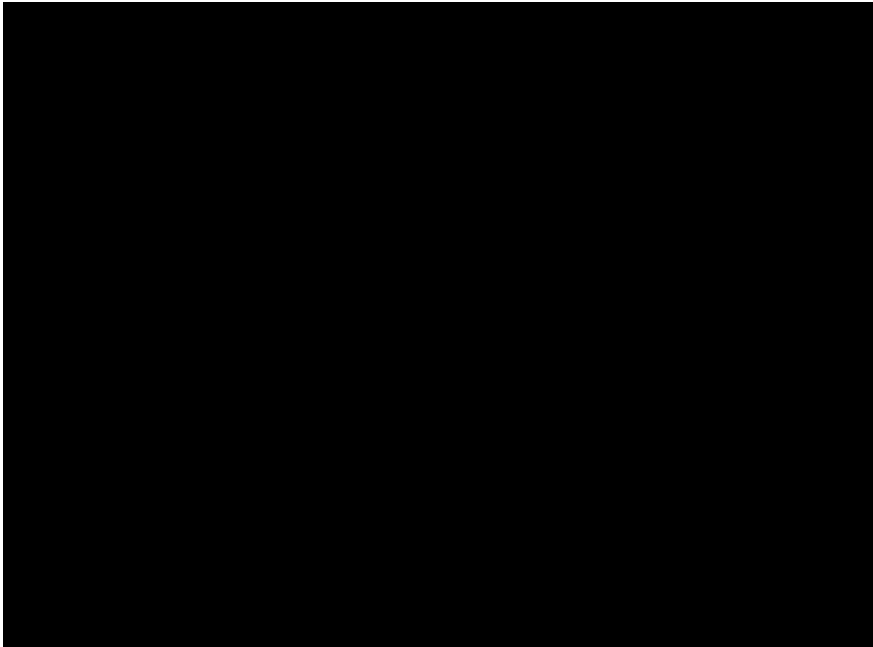
Und hier ist die Antwort ein klares NEIN: Mozarts Karriere als freischaffender Musikunternehmer ist nicht in den persönlichen Eigenschaften oder Fähigkeiten zu suchen, sondern in den sich wandelnden sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen jener Zeit. Es war ein Wandel, der bis ins frühe 17. Jahrhundert zurück verfolgt werden kann. Bis zu diesem Zeitpunkt waren Musiker und Komponisten Hofbedienstete, die nicht als kreative Künstler,

sondern als höfische Funktionsträger gesehen wurden, die eine musikalische Leistungen zu erbringen hatten und im Gegenzug mit einem Gehalt, Kost und Logis entlohnt wurden (Tschmuck 2001b). Der soziale Status eines Hofbediensteten wurde an seiner Stellung in der höfischen Hierarchie gemessen. Die Musiker, vor allem der Kapell- und Vizekapellmeister, gehörten zum gehobenen Hofpersonal, das durchaus überdurchschnittlich entlohnt wurde.



Die Kirche und der Hof als Kunstmäzene

Diese gehobene soziale und wirtschaftliche Stellung konnten aber nur jene Musiker erringen, die im höfischen System verankert waren. Jene Musiker, die auch bedeutende Komponisten ihrer Zeit waren und eine bedeutende Phase ihres künstlerischen Schaffens in Wien verbracht haben, waren entweder am Kaiserhof oder für die katholische Kirche tätig. Von Komponisten, die Generationen vor Haydn (1732–1809) geboren wurden, waren ein Großteil ihr ganzes Leben lang Hofbedienstete oder Kirchenmusiker, die ihr kompositorisches Schaffen ganz in den Dienst ihrer Brotgeber stellten. Von 44 Komponisten, die spätestens 15 Jahre vor Haydn geboren worden waren, weisen lediglich 5 eine freischaffende Tätigkeit außerhalb einer Fürstenhofes oder einer kirchlichen Einrichtung auf, wie aus der Tabelle 1 abgelesen werden kann.



Italien und die freie Opernproduktion

Lediglich die Tätigkeit als Opernkomponist war lange Zeit die einzige Möglichkeit als freischaffender Komponist tätig zu sein. Seit in Venedig 1637 mit dem Teatro San Cassio das erste für die Öffentlichkeit zugängliche Opernhaus eröffnet wurde, entstanden in rascher Folge in den größeren italienischen Städten Musiktheater, die allein durch den Verkauf von Eintrittskarten erhalten konnten. In dieser Hochblüte der italienischen Barockoper war es für Komponisten dieser musikalischen Gattung, vor allem wenn sie sich in Venedig oder Neapel niedergelassen hatten, möglich allein durch Opernaufträge ihr Leben zu bestreiten. Unter ihnen war auch der eine oder andere Komponist, der seine Werke auch an den kaiserlichen Hof verkaufte, wie der Venezianer Pietro Andrea Ziani (um 1620–1684), der eine Zeitlang als frei schaffender Opernkomponist in Venedig und Neapel tätig war und der den Wiener Kaiserhof und den erzherzoglichen Hof in Innsbruck zu seinen Auftraggebern zählen konnte.

Im 18. Jahrhundert war die Oper die alles beherrschende musikalische Gattung geworden. Der für die Musikgeschichte bedeutendste Opernkomponist und Reformator dieser Gattung, Christoph Willibald Gluck (1714–1784) war seit 1754 am Kaiserhof als Opernkomponist angestellt. Gluck war aber einer der wenigen Komponisten, dem es gelang, seine Tätigkeit bei Hof mit der Abwicklung von externen Auftragskompositionen zu verbinden.

Der Hofkapellmeister Antonio Salieri

Eine Generation später – zur Zeit Mozarts – zeigt die Auswertung biographischer Daten bedeutender Komponisten, die in Wien tätig waren, dass bereits mehr Komponisten ausserhalb des höfischen Systems ihren Unterhalt bestreiten konnten. Neben Mozart, der in Wien bis zu seinem Tod an keine Hofhaltung gebunden war, gelang es auch noch Emanuel Alois Förster (1748–1823) seit 1779 und Johann Baptist Schenk (1753–1836) seit 1780 als freischaffende Komponisten und Musiklehrer in Wien ihr Brot zu verdienen. Franz Anton Hoffmeister (1754–1812), der seit 1786 als Musikverleger unter anderem auch für Haydn, Mozart und Beethoven tätig war, trat auch als sehr fruchtbarer Komponist an die Öffentlichkeit, der den Vorteil hatte, seine Werke im Eigenverlag herauszubringen. Die beiden neben Mozart bekanntesten Komponisten aus dieser Generation – Antonio Salieri (1750–1825) und Franz Vinzenz Krommer (1759–1831) waren hingegen zeitlebens im höfischen System integriert. Salieri war bis 1788 ein vom Hof besoldeter Komponist für die Wiener Hoftheater und diente von 1788 bis zu seinem Tod insgesamt 3 Kaisern² als Hofkapellmeister. Als solcher bezog Salieri ein Jahresgehalt von 1.200 Gulden, unbeschadet der Vergütung für seine Tätigkeit an der Hofoper, für die er 200 Dukaten (= 900 Gulden) erhielt. Insgesamt belief sich die vom Hof gewährte Besoldung für Salieri auf 2.100 Gulden, was unter den Einnahmen von 2.535 Gulden lag, die Mozart 1789 lukrierte. Damit wird klar, dass bereits in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts für renommierte Musiker und Komponisten mehr Geld am Markt zu verdienen war als am Kaiserhof.

Die Entstehung des Musikmarktes

Der Kaiserhof war das Vorbild für die vielen großen und kleinen Fürstenthöfe der Habsburger-Monarchie. Der Höhepunkt dieser spätbarocken, aristokratischen Musikpflege war aber um 1780 bereits überschritten. Die Ausgaben für die Hofmusik nahmen immer größere Teile des Gesamtbudgets in Anspruch. Sogar in den kleinen Hofhaltungen war ein Orchester mit 24 Köpfen keine Seltenheit. Die Musiker wurden auch immer professioneller und bildeten bald schon Berufsensembles. Für die kleinen Hofhaltungen bildeten sich kleine Bläserensembles (Bläserquintett oder -sextett). In Zeitungsannoncen begannen solche Gruppen ihre Leistungen anzubieten (z.B. im Wienerischen Diarium). Den Musikern war es wichtig geworden nicht mehr als Bedienstete, sondern als Berufsmusiker angesehen zu werden. Die zu spielende Musik erforderte zusehends eine immer professionellere Ausbildung.

Diese dadurch immer kostspieliger werdende aristokratische Repräsentation durch große Hoforchester konnten sich aber immer weniger Fürsten leis-

2 Kaiser Joseph II., Kaiser Leopold II. und Kaiser Franz II.

ten. Bis Mitte der 1790er Jahre waren die meisten von ihnen aufgelöst oder durch kleine Bläserensembles ersetzt worden. 1790 wurde sogar von Fürst Anton von Esterhazy aus finanziellen Gründen die Hofkapelle aufgelöst. Und das, obwohl die Esterhazys zu den reichsten ungarischen Fürstengeschlechtern des Reichs gezählt werden können. Es war billiger, den Kapellmeister, Joseph Haydn mit einer lebenslangen jährlichen Zahlung von 1.400 Gulden in die Pension zu schicken.

Die Musikdarbietung verlagerte sich mehr und mehr in die Salons des aufstrebenden großstädtischen Bürgertums. Viele Adelige schlossen sich diesem Trend zu privaten oder halbprivaten Musikakademien an. Diese Konzerte waren nicht nur mehr einem kleinen höfischen Kreis zugänglich, sondern jedermann, der sich eine Eintrittskarte leisten konnte.

Diese Salons und Akademien waren die Vorläufer des öffentlichen Konzertwesens, das in Wien im Sommer 1782 mit den von Philipp Jakob Martin organisierten Abonnementkonzerten im Augarten erstmals Einzug hielt. Mozart war einer der ersten Komponisten, der nach diesem Vorbild ebenfalls begann, Konzerte auf eigene Rechnung und Risiko zu veranstalten. Anfänglich waren es vor allem Instrumentalvirtuosen, die diese Form der öffentlichen Aufführung wählten und dabei auch selbst komponierte Stücke zu Gehör brachten. Bald schon dienten diese Konzerte aber nicht nur der virtuosen Selbstdarstellung, sondern auch zur Uraufführung neuer Kompositionen. Für eine Komponistengeneration später war es bereits selbstverständlich ›Konzerte zum eigenen Vorteil‹ auszurichten. Damit machten sich die Komponisten unabhängig vom höfischen System und bezogen ihr Einkommen vom Markt.

Als einer der ersten verstand es Ludwig van Beethoven die sich ausbreitende Marktwirtschaft für sich zu nutzen. Der geschäftliche Briefverkehr mit seinen Verlegern liefert dafür einen beredten Beweis. Bereits der Verlagsvertrag mit der Wiener Firma Artaria & Co.³ über die Veröffentlichung seines Opus 1 (3 Trios für Klavier, Violine und Violoncello in Es-Dur, G-Dur und c-moll), den Beethoven als 25jähriger ausverhandelte, belegt, dass der Komponist seinen Marktwert kannte und sehr selbstbewusst seine Forderungen stellte. Beethoven überlässt dem Verleger seine Klaviertrios gegen eine Vorauszahlung von 212 fl, mit der Auflage, dass der Verlag diese binnen 6 Wochen stechen sollte.⁴ Es wurde eine Auflage von 400 Stück vereinbart, wobei jede Woche nach Abschluss des Stichs mindestens 50 Exemplare

3 Dem Salieri-Schüler, Beethoven, kam bei der Verlagsanbahnung zugute, dass sowohl Salieri als auch Carlo Artaria Mitglieder der Italienischen Kongregation in Wien waren, und diese Tatsache nicht gerade hinderlich dabei war, dass der noch junge und unbekanntere Komponist sein Opus 1 veröffentlichen konnte.

4 Verlagsvertrag zwischen Ludwig van Beethoven mit Artaria & Co. vom 19. Mai 1795; in: Emerich Kastner (Hrsg.), Nachdruck von Julius Kapp, Wien 1923: 22–23.

gedruckt und verkauft werden sollten. Das Exemplar sollte um einen Ladenpreis von 1 fl angeboten werden. Weiters wurde vertraglich festgelegt, dass der Verleger sich nach dem Verkauf der ersten Auflage verpflichtet, innerhalb von 2 Monaten keine weiteren Exemplare feilzubieten. Erst nach dieser Frist sollten die Rechte der Veröffentlichung auf den Verlag übergehen.

Die Erstveröffentlichung dieses Werks von Beethoven war ein voller künstlerischer wie auch finanzieller Erfolg.⁵ Andere Verleger rissen sich förmlich um den Nachdruck des Opus 1 und wetteiferten um die Gunst des Komponisten.⁶ Der Verlagskontrakt über das Opus 1 und die Tatsache, dass Beethoven die Opuszählung als erster Komponist bewusst für kommerzielle Zwecke einsetzt, zeigen, dass der 25jährige bereits die »*Künstlerpersönlichkeit*« besaß, »*um ein solches System durchzusetzen und den untereinander konkurrierenden Verlegern die eigenen Bedingungen bis zu einem gewissen Grad diktieren konnte*«. (Geck, 1996: 28).

Mit Beethoven ist somit der Wandlungsprozess vom Hofkomponisten zum Unternehmer endgültig vollzogen. Im Jahr des »Festes in der Orangerie zu Schönbrunn«, also 1786, war er noch voll in Gang und verkörpert in den beiden Protagonisten, Salieri und Mozart, wobei der Vertreter des alten höfischen Systems (Salieri) dem erst im Entstehen begriffenen Unternehmertypus (Mozart) gegenüber steht. Aus der historischen Distanz betrachtet, ist es daher nicht verwunderlich, dass sich der Vertreter des marktwirtschaftlichen Systems künstlerisch wie auch wirtschaftlich klar gegenüber dem Hofmusiker durchgesetzt hat, und das nicht nur im Mozartjahr 2006.

5 Die Einladung zur Subskription ergab rasch eine Bestellung von 250 Exemplaren und weil Beethovens Freund und Logisgeber, Fürst Lichnowsky, dem diese Klaviertrios auch gewidmet waren, heimlich die Druckkosten bezahlte, floss der gesamte Reinertrag dem Komponisten zu. Beethoven spricht in einem Brief an Nikolaus von Zmeskall von einem Verkaufserlös von 500 fl oder sogar mehr. (Kaster/Kapp, 1910/79: 23-24).

6 »Im Laufe von drei oder vier Jahrzehnten kam es zu nicht weniger als zwanzig Auflagen, einschließlich der Arrangements bis zur Symphoniebesetzung«. (Zobele, 1965: 38).

Quellenverzeichnis

- Baumol, W.J., Baumol H., 1994, On the Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna. *Journal of Cultural Economics*, Vol. 18, 1994, S. 171–198.
- Braunbehrens, V., 1988/97, *Mozart in Wien*. Piper: München.
- Braunbehrens, V. 1989, *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts*. Piper: München.
- Geck, M., 1996, *Ludwig van Beethoven*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Kastner, E. (Hg.), 1910, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Leipzig. Neuauflage bei J. Kapp, Tutzingen, 1975.
- Redlich, H.F., 1968, »Wien«. In: F. Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, S. 600–623, Bd. 14. Kassel: Bärenreiter.
- Rice, J. A., 1989, »Vienna under Joseph II and Leopold II«. In: N. Zaslav (Hg.): *The Classical Era. From the 1740s to the End of the 18th Century*, S. 126–165, London: Macmillan.
- Sandgruber, R., 1982, »Wirtschaftsentwicklung, Einkommensverteilung und Alltagsleben zur Zeit Haydns«. In: Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abt. XII/1–Allgemeine Kulturangelegenheiten (Hg.) *Joseph Haydn in seiner Zeit*, S. 72–90. Eisenstadt.
- Tschmuck, P., 2001a, *Die höfische Musikpflege in Tirol im 16. und 17. Jahrhundert. Eine sozioökonomische Analyse*. Innsbruck: StudienVerlag.
- Tschmuck, P., 2001b, »From Court Composers to Self-Made Men. An Analysis of the Changing Socio-Economic Status of Composers in Austria from the Seventeenth to the Nineteenth Century«. In: Janssen et al. (Hg.): *Trends and Strategies in the Arts and Cultural Industries*, S. 157–172. Barjesteh van Waalwijk van Doorn, Rotterdam, Niederlande
- Zobeley, F., 1965, *Ludwig van Beethoven*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Manuela Hager

Virtuos, respektlos und satirisch: Der italienische Dichter Giovanni Battista Casti am Wiener Hof

Er war ein Poet und Diplomat. Als Poet verwendete er seine Kunstfertigkeit zur Kritik an der Gesellschaft und den Mächtigen. Als Diplomat frequentierte er in- und ausländische politische Kreise in Wien, bis er schließlich die Aufmerksamkeit der Polizeihofstelle erregte und aufgrund von verdächtigen Aktivitäten zur »persona non grata« erklärt wurde: Giambattista Casti, ab 1772 italienischer Hofdichter und ab 1792 poeta cesareo, Kaiserlicher Hofdichter, eine umstrittene Persönlichkeit des öffentlichen Lebens im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Mit ihm neigt sich die goldene Ära der italienischen Dichtung am Wiener Kaiserhof ihrem Ende zu.

Casti stellte seine poetische Feder in den Dienst harscher Attacken gegen politische Gegner und gesellschaftliche Missstände. Er bespitzelte wahrscheinlich Persönlichkeiten aus Politik und Kultur und wurde als geschickter Informant vielleicht gerade deshalb auf diplomatische Mission ins Ausland geschickt. Sein schlechter Ruf interessierte die Biographen weitaus mehr als seine dichterische Tätigkeit, so dass seine literarische Leistung vom Interesse an der intriganten Persönlichkeit überdeckt wird. Hugo von Hofmannsthal hat übrigens diesem Typus im *Rosenkavalier* ein boshaftes, komisches Denkmal in der Person des Valzacchi gesetzt.

Ich werde steckbriefartig an Giambattista Casti herangehen und mich in wenigen Seiten aus verschiedenen Perspektiven seiner schillernden Persönlichkeit nähern.

- Die Literaturwissenschaft interessiert im Besonderen seine literarische Produktion. Was lässt sich von einem literaturhistorischen Standpunkt zum Libretto Castis für die Salieri-Oper *Prima la musica, poi le parole* sagen, die heute Abend neben dem *Schauspieldirektor* Gegenstand der Untersuchungen ist?
- Welche sind seine genuin dichterischen Leistungen?
- Wie die Zeitgenossen Castis Werk beurteilten, erscheint auch relevant, nicht zuletzt, weil diese Dichterkollegen für seinen Ruf in der Nachwelt verantwortlich sind.
- Wie ist die Relation zwischen den künstlerisch-politischen Aussagen im Werk und der Realität des 18. Jahrhunderts zu sehen?

- Auch die biographische Komponente, die Castis Verbindung mit dem Wiener Kaiserhof zeigt, entbehrt nicht einer gewissen Spannung.
- Was wissen wir über Casti aus zeitgenössischen Dokumenten?

Zum Werk und zur literarischen Bedeutung von Giambattista Casti kann aus heutiger Sicht folgendes festgestellt werden:

Seine erste bemerkenswerte Dichtung ist eine Sammlung von 216 Sonetten, *Tre giulii*, in denen als Thema die Leiden eines extrem verschuldeten Künstlers beschrieben werden, der gezwungen ist, die Forderungen seiner Gläubiger zu erfüllen. Ist der Schuldner Casti selbst? Hat die Principessa Mahoni Giustiniani, der die Gedichte gewidmet sind, die Schulden bezahlt? Genaueres weiß man nicht, womit die Verflechtung von Biographie und Werk ihren Anfang nimmt.

Casti wurde Mitglied einer arkadischen Akademie in Rom und schrieb Dichtung im Stil des Anakreon und der Schäferidylle, er verfasste Liebeslyrik inspiriert von Catull, um seine enttäuschte Leidenschaft für die Marchesa Lepri zu überwinden (er hatte sie sogar 1760 nach Paris begleitet). Er dichtete Gelegenheitslyrik, die ihm die Aufmerksamkeit des Grafen Franz Xaver Orsini-Rosenberg einbrachte. Dessen Fest für die Erzherzogin Maria Carolina, einer Tochter Maria Theresias, die auf dem Weg nach Neapel zu ihrem künftigen Gatten Ferdinand IV. war, hat Casti die Freundschaft von Rosenberg und den Titel des Poeten am toskanischen Hof von Leopold I gebracht. Als ein Jahr später, 1769, Joseph II. seine Schwester in Neapel besuchte, stellte ihm Rosenberg anlässlich einer Reiseunterbrechung in Florenz den Abbé Casti vor. Der Kaiser ist vom gebildeten und scharfen Geist des Abbé angetan. Er lädt ihn nach Wien ein.

Ab 1772 befindet sich Casti in der Hauptstadt der Donaumonarchie und hier setzt er auch seine literarische Tätigkeit fort. Zunächst übt er bemerkenswerte Reiseaktivitäten durch ganz Europa aus. Gemeinsam mit dem Fürsten Kaunitz, der angeblich an allen wichtigen Höfen Europas Spione unterhielt, scheint er mehrmals im Auftrag des Kaiserhauses in diplomatischer Mission tätig gewesen zu sein. Der Literaturwissenschaftler Antonino* Fallico (*Italianistica I/1972*) konnte in den »Fonds italiens« der Pariser Nationalbibliothek einige interessante Dokumente entdecken, die zur Aufklärung seiner regen Reisetätigkeit beigetragen haben. Diese Phase dauerte bis etwa 1786, danach steht wieder die Literatur im Vordergrund, um immer wieder von diplomatischen Missionen unterbrochen zu werden. Eine wichtige Station für seine poetische Inspiration sollte sein Aufenthalt in Petersburg am Hof Katharina II. werden. Hier lernte er nicht nur Giovanni Paisiello kennen, sondern setzte seine Redaktion der *Novelle galanti* fort (von denen 18 bereits vollendet waren) und skizzierte sein *Poema tartaro*. Beide Texte haben zum hohen Bekanntheitsgrad des Abbés beigetragen. Die *Novelle galanti* erfreuten sich so großer Beliebtheit, dass es unzählige Raubkopien gab. Darin

tauchten bald sogar Texte auf, die Casti nie verfasst hatte: Gegen diese Einschübe wehrte er sich im Vorwort zu den *Novelle galanti*, die 1802 veröffentlicht wurden.

Kurze Titelangaben charakterisieren diese Texte in Oktaven, die das Lesepublikum und die Verleger nicht zuletzt wegen mancher Schlüpfrigkeit und einiger Verse mit dubiosen Inhalt publizierten. Casti setzte sich sehr offen mit Themen auseinander, die als eine Satire an den Zuständen in Gesellschaft und Klerus des 18. Jahrhunderts gedeutet werden können. Der korrupte Adel wird genauso denunziert wie der verkommene Klerus, auch die frustrierte Ehefrau ist Gegenstand satirischer Kommentare. Er stellte mit einer feinen ironischen Klinge die Pseudomoral (Arce, *149) der Kirche bloß: falsche Prediger und Bigotterie, die Freizügigkeit in kirchlichen Kreisen und der lockere Umgang mit dem Zölibat werden angeprangert, und Casti wusste, wovon er sprach. Auch sein Umgang mit kirchlichen Geboten und Verboten war von seinen Zeitgenossen zur Genüge gerügt worden.

Doch kehren wir in das Jahr 1778 an den Hof der Zarin Katharina II. zurück. Der Casti-Forscher Antonio Fallico (1972, 520–528), der in zahlreichen noch unveröffentlichten Dokumenten aus der Feder des Poeten geforscht hat, hat die Vermutung, dass der italienische Dichter auserkoren worden war (1776, 1777–1778), in Petersburg das Terrain für eine österreichisch-russische Allianz (gegen das osmanische Reich) auszuloten. Allerdings scheint der Effekt dieser politischen Auszeichnung ein gegenteiliger gewesen zu sein: In seinem *Poema tartaro* (1783) gibt Casti, wenn auch verdeckt unter dem Mäntelchen der Allegorie, aber für die Leserschaft deutlich erkennbar, die Zarin und ihren Despotismus der Lächerlichkeit preis und wettert gegen ihre Politik. Was war der Grund für seine wilde Ablehnung der russischen Zustände, so dass er in einer fulminanten Schrift faktisch gegen die Interessen des österreichischen Kaiserhauses operierte? Es scheint, dass sein aufgeklärter Geist die Gefahr des Autoritarismus aufkommen sah, wenn die absolute Monarchie (mit Hilfe des Klerus) die Macht im Staat allein auf die Person des Kaisers konzentrierte. Andere Monarchen (z.B. Friedrich II von Preussen), ja auch Papst Pius VI., werden im *Poema tartaro* heftig, wenn auch unter falschen Namen, kritisiert. Zar Peter I., der Große, wird in *Cublai, gran Kan dei Tartari* von 1786 heftig attackiert, was wahrscheinlich die Ernennung zum kaiserlichen Hofpoeten unterbunden hat. Besonders heftig wendet sich Casti in der *Cicalata politica* von 1790 gegen die politischen Unsitten seiner Zeit. Noch unveröffentlicht bewirkte dieses Pamphlet das Verbot der Publikation und der Aufführung seiner Werke in Wien (Boaglio, 37). Joseph II. tolerierte nicht ungerne die scharfen Worte des Abbé, dessen Aufgabe es war, die hehren Entscheidungen des Kaiserhofes in literarischer Form zu verbreiten und deren sublimen Glanz zu verdeutlichen. Sein Nachfolger Leopold war nur kurz auf dem Thron, erst Franz II. brachte Casti die lang ersehnte Ehrung: Er, und nicht Lorenzo Da Ponte, wurde von diesem

1792 zum poeta cesareo, zum »Kaiserlichen Hofdichter«, ernannt, zehn Jahre nach dem Tod Metastasio, des verehrten und geschätzten kaiserlichen Hofdichters (der übrigens nie wirklich Deutsch lernen musste, weil in seiner gebildeten Umgebung alle Italienisch sprachen). Dies ereignete sich trotz der Verdächtigungen, die dem damaligen Polizeichef Graf Pergen seit etwa 1786 zugeführt wurden. In »geheimen Beobachtungen« wird berichtet, dass Casti mit anderen Diplomaten die Nuntiatur frequentierte, die nicht wenige Verbindungen zur französischen Botschaft aufrecht hielt. Pergen hatte den kaiserlichen Auftrag erhalten, alle Berührungspunkte mit dem Gedankengut der Französischen Revolution zu melden und tunlichst zu unterbinden (Allgemeines Verwaltungsarchiv, Boaglio, 36–37). Casti hatte sich schon früher brieflich (Boaglio, 44; Fallico, 537) zu den Ideen der Aufklärung bekannt und den Fortschrittsgedanken propagiert. Noch ein ominöses Werk machte Casti zu einem verdächtigen Subjekt in den Augen der Geheimpolizei: In *Gli animali parlanti*, Tierfabeln in Sextinen (oder sechszeiligen Stanzen) wendet sich der italienische Poet, der vorgibt, vom indischen *Pancatantra* beeinflusst zu sein, gegen die Auswüchse der Französischen Revolution, legt Machtmissbrauch und Demagogie, Moral und Despotismus bloß. Die absolute Monarchie als Regierungsform, vertreten durch den Löwen, wird von den republikanischen Revolutionären Hund, Elephant und Tiger in ihren Grundfesten erschüttert. Die politische Satire *Gli animali parlanti* entstand in den Wiener Jahren, wurde aber erst kurz vor Castis Tod in Paris publiziert.

1796 wird Casti in einem Polizeibericht beschuldigt, ein Informant des preußischen Botschafters zu sein (Boaglio, 38). Der Italiener Girolamo Lucchesini war in die Dienste Friedrich Wilhelm II. getreten und zu seinem Botschafter in Wien avanciert. In seinem Haus scheint es einen regen Austausch an Informationen gegeben zu haben, an denen auch Casti beteiligt war. Dies wurde ihm zum Verhängnis. Am 6. Februar 1797 sprach Kaiser Franz II in einem Schreiben an Pergen endgültig das Aufenthaltsverbot aus: »...Dem Casti ist ... der hiesige Aufenthalt künftig nicht mehr zu gestatten«. Somit endete die glorreiche Zeit der italienischen Dichter am Wiener Hof, denn danach stand das Theater unter französischem Einfluss.

Im Vergleich zu diesen Werken, in denen Casti mit seinen Überzeugungen nicht hinter dem Berg hält, sind seinen Opernlibretti weniger explosiv. Elf Titel führt die bibliographische Liste der Werke Castis als Opernlibretti an, darunter *Prima la musica, poi le parole*, ein »Divertimento teatrale«, das im Auftrag von Joseph II. aufgeführt werden sollte, um den Aufenthalt seiner Schwester Maria Christina und ihres Gatten, Albert von Sachsen-Teschen, zu feiern. In seinem *Epistolario*, also seiner Briefesammlung, findet sich eine Notiz von Casti, in der er Antonio Greppi vom kaiserlichen Auftrag berichtet, und dass er den Text schon abgefasst habe, während der »maestro di capella« Salieri gerade die Musik fertig stelle (Casti, 1984, 405; Arce, 85; Der Prince Charles-Joseph de Ligne berichtet anekdotisch, dass Casti vom Kaiser den

Befehl erhalten hatte, zur Musik von Salieri ein Libretto zu schreiben). Nicht nur, dass sich der Dichter als besonders beflissen hinstellt, er erwähnt auch mit keinem Wort, dass am selben Abend Mozarts und Stephanies *Der Schauspielerspiel* aufgeführt wurde.

Prima la musica, poi le parole behandelt ein Thema, das im 18. Jahrhundert äußerst beliebt war: der Prioritätenstreit um die Bedeutung von Musik oder Dichtung für die Operntheaterpraxis. Seitdem sich die Camerata fiorentina im 16. Jahrhundert gegen die Polyphonie gewandt hatte, unterstand die Musik dem Text. Der Wortlaut sollte verstanden werden und die Musik wurde zur Intensivierung des Gefühlsmoments eingesetzt. Im 18. Jahrhundert wurde die Beziehung Musik-Dichtung problematisiert und zum Stoff von Theater- und Opernaufführungen.

Auf offener Bühne wurden Künstler und Theaterpersonal bei ihren Disputen präsentiert und persifliert. Schon der berühmte Pietro Metastasio hatte zur Musik von Domenico Sarro 1724 *L'impresario delle Canarie* zur Aufführung gebracht. Domenico Scarlatti und Girolamo Gigli hatten 1715 *La Dirindina* verfasst. Der Venezianer Benedetto Marcello war Autor und Komponist des *Teatro alla moda* von 1720. Ranieri de' Calzabigi, ein Abenteurer und Finanzfachmann, der gemeinsam mit Giacomo Casanova in Paris zur Sanierung der Staatskasse eine Lotterie organisiert und in Wien mit Christoph Willibald Gluck begonnen hatte, die Oper zu reformieren, nahm in *L'opera seria* 1769 die Launenhaftigkeit, Unfähigkeit und Intrigen des Theaterpersonals aufs Korn. Molière und Goldoni kündigten auch ihre Reformabsichten und Kritik am Theaterleben auf der Bühne an. Lorenzo Da Ponte nützte 1798 das System des Theaters im Theater mit *L'ape musicale* weidlich aus und verfasste ein Pasticcio, in das er die besten Arien seiner Libretti, die von verschiedenen Komponisten vertont worden waren, herauspickte und in eine neue Handlung einbettete. Bis ins 20. Jahrhundert war das Thema beliebt, wie Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss beweisen. In einem Brief vom 25.5.1911 anlässlich der Entstehung der *Ariadne auf Naxos* schreibt Hofmannsthal an Strauss:

Ich werde gelegentlich Ihr Entgegenkommen fordern, wo eine Dichtung ein mehr dienendes Verhältnis der Musik in gewissen Szenen erheischt ... umgekehrt soll alles wie ein Drahtgestell sein, um Musik gut und hübsch daran aufzuhängen. Man muß nicht nur miteinander, sondern geradezu *ineinander* arbeiten. (Briefwechsel, 121).

Bekannt ist das Zitat aus einem Brief Mozarts an den Vater vom Jahr 1781, wo er schreibt:

...bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn – warum gefallen denn die Welschen kommisschen opern überall? – mit all dem Elend was das Buch anbelangt! – „weil da ganz die Musick herrscht und man darüber alles vergisst. (Briefe, 1963, 167).

Womit wir wieder im 18. Jahrhundert angelangt sind. In *Castis Prima la musica, poi le parole* verlangt Graf Opizio zum Entsetzen von Dichter und Komponisten, dass sie in nur vier Tagen eine Oper für ein Fest fertig stellen. Panik breitet sich aus, aber beide Künstler wissen sich zu helfen: Sie werden Älteres aus der Schublade hervorzaubern und neu adaptieren. Der Librettist wird jedoch das Nachsehen haben, weil er sich viel mehr als der Komponist den Wünschen von Sängerinnen, Sängern und Maestro wird beugen müssen. Bei der fieberhaften Zusammenarbeit sucht der Maestro ganz wahllos Arien aus und will sie zu seiner Musik umdichten lassen, so dass der Poeta ganz lakonisch bemerkt : »Was vorher komisch war, versuche ich jetzt, heroisch (ernst) zu machen.« (354). Es kommt offensichtlich beim Text nur auf die Anzahl der Silben an, die zur Musik passen. Sollte sich der Komponist beim Lesen irren, besteht er trotzdem auf seine Version: Als er an einer Stelle im Libretto statt ital. »costato«, also Partizip der Vergangenheit von »kosten«, das Wort »castrato« liest, wird aus der Sopranstimme einfach ein Kastrat.

Dichter und Komponist machen hinter den Kulissen im Grunde ähnliche Erfahrungen: im gespannten, auf den Publikumserfolg orientierten Klima muss jeder um seine künstlerische Verwirklichung kämpfen. Casti legt seinen Maestro di cappella die Worte in den Mund, dass der Dichter mit der dümmlichen Vorstellung aufräumen soll, dass die Welt sich um Worte drehe, nein, »musica ci vuole«, »Musik werde gebraucht« (355)

Der »Entlehnmodus« war also gang und gäbe und wurde dadurch erleichtert, dass Bravour- und Affektarien in Wort und Ton eine wiederkehrende Typisierung zeigten (R. Strohm analysierte 1976 die italienischen Opernarien des Settecento). Andere Gestalten der Opernprobe als Theateraufführung waren neben Dichter und Komponist der Impresario, die Sängerinnen als Primadonna seria oder witzige Soubrette, die Sänger, die Kopisten und in manchen Stücken sogar die nervenden Mütter der Sängerinnen. In *Castis Prima la musica, poi le parole* gestaltet sich die Begegnung der Sängerinnen zur Opersatire: Donna Eleonora lebt von den Erzählungen ihrer Erfolge auf den Bühnen fremder Länder, wo ihr das Publikum zu Füßen lag (347), wo sie viel Geld verdiente und ihr Vorzimmer von »Galanen, Liebhabern, Kavalieren, Geschäftsmännern« (»cicisbei, amanti, cavalieri, mercanti«, 347) belagert war. Poeta und Maestro sind skeptisch, die Buffo-Sängerin Tonina verulkt das pathetische Gehabe der Primadonna und lässt auch Dichter und Komponisten nicht ungeschoren (»Oh, der Maestro ist ein kleiner Säufer!« verkündet sie, als sie ein Glas Wein entdeckt). Die temperamentvolle, schlagfertige und selbstbewusste Tonina ist der Idealtypus der Zofe und die Gegenspielerin der Primadonna seria; sie erwacht in *Ariadne auf Naxos* als Zerbinetta zu neuem Leben. Nach Michtner (186) wurde die Partie der Eleonora bei der Uraufführung am 7. Februar 1786 von Ann Selina, genannt Nancy, Storace mit großem Erfolg gesungen. Ihre Gegenspielerin war der Mezzosopran Celeste Coltellini, die vom Kaiser selbst engagiert worden war. Beide

Damen waren übrigens als Sängerinnen auch in der Lebenswirklichkeit Kontrahentinnen und sangen nur noch einmal gemeinsam, nämlich die ungleichen Schwestern in der »Grotta di Trofonio«, einer komischen Oper von Salieri, Text von Casti (1785).

Übrigens war eine Gegenüberstellung von komischen und ernsten Figuren nach den strengen Aristotelischen Prinzipien des klassischen Theaters nicht gestattet. Die Einheit der Handlung wurde durch das Auftreten von Dienern oder sonstigen lustigen Gestalten gestört. Allerdings war von einem »Divertimento« zu erwarten, dass das Publikum primär unterhalten werden sollte. In diesem Stück wird sogar die Buffo-Partie in letzter Minute vom Mäzen eingefordert, und der Librettist muss sich dreinfügen. Das Divertimento *Prima la musica, poi le parole* endet nach einem versöhnlichen Duett Tonina-Eleonora, dem sich Maestro und Poeta anschließen, mit einem harmonischen Quartett.

Im 18. Jahrhundert gehörte Giambattista Casti zum Typ des »Libertin« wie Lorenzo Da Ponte, Ranieri de' Calzabigi, Casanova und andere, die ein unglaublich aktives und abenteuerliches Leben führten und gleichzeitig durch eine umfassende Bildung und durch literarische Begabung glänzten. Italienische Komponisten und Poeten fanden am Wiener Hof eine geeignete Stätte des Wirkens, und so verwundert es nicht, dass Casti und Da Ponte einander in Wien begegneten. Dass sie einander in die Quere kamen, ist nicht weiter verwunderlich, weil sie wohl beide den durch den Tod von Pietro Metastasio vakanten und gut bezahlten Posten eines Kaiserlichen Hofdichters anstrebten. Joseph II. hatte zwar einige Jahre lang die Förderung der italienischen Oper ausgesetzt, um das deutschsprachige Singspiel in den Vordergrund zu stellen, die Beliebtheit der italienischen Oper hatte aber nicht wirklich nachgelassen. Am Abend des 7. Februar 1786, als das Divertimento gleichzeitig mit der Musikkomödie in einem Akt, *Der Schauspieldirektor*, aufgeführt wurden, scheint das italienische Stück das Publikum mehr überzeugt zu haben.

Quellenverzeichnis

- Boaglio, Gualtiero: »Dem Casti ist der Aufenthalt in Wien künftig nicht mehr zu gestatten«. Giambattista Casti, poeta cesareo, illuminista, persona non grata. In: Siegfried Loewe/Alberto Martino/Alfred Noe (Hg.), *Literatur ohne Grenzen*. Festschrift für Erika Kanduth, Frankfurt am Main: Lang 1993, S. 34–49.
- Casti, Giambattista : *Melodrammi giocosi*, a cura di Ettore Bonora, Modena: Mucchi 1998.
- Fallico, Antonio: Notizie e appunti sulla vita e l'operosità di G. B. Casti negli anni 1776–1790 (con documenti inediti), in: *Italianistica*, vol. I (1972), n. 3, pp. 520–538.
- Fallico, Antonio: La fortuna critica di G. B. Casti, in: *Critica letteraria*, fasc. IV, n. 13 (1976), pp. 650–688.
- Arce, Ángeles: Un ejemplo de narrativa en verso en el Settecento: las *Novelle galanti* de G. Casti, en: *La narrativa italiana*. Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas, Granada: Universidad de Granada 2000, 69–88.
- Arce, Ángeles: Una de las *Novelle galanti* de Casti en una traducción inédita en castellano«, en: *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, (1997) 143–161.
- Strauss, Richard : Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hrsg. von Willi Schuh, Zürich: Atlantis-Verlag 1964.
- Mozart, Wolfgang Amadeus : Briefe, hrsg. von Stefan Kunze, Stuttgart: Reclam 2005.

Reinhard Eisendle
Ein Fest ohne Da Ponte.
Oder: Der Frühling des Theaterdichters

Il disordine, il miscuglio
Pria che vada in scena l' opera
Se prudenza non adopera,
Il poeta, ed io lo scuso,
Rompe, o fa rompersi il muso

Lorenzo Da Ponte (*Epistola al Sig.
Abb. Giambattista Casti*)

An jenem theatralischen Feste in der Orangerie in Schönbrunn am 7. Februar 1786 spielte Lorenzo da Ponte, obwohl seit 1783 die begehrte Position eines »Poeta de' teatri imperiali« innehabend, keine Rolle – bei einem Fest, dessen eigens dafür verfassten theatralischen Präsentationen einiges aufzubieten hatten, was im Wiener Kulturleben Interesse auf sich zog: Antonio Salieri, zu diesem Zeitpunkt international erfolgreicher Komponist, dessen 1778 für Venedig geschriebene Oper *La scuola de' gelosi* die neue Ära der italienischen Oper am Wiener Burgtheater eröffnet hatte (1783), Wolfgang Amadeus Mozart, der für die vorangehende Periode des deutschen Singspiels die *Entführung aus dem Serail* komponiert hatte, dem Publikum vor allem als Komponist von Klavierkonzerten und Virtuose ein Begriff; der Schauspieler und Bühnenautor Stephanie der Jüngere, Textautor der *Entführung*, an dessen einflussreicher Position auch Mozart nicht vorbeigehen konnte – und Giambattista Casti, der für Wien die Libretti von zwei erfolgreichen Opern geschrieben hatte: *Il re Teodoro in Venezia* für Paisiello (1784) und *La grotta di Trofonio* für Salieri (1785). Ein Fest subtiler und raffinierter Kunst höfischer Repräsentation, auf welchem das Wiener Operntheater sich in mehrfacher Weise selbst inszeniert – in Form des »Metamelodrammas«, wie man diese mit genuin theatralischen Mitteln hergestellte Selbstreflexion des Theaters später, etwas umständlich, kategorisieren wird. Anders als in den für den Hof geschriebenen Opern Pietro Metastasio ist bei diesem höfischen Fest der Herrscher kein expliziter Bezugspunkt des Bühnengeschehens, vielmehr tritt

der Kaiser, der auch die Rolle eines geheimen Theaterdirektors¹ nicht ungerne spielte, als diskreter Regisseur hinter der Bühne auf.

An der Inszenierung dieses höfisch-theatralischen Festes war Da Ponte nicht beteiligt und die diesbezüglichen Ausführungen in den *Memorie*², denen zufolge diese Veranstaltung nicht im Ambiente der Orangerie, sondern im »kleinen Theater«³ des Schlosses stattgefunden haben soll, lassen den Schluß zu, dass Da Ponte am Abend des 7. Februar 1786 nicht einmal als »Observateur« beteiligt war. Anstelle des »Poeta de' teatri imperiali« war dem Dichter-Rivalen Casti aufgetragen, den Text für die italienische Oper zu schreiben, jenem von Da Ponte ob seiner literarischen Qualitäten hochgeschätzten Dichter, dem es in den vorangegangenen zwei Jahren gelungen war, auch das Interesse der theatralischen Öffentlichkeit auf sich zu ziehen. Auf dem Feld der Operndichtung war Casti – wenn wir von einem in St. Petersburg für Giovanni Paisiello geschriebenen Libretto⁴ (1778) absehen – wie Da Ponte Neuling. Sein erstes Libretto für Wien – den bereits erwähnten *Il re Teodoro in Venezia* – schrieb Casti 1784 wiederum für Paisiello, der sich gerade auf dem Weg von St. Petersburg nach Neapel befand. Seine zweite Wiener Operndichtung verfasste er 1785 für Antonio Salieri, der sich nach dem Misserfolg von *Il ricco d'un giorno*, Da Pontes erstem eigenständigen Libretto, vom »Poeta de' teatri imperiali« abgewandt hatte. Gemessen an Casti und seinen zwei Opernerfolgen stand Da Ponte noch zu Beginn des Jahres 1786 ohne jeden sichtbaren Erfolg da. Dies war für den Dichter aus Ceneda umso schmerzlicher, da er den Erfolg des *Re Teodoro* miterleben musste, während er sich noch immer mit seinem Erstlingswerk herumquälte, welches erst gegen Ende des Jahres 1784 – am 6. Dezember – seine

- 1 Rudolf Payer von Thurn: Joseph II. als Theaterdirektor. Ungedruckte Briefe und Aktenstücke aus den Kindertagen des Burgtheaters. Wien/Leipzig 1920.
- 2 Lorenzo Da Ponte, *Memorie di Lorenzo Da Ponte, da Ceneda in tre Volumi. Scritte da Esso*, Vol. [I], II, III, Nuova Jorca, Gray & Bunce, 1823; *La Parte prima del Vol. Ultimo*, Gray & Bunce, 1826. Lorenzo Da Ponte, *Memorie di Lorenzo Da Ponte, da Ceneda in tre Volumi. Scritte da Esso. Seconda Edizione Corretta, Ampliata e Accresciuta d'un intero Volume e di Alcune Note. Pubblicate dall' Autore*. I. Volume, Parte Ima, I. Volume, Parte II., II. Volume, Parte Ima, Nuova Jorca: Gray & Bunce 1829; II. Volume, Parte II, Gray & Bunce 1830; III. Volume, Parte Ima, II. Parte del III Volume, *Saggi Poetici di Lorenzo Da Ponte. Libera Traduzione della Profezia di Dante. Di Lord Byron. Terza Editione, con Note Pe' Miei Allievi*, Nuova Jorca: John H. Turney 1830. Im Rahmen dieses Essays zitiert nach der deutschen Übersetzung von Gustav Gugitz: *Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo da Ponte*, Dresden 1924, in 3 Bänden
- 3 Ebenda, Bd. I, S. 255
- 4 *Lo sposo burlato. Dramma giocoso in due atti*. Diesbezüglich ist ein St. Petersburger Librettodruck aus dem Jahre 1779 überliefert. Siehe Sartori 22543 (Claudio Sartori. *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1992, Bd. V)

erfolglöse Uraufführung erlebte. Ergebnis eines mühevollen Prozesses, weiter hinausgeschoben durch Salieris erfolgreichen Aufenthalt in Paris, wo der Komponist einen sensationellen Erfolg mit seinen *Danaiden*⁵ feierte – neben Beaumarchais' *Figaro* die Sensation im Pariser Theaterleben des Jahres 1784, welche Salieri als legitimen Nachfolger Glucks profilierte.

Auf seinen ersten Erfolg musste Da Ponte bis zu Beginn des Jahres 1786 Jahres warten – dieser gelang ihm mit dem Drama giocoso *Il burbero di buon cuore*, eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Vicente Martin y Soler, Newcomer in Wien (Uraufführung am 4. Jänner 1786 am Wiener Burgtheater). Zum Zeitpunkt besagten Festes in der Orangerie schien Da Ponte somit seine größte Krise überwunden haben, wenn auch – folgt man seiner Darstellung in den *Memorie* – seine Position als Theaterdichter durch die beharrliche Vorgangsweise des Konkurrenten Casti wie seines einflussreichen Förderers, Wolfgang Franz Xaver, Reichsgraf von Orsini und Rosenberg, nicht gesichert erschien. Und nicht zufällig erwähnt Da Ponte gerade in diesem Kontext jenes Fest in der Orangerie: »Nachdem der Graf [...] alle erdenkliche List und alle verborgenen Mittel umsonst angewendet hatte, um seine Absicht zu erschleichen, wagte er nun ganz offen, für seinen neuen Petronius die Stelle des kaiserlichen Hoftheaterdichters vom Kaiser selbst zu fordern [...] Der Kaiser hatte den Damen von Wien ein prächtiges, schönes Fest in Schönbrunn gegeben, in dessen kleinen Theater der Direktor der Schauspiele eine kleine deutsche Komödie und eine italienische Oper aufführen ließ, deren Text auf seinen Rat von Casti geschrieben worden und die »Le parole dopo la Musica« betitelt war.«⁶ Über Castis Werk für das Fest in der Orangerie fällt Da Ponte – im Unterschied zu seiner differenzierten Einschätzung des *Teodoro* oder der *Grotta di Trofonio* – ein vernichtendes Urteil, indem er überdies zu suggerieren versucht, dass *Prima la musica* beim Publikum durchgefallen wäre: »Um sich zu überzeugen, dass es ein schlechtes Machwerk war, ohne Witz und Charakter und ohne ansprechenden Inhalt, wird wohl zu wissen genügen, dass es niemand als der Graf von Rosenberg zu loben gewagt hat. Um des Erfolges sich um so mehr zu versichern, kamen sie überein, eine galante Satire über den Theaterdichter einzuflechten und man kann sich leicht denken, dass der Herr Casti mich darin nicht so artig behandelt hat wie der Apollo den Antigonus. Wenn man aber die Art, wie ich mich kleidete und wie ich meine Haare zu tragen pflegte, davon wegnimmt, so war das übrige mehr eine Abbildung des Casti selbst, als die meinige. Er sprach unter anderen Sachen von meinen Liebschaften mit den Sängern

5 Siehe dazu u. a.: Rudolph Angermüller: Salieris Opern *Le Danaides*, *Les Horaces* und *Tarare*, in: Herbert Lachmayer/Theresa Haigermoser/Reinhard Eisendle (Hg.): *Salieri sulle tracce di Mozart*, Kasel/Basel/London/ New York/Prag 2004

6 Lorenzo da Ponte: *Denkwürdigkeiten*, op. cit., Bd. I. S. 255

des Theaters, das Schöne aber war, dass er selbst der feurigste Anbeter und Beschützer der beiden Damen war, die in dieser Posse auftraten.«⁷

In großer projektiver Manier sieht Da Ponte diese Veranstaltung durch seinen Ausschluß gegen sich gerichtet wie er sich gleichzeitig insgeheim, als abgründige Erfolgstrategie Castis, in den Mittelpunkt gerückt sieht. Die von Da Ponte so vermittelte Einheit von Absenz und imaginativer Präsenz, welche der Dichter in seinem dramatischen Werk so raffiniert zu inszenieren wusste, reflektiert auch indirekt Da Pontes narrative Strategie in den *Memorie*: ohne ursächlichen Zusammenhang markiert der Bericht über jenes Ereignis in der Orangerie subtil einen Umschlagpunkt in Da Pontes Wiener Karriere.

Beginnend mit *Il burbero di buon cuore* setzt für Da Ponte im Jahr 1786 eine beachtliche Produktivität wie Kreativität ein. Fünf weitere Libretti werden in diesem Jahr folgen: darunter, drei Monate nach dem Fest in der Orangerie, die Commedia per musica *Le nozze di Figaro*, im November das Drama giocoso *Una cosa rara*, wiederum komponiert von Martin y Soler, welches einen durchschlagenden Erfolg feierte und dessen Titel in Wien zum geflügelten Wort wurde⁸, sowie gegen Jahresende das Drama buffo *Gli equivoci*, eine Bearbeitung von Shakespeares *The Comedy of Errors*, geschrieben für Stephen Storace. Da Pontes »neue« Position legt auch die Basis für eine neue Kooperation mit Antonio Salieri im Folgejahr 1787, für den er die italienische Verion des im Juni 1787 mit großem Erfolg in Paris uraufgeführten *Tarare* (Text Beaumarchais) verfassen wird. Für das in Folge von Lissabon bis St. Petersburg gespielte Drama tragicomico *Axur re d'Ormus* schreibt Salieri weitgehend neue Musik, macht aus dem jenseits der tragedie lyrique angesiedeltem französischen Werk eine italienische Oper. Die Zusammenarbeit mit Salieri wird sich bis zu *Così fan tutte* fortsetzen, einem Projekt, aus dem sich der damalige Hofkapellmeister allerdings zurückziehen wird – für Da Ponte nach *Don Giovanni* Gelegenheit zu einer weiteren Zusammenarbeit mit Mozart. Für Casti hingegen war mit jenem Ausflug in die Welt des Metateatro seine theatralische Karriere auf der josephinischen Opernbühne vorüber. Der spätere Poeta cesareo verlässt noch im Jahre 1786 Wien Richtung Italien. Casti, als Dichter von Joseph II hochgeschätzt, schien beim Kaiser in Ungnade gefallen zu sein, speziell wegen *Il poema tartaro*, eine Satire auf den russischen Hof – in Wien trotz Zensurreform nur mäßig opportun, weil sich Joseph II. um ein Bündnis mit Katharina der Großen bemühte. Die für Salieri geschriebene Oper *Cublai, gran Kan de' Tartari*, wird zu Lebzeiten sowohl des Dichters wie des Komponisten nicht mehr aufgeführt werden.

In seinen *Memorie* charakterisiert Da Ponte den als Dichter hoch geschätzten Casti als Person mit einem besonderen Hang zu Ausschweifungen, zu

7 ebenda, S. 255f.

8 Siehe dazu Leslie Bodie: *Tauwetter in Wien*, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 383.

Frauen und zu Spiel.⁹ Wie Casanova ist auch Casti für Da Ponte eine Person hoher Ambivalenz, Gegenstand von Bewunderung wie Abstoßung gleichzeitig. Dies auch deshalb, weil Da Ponte wesentliche Anteile seiner Person, seiner »Libertinage«, in den *Memorie* – geschrieben im puritanischen New York – auf genannte Personen nachträglich projizieren respektive abspalten konnte. Bei Casti gewinnt dies durch die existenzielle Bedrohung zusätzliche Intensität, gerade auch deshalb, da er sich durch das subtile Agieren eines im Hinblick auf seine dichterische Potenz schwer angreifbaren Gegners vor Zerreißproben gestellt sah – im Intrigenspiel des höfischen Theaters.

Wie Da Ponte in seinen *Memorie* durchklingen läßt, hat sich zwischen dem Theaterdichter und dem Kaiser eine besondere Beziehung herausgebildet, die sich mit dem Begriff der »Verwegenheit« beschreiben ließe. Dies impliziert idealtypisch eine wechselseitige Bereitschaft zum Risiko: von Seiten des Herrschers die Achtung des Selbstbewusstseins und der Eigenständigkeit des Künstlers, von seiten des Künstlers die konsequente Repräsentation dieses Selbstbewusstseins dem Herrscher wie jedem Dritten gegenüber als Voraussetzung künstlerischer Produktion. Die »Verwegenheit« hat in jener strukturell assymetrischen Beziehung für den Künstler zur Folge, dem Herrscher auf »Augenhöhe« begegnen zu können – Voraussetzung auch für dessen Respekt und Wertschätzung. Im Hinblick auf das Verhältnis von Joseph II. und Lorenzo da Ponte mag dabei gerade der Aspekt der »jungfräulichen Muse« (so der Ausruf des Kaisers, nachdem ihm Da Ponte bei der ersten Begegnung gestanden hatte, noch kein einziges Libretto verfasst zu haben) nicht so sehr als retardierender Faktor, sondern vielmehr als Ausgangspunkt einer lustvoll risikoreichen Spiel-Situation angesehen werden, in welche sich Kaiser wie Dichter begeben. Die erste Begegnung mit dem Kaiser wird von Da Ponte als eines des denkwürdigsten Ereignisse seines Lebens geschildert: »Dies war ohne Zweifel der glücklichste, genussreichste Augenblick meines ganzen Lebens. [...] Dies allein schon gab mir die Kraft, in meiner nicht kurzen theatralischen Laufbahn in Wien alles zu ertragen, und war mir eine mächtigere Hilfe als alle Vorschriften, als alle Regeln des Aristoteles, die ich wenig gelesen und noch weniger studiert hatte. Es war die Seele meines ganzen poetischen Triebs und führte mir die Feder bei meiner großen Menge Dramen, die ich für sein Theater geschrieben habe, und endlich ließ mich dies aus einem sehr heftigen Kampfe siegreich hervorgehen, der gleich beim Antritt meiner Stelle mit einer Anzahl unversöhnlicher, schlechter Kritiker, Pedanten, Halbgelehrten, elenden Dichtern, und nach allen diesen mit einem der berühmtesten und größten Dichter unseres Jahrhunderts begonnen hatte, der mir die höchste Ehre bezeugte, mich nicht allein

9 Lorenzo da Ponte: Denkwürdigkeiten, op. cit., S. 258

zu beneiden, sondern mir auf tausenderlei Arten nachstellte, um mich um diese Stelle zu bringen«¹⁰

Da Ponte beschreibt die Wirkung dieser Begegnung wie ein Allmachtsnarkotikum, das den Dichter gleichsam infiziert – auf Basis seiner poetischen und intellektuellen Kompetenz, die ihn stets auch als Spieler auftreten lässt, der seine eigenen Wege geht, seine Grenzwege. Das Spiel, an dem der Herrscher und sein Dichter teilhaben, nimmt unterschiedliche Formen und Facetten an. Zuerst der Misserfolg der ersten Oper, dann der erste Schritt auf der Siegesetappe mit *Il burbero di buon cuore*: »Wir haben gesiegt«¹¹, legt der Dichter dem Kaiser in den Mund, den Lorenzo Da Ponte auch in weiterer Folge als geheimen Verbündeten« ins Spiel bringt – so beim Täuschungsmannöver im Falle der *Cosa rara*, wobei das Wiener Publikum im wohlweislich gestreuten Irrtum belassen wird, der Text wäre von einem geheimnisvollen venezianischen Dichter geschrieben worden. Aber auch der vom Kaiser als Poet hochgeschätzte Casti, der in der narrativen Struktur von Da Pontes *Memorie* gewissermaßen auch als Alter Ego erscheint, ist Teil des Verwegenheits-Spiels – gerade durch seine »ausschweifende« Art. Durch das gleich einem »Schachspiel¹² entfaltete Netz von Intrigen wird in Da Pontes Erzählung die soziale Kehrseite der individuellen Selbst(re)konstruktion als Künstler konstituiert, dessen Individualität notwendigerweise permanente Reibungen im künstlerischen wie sozialen Umfeld erzeugt. Mit dem Aufstieg erhöht sich zwangsläufig die Reibungsfläche. Die »Intrige« wird zum Wahrnehmungshorizont von Realität – und sie wird in der Welt des Theaters gewissermaßen symbolisch verdoppelt. Sie schafft einen theatralischen Bezugsrahmen im Leben, und sie steigert sich gerade dort, wo das Theater sich selbst zum Gegenstand seiner Inszenierung macht. So auch im Falle der für Da Ponte erfolgreichen Aufführung von *L'ape musicale* im Jahre 1789, welche aufgrund von Da Pontes Bevorzugung der Sängerin Adriana Ferrarese gegenüber der unter Salieris Protektorat stehenden Sängerin Caterina Cavalieri die seit 1787 erneuerte Kooperation zwischen Da Ponte und Salieri erneut schwer belastete. Die Welt des Metateatro, welches Da Ponte im Hinblick auf das Fest in der Orangerie als Hintergrundfolie des sich abzeichnenden Aufschwungs dichterisch einsetzt, wird dort, wo er nunmehr selbst erfolgreich die gesamte Inszenierung lenkt, erneut zum narrativen Umschlagpunkt, allerdings einem, der a la longue Da Pontes unfreiwilligen Abgang aus Wien vorbereitet.

10 Lorenzo da Ponte: Denkwürdigkeiten, Bd. I, op. cit., S. 198f.

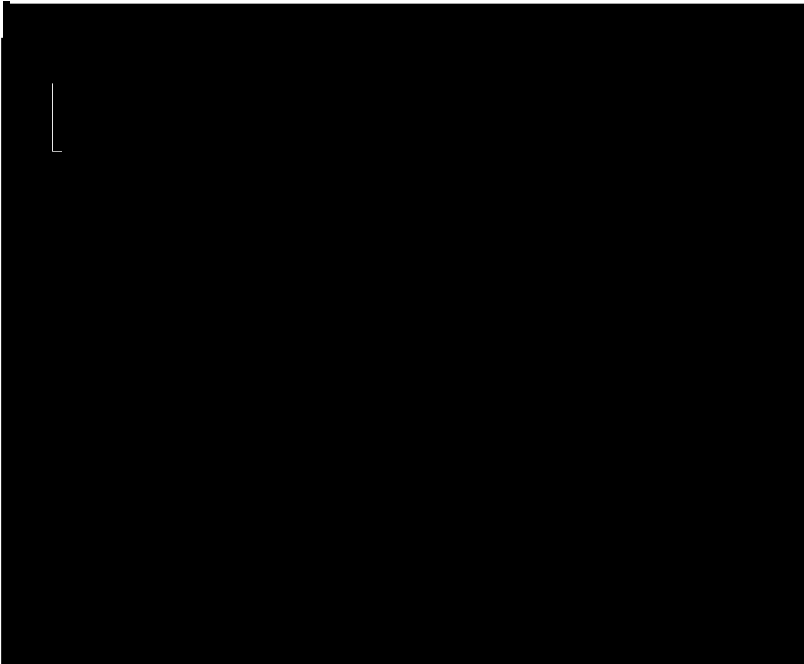
11 Lorenzo da Ponte: Denkwürdigkeiten, op. cit., S. 223.

12 Gilberto Pizzamiglio: »Wien, Mozart und Figaro in den amerikanischen Memoiren Da Pontes«, in: Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozartausstellung, Hg. Herbert Lachmayer, Ostfildern 2006, S. 639.

Martin Kiener
Ein Detail am Rande:
Die Bogenstellungen in der Orangerie in Schönbrunn

Die Orangerie in Schönbrunn

Wir beschäftigen uns mit dem Raum, dem Gebäude, in dem am 07. Februar 1786 das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn stattfand.



Die Orangerie, richtigerweise das Orangeriegebäude zu Schönbrunn wurde 1753 vermutlich von dem Architekten Nicolas Jadot geplant und 1754 unter Nicola Pacassi errichtet.

Das Gebäude zählt mit 189 Metern Länge und 10 Metern Breite neben Versailles zu den größten barocken Orangeriegebäuden. Die nach Süden orientierte Fassade ist mit abwechselnd größeren und kleineren Rundbogenöffnungen versehen, die vollständig verglast sind. Die Nordseite ist geschlossen, aber mit der spiegelbildlichen Abfolge von Rundbögen versehen. Der Innenraum ist mit rhythmisch gegliederten flachen Gewölben überdeckt.

Die Geschichte der Orangerie

Der Begriff »Orangerie« findet sich in der »Oeconomischen Encyclopädie« aus dem Jahr 1788 von Johann Georg Krünitz: » ...Man versteht darunter den sämtlichen in und bei einem Garten befindlichen Vorrat an Zitronenbäumen, Pomeranzenbäumen, und in weiterer Bedeutung auch von allen ausländischen Bäumen und Gewächsen ...«.

Die eigentliche Orangerie war ab dem 16 Jhdt. eine in den Gärten angelegte Sammlung von Orangen- und anderen Zitrusbäumen an den europäischen Fürstenhöfen. Anfangs ortsgebunden, da im Boden verwurzelt. Die ersten Orangeriegebäude waren zunächst hölzerne, »abschlagbare Orangerien«. Diese wurden je nach Jahreszeit um die fest verwurzelten Bäume auf- und abgebaut. Mit der Einführung von Pflanzkübeln konnten die Zitrusgewächse zunächst samt dem Wurzelstock ausgegraben, später nur mehr in diesen gezogen werden und für den Winter in fest gemauerte Gewächshäuser verbracht werden.

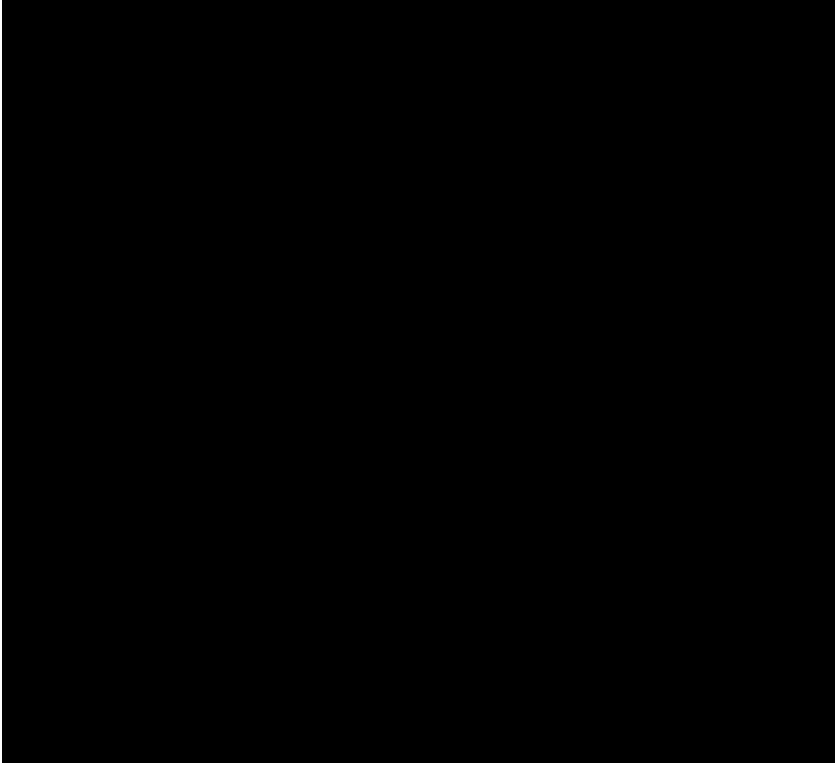
Die gemauerten Orangeriegebäude, oder *viridarium* (lat. Grün- oder Kalt- haus) bestehen aus einem langen und hohen Raum, der gegen Osten, Norden und Westen mit Mauern umgeben ist, und gegen Süden mit hohen Fenstern versehen ist. Die Orangeriegebäude sind beheizbar, z.B. über einen an der Nordseite gelegenen Heizgang.

Orangeriegebäude wurden rasch nicht mehr nur als Winterquartier für Zitrusgewächse, sondern als blühender Wintergarten für Repräsentation und Festivitäten der Herrscherhäuser verwendet. Dementsprechend schmuckvoll und prächtig wurden Orangeriegebäude bis in das 19. Jhdt. ausgeführt. Später wurden sie durch Eisen-Glas-Konstruktionen (vgl. Palmenhaus in Schönbrunn) abgelöst.

Die erste Orangerie in Schönbrunn wurde von der Kaiserinwitwe Amalie um 1720 angelegt. Von dieser achtfachen Anordnung von 344 Pflanzen existiert eine Zeichnung in der graphischen Sammlung Albertina.

Die Bogenstellung

Leopold Urban verweist in seinem Buch »Die Orangerie von Schönbrunn«, 1999 in Wien erschienen, auf den Einfluss von Motiven aus dem Schloß Neugebäude in Simmering auf den späteren Bau der Orangerie in Schönbrunn.



Tatsächlich ist die alternierende Abfolge von breiten und schmalen Bögen, wie sie die Südfassade der Orangerie bietet ein wesentliches architektonisches Merkmal im Schloß Neugebäude in Simmering. In der Perspektiven Sondernummer 2004 von Manfred Wehdorn als »Neugebäude-Motiv« bezeichnet, spiegelt dieses Einzelmotiv einen deutlichen Italienbezug des Schlosses Neugebäude wider.

Ein Exkurs zu Schloß Neugebäude in Simmering

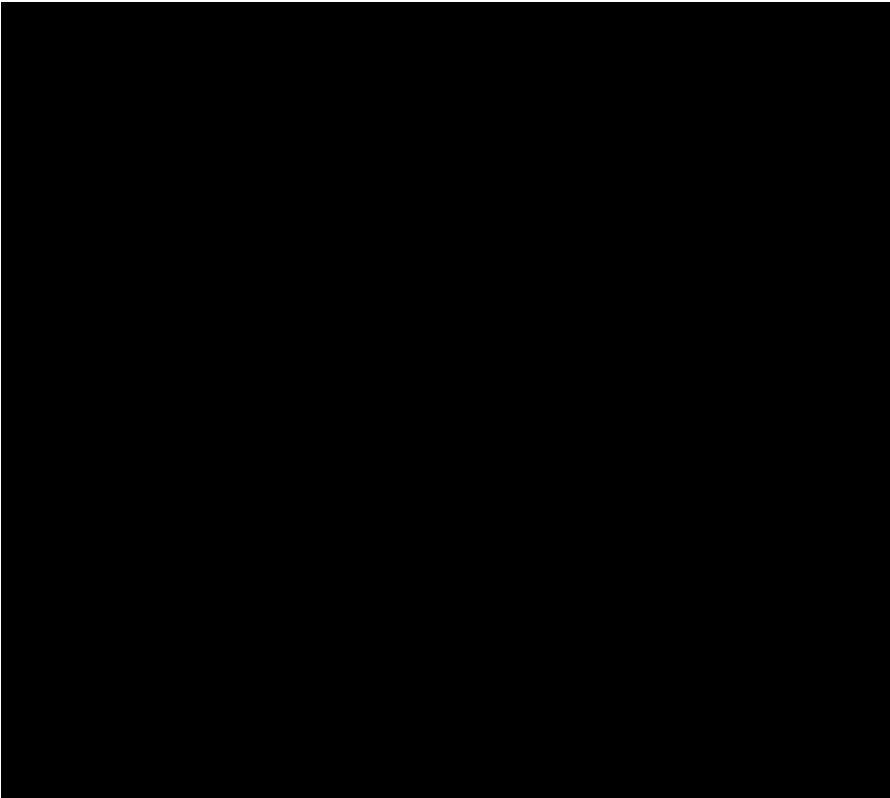
Das Schloß Neugebäude wurde ab 1568 von Kaiser Maximilian II. errichtet. Ursprünglich als kaiserliche Villa innerhalb großzügiger Gartenanlagen geplant, wurde ab 1570 das Konzept des lang gestreckten Hauptgebäudes, das die beiden Ecktürme mit der ursprünglich mittig geplanten Villa verbindet, in die Tat umgesetzt.

Das Fehlen eines namhaft gemachten Architekten und die vielen Konzeptänderungen lassen vermuten, dass Maximilian selbst maßgeblich an den Entwürfen des Neugebäudes beteiligt war. Zwischen 1569 und 1576 sind mehrere Bauphasen nachgewiesen, die jeweils totale Änderungen der vorangegangenen Architekturkonzepte erforderten. Als Maximilian 1576 unerwartet verstarb, waren alle wesentlichen Teile der Anlage begonnen, aber kaum etwas vollständig fertig gestellt.

Nach dem Tod Maximilians II. gingen die Bauarbeiten nur mehr schleppend voran. Das Projekt wurde drastisch reduziert. Der Sohn Maximilians, Rudolf II. ließ nur mehr die von seinem Vater begonnenen Teilstücke vollenden. Bereits um 1600 traten die ersten Verfallserscheinungen und Baumängel zutage. Im 17. Jhd. wurden zwar Instandhaltungsarbeiten durchgeführt, aber aufgrund von Geldmangel und Krieg nur zögerlich und behelfsmäßig. Beim Kuruzzeneinfall 1704 wurde das Schloß so schwer beschädigt, dass alle weiteren Wiederherstellungsversuche unterblieben. Auch die Gärten wurden aufgegeben.

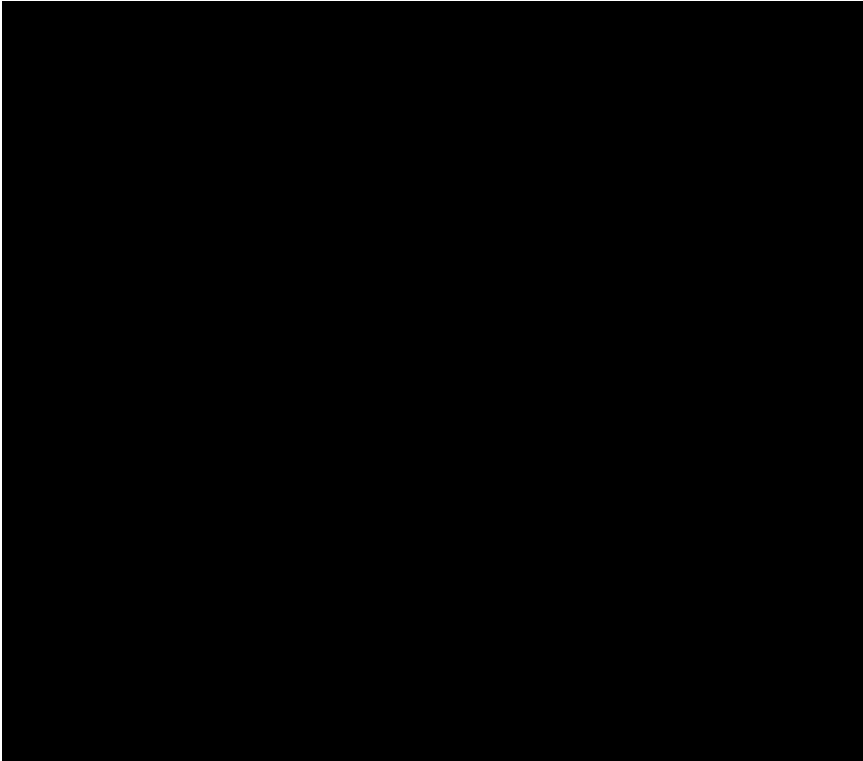
Unter Maria Theresia wurden wesentliche Teile demontiert und in Schönbrunn verwendet. Das Schloß Neugebäude wurde als Munitionsdepot genutzt.

Das »Neugebäude Motiv«



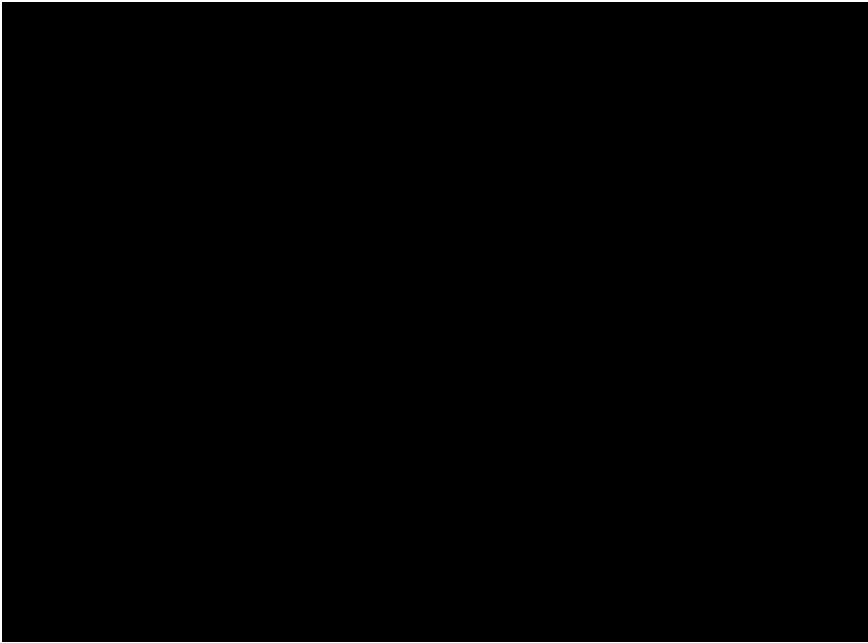
Der italienische Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio beschreibt in seinem 1537 erschienenen »vierten Buch über die klassischen Ordnungen« die Abfolge von breiteren und schmälere Bogenstellungen. Er verweist dabei unter anderem auf die von Raffael entworfenen Villa Madama am Abhang des Monte Mario bei Rom.

Eine unmittelbare Übereinstimmung ist zwischen der Pesciera der Villa Madame und dem Fischkalter im Löwenhof des Schloß Neugebäude festzustellen.

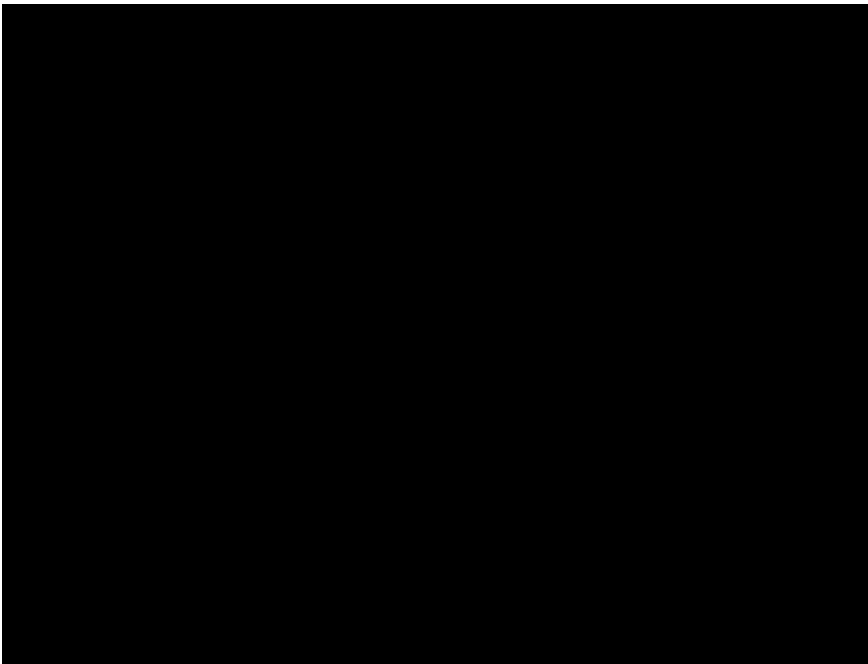


Das »Neugebäude Motiv« ist in verschiedenen Varianten in der Anlage zu finden.

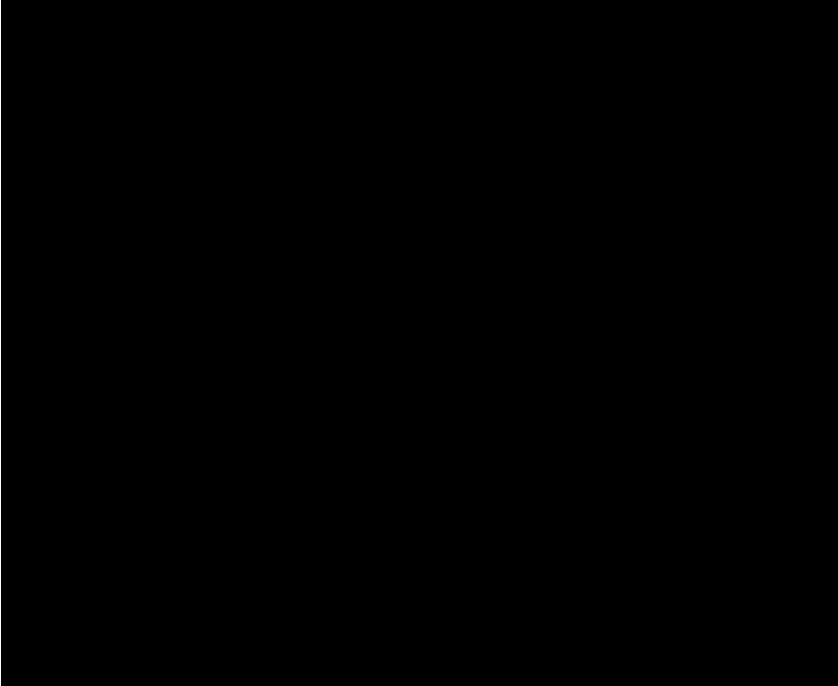
Am auffälligsten, und darauf hat auch Leopold Urban verwiesen, im Zwingengang des Löwenhofes, aber auch die nördliche Begrenzungsmauer des Löwenhofes und die Fassade des Stallgebäudes weisen alternierend breitere und schmalere Bogenstellungen auf.



Auch die »Schönen Säle« links und rechts des Mittelrisalites weisen tiefe arkadenförmig gewölbte Mauernischen auf, deren wuchtige Wandpfeiler durch Rundbogennischen ausgehöhlt sind.



Die breiten Bögen sind entweder offen, wie im Löwengang oder mit rechteckigen Fensteröffnungen, wie an der Fassade des Stallgebäudes und in den Schönen Sälen versehen. Auch die nördliche Begrenzungsmauer des Löwenhofes weist ursprünglich rechteckige Öffnungen in den breiten Bogenstellungen auf.



Die schmalen Bögen sind in der Regel geschlossene Wandnischen, die entweder halbrund, wie in den Schönen Sälen und jede zweite beim Zwingerang, oder ebenflächig, wie an der Begrenzungsmauer und an der Fassade des Stallgebäudes ausgemauert sind.

Alle Bögen, sowohl breite als auch schmale sind exakte Rundbögen.

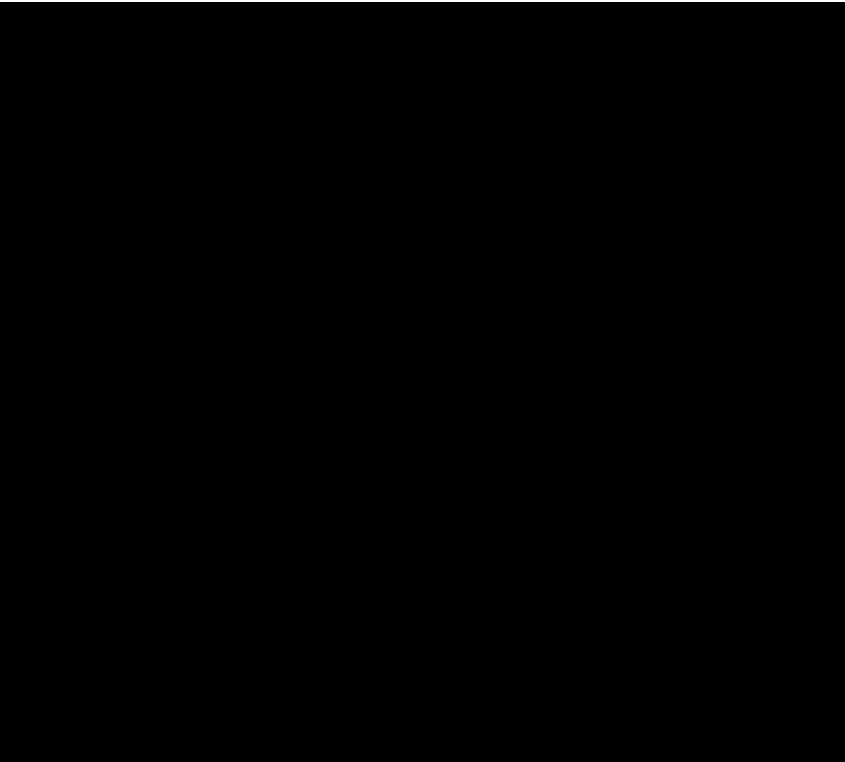
Italienische Vorbilder

Während die Villa Madama, wie schon erwähnt, unmittelbar ein Vorbild für das Motiv des Fischkalters gibt, verweist Manfred Wehdorn auf Einflüsse, die Maximilian nachweislich aus Italien erhielt, um 1571 zum Beispiel eine Darstellung und eine detaillierte Beschreibung der Villa d'Este in Tivoli. Dabei handelt es sich um ein Vorbild für die Ausbildung von Hanggärten und Terrassierungen. Die Gartenfassade des Palazzo del Te in Mantua von Giulio

Romano gibt beispielhaft das Doppelsäulenmotiv für die später demontierten Arkadenstellungen vor.

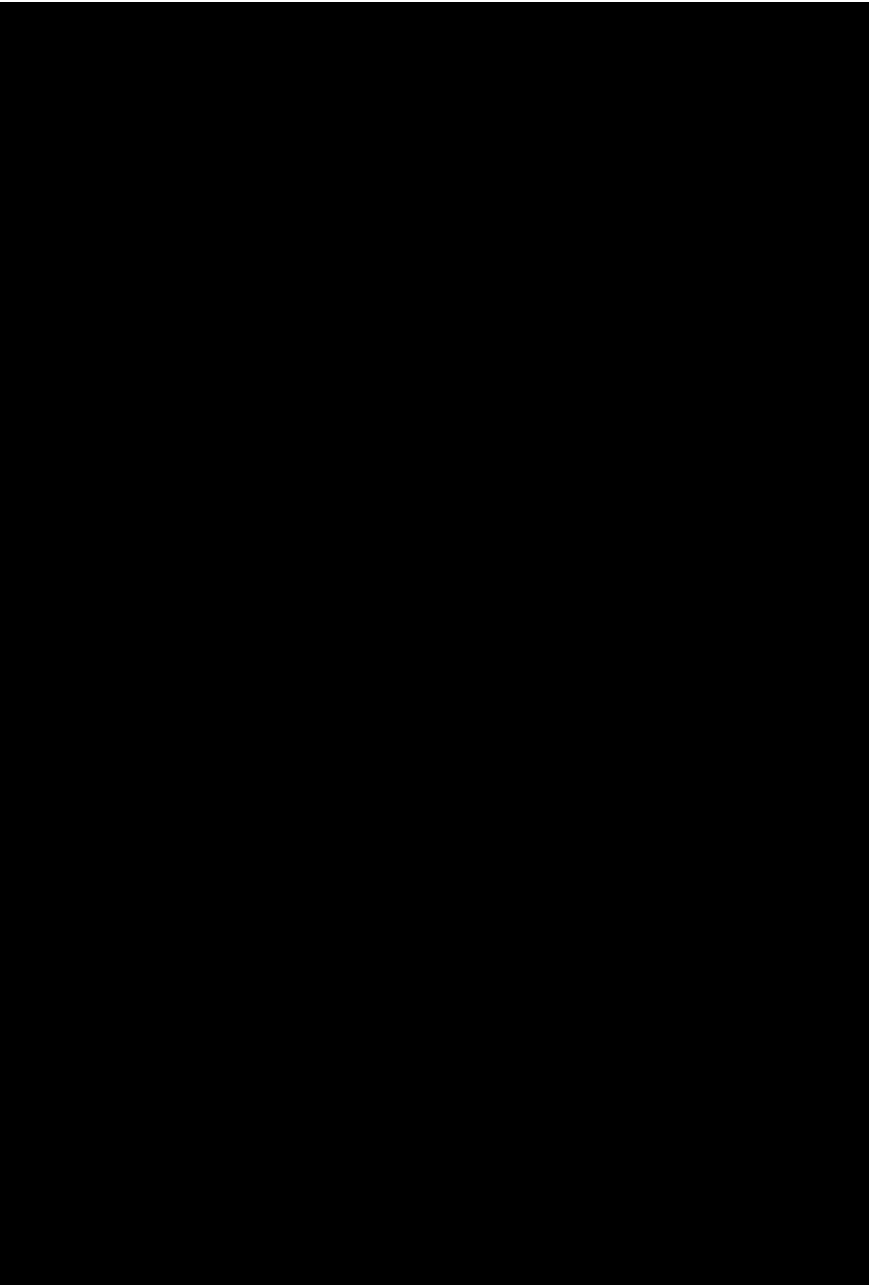
Wieder zurück im Orangeriegebäude in Schönbrunn

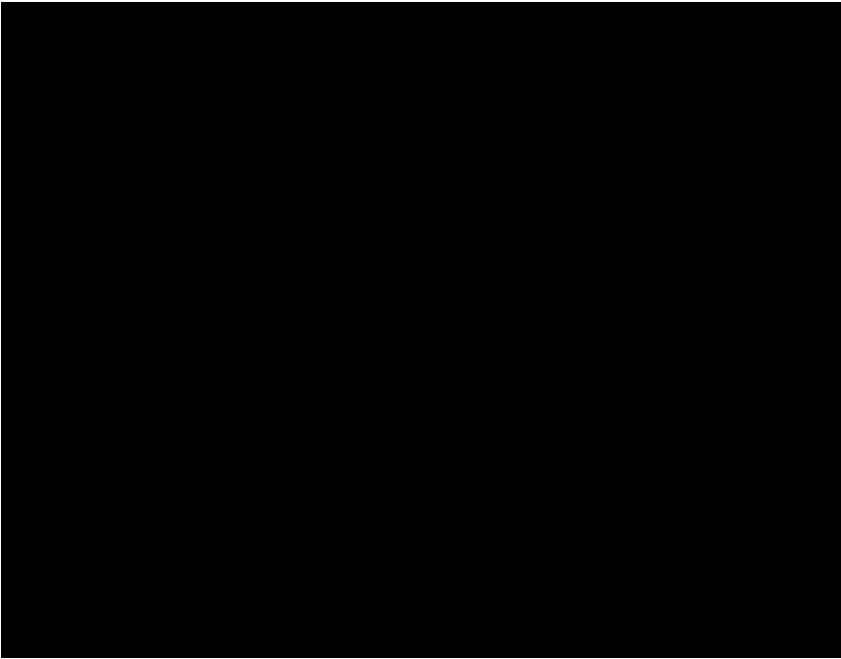
Aus einem Artikel von Otto Erich Deutsch in der Österreichischen Musikzeitschrift 1957 ist abzuleiten, dass die Orangerie in Schönbrunn praktisch erst 1957 »wiederentdeckt« worden ist. Die Bedeutung der Orangerie von Schönbrunn unter den Warmhäusern des Parkes war offenbar in Vergessenheit geraten.



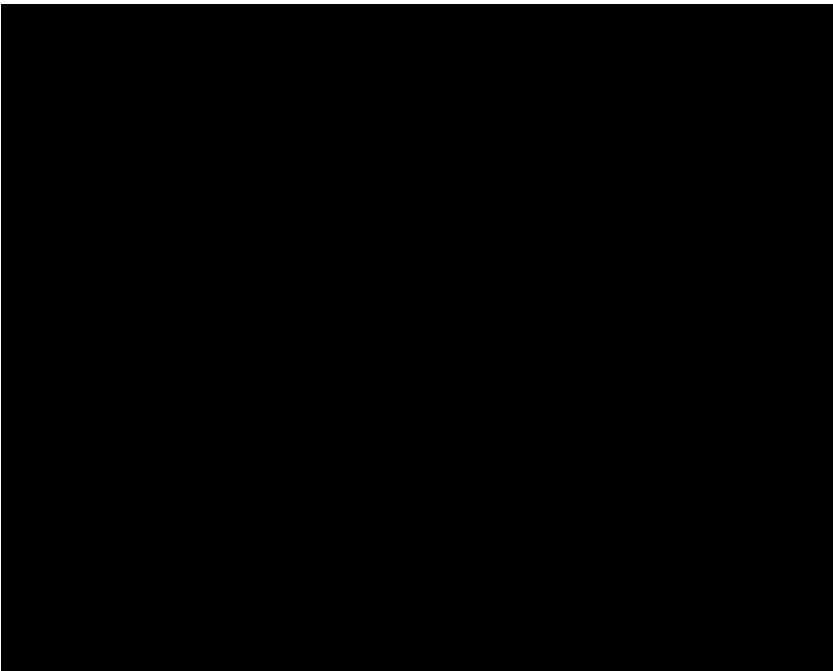
Anders als die Wandausbildungen im Schloß Neugebäude sind die abwechselnd großen und kleinen Bogenstellungen der Südfassade ohne jede Ausmauerung und vollständig verglast.

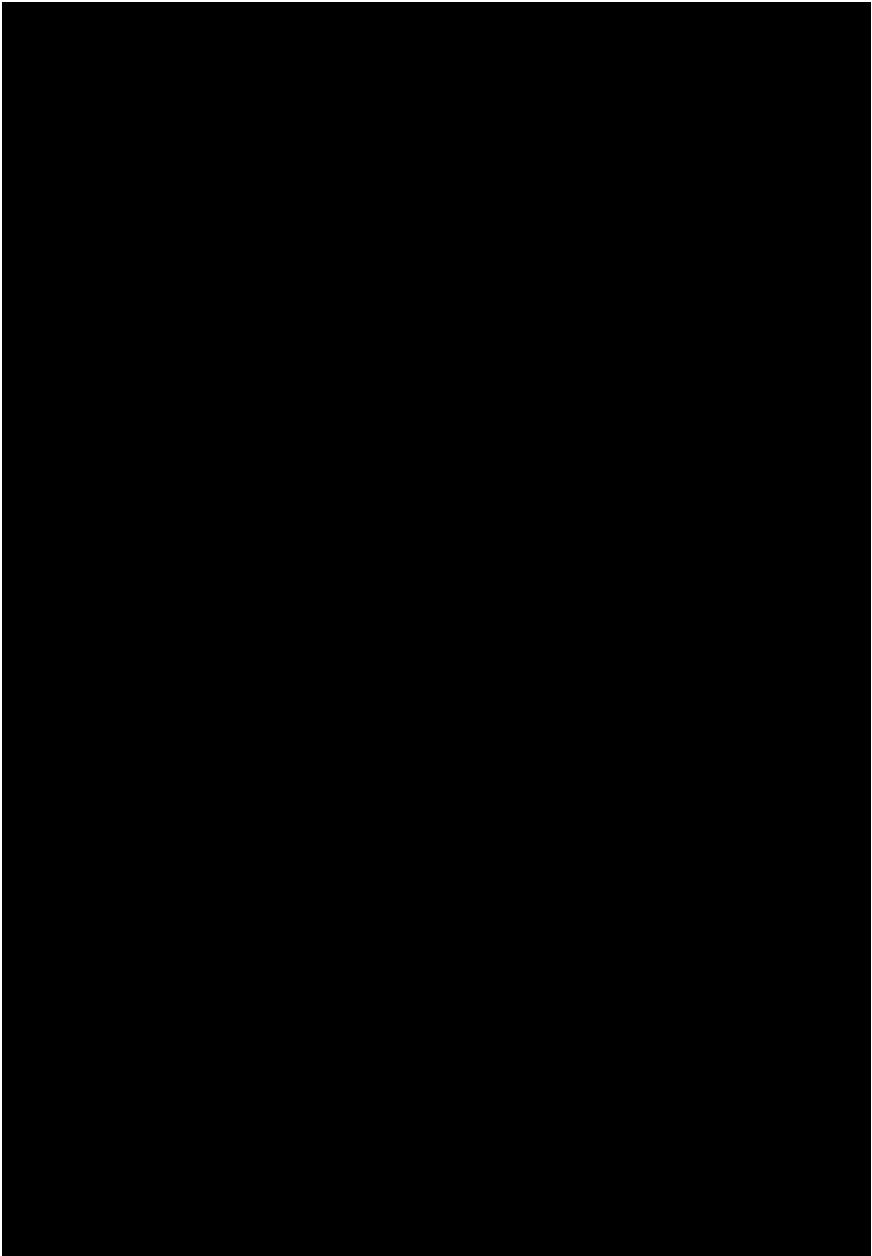
Das ist eine echte Neuerung gegenüber dem Neugebäude, denn die schmalen Mauernischen im Schloß Neugebäude lockern die massiven Pfeiler zwischen den – großteils – offenen großen Rundbögen auf, während in Schönbrunn sowohl die großen als auch die kleinen Rundbögen als Fensteröffnungen nach Süden dienen.

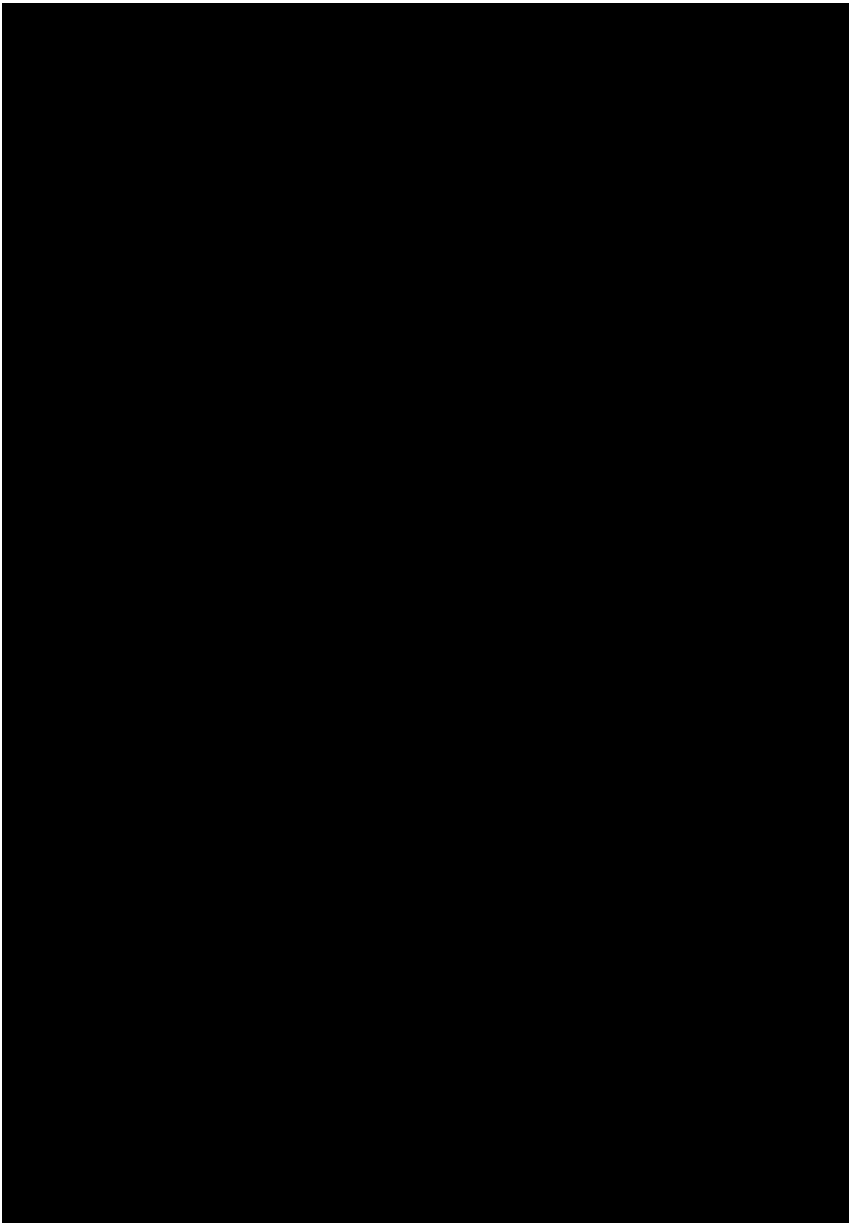




An der gegenüberliegenden Innenwand sind die in gleicher Weise angeordneten Bogenstellungen ausgemauert. Die Nordfassade steht mit der Südfassade in keinem gestalterischen Zusammenhang.

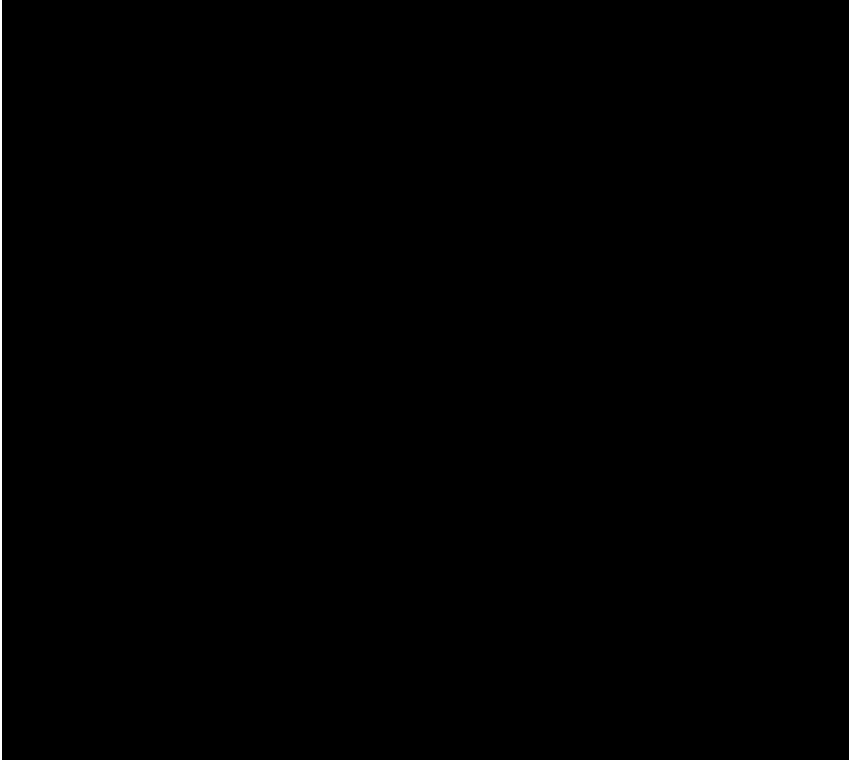






Interessant ist auch, dass das Orangeriegebäude, so wie auch das Hauptgebäude des Schlosses Schönbrunn, geringfügig, aber eben doch länger als das Hauptgebäude des Neugebäudes angelegt ist.

Anzumerken ist auch, dass sich das Motiv der schmalen und breiten Bogenstellungen auch im Hof des angrenzenden Wirtschaftsgebäudes findet. Dort ist es allerdings stark verzerrt, da sowohl die breiten als auch die schmalen Bögen gleich hoch sind, und daher die Proportionen nicht mehr den Vorbildern entsprechen.



Interessant ist auch, dass bei Betrachtung der Radierung die Bogenstellungen des Raumes nicht zu erkennen sind. Die Zahl der dargestellten Stuckfelder, korrespondiert in keinster Weise mit der Abfolge der Bogenstellungen. Lediglich die neun Dachgauben, die gleichmäßig über die gesamte Länge des Orangeriegebäudes verteilt sind, sind eben so viele, wie die dargestellten neun Stuckfelder im Gewölbe. Tatsächlich besteht die Südfassade der Orangerie aus 19 großen und 20 kleinen Bögen.

Auch das Orangeriegebäude in Schönbrunn wurde immer beheizt. Die Warmluftheizung mittels ursprünglich mit Holzbefuerung erwärmter Gußeisenplatten, die rundum laufen, existiert heute noch. 1955 wurde ein Kesselhaus für andere Gebäude errichtet, genau an der Stelle, an der Mozart musi-

zierte. Erst 1996 im Zuge der großen Restaurierung wurde die »Mozartwand« wiederhergestellt.

Wenn wir das Neugebäude mit Schönbrunn vergleichen

Das Schloß Neugebäude wurde innerhalb von »Lustgärten« außerhalb der Stadt für Feste und sonstige Vergnügungen ohne Wohnräume im Hauptgebäude errichtet. Wohnräume waren ausschließlich in den vier heute nicht mehr existierenden Polygonaltürmen.

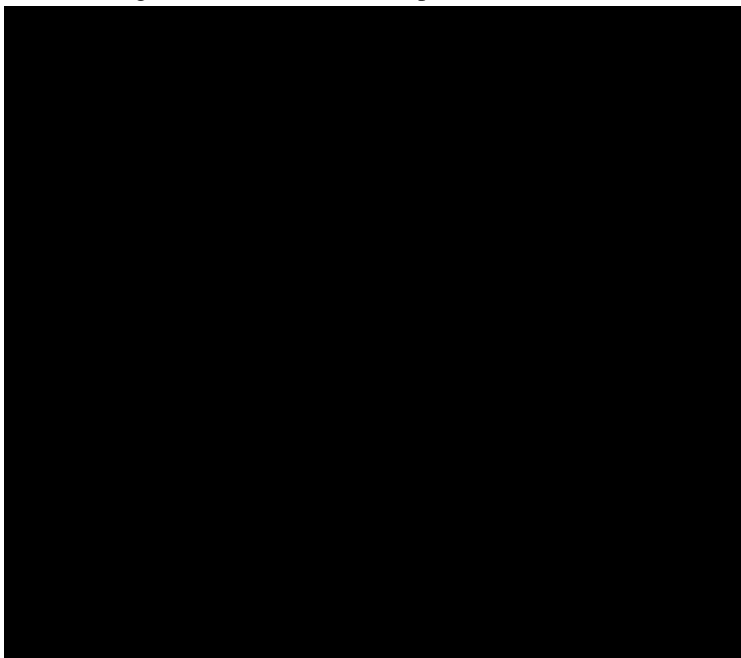
Die Orangerie in Schönbrunn verliert rasch den eigentlichen Zweck als Überwinterungsgebäude für die Zitrusgewächse, sondern wird, da sie gut beheizt wird, als Wintergarten für Präsentation und Feste verwendet. Beide Gebäude dienen also ausschließlich dem Vergnügen.

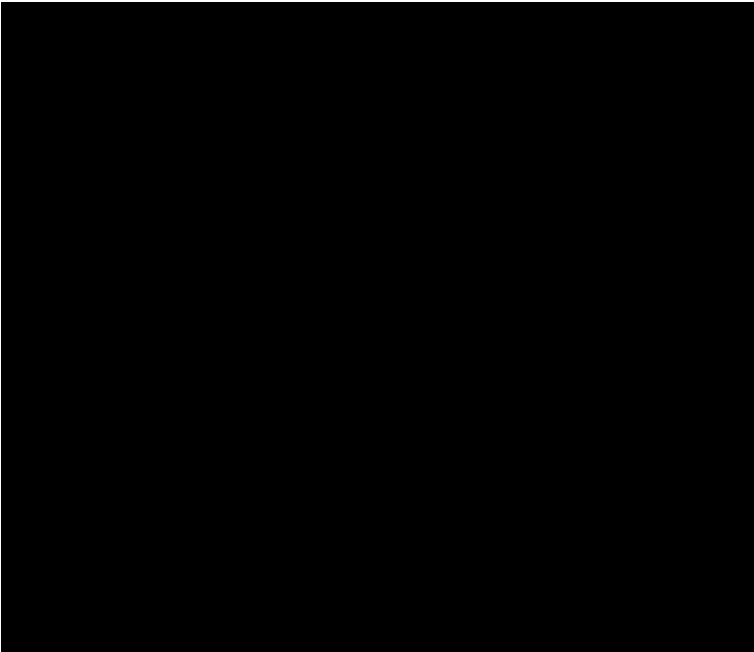
In der damals fortschrittlichen Verbindung von Architektur und Gartenanlage könnte das Neugebäude durchaus ein Vorbild für Schönbrunn gewesen sein

Zumindest drei der ursprünglich in den Gärten des Neugebäudes aufgestellten Brunnen wurden im Orangerieparterre in Schönbrunn aufgestellt.

Aus den nordseitigen Arkaden des Schloß Neugebäude wurde die Gloriette in Schönbrunn errichtet. Auch die steinernen Stierköpfe in der Gloriette stammen aus dem Schloß Neugebäude, lediglich ein Stierkopf ist noch heute im Schloß Neugebäude.

Wahrscheinlich sind auch zahlreiche andere Spolien aus dem Neugebäude in Schönbrunn verwendet worden. 1752 wurde der gesamte Tierpark von Schloß Neugebäude in den neuen Tierpark nach Schönbrunn übersiedelt.





Quellenverzeichnis

- Sebastiano Serlio, Viertes Buch über die Klassischen Ordnungen, 1537
Manfred Wehdorn, Das Neugebäude – EinRenaissance-Schloss in Wien, Perspektiven
Sondernr. 2004
Hans Koepf, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart, 1974
Leopold Urban, Die Orangerie von Schönbrunn, Wien, 1999
Otto Erich Deutsch, Die Orangerie im Schloss Schönbrunn, Österreichische Musik-
zeitschrift, 1957, 12. Jahrgang
Brockhaus Enzyklopädie, Mannheim, Ausgabe 1990
Meyers Konversationslexikon, Ulm, Ausgabe 2001

Christoph Irrgeher

»Mit Windlichtern begleitet«:

Das Fest in der Orangerie im Spiegel der »Wiener Zeitung«

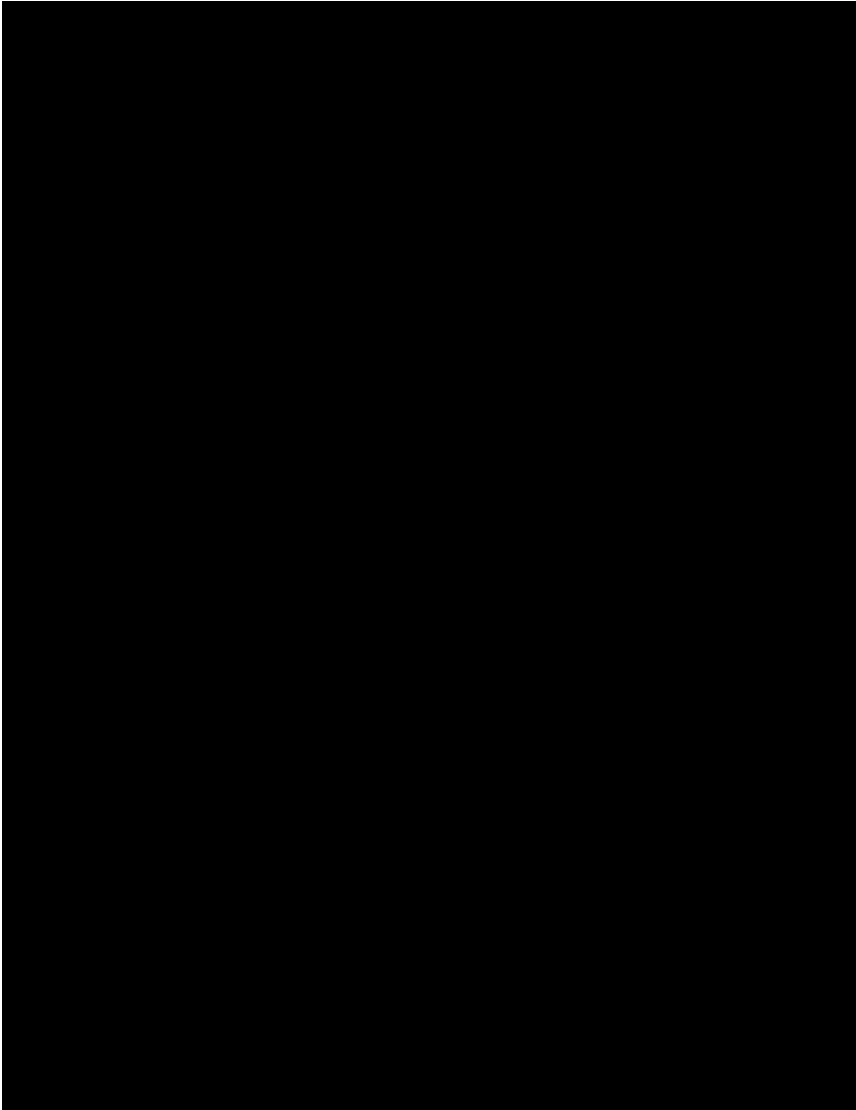
Wir sind in einer beneidenswerten Lage. Über 300 Jahre Zeitgeschichte ruhen im Haus der »Wiener Zeitung« – der weltweit ältesten Zeitung, die heute noch erscheint. Damit ist auch jener Bericht schnell zur Hand, der über das Fest in der Orangerie 1786 gedruckt wurde. Doch ob er wirklich alles erzählt, was wir heute wissen wollen? Das ist eine andere Frage.

Denn was lesen wir in der Ausgabe vom 8. Februar? Zuerst einiges über die Personen: Dass der Kaiser zum Fest kam, auch der »durchlauchtigste Generalgouverneur der K. K. Niederlanden«¹ (Herzog Albert von Sachsen-Teschen), dessen Frau Erzherzogin Christina und der polnische Fürst Stanislaus Poniatowsky. Auch die zwei Bühnenwerke werden dann genannt, die die »hohen Fremde und Gäste« hören sollten. Allerdings ohne Angabe der Komponisten und Interpreten. Und dann kommt das Erstaunlichste. Denn was ist über diese Premieren zu lesen? Waren die Interpreten, die Stücke gut?

Das Dekor war es jedenfalls. »Während dieser Zeit [also der Uraufführungen, Anm.] war die Orangerie mit vielen Lichtern an Lustern und Plaken auf das herrlichste beleuchtet.« Kein Ton über die Musik. Aber noch ein letztes Detail: Jeder Wagen wurde auf der Rückfahrt »von zwei Reitknechten mit Windlichtern begleitet«.

Erwähnung finden die Werke erst in der »Wiener Zeitung« vom 25. März, allerdings in ganz anderem Kontext: Im Anhang des Blattes tauchen unter den »Neuen Musikalien« auch der Klavierauszug zu Mozarts »Der Schauspielersdirektor« und Salieris »Prima la Musica, poi le parole« [sic!] auf. Und am gleichen Ort wirbt wenig später (1. April) Hieronymus Löschenkohl unter anderem für jenen Stich einer adeligen Tischgesellschaft, der »Das Fest und die Verzierungen der Orangerie zu Schönbrunn« dokumentiert.

1 Wiener Zeitung, 8. Februar 1786. Weitere Zitate ebenda.



Aber zurück zum ursprünglichen Zeitungsbericht. Dass dessen feudale Perspektive – der Kaiser zuerst, weit hinten das Gauklervolk – einst noch selbstverständlich war, aller Aufklärung zum Trotz, muss nicht explizit erwähnt werden. Jedoch: Musste diese Haltung zwangsläufig in Kunstignoranz münden? Dafür sollte man die ursprüngliche Mission der »Wiener Zeitung« kennen lernen.

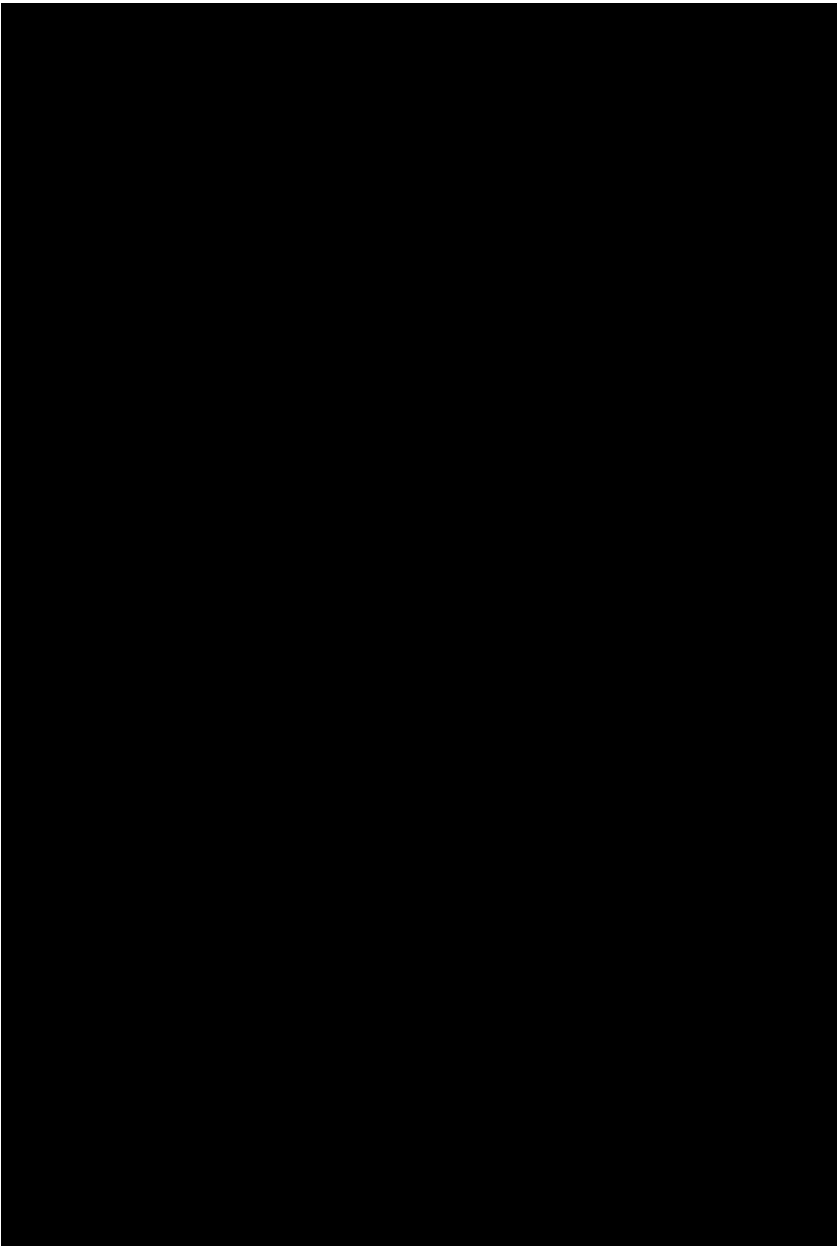
1703 wurde sie als »Wienerisches Diarium«² gegründet, und zwar auf direkten Wunsch von Kaiser Leopold I.: Er wollte ein Blatt, das die kaiserliche Residenzstadt repräsentiert. Und vergab dazu ein Privileg, wörtlich gesagt also eine Bewilligung. Damit war die Zeitung zwar eng an das Kaiserhaus gebunden – teilte ihr Schicksal allerdings mit den meisten Blättern jener Zeit. In der Ära von Joseph II. (1780–1790) sollte sich die ursprüngliche Bestimmung jedoch bitter bemerkbar machen: Von den gelockerten Zensurbestimmungen des Kaisers konnte allein die »Wiener Zeitung« nicht profitieren. Als führende Zeitung der Monarchie – die Auflage rangierte vermutlich bei mehreren tausend Stück – nutzte er sie als Verlautbarungsblatt.

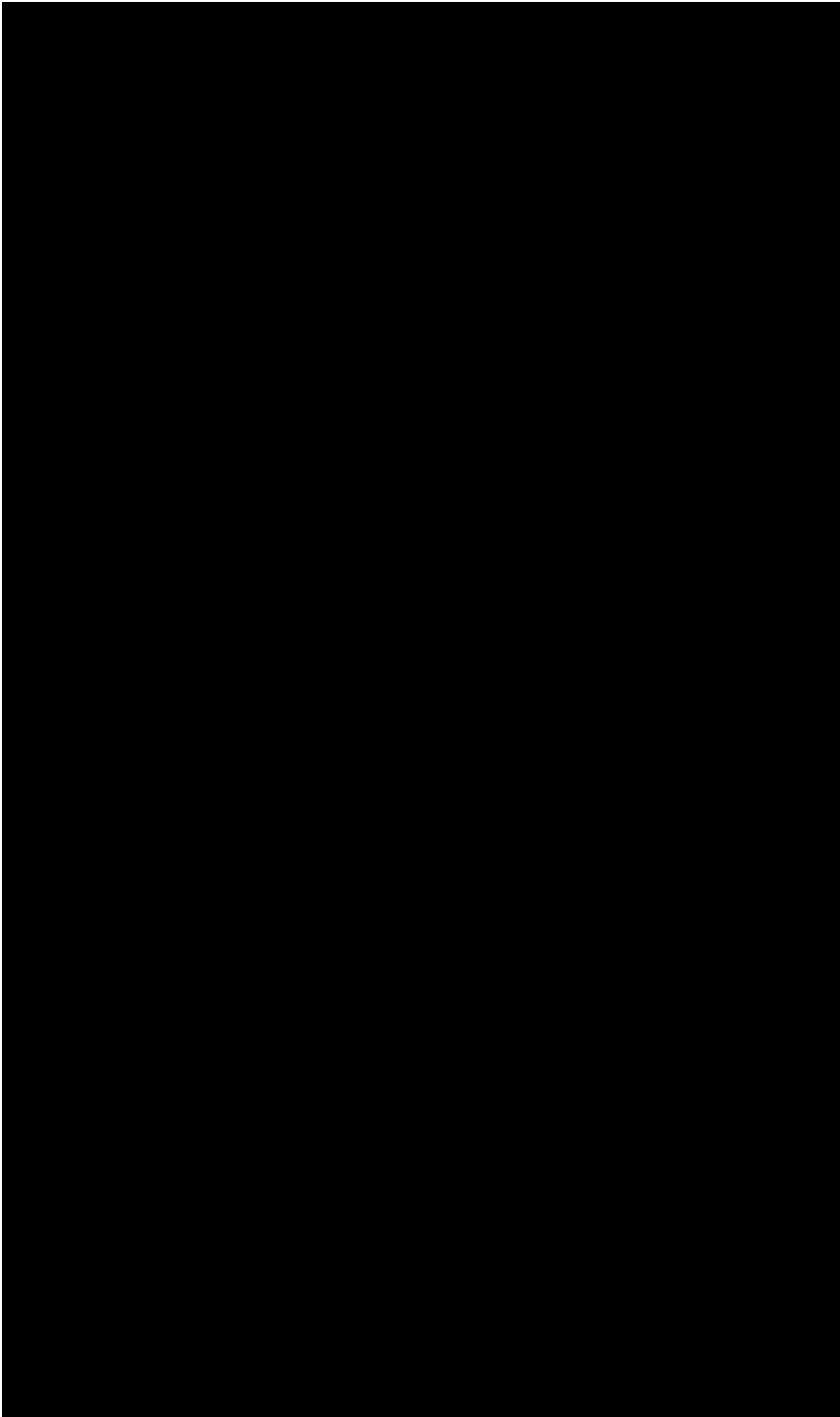
Was wortwörtlich zu Hofberichterstattung führte – von dem und für den Hof. Zweimal wöchentlich erschien das Blatt, der Inlandsteil wurde von Mitarbeitern der Hofkanzlei zugeliefert. Eine Staatszeitung war das aber doch nicht so ganz: Der Auslandsteil wurde zur Domäne, weil man darin Recherchen, aber auch reichlich Courage investierte – ganz besonders, als ein aufgeklärter Redakteur 1789 die französische Proklamation der Menschenrechte in vollem Wortlaut veröffentlichte.

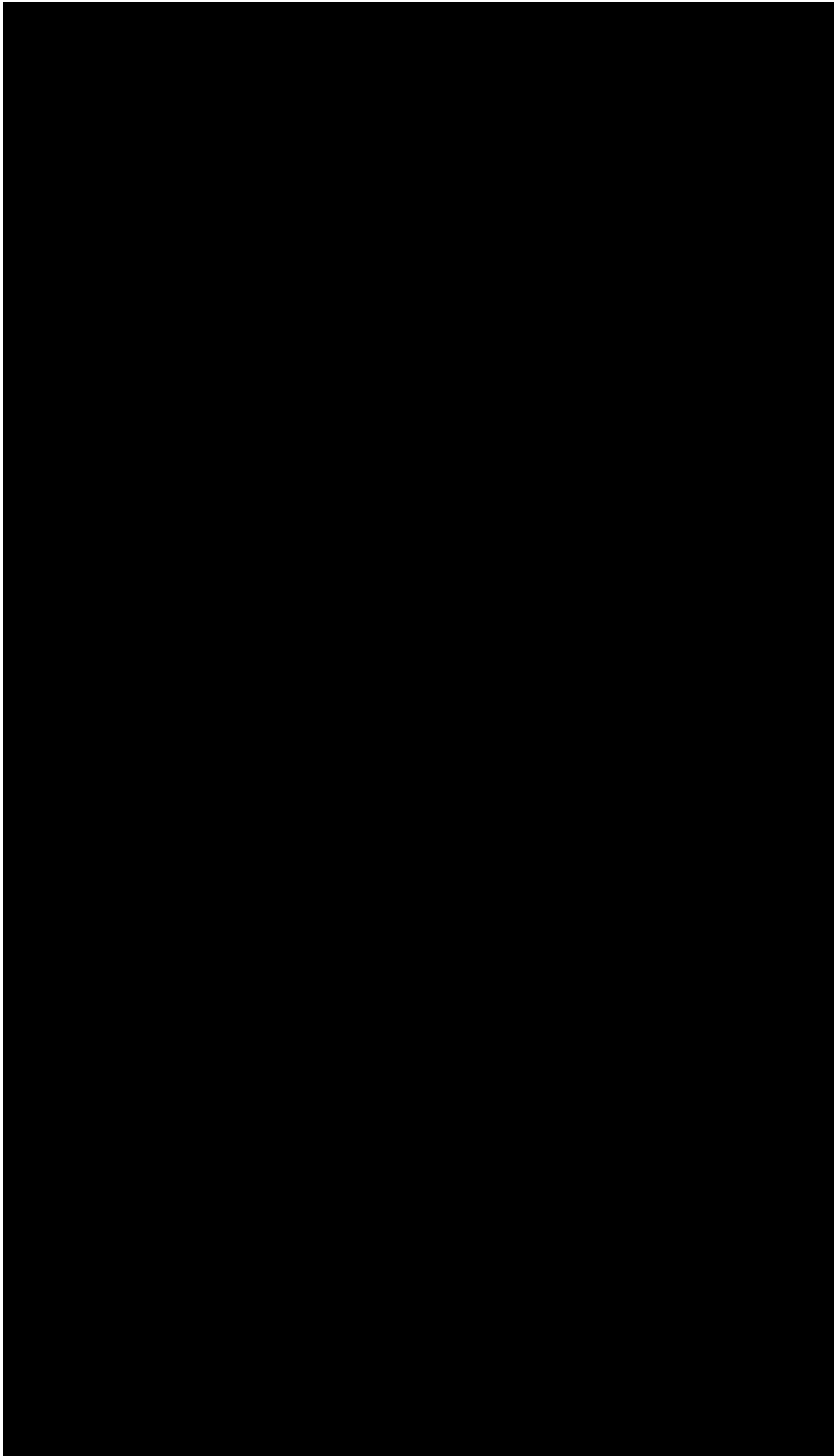
Was das nun für das Fest in der Orangerie heißt? Dass wir genaueres erfahren hätten, wenn Mozart ein Ausländer gewesen wäre und etwa vor dem englischen Königshaus gespielt hätte. Zum Fest in der Orangerie war möglicherweise – ähnliche Floskeln legen das nahe – der gleiche Mitarbeiter der Hofkanzlei erschienen wie schon im Vorjahr, als am gleichen Ort Theaterstücke gezeigt wurden. Und dass sein Augenmerk – der Name des Autors lässt sich nicht eruieren – ganz und gar dem Arbeitgeber galt, liegt auf der Hand.

Womit die »Wiener Zeitung« jedenfalls eines liefert: Ein erstaunliches Äquivalent zu jener Perspektive, die Löschenkohls Fundstück von diesem Abend entwirft.

2 Vgl. Es begann als »Wienerisches Diarium. In: Zeiten auf Seiten. 300 Jahre Wiener Zeitung 1703-2003, S. 43-51. Beilage der Wiener Zeitung, 2003.







Autorinnen und Autoren

(alphabetisch gereiht)

Walther Brauneis

1942 in Wien geboren. Studium an der Technischen Hochschule in Wien (Studienrichtung Architektur). Von 1968 bis 2002 im Bundesdenkmalamt tätig, wo er ab 1984 die Abteilung für Klangdenkmale leitete. Seit 1970 ist er als Generalsekretär der Wiener Beethoven-Gesellschaft tätig.

Mehrere historisch-topographische Buchpublikationen sowie zahlreiche Einzelveröffentlichungen zu Gluck, Dittersdorf, Mozart und Beethoven. Wissenschaftliche Mitarbeit bei zahlreichen Musik-Ausstellungen. Teilnahme an internationalen Symposien.

Für seine Forschungsergebnisse erhielt er 1992 den »Preis des Landes Niederösterreich für Mozartforschung« und 1997 die »Theodor-von-Karajan-Medaille« des Vereins für Geschichte der Stadt Wien. Von Papst Johannes Paul II. wurde ihm für seine Bemühungen um die Orgellandschaft Österreich das Komturkreuz des päpstlichen Sylvesterordens verliehen.

Paolo Budroni

leitet derzeit ein Digitalisierungsprojekt an der Universitätsbibliothek der Universität Wien.

Studium der Romanistik und Kunstgeschichte, jahrelang als Leiter des Büro für Wissenschaftsdokumentation am Ausseninstitut der Universität Wien. Zuletzt an der Università degli Studi di Perugia, Scienze della Comunicazione, als Marketingdozent tätig.

Reinhard Eisendle

Leiter der Abteilung Don Juan Forschung am Wiener Da Ponte Institut. Arbeitsschwerpunkte: Theatergeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Co-Kurator der Ausstellungen: Lorenzo Da Ponte – Oper und Aufklärung im Zeitalter Joseph II. (Wien), Salieri sulle tracce di Mozart (Mailand), sowie der Ausstellungen des Mozart-Jahrs 2006: Mozart. Experiment Aufklärung (Albertina) und Lorenzo Da Ponte – Il Poeta di Mozart (Jüdisches Museum).

Wolfgang Greisenegger

emeritierter Ordinarius der Theaterwissenschaft an der Universität Wien, Dekan, Altrektor. Publikationen zur österreichischen und europäischen Theatergeschichte, des Ausstattungswesens und des Theaterbaues.

Emanuela Hager

Professorin am Institut für Romanistik der Universität Wien.
Studium der Romanistik und Anglistik
Forschungsgebiete / Lehre: französische, italienische und spanische Literatur, Literaturtheorie, Textanalyse.

Christoph Irrgeher

Geboren 1976 in Wien. Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, seit 2003 im Kulturressort der »Wiener Zeitung« tätig.

Martin Kiener

selbständiger Architekt – beschäftigt sich mit Stadterneuerung, Innovative Stadterneuerungsprojekten und Denkmalschutz.
Seit 2004 örtlicher Bauaufsicht bei Bestandsicherung des Simmeringer Schloss Neugebäude.

Sieghard Neffe, Entdecker der Radierung *

Leiter a. D. der Hauptabteilung Benützung und Information
Ausstellungs- und Veranstaltungsmanagement
Fachreferent in den Bereichen Philosophie, Psychologie und Bildungswissenschaft.

*Bei der Entdeckung der Radierung war auch Dr. Leopold Cornaro, langjähriger Leiter der Abteilung »Altes Buch« beteiligt

Manfred Pittioni, Historiker und Jurist

jahrelang der Wirtschaftswelt im Bankwesen international tätig (Teheran, Paris), Neben zahlreichen ehrenamtlichen Tätigkeiten in wissenschaftlichen Gesellschaften ist er heute als Mitarbeiter am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien und als Generalsekretär des Alumniverbandes der Universität Wien tätig.

Mag. Arch. Jalil H. Saber Zaimian

Bauhistoriker, Architekt und Sicherheitsfachkraft in der Abteilung Raum- und Ressourcenmanagement, Arbeitnehmerinnen- und Arbeitnehmerschutz. Vom Beginn bis zum Ende der Planungs- und Bauarbeiten, sowie bei der Realisierung des Universitätscampus im Josephinischen »Altes AKH« beteiligt.

Ingrid Schraffl

Musikwissenschaftlerin, Pianistin und Klavierpädagogin. Studien an der Universität Wien (Musikwissenschaft) und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Klavier IGP) absolviert; Klavier-Konzertreihe am Staatlichen Konservatorium Latina (Italien). Referate an internationalen musikwissenschaftlichen Tagungen; ethnomusikologische Feldstudien mit Publikationen.

Rainer J. Schwob

Studium der Musikwissenschaft und Alten Geschichte an den Universitäten Graz und Wien. Studie zu »Klavierauszug und Klavierskizze bei Alban Berg« (Salzburg 2000). Doktoratsstudium an der Universität Wien mit einer Arbeit zu Claudio Monteverdis, *L'incoronazione di Poppea*« im 20. Jahrhundert Konservatoriumsausbildungen in Klavier und Orgel / Kirchenmusik. Derzeit tätig am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien mit Lehrveranstaltungen zur musikalischen Analyse und im Rahmen eines Forschungsprojekts zu W. A. Mozart im Spiegel des Musikjournalismus bis 1828 (Leiter: Gernot Gruber, Edition in Vorbereitung).

Peter Tschmuck

Professor für Kulturbetriebslehre am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Schwerpunkt : Musikwirtschaftsforschung.