

darauf hindeuten, dass die Vaudeville-Strophen in zeitlicher Nähe zu diesen vier Strophen entstanden sind. Eine Anfrage beim Goethe- und Schiller-Archiv bezüglich des Papiers, auf dem sie notiert wurden, brachte leider keinen weiteren Aufschluss über die Datierung dieser Skizzen.

Abschließend kann man daher feststellen, dass sich die meisten Parallelen zwischen den *Ungleichem Hausgenossen* und der Handlung von *Figaros Hochzeit* am plausibelsten mit Goethes Kenntnis des Beaumarchaischen Lustspiels erklären lassen. Der eindeutigste Beleg dafür, dass Goethe das Stück als Vorlage benutzt hat, die Kontrafaktur des Schluss-Vaudevilles, ist bisher übersehen worden. Einzig einige Details des Szenars und vielleicht der Wortlaut der Arie der Baroness deuten auf Goethes Kenntnis von Da Pontes Libretto hin. Die Frage nach den literarischen Bezügen von Goethes Libretto-Fragment muss demnach differenzierter beantwortet werden als bisher. Weder die voreilige Verengung der Fragestellung auf den Vergleich Goethe–Mozart, noch der Versuch, alle *Figaro*-Bezüge auf Beaumarchais zurückzuführen, wird der komplizierten Sachlage gerecht.

Sebastian Werr (München)

Barockoper und die Versinnlichung von Politik*

Nicht nur in der Musiktheaterwissenschaft besteht inzwischen wohl allgemeiner Konsens darüber, dass »Musik und Theater als Medien höfischer Repräsentation«¹ fungierten. So erkannte man neben einer (nicht näher spezifizierten) »Unterhaltungsfunktion«, der »Erziehung zur Tugendhaftigkeit« auch die »Repraesentatio maiestatis« als ein wesentliches Motiv der höfischen Opernpflege.² Wie aber konnte man mit Darstellungen auf der Opern-

rette wieder vorgenommen, und sie reicher ausgeführt« (WA, Abt. 4: *Briefe*, Bd. 7, S. 115) als Hinweis auf ältere Vorarbeiten interpretiert wird (so Morris, »Hausgenossen«, in: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins*, Bd. 19, S. 8f.; Borchmeyer, FA, 1. Abt., Bd. 5, S. 1191; Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag*, Zürich und München 1983, S. 493, und MA, Bd. 2,1, S. 723). Möglicherweise handelt es sich bei dieser Briefstelle jedoch um eine erste Andeutung des Vorhabens, die in Frankfurt entstandenen Singspiellibretti *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella* zu überarbeiten. Die Formulierung »eine alte Operette« passt auf ein vor längerer Zeit vollständig ausgeführtes Libretto zweifellos besser als auf etwa vorliegende Ansätze zu einem noch unvollendeten Textbuch. Die hier vorgeschlagene Deutung erscheint um so plausibler, als Goethe nur zweieinhalb Monate später in dem bereits zitierten Brief vom 23. 1. 1786 an Philipp Christoph Kayser den Plan, die genannten älteren Libretti zu überarbeiten, ausdrücklich anspricht.

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen eines von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsprojekts.

¹ So etwa der Titel einer 2002 in Halle abgehaltenen Tagung, deren Beiträge im *Händel-Jahrbuch* 49 (2003) veröffentlicht sind. Die Thematik wird allerdings nur in wenigen Beiträgen dezidiert behandelt.

bühne politische Ziele durchsetzen? Im Folgenden sollen hierzu einige Gedanken am Beispiel des Münchner Hofes im frühen 18. Jahrhundert ausgeführt werden. Dass dies angesichts des hier vorgegebenen Rahmens nur in einer vorläufigen Weise geschehen kann, liegt auf der Hand.³

Die politische Wirkungsabsicht der höfischen Unterhaltungsaktivitäten war für die Zeitgenossen vollendete Tatsache. Bereits Julius Bernhard von Rohr vermutete in seiner *Ceremoniel-Wissenschaft* aus dem Jahre 1733 hinter ihnen »nicht selten mancherley politische Absichten«. Die Regenten wollen damit:

die Liebe der Höhern und des Pöbels erlangen, weil die Gemüther der Menschen bey dergleichen Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehesten gelencket werden können, sie suchen sich etwan in der Gunst des Landes bey einer neuen Regierung zu befestigen, sie wollen die Unterthanen hiedurch zu neuen Anlagen, die sie von ihnen verlangen, desto eher disponieren, auch wohl die calamitösen Zeiten, die ein Land oder eine Residenz bedrücken, desto eher zu verbergen.⁴

Der Nachweis, dass »Repraesentatio maiestatis« auch mit den Mitteln des Musiktheaters geschah, lässt sich dabei auf verschiedenen Ebenen führen: auf der eher äußerlichen der bloßen Prachtentfaltung, wobei der Reichtum der Ausstattung, das Herausragende der Sänger etc. dazu dienten, die Rezipienten zu beeindrucken und so von der (wirtschaftlichen und politischen) Potenz des Herrschers zu überzeugen. Aber auch die Darbietungen waren von den politischen Zielen ihrer Auftraggeber geprägt, denn es wurden Wertemuster und Leitbilder der höfischen Gesellschaft vorgeführt, die die Rezipienten auf ihre Lebenswelt beziehen konnten. Auch wenn sich das Unterhaltsame an den Opern dabei oft durch ästhetische Aspekte begründet, die mit dem Politischen wenig oder nichts zu tun haben, so bleibt festzuhalten, dass Propaganda noch heute wirksamer ist, wenn sie im Gewand von Unterhaltung kommt anstatt dem offizieller Verlautbarungen.

Die grundsätzliche Zielsetzung höfischen Prunks hat der bayerische Kurfürst Max Emanuel selbst benannt. Zu den von ihm veranlassten Bautätigkeiten äußerte er: »Es galt dem Ausland zu zeigen, was für ein Kerl man sei, und welchen reichen und starken Staat man darstellte.«⁵ Diese Strategie war erfolgreich – so bekam etwa der Baron von Pöllnitz angesichts der glänzenden Hofhaltung den Eindruck: »Il est certain que la Baviere est un des meilleurs Etats de l'Empire.«⁶ Die politische Komponente war der Grund, der Repräsentation dienliche Maßnahmen wie Bautätigkeit an Schlössern oder prächtiges Festleben

2 Vgl. beispielsweise die Literaturdiskussion bei Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Opern im Kontext der Hofkultur*, Laaber 2003, S. 80–94.

3 Der Autor bereitet zurzeit eine umfassende Monographie zu diesem Themenkomplex vor.

4 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*, Berlin 1733, Reprint Leipzig 1989, S. 733f.

5 Zitiert nach Dietmar Görgmaier, *Gartenfeste Versailler Prägung am Kurbayerischen Hof unter Max Emanuel und Karl Albrecht. Ein Beitrag zur Kultur- und Gesellschaftsgeschichte in Bayern*, Diss. München 1973 (mschr.), S. 84.

6 Karl Ludwig von Pöllnitz, *Lettres et memoires, contenant les Observations qu'il a faites dans ses Voyages et le caractere des Personnes qui composent les principales Cours de l'Europe*, Amsterdam 1737, S. 306.

auch angesichts leerer Staatskassen keineswegs einzuschränken, sondern bei ihnen – wie im Falle der Hochzeit des bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht im Jahre 1722 – selbst auf die Gefahr des Staatsbankrotts hin nach immer neuen Superlativen zu streben. Es steht zwar außer Frage, dass gerade während der Regentschaft von Max Emanuel von 1680 bis 1726 der bayerische Staatshaushalt schwer zerrüttet wurde: Der Kurfürst hinterließ Verbindlichkeiten in Höhe von mehr als 26 Millionen Gulden, letzte Entschuldungsvorgänge aus dieser Zeit zogen sich noch bis 1850 hin.⁷ Angesichts der damit verfolgten politischen Ziele erscheint der Vorwurf der Verschwendungssucht, den spätere Generationen hinsichtlich der Prunkbauten und rauschenden Feste erhoben, dabei in seiner Pauschalität allerdings nicht als gerechtfertigt.

Das spektakulärste Ereignis der Münchner Festgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts war unzweifelhaft die genannte Hochzeit des Kurprinzen Karl Albrecht, des späteren Kaisers Karl VII., mit Maria Amalia Josepha von Österreich im Jahre 1722. Ursächlich für den immensen Aufwand, der darauf abzielte, die Dresdner Fürstenhochzeit von 1719 noch zu überbieten, waren die politischen Ambitionen der Wittelsbacher: Durch die neuerliche Verbindung beider Häuser sollte nach den Wirren des spanischen Erbfolgekriegs eine Versöhnung mit Habsburg herbeigeführt werden, zugleich hoffte Kurfürst Max Emanuel seinem Sohn so Ansprüche auf das österreichische Erbe zu sichern, falls Kaiser Karl VI. ohne männlichen Nachkommen bleiben sollte.⁸

Die Trauung selbst hatte am 5. Oktober 1722 in Wien stattgefunden, die Festlichkeiten in Bayern begannen am 17. Oktober mit dem Einzug der Neuvermählten in München und wurden am 4. November mit einem Turnier abgeschlossen. Breiten Rahmen innerhalb des Festes nahmen theatralische Aufführungen ein: Am 18., 24. und 28. Oktober sowie am 2. November gelangte im Salvatortheater die erste Festoper, Pietro Torris *Adelaide* (Libretto: Antonio Salvi), zur Aufführung; am 21., 27. und 31. Oktober folgte die zweite, *I veri amici* des eigens aus Venedig verpflichteten Tomaso Albinoni auf einen bereits vertonten Text von Francesco Silvani und dem späteren bayerischen Hofpoeten Domenico Lalli. Die beiden Komponisten waren auch die Autoren weiterer in diesem Festkontext aufgeführter Werke wie dem am 22. Oktober gespielten Turniervorspiel *La publica felicità* mit Musik von Torri auf einen Text des kaiserlichen Hofdichters Pietro Pariati und dem am 4. November vorgestellten Turniervorspiel *Il trionfo d'amore* mit Musik von Albinoni. Darüber hinaus wurden den Gästen neben der Residenz auch die anderen Schlösser der Wittelsbacher vorgeführt, wobei in Dachau, Starnberg und Nymphenburg kleinere musikdramatische Werke gezeigt wurden.⁹

7 Vgl. Karl-Otto Tröger, *Der bayerische Kurfürst Max Emanuel in Brüssel. Zur Politik und Kultur in Europa um 1700. Eine Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs für die Vertretung des Freistaates Bayern bei der Europäischen Union in Brüssel*, München 1998, S. 35.

8 Dass die Wittelsbacher im Vorfeld der Hochzeit den Verzicht auf diese Rechte erklärt hatten, hinderte Karl Albrecht nach Eintritt des Erbfalles 1740 nicht, Ansprüche auf die Kaiserwürde zu erheben, was in den bis 1748 dauernden Österreichischen Erbfolgekrieg mündete.

9 Für ausführliche Darstellungen des Festablaufes vgl. Eberhard Straub, *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die böfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969, S. 300–313; Christina Schulze, »Kunst und Politik am Hofe Max Emanuels.

Die einleitend erwähnten Mechanismen, dass »die Gemüther der Menschen bey [...] Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehesten gelenket werden können«, prägten nicht nur die Umzüge und Zeremonien, sondern auch das Musiktheater. Noch deutlicher als in der Oper wird dies in den Turniervorspielen wie dem im Rahmen des Festes aufgeführten »Componimento poetico« *La publica felicità*. Die Verbindung von Herrschaftsinszenierung und Musiktheater ist dabei schon deswegen so offensichtlich, weil an der Aufführung auch Kurfürst Max Emanuel und seine Söhne Karl Albrecht, Joseph Clemens und Ferdinand teilnahmen. Das Turniervorspiel teilte mit der Oper die antiken und mythologischen Stoffe, beide Gattungen wurden von denselben Künstlern gestaltet, und es wurden überwiegend dieselben musikdramatischen Techniken verwendet; so kamen zum Einsatz eine Theatermaschinerie, die spektakuläre Wirkungen ermöglichte, veränderbare Dekorationen und eine in sich geschlossene Handlung, die – wie in der Oper – durch Rezitative, Arien und Chöre vorangetrieben wurde. Beide Theaterformen unterschieden sich allerdings dadurch, dass im Turnierspiel eine durch die Handlung motivierte, im Turnier ausgetragene kriegerische Auseinandersetzung stattfand, und vor allem, dass der Regent hier selbst auftrat. Die Aufführung von *La publica felicità* fand im Turnierhaus statt und umrahmte ein Caroussel; eine Veranstaltung, die nach Friedrich Karl von Mosers *Teutschem Hof-Recht* »nur bey sehr feyerlichen Gelegenheiten gehalten« wurde. Sie hatten »vil mit den Turnieren gemein und seynd eigentlich ein höchst-feyerliches in Ring-Quintan- und anderen Rennen bestehendes Ritter-Spil.«¹⁰

Inhaltlich bezogen sich die dort vertonten Texte auf den Huldigungszweck des Festes. Das »Renomé« etwa stimmt einen Preisgesang auf die bayerischen Helden an; nur von Max Emanuel müsste selbst sie schweigen: Seine Tugend sei so groß, dass man sie kaum in Worte fassen könne. Entscheidend für die Wirkung dieser Veranstaltung war das multimediale Zusammenwirken nicht nur der verschiedenen Künste, sondern auch die Verteilung der Künstler im Raum, wie der offizielle Festbericht unterstreicht:

Der Bühne gegen über/wo die Chur-Printzessin sasse/hatte man eine überaus schöne und sinnreich erfundene Maschine aufgerichtet/welche aus einem grossen/ beleuchteten Gewölcke mit vielen Sternen bestande/in dem einem/welches/die allerhelleste war/wurde die Liebe vorgestellt. Mitten in diesem Gewölcke sasse der Gott Hymen mit einer brennenden Fackel in der Hand/und unbeschreiblich viel Musici, welche verschiedene Chöre machten/und um dieses grosses Gewölcke herum ihren Platz hatten.¹¹

Die Hochzeit Karl Albrechts mit Maria Amalia (1722)«, in: *Münchener Theatergeschichtliches Symposium 2000*, hrsg. von Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder, München 2000, S. 54–75; Sebastian Werr, »Inszenierte Herrschaftsansprüche. Musik und Theater bei den Münchner Hochzeitsfestlichkeiten im Jahre 1722«, in: *Musik in Bayern* 68 (2004), S. 95–137.

10 Friedrich Karl von Moser, *Teutsches Hof-Recht*, 2 Bde., Frankfurt a.M. und Leipzig 1754, Bd. 2, S. 568.

11 Pierre de Bretagne, *Réjouissances et fêtes magnifiques qui se sont faites en Baviere l'an 1722*, München 1723, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung *Ausführliche Relation von denen herrlichen Festivitäten und öffentlichen Freuden-Bezeugungen welche so wohl bey Hofe in der Stadt München als auch auf denen Chur-Fürstl. Jagt- und Lust-Schlössern wegen der hoben Vermählung des Chur-Printzens zu Bayrn Durchl. Caroli*

Mit der Liebe (Amor) und Hymen (Imeneo), dem griechischen Gott der Hochzeit, sind zwei der sechs Gesangspartien gemeint, die allegorische Figuren darstellten. Es folgte eine längere musiktheatralische Darbietung, bei der die Dekorationen bewegt wurden und eine Reihe von Arien und Chören erklangen. Dann begann der Teil der Aufführung, an dem der Kurfürst selbst mitwirkte: Es zogen die vier Reiterquadrillen ein, wobei jeder Quadrille eine der genannten allegorischen Figuren zugeordnet war. Angeführt wurden die Quadrillen jeweils von Kurfürst Max Emanuel und seinen Söhnen; die weiteren Teilnehmer waren ausgewählte Mitglieder des Hofstaats. Auch hier war die sinnlich wahrnehmbare, auf Überwältigung abzielende visuelle Komponente von großer Bedeutung, wenn es etwa über die erste Quadrille anerkennend heißt, dass sie »in Feuerfarbenen Sammet gekleidet/mit schwarzen Aufschlägen/und Gold bordiret/auch über und über mit Jubelen besätzt« war.¹² Und auch das Einreiten des Adels auf den Festplatz war wie eine theatralische Aufführung inszeniert:

Vorher ritten 16. Trompeter und 4. Paucker/und vor jeder Quadrille wurde derselben Gottheit auf einem Triumph-Wagen geführet/an dem 4. Pferde neben einander gespannt waren/welche von kostbar gekleideten Sattel-Knechten geführet wurden. Hierauf kamen die Parade-Pferde eines jeden Haupts von der Quadrille, deren Zeug und Decken ungemein kostbar waren/dann die Laqueyen zu Fuß/hernach die Pagen, und alsdenn ein jedes Haupt mit seinen Rittern/vor denen ihre aufs prächtigste gekleideten Diener vorher marschirten. Alle diese Ritter stellten sich mitten in der Reit-Schule in Schlacht-Ordnung/worauf die 4. Gottheiten anfangen zu singen/denen die Chöre folgten/und eine unvergleichliche Harmonie hören liessen.¹³

Es folgte das eigentliche Turnier, anschließend formierten sich die Reiterquadrillen erneut:

Nachdem nun der Streit zu Ende ware/theilten die dazu ernannte Richter und Zeuge/welche unter der Bühne/worauf sich die Chur-Prinzessin befand/die Prey-se aus/die Ritter aber hatten sich indessen mitten auf den Platz begeben/und jede Quadrille hat ihre Gottheit auf dem Triumph-Wagen vor sich.¹⁴

Nun wurde die Aufführung der Musik fortgesetzt. Nach einem einleitenden Rezitativ folgt ein Duett Hymen (Imeneo)–Allgemeines Wohl (La Publica felicità), das gleichsam als Zielpunkt des Ganzen die solistischen Gesangsdarbietungen abschloss und die Aufführung zu ihrem Höhepunkt führte: Die Personifikation der Hochzeit und die des Allgemeinen Wohls machen die so überaus lobenswerte Verbindung des Brautpaares mit einem homorhythmischen Duett in parallelen Terzen und Sexten auch musikalisch sinnfällig. Die Überhöhung mit künstlerischen Mitteln verlieh den mit der Aufführung vermittelten Botschaften mehr Überzeugungskraft, als es mit dem bloßen Wort möglich gewesen wäre.

Alberti mit der Durchleuchtigsten Erz-Herzogin Maria Amalia gehalten worden und zu seben gewesen. [...], Augsburg 1723, fol. H[1].v.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., *Festbericht*, fol. H[2].r.

Die an Massivität kaum zu überbietende theatralische Inszenierung hob das Dynastische in die Sphäre des Überweltlichen und verlieh der in den Choreographien dargestellten Gesellschaftsordnung so ein wenig von der ›Aura‹ des Gottgegebenen.

Aber auch in den Festopern wurde der Festanlass gefeiert. Der Prolog von Albinonis *I veri amici* handelt, wie es im Festbericht heißt, »von einer Nymphe und einem Hirten [...] / welchen der Iser-Fluß das Glück verkündigt / so ihnen diese hohe Vermählung [von Karl Albrecht und Maria Amalia] hoffen läßt / weßwegen ein Chor seine Freude durch ein fröhliches Singen bezeugte.«¹⁵ Mehr oder weniger explizit werden politische Ansprüche zum Ausdruck gebracht. Dass die Prologe sich auf das Tagesgeschehen bezogen, wird dadurch deutlich, dass derjenige aus *Adelaide* bei den Bearbeitungen dieses Librettos für andere Gelegenheiten entfiel.¹⁶ Dort schließt sich an eine allegorische Handlung, die die Notwendigkeit sowohl von Gelehrtheit als auch von Waffen für den Erhalt von Königreichen darstellt, das Lob des Hauses Bayern an, wobei von Gott Jupiter die Abstammung des Hauses Wittelsbach diskutiert wird.¹⁷ Die mit einer derartigen Darstellung verfolgten Absichten macht eine gleichzeitig publizierte Genealogie deutlich, die belegen sollte,

daß unsere Durchleuchtigste neu-verlobte Brauth-Persohnen / zeigen und weisen können / daß Ihre Durchleuchtigste und Großmächtigste Urahn schon vor Christi-Geburt mächtigste König gewesen / da anderer Helden-Stamm: Väter noch unbekannt waren / und daß in ihren Geschlechts-Registern lautter Helden zu finden / welches ein glückseeligstes Anzeigen / daß auß ihnen auch gleiche Durchleuchtigste Erben entspringen werden.¹⁸

Die Abstammungsnachweise, die mitunter Gegenstand heftiger Debatten waren, dienten zur Begründung von Herrschaft. Nach Stieves *Europäischem Hof-Ceremoniell* (1723) etwa zählten das »Alterthum der Monarchie oder Souverainitée« zu den wichtigsten der »General-Argumenta, welche diesem oder jenem Souverain zu Behauptung der Praecedenz für einem andern dienen sollen«.¹⁹ Mit den Opern sollte also nicht nur der Status quo dokumentiert werden, sondern es wurden auch Ziele verfolgt wie die Legitimation politischer Ansprüche oder die Disziplinierung der Untertanen. Bei allen Unterschieden der Stoffwahl – *Adelaide* spielt im mittelalterlichen Italien, *I veri amici* im alten Ägypten – hatten die Opern gemein, dass sie die Frage der Legitimation von Herrschaft thematisieren: In beiden Fällen wurde in der Vorgeschichte der rechtmäßige Herrscher von einem Widersacher ermordet, der anschließend eine Gewaltherrschaft begründete; beide Opern enden damit, dass der Tyrann

15 Ebd., *Festbericht*, fol. H[1]r.

16 So etwa in der Bearbeitung, die Georg Friedrich Händel 1729 als *Lotario* für London vertonte.

17 *Adelaide. Primo Drama Per Musica Da Rappresentarsi in occasione che si Festeggiano Le Augustissime Nozze De' Serenissimi Sposi Carlo Alberto Principe Elettorale Di Baviera &c. &c. e Maria Amalia Principessa Elettorale, Arciduchessa d'Austria &c. &c.*, München 1722.

18 Johann Joseph Pock, *Immergrünender Lorber-Baum. Einfach in dem Ubr-Alten Haupt-Stammen der alten Königen von Francken. Zweyfach in seinen zweyen Haupt-Aaesten als dem Durchleuchtigsten Chur-Hauß Bayren / und dem Durchleuchtigsten Ertz-Haus Oesterreich / Welche sich widerumben zusammen gefüget / und Immerwehrend durch Göttlichen Seegen fortblühen werden.* [...], München 1722, ohne Paginierung.

19 Gottfried Stieve, *Europäisches Hof-Ceremoniell*, Leipzig 1723, S. 12.

vertrieben wird und erneut ein rechtmäßiger Regent die Königswürde erlangt. Wie hier lassen sich Realität und Opernhandlung nicht immer einfach gleichsetzen; die Stoffe sollten eher Anstöße geben, aus denen der Zuschauer Lehren ziehen sollte – unter anderem wohl die, dass die herrschende Ordnung stets über alle Widrigkeiten triumphiert. Rohr steht für viele Kommentatoren der Zeit, wenn er bemerkt, man könne aus »Schauspielen auf eine geschwindere Art als sonst erkennen lernen, wie es in dem menschlichen Leben hergehe, und insbesondere was vor Glück oder Unglück aus manchen Handlungen zu entstehen pflege.« Im Leben sei der zeitliche Abstand zwischen Ursache und Wirkung oft groß, im Theater aber »folgt alles, was zusammen gehört, in einer kurzen Reyhe auf einander, und der Erfolg der Handlungen, läßt sich daraus viel leichter und besser begreifen, als wenn man im menschlichen Leben darauf Acht hat.«²⁰ Aber nicht nur die didaktisch wirksame Abfolge von Ursache und Wirkung trug dazu bei, sondern auch die Verpackung in eine mit künstlerischen Mitteln ästhetisierte, gleichsam ideale Welt. Wie Reinhard Strohm unterstrichen hat, förderte gerade die »Verzauberung« mit den Mitteln des Musiktheaters die Glaubwürdigkeit, bei der aus in die »Politik eingezwängten modernen Herrschern [...] antike oder mittelalterliche Supermänner« wurden. »Die sogenannte barocke Illusion war eine übertreibende, allegorische Illusion, die der schlechten Wirklichkeit überlegen war. Die Ideologie der Barockoper lag also gerade darin, dass sie anders sein wollte: nicht Machtausübung, nicht Abspiegelung der Wirklichkeit, sondern deren Verzauberung.«²¹

Reinold Ziegler (Stuttgart)

Werckmeisters undatierte Generalbasslehre

Ein nachgelassenes Werk

Die Generalbasslehre Andreas Werckmeisters erschien in drei Auflagen: Die erste, 1698 gedruckte Schrift umfasst nur 16 Seiten; eine 72-seitige undatierte Auflage, die zudem Elemente der 1702 erschienenen Kompositionslehre *Harmonologia* enthält, wird 1715 nachgedruckt. Über die bisher bekannt gewordenen Unstimmigkeiten hinaus¹ ergeben sich drucktechnische und weitere inhaltliche Bezüge auch zur nachgelassenen Publikation der *Musicalischen Paradoxal-Discourse* (1707).²

20 Rohr, *Ceremoniel-Wissenschaft*, S. 814f.

21 Reinhard Strohm, »Rinaldo und die Ideologie der Barockoper«, in: Schallplattenbeilage der Harmonia-Mundi-Aufnahme von Händels *Rinaldo*, Arles 2003, S. 43–46, hier: S. 46.

1 Vgl. Thomas Synofzik, »Fili Ariadnaei«. Entwicklungslinien zum Wohltemperierten Klavier«, in: *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München und Salzburg 2002, S. 109–146, hier S. 132, Anm. 112 und S. 133, Anm. 116.