

SCHUBERT, Ernst: *Fahrendes Volk im Mittelalter*. Bielefeld 1995. – SIEBER 1960. – SIMON, Eckehard: *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370–1530*. Untersuchung und Dokumente, Tübingen 2003 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 124).

Anni-Britta JAHN

Oper und Singspiel

Die Oper des 17. Jh.s hat ihre Wurzeln in den rittr. Festspielen des MA, die aus den Bestandteilen Turnier, Festzug, Tanz und Rollenspiel zusammengesetzt waren, in denen sich Mut, Ehre, Geschicklichkeit und schließl. Phantasie und Einfühlungsgabe bewähren konnten. Das 17. Jh. stellt anstelle der ersten beiden Elemente Tanz und Rollenspiel in den Mittelpunkt, wobei sich vielfältige Mischformen ergaben vom Ballet de cour über das Singballett zu Singspiel und Oper. Dabei ist der Begriff »Oper« in Dtl. erst gegen 1690 im Umkreis der städt. Oper Hamburgs nachweisbar (BRAUN 1981, S. 54f., 71), während der Terminus »Singspiel« damals allg. Opern mit dt. Text bezeichnete (KOCH 1974, S. 26).

Erste glanzvolle Vorbilder waren die Intermedien-Festspiele des Florentiner Medici-Hofes von 1589, die eine Fürstenhochzeit begleiteten und dann 1607 ihre glanzvolle Fortsetzung mit den Aufführungen der ersten Opern Monteverdis in Mantua fanden. Und wahrscheinl. war es sein *Orfeo*, der 1614 während des Karnevals in Salzburg als erste ital. Oper auf dt. Boden aufgeführt wurde (LEOPOLD 2004, S. 241). Da sowohl Ks. Ferdinand II. (1619–37) als auch Ks. Ferdinand III. (1637–57) mit Töchtern des Hauses Gonzaga aus Mantua verheiratet waren, wurde diese festl. Tradition am Kaiserhof übernommen (Abb. 269). Gleichwohl ist eine kontinuierl. Opernpraxis auch am Kaiserhof erst seit 1659 nachweisbar, da es in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges keinen Raum für solch kostspielige Unternehmungen gab (REIMER 1991, S. 89). Neben Wien ist es dann v. a. der Münchener Hof, der in den 1650er Jahren, nach dem Vorbild des Turiner Hofes, zu dem es ebenfalls dynast. Beziehungen gab, und in bewußter Konkurrenz zu Wien eine Oper aufbaute. Trotz der schwierigen Lage des Landes hatte Maxi-

milian noch in seinem Todesjahr 1651 im Hinblick auf die bevorstehende Hochzeit Ferdinand Marias so gute Voraussetzungen für den Ausbau der Hofmusik geschaffen, daß die Münchener Hofkanzlei sogar bemängelte: »Die Herren Musiker und besonders die Italiener erhalten hier gewöhnlich sehr gute Anstellungen mit so vortheilhaften Bedingungen, daß sie sich besser als mancher Staatsminister geschweige denn die gewöhnlichen Beamten stellen.« Obwohl in Dresden der Soprankastrat Giovanni Andrea Bontempi seit 1651 als Leiter der kurprinzl. Kapelle wirkte und zahlreiche Landsleute nachholte, kam es dort erst nach der Eröffnung eines Opernhauses i. J. 1686 zu regelmäßigen Opernaufführungen. Mangels dynast. Verbindungen gab hier ein Venedig-Besuch Johann Georgs III. (1647–91) i. J. 1685 den entscheidenden Anstoß.

Parallel zur ital. eroberte sich auch die deutschsprachige Oper allmähl. einen Platz im Repertoire. Frühe Zeugnisse finden sich am Hof des Hrg.s Heinrich Julius von Braunschweig (1564–1613), wo 1593 nach dem Vorbild engl. Komödianten die *Tragödia von einem Buler und Bulerin* aus der Feder des Hrg.s aufgeführt wurde, die zahlreiche Gesangs- und Instrumentalstücke enthält; und 1605 hatte Lgf. Moritz von Hessen-Kassel sich sogar ein eigenes Theater bauen lassen für die Aufführung von »Singecomödien« (SCHLETTNER 1863, S. 37 und 175). Auch diese Entwicklung wird vom Dreißigjährigen Krieg unterbrochen. Die Aufführung der ersten dt. Oper *Dafne* von Martin Opitz und Heinrich Schütz 1627 auf dem Hartenfels Schloß bei Torgau anläßl. der Hochzeit der Tochter des sächs. Kfs.en Johann Georg I. (1585–1656) mit dem Darmstädter Lgf.en Georg II. (1605–61) blieb eine Ausnahme, zumal wir nichts über ihre musikal. Ausgestaltung wissen.

1642 wurde am Hof von Wolfenbüttel anläßl. des Goslarer Sonderfriedens, den Hrg. August d. J. (1579–1666) ausgehandelt hatte, das *Neu erfundene FreudenSpiel* aufgeführt, zu dem die Hrg.in Sophie Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg die Musik für die Ensembles und Ballette komponierte und 1654 ließ sie die *Geistreiche Sing-Commedie Seelewig* von Georg Philipp Harsdörffer mit der Musik des Nürnberger Organisten und Stadtpfeifers Sigmund Theophil

Staden zum 75. Geburtstag ihres Gemahls aufzuführen. Dichter wie die Hzg.in, die Braunschweig zum wichtigsten Zentrum der Oper in Norddtl. machte, verband die Mitgliedschaft in der einflußreichen *Fruchtbringenden Gesellschaft*. Den großen Vorbildern Wien, München und Dresden, wo 1671 zum ersten Mal eine ital. Oper, *Dafne* von Marco Giuseppe Perandas und Giovanni Andrea Bontempi mit dt. Text aufgeführt wurde, folgten im letzten Drittel des 17. Jh.s weitere Höfe wie Ansbach, Bayreuth, Hannover, Stuttgart und Weißenfels. So berief 1673, i. J. nach seinem Regierungsantritt, Mgf. Johann Friedrich von Ansbach (1654–86, Abb. 270) den *Cammer Canzellisten* Johann Wolfgang Franck, daß er die *Direction der Hoffmusic vnd Comedien vber sich nehme* (SCHMIDT 1956, S. 51). Franck hatte offensichtl. zunächst die Aufgabe, sämtl. für einen Opernbetrieb notwendigen Musiker zu engagieren. 1679, am Tag der Aufführung der Oper *Die drey Töchter des Cecrops*, die nur als Libretto überliefert ist, erstach er im Affekt den Diskantisten Ulbricht und mußte fliehen, entzog sich aber geschickt der Verfolgung und wirkte dann in Hamburg als einflußreicher Komponist der dortigen Oper.

In der Phase der Konsolidierung absolutist. Herrschaftsformen nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges kam der Oper nicht nur eine Unterhaltungsfunktion zu, sondern sie wurde ebenso wichtig für die Bindung des Adels an den Hof als kulturellem Zentrum des Herrschaftsbereiches. Zugleich übernahm sie die Aufgabe, bestimmte Vorstellungen, die der Legitimation absolutist. Herrschaft dienen, ästhet. zu legitimieren (REIMER 1991, S. 104). Als wichtige Voraussetzung dafür wurde die Kenntnis der Handlung angesehen. So wurde 1662 zur Aufführung von Giovanni Andrea Bontempis *Il Paride* bei der Dresdner Fürstenhochzeit der Librettotext zum Mitlesen an die Zuhörer verteilt. Zugl. stellte ein Vorwort von vornherein eine entspr. Deutung der Handlung sicher. Die häufige Aufnahme antiker Stoffe ermöglichte es, einen direkten Bezug zw. antikem Held und gegenwärtigem Fs. herzustellen, wobei der Fs. meist als Steigerung des antiken Vorbildes erscheint. So verkündet Jupiter im Festspiel *Le ationi fortunate di Perso*, das 1691 nach dem Sieg

Ks. Leopolds über Ungarn aufgeführt wurde: »Ein Zeit wird kommen, daß ein Glorwürdiger Helde weit herrlichere Sieges-Thaten begehen wird als Perseus. Dieser wird sein Leopold der Grosse« (REIMER 1991, S. 112, Abb. 271). Aber auch das neue höf. Ideal des Triebverzichts und der Affektbeherrschung (ELIAS 1969) wird in vielen Libretti verherrlicht. In Antonio Cestis Oper *Alessandro vincitor di se stesso*, die nach der Uraufführung in Venedig 1651 in verschiedenen Fassungen 1658 in München, 1662 in Wien und Innsbruck aufgeführt wurde, steht im Mittelpunkt der Fs., der nicht allein seine Feinde, sondern v. a. seine Leidenschaft besiegt und auf die geliebte Tochter des Perserkgs Darius verzichtet (OSTHOFF 1960, S. 28f.). Schließl. sollte die Oper sogar zur histor. Legitimation des Herrschaftsanspruches beitragen. So versuchte Agostino Steffani, der von 1667 bis 1688 am Münchener Hof tätig war, 1686 in seiner Oper *Servio Tulli* den Anspruch der Wittelsbacher auf Gleichrangigkeit mit den Habsburgern, deren Hofoper ganz im Dienst habsburg. Reichsideologie stand, durch den Verweis auf Karl den Großen als gemeinsamen Stammvater beider Dynastien zu untermauern.

→ Abb. 269, 270, 271

→ A. Unterhaltung/Zeitvertreib; Musik[er] → A. Unterhaltung/Zeitvertreib; Tanzen, Musizieren → C. Diver-tissement → C. Mummereien → C. Tanz [Tanzhaus]

L. BRAUN 1981. – ELIAS, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Neuwied u. a. 1969 (Soziologische Texte, 54). – KOCH, Hans-Albrecht: Das deutsche Singspiel, Stuttgart 1974 (Sammlung Metzler, 133). – LEOPOLD, Silke: Die Oper im 17. Jahrhundert, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 11). – OSTHOFF, Wolfgang: Alessandro Cestis »Alessandro vincitor di se stesso«, in: Studien zur Musikwissenschaft 24 (1960) S. 13–43. – REIMER 1991. – SCHIEDERMAIR, Ludwig: Die Anfänge der Münchener Oper, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 5 (1904) S. 442–468. – SCHLETTERER, Hans Michel: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, Augsburg 1863 (ND Hildesheim 1975). – SCHMIDT, Günther: Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter

bis 1806. Mit Beiträgen zur deutschen Choralpassion, frühdeutschen Oper und vorklassischen Kammermusik, Kassel 1956. – STRAUB, Eberhard: Repraesentatio maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, München 1969 (Miscellanea Bavaria Monacensia, 14; Neue Schriftenreihe des StA München, 31).

Christian BERGER

Feuerwerke und Illuminationen

Feuerwerk [...] bedeutet alle Kunst-Feuer, so aus Pulver, Salpeter, Schwefel und Kohlen gemacht, und zur Lust oder Ernst gebraucht werden.« So beginnt der Eintrag über Feuerwerk in Zedlers Universallexikon. Bereits hier wird deutlich, daß unter Feuerwerk nicht nur ein farbenprächtig erhellter Himmel verstanden wurde, sondern auch der milit. Einsatz von Schießpulver. Überhaupt beginnt die Geschichte des Feuerwerks mit dem milit. Einsatz und so verwundert es auch nicht, daß lange Zeit Angehörige des Militärs auch für Festfeuerwerke verantwortl. waren, die im Auftrag von Städten und Fs.en von Büchsenmeistern und Artillerieoffizieren erstellt wurden. Erst später, als der Anspruch an die Feuerwerke und ihre Inszenierung zunahm, kamen Architekten, Zimmerleute, Maler und andere Helfer hinzu. Die eigentl. Feuerwerkerei jedoch blieb weiterhin Kriegshandwerk.

1200–1450 Als Erfinder des Schießpulvers galt lange Zeit ein Berthold Schwarz, vermutl. ein Konstanzer Domherr, der in der ersten Hälfte des 14. Jh.s lebte. Es gilt jedoch heute als gesichert, daß er aller Wahrscheinlichkeit nach nur Veränderungen an der chem. Zusammensetzung (Schwarzpulver) vorgenommen hat. Die Kenntnis von Schießpulver und Raketen (»Pfeile von China«) wurde durch die Araber, die es wahrscheinl. seit dem 9. Jh. durch ihre Kontakte zu China kannten, nach Europa vermittelt. 1242 beschrieb Roger Bacon in *De mirabili potestate artis et naturae* die Herstellung von Schießpulver und dessen zerstörer. Wirkung. Die Treibkraft kannte er offensichtl. nicht, denn es findet sich bei ihm keine Beschreibung von Raketen. Marcus Graecus, der 1250 eine Abhandlung über Schießpulver (*Liber ignium ad comburendos hostes*) verfaßte, kannte die Treibkraft und

beschrieb Kracher und Raketen, primär behandelte aber auch er die Kriegstechnik. 1265 schlug Albertus Magnus in *Opus de mirabilibus mundi* vor, Schießpulver in eine feste Hülle zu füllen, um einen lauten Knall zu erzeugen. Der wohl erste Beleg für Raketen und die friedl. Nutzung des Schießpulvers für Feuerwerke findet sich in Europa für das Jahr 1379. Es handelt sich hierbei um die Beschreibung eines Mysterienspiels mit Feuerwerk in Vicenza, das zur Feier der Versöhnung zweier Familien abgehalten wurde. 1402/05 erläuterte Konrad Kyeser die Funktionsweise von Raketen, die eine bes. Faszination auf die Menschen ausübten. Bereits 1420 im Feuerwerksbuch, das als Grundlage der pyrotechn. Literatur gilt, werden sog. »steigende« und »brennende Feuer«, die die Grundlage der späteren großen Festfeuerwerke bildeten, beschrieben.

Nicht wesentl. anders als heute füllte man die explosiven Gemische in Behälter aus Ton, Eisen oder Pappe. Man unterschied zw. langsam brennenden Feuern, die v. a. bei Leuchtkugeln Einsatz fanden und funkensprühenden Feuersätzen, die schneller verbrannten.

Das erste Lust-Feuerwerk soll 1438 in Wien veranstaltet worden sein. Allerdings blieben Feuerwerke auch weiterhin Kriegshandwerk. Im ausgehenden MA waren die Städte die Zentren der Feuerwerkerei. Zum Zentrum der dt. Feuerwerkerei wurde zu jener Zeit Nürnberg, wo beim sog. Schembartlauf zur Fastnacht regelmäßige Feuerwerke eingesetzt wurden. Trotzdem wurden Festfeuerwerke und Feuerwerksspiele, die sich in den Städten entwickelt hatten, nicht zur charakterist. Form bürgerl. Feste. Die Pyrotechnik diente ledigl. der städt. Repräsentation, die v. a. im Zusammenhang mit fsl. Besuchen zum Einsatz kam, wie die Feuerwerke zu Ehren verschiedener Ks. auf Reichstagen verdeutlichen.

1450–1550 Der erste Beleg für ein größeres Feuerwerk in Dtl. findet sich für das Jahr 1506. Aus Anlaß des Reichstages in Konstanz wurde auf drei, mit 350 Fässern pyrotechn. Materials beladenen, Booten ein Feuerwerk inszeniert. In Nürnberg wurde 1535 die Eroberung von Tunis durch Karl V. ebenfalls mit einem Feuerwerk gefeiert. Der hiervon erhaltene Holz-

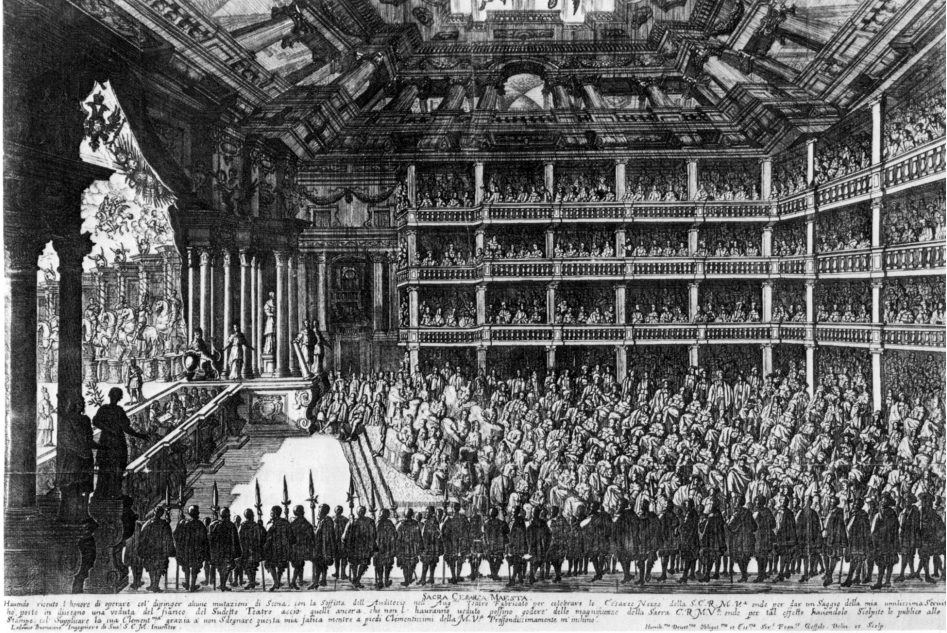


Abb. 269: Festspielhaus auf der Burgbastei in Wien, erbaut für die Festoper *Il Pomo d'oro* von Antonio Cesti (1665), Seitenansicht des Theaterinnenraums. Der erste Parkettsessel war der Platz des Regenten, des durch seinen spanischen Federhut zusätzlich herausgehobenen und Textbücher haltenden Kaisers Leopold I. (1640–1705), daneben seine junge Gemahlin Margarete Theresia, Tochter des Königs Philipp IV. von Spanien (1651–1673), und die Kaiserinwitwe Eleonora (1630–1686), ferner wahrscheinlich deren Kinder, die Erzherzoginnen Leonore (1653–1697) und Marianne (1654–1689), Stiefschwestern des Kaisers. Im Orchesterraum am Cembalo der Maestro di Capella mit etwa 25 Musikern. Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Kupferstich nach Zeichnung des kaiserlichen Hofarchitekten Ludovico Ottavio Burnacini (1636–1707) des kaiserlichen Hofkupferstechers Mathäus Küsel (1629–1680/81), nach: BRAUN 1981, S. 87.



Abb. 270: Stich von Johann Meyer (1655–1712) in einem Ansbacher Opernlibretto vom Januar 1682. Er huldigt »damit seinen Auftraggebern, Markgraf Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1654–1686) und dessen zweiter Gemahlin Erdmuth Luise geb. Herzogin von Sachsen-Eisenach (1662–1696), die (porträtähnlich) als Hauptpersonen dieser Heimführungsoper dargestellt sind: als Endymion – hier schlafend und in Sklavenkleidern – und als Göttin Diana (Luna). Universitätsbibliothek Erlangen; Handschriftenabteilung, nach: BRAUN 1981, S. 72.



Abb. 271: Andromeda-Spiel. Titelkupferstich von Christian Daniel Pietesch zum musikalischen Festspiel des kurbrandenburgischen Hofdichters Michael Kongehl (Prutenio), das 1695 zum Geburtstag von Kurfürst Friedrich III. zu Brandenburg (1657–1713) in Königsberg dargeboten wurde. Es geht zurück auf ein »Singe-Spiel« das Anton Ulrich Herzog von Braunschweig (1633–1714) 1659 nach der Vorlage Pierre Corneilles *Andromède* (1650) gedichtet hatte und das 1675 mit der Musik von Johann Wolfgang Francks im Druck erschienen war. Perseus reitet mit einem geflügelten Pferd durch die Luft. Schloßbibliothek Mannheim, nach: BRAUN 1981, S. 92.