

La decima fatica d'Ercole

Ein Componimento von Johann Joseph Fux und die Vision
des Hauses Habsburg im Jahre 1710

Thomas Hochradner

Universität Mozarteum, Salzburg

Zusammenfassung

Das Zurückdrängen der osmanischen Macht auf dem Balkan hatte die habsburgische Dynastie gestärkt und das kulturelle Umfeld des Wiener kaiserlichen Hofes beflügelt. Man beanspruchte die Führungsrolle auf der politischen Bühne Europas und begann unter diesen Vorzeichen den Spanischen Erbfolgekrieg, der zu einer kurzzeitigen Residenz des Erzherzogs Karl in Barcelona führte. Hier entspann sich ein dem Wiener Vorbild vergleichbares Musikleben, das aber —z.B. die aufgeführten Opern betreffend— ein eigenständiges Profil gewann. Zur selben Zeit wurden auch in Wien Opern gegeben, die Erzherzog Karl gewidmet waren, darunter 1710 *La decima fatica d'Ercole* von Johann Joseph Fux. Wie sich zeigt, kommentiert das Libretto insgeheim die missliche Lage im Spanischen Erbfolgekrieg und wechselt bereits vor Kriegsende von der Realität in eine Vision, die das dynastische Denken der Habsburger hinfort prägte.

Schlüsselwörter: Musikleben, Kaiserlicher Hof in Wien, Hof des Erzherzogs Karl in Barcelona, Operaufführungen, Johann Joseph Fux, *La decima fatica d'Ercole*, Zeitlosigkeit dynastischer Vision, Katalog der habsburgischen Tugenden.

Resum. *La decima fatica d'Ercole. Una composició de Johann Joseph Fux i la visió de la cort d'Habsburg l'any 1710*

La retirada paulatina de poder dels otomans als Balcans havia reforçat la dinastia habsburguesa i alhora havia inspirat la vida cultural de la cort imperial vienesa, fins a la pretensió de gestionar el teatre polític d'Europa. Sobre aquests auguris s'inicià la Guerra de Successió, que motivà la residència temporal de l'arxiduc Carles a Barcelona. En aquesta ciutat el conreu de la música desenvolupà el model vienès, bé que aviat —pel que fa a la interpretació de les òperes— aconseguí un perfil característic. Simultàniament, a Viena foren representades algunes òperes dedicades a l'arxiduc Carles; per exemple, *La decima fatica d'Ercole* de Johann Joseph Fux. El *libretto* comenta la precària situació de les tropes habsburgueses a la Guerra de Successió, canviant la realitat per una visió, que fonamentà el pensament de la dinastia habsburguesa.

Paraules clau: Vida musical, cort imperial de Viena, cort de l'arxiduc Carles a Barcelona, interpretació d'òperes, Johann Joseph Fux, *La decima fatica d'Ercole*, permanència de la visió dinàstica, catàleg de les virtuts habsburgueses.

Resumen. La decima fatica d'Ercole. *Un Componimento de Johan Joseph Fux y la visión de la corte de Haubsburgo en el año 1710*

La retirada paulatina del poder de los turcos en los Balcanes había reforzado la dinastía de los Haubsburgo y, a la vez, había inspirado la vida cultural de la corte imperial vienesa, incluso a la pretensión de arbitrar el teatro político de Europa. Sobre estos augurios, se inició la Guerra de Sucesión, que motivó la residencia temporal del archiduque Carlos en Barcelona. En esta ciudad, el cultivo de la música desarrolló el modelo vienés, aunque pronto —en lo que se refiere a la interpretación de las óperas— consiguió un perfil más característico. Simultáneamente, en Viena se representaron algunas óperas dedicadas al archiduque Carlos; por ejemplo, *La decima fatica d'Ercole*, de Johan Joseph Fux. El *libretto* comenta la precaria situación de las tropas austríacas en la Guerra de Sucesión, cambiando la realidad por una visión, que fundamentó el pensamiento de la dinastía haabsburguesa.

Palabras clave: Vida musical, corte imperial de Viena, Corte del archiduque Carlos en Barcelona, interpretación de óperas, Johann Joseph Fux, *La decima fatica d'Ercole*, permanencia de la visión dinástica, catálogo de las virtudes haabsburguesas.

Résumé. La decima fatica d'Ercole. *Une composition de Johan Joseph Fux et la vision de la cour des Habsbourg en 1710*

Le retrait progressif des Balkans de la part des Turcs avait renforcé la dynastie des Habsbourg en même temps qu'il inspirait la vie culturelle de la cour impériale viennoise voire même la prétention d'arbitrer le théâtre politique européen. La Guerre de Succession fut déclenchée sous ces auspices, ce qui motiva la résidence temporaire de l'Archiduc Charles à Barcelone. Dans cette ville, la culture musicale développa le modèle viennois, bien que ce dernier atteigne rapidement un profil plus caractéristique en ce qui concerne l'interprétation des opéras. Simultanément, des opéras dédiés à l'Archiduc Charles furent représentés à Vienne, comme par exemple *La decima fatica d'Ercole*, de Johan Joseph Fux. Le *libretto* évoque la situation précaire des troupes autrichiennes lors de la Guerre de Succession, substituant la réalité par la vision qui fonda la pensée de la dynastie des Habsbourg.

Mots-clé: Vie musicale, cour impériale de Vienne, Cour de l'Archiduc Charles à Barcelone, interprétation d'opéras, Johann Joseph Fux, *La decima fatica d'Ercole*, permanence de la vision dynastique, catalogue des vertus haabsbourgeoises.

Abstract. La decima fatica d'Ercole. *A composition by Johan Joseph Fux and the Hapsburg court's vision in 1710*

The gradual withdrawal of Turkish power in the Balkans reinforced the Hapsburg Dynasty and also inspired the cultural life of the imperial Viennese court, including the pretension of arbitrating European political theatre. It was against this backdrop that the War of Succession began, which led to Archduke Charles temporary taking up residence in Barcelona. In this city, music developed along Viennese lines, but soon —in terms of opera performances— it would take on a character more of its own. Meanwhile, in Vienna, some operas were performed in honour of Archduke Charles; for example, *La Decima Fatica d'Ercole*, by Johann Joseph Fux. The libretto comments on the precarious situation of the Austrian troops in the War of Succession, and changes reality into a vision, which was the basis for the thinking of the Hapsburg Dynasty.

Keywords: Musical life; Viennese imperial court; Court of Archduke Charles in Barcelona; opera performances; Johann Joseph Fux; *La decima fatica d'Ercole*; permanence of dynastic vision; catalogue of Hapsburg virtues.

I. Das Musikleben am Wiener Hof vor und während des Spanischen Erbfolgekrieges

Trotz guter Verteidigungsanlagen und der aufopferungsvollen Gegenwehr ihrer Einwohner hätte die Stadt Wien der Belagerung durch Truppen des Großwesirs Kara Mustafa 1683 kaum länger als zwei Monate Stand gehalten. Doch hatte sich im Laufe des Sommers ein Entsatzheer aus kaiserlichen, süddeutschen und polnischen Kontingenten gesammelt, das am 12. September die entscheidende Schlacht gewann und das türkische Heer aufrieb. Damals begann ein kontinuierliches Zurückdrängen der osmanischen Macht auf dem Balkan, und in der Folge entwickelte der habsburgische Hof in Wien gegen Ende des 17. Jahrhunderts unter Kaiser Leopold I. ein neues dynastisches Selbstverständnis. Das Kaisertum hatte seinen Auftrag als Patronat des Christentums auch auf dem Schlachtfeld bestätigt und beanspruchte daher die politische Führungsposition in Europa. Der französische Königshof, der die von Südosten ausgehenden Schwierigkeiten der Habsburger zurückhaltend mit angesehen und keinerlei Anstalten zu einer Hilfeleistung unternommen hatte, wurde aber keineswegs mit Ignoranz gestraft. Im Gegenteil, in den kulturellen Sphären bemühte sich der Wiener Hof seine Vormachtstellung gerade dadurch zu unterstreichen, dass er Einflüsse der beiden darin führenden Nationen —Italiens und Frankreichs nämlich— unter seiner Haube verband. Im Bereich der Musik wird dies einerseits durch die Präsenz italienischer Musiker und Komponisten in der Wiener Hofmusikkapelle, andererseits durch die Resonanz aus Frankreich eingeführter Tänze, in Sonderheit des Menuetts, und Holzblasinstrumente wie z.B. der Traversflöte, der Oboe und des Chalumeaus deutlich.¹ Keine Komposition führt diese kulturelle Mélange eindrücklicher vor Augen als der dritte Satz der Sinfonia für Blockflöte, Oboe und Basso continuo aus dem *Concentus musico-instrumentalis* von Johann Joseph Fux (~1660-1741). Dieser Musikdruck erschien 1701 bei Felseckers Erben in Nürnberg, einem der beiden damals bedeutenden Distributionszentren des Musikalienhandels im Deutschen Reichsgebiet.² Auf diese Weise war dem Druck eine größere Verbreitung sicher als bei einem Erscheinen in Wien jemals hätte erreicht werden können. Fux, zu dieser Zeit Hofkomponist und am Beginn seiner Karriere am Wiener Hof, kombinierte hier simultan eine «Aria Italiana» und einen «Aire française», wodurch der Satz zum Indikator der kulturellen Selbsteinschätzung des Wiener Kaiserhofes als führendes Herrscherhaus in Europa wird. Darüber

1. Vgl. Ludwig Ritter von KÖCHEL, *Johann Josef Fux. Hofkomponist und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872, Nachdruck Hildesheim u.a.² 1988, bes. Beilage V: «Stände der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1680 bis 1740», S. 357-363; Herbert SEIFERT, *Die Aufgabenkreise der kaiserlichen Hofkomponisten und Hofkapellmeister zur Zeit von Fux*, Graz 2001 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 24); Klaus HUBMANN, *Fux' Klangwelt. Versuch einer Annäherung*, in: *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau (14.-16. Oktober 2005) anlässlich des Jubiläums «50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft»*, hg. v. Thomas Hochradner und Susanne Janes, Tutzing, 2008, S. 35-44.
2. Nur in Augsburg hatte sich ein vergleichbares Musikverlagswesen entfaltet.

hinaus könnte man sogar eine Besetzung personifizieren: den italophilen Kaiser Leopold I. mit dem «flauto» und seinen frankophilen Sohn Joseph mit dem «Hautbois». ³ Die hochgradige Musikalität der Mitglieder der Kaiserfamilie lässt eine solche Lesart durchaus zu und verrät, dass Musik am Kaiserhof damals in der Tat einen Spiegel der habsburgischen Politik abgab.

Die Musikpflege des Wiener Hofes ist vor 1715, als unter Fux als Erstem Kapellmeister endlich auch eine systematische archivalische Ablage von Stimmenmaterial stattfand, nur in Teilen nachzuvollziehen. Die weltlichen Werke, darunter alle Tafelmusik, gingen später verloren —Fux *Concentus* ist eines der wenigen Dokumente ihrer Reichhaltigkeit; die vor 1715 entstandenen geistlichen Werke sind wohl teilweise überliefert, jedoch gemessen am Wissen um und den Nachrichten über diverse Musizieranlässe— in erstaunlich geringem Umfang. Und auch bezüglich der dramatischen Werke bestehen erhebliche Lücken, die sich erschließen, da Aufführungen manchmal aufgrund der dazu erhaltenen Libretti nachweisbar sind. Damit ergibt sich grundsätzlich dieselbe Situation wie für die Hofhaltung Karls in Barcelona. Auch die festlichen Anlässe, zu denen Opern angesetzt wurden, gleichen sich: die Geburts- und Namenstage des regierenden Herrscherpaares sowie gelegentlich auch anderer Mitglieder des Kaiserhauses sowie der Karneval, wobei zwischen dem drei bis fünf Akte umspannenden Drama per musica und diversen kleineren Formen unterschieden wurde. Dazu waren die Gattungsbezeichnungen Poemetto drammatico, Serenata, Servizio da camera oder Componimento da camera gebräuchlich, wobei diese Begriffe anscheinend nach Gurdünken verwendet wurden. Jedenfalls konnte bei all diesen Kompositionen die Aufführung konzertant oder szenisch erfolgen, auch wurden sie je nach Jahreszeit und Wetter entweder in einem Raum oder aber im Freien gegeben. Fand ein Drama per musica im Freien statt, sprach man jedoch konsequent von einer Festa teatrale. ⁴ Dass die am Wiener Hof vorgestellten Opern hochwertig waren, garantierten prominente italienische Librettisten wie Nicolò Minato (Hofpoet 1669-1698), Apostolo Zeno (Hofpoet 1718-1729) und später Pietro Metastasio (Hofpoet 1730-1782), die man mit lukrativen Verträgen lockte. Doch in den Jahren nach 1700 wirkten weniger prominente Hofpoeten, Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714) und Silvio Stampiglia (1664-1725, Hofdichter bis 1718). Vertont wurden deren Libretti insbesondere von den italienischen Hofkomponisten, voran dem 1699 verpflichteten Giovanni Bononcini (1670-1747) und seinem jüngeren Bruder Antonio Maria (1677-1726). Von dem seit 1700 als Erstem Kapellmeister tätigen Antonio Pancotti (-1635-1709) wurden sie kaum unterstützt, wohl aber von Vizekapellmeister Marc'Antonio Ziani (-1653-1715), der vor seiner Berufung nach Wien in Venedig ein gefeierter Opernkomponist gewesen war. Ziani komponierte für den Wiener

3. Hubmann (wie Anmerkung 1), S. 40.

4. Vgl. Herbert SEIFERT, *Die Aufführungen der Opern und Serenaten mit Musik von Johann Joseph Fux*, in: Studien zur Musikwissenschaft 29 (1978), S. 9-27.



Abbildung 1, Johann Joseph Fux, Triopartita K 358 aus dem *Concentus musico instrumentalis* von 1701: 3. Satz - Aria Italiana / Aire françoise, Beginn, nach: Johann Joseph Fux. *Concentus musico-instrumentalis*, vorgelegt v. Heinrich Rietsch, Wien 1916, Graz² 1960 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 47), S. 95.

Hof neben Dramme per musica auch etliche kleinere Opern. Die übrigen kleineren Bühnenwerke verteilten sich auf eine Anzahl weiterer Komponisten: die Bononcini, Fux, Carlo Agostino Badia (1671-1738) und Francesco Bartolomeo Conti (~1681-1732).⁵ Einen Opernauftrag nach auswärts zu vergeben, wäre innerhalb der selbstverordneten Kulturdominanz zwar möglich gewesen, hätte diese aber gefährdet und wurde deshalb nicht verwirklicht. Bei Oratorien verfuhr man großzügiger; beispielsweise wurde Alessandro Scarlatti's *La Maddalena pentita* gleich zweimal (1693, 1703) in der Hofburgkapelle aufgeführt.

II. Der Wiener Hof und seine musikalischen Verbindungen nach Barcelona

Unter den gegebenen Umständen wird deutlich, warum aus politischen Erwägungen heraus eine in Wien komponierte Oper nicht für eine Aufführung im «dezentralen» Barcelona in Frage kam, und andererseits auch, warum Karl zurzeit seiner Residenz in Barcelona unbedingt ein dem Wiener Hof vergleichbares Musikleben entfalten wollte. Die Kompositionen, die mit den in Wien gegebenen nicht identisch sein durften, kamen ergo aus Katalonien (Kirchenmusik) und Italien (Opern) —sieht man von einem schmalen Grundstock weltlicher und wohl auch kirchenmusikalischer Werke ab, den Wiener Musiker nach Barcelona mitgebracht haben dürften. Das System der Musikpflege aber, das in Barcelona vollzogen wurde, entsprach der Praxis des Wiener Kaiserhofes.

Eine enge musikalisch-zeremonielle Bindung geht auch aus dem ursprünglichen Ansinnen Kaiser Leopolds I. hervor, selbst das spanische Erbe anzutreten. Relativ spät, erst nach Ausbruch des Erbfolgekrieges, wurde vom Wie-

5. Seifert (wie Anmerkung 1), *passim*.

ner Hof die Idee verfolgt, seinen jüngeren Sohn Karl als künftigen Regenten der spanischen Länder zu installieren.⁶ Karl brachte dazu gute Voraussetzungen mit; denn er war sprachbegabt — bereits in seiner Jugend hatte er Lateinisch, Italienisch, Französisch und Spanisch erlernt, im Laufe seines Lebens folgten noch Katalanisch und Ungarisch.⁷ Er gelangte allerdings zu spät nach Spanien, um noch erfolgreich nach der Krone zu greifen — wiewohl er sich andernteils in Barcelona vielleicht hätte behaupten können; zumal nach seiner prunkvoll gefeierten Hochzeit mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel schlug ihm eine Welle der Sympathie der katalanischen Bevölkerung entgegen. Doch der unerwartete Tod seines Bruders Joseph 1711 rief ihn zur Kaiserwahl nach Frankfurt am Main und hielt ihn im Folgenden im Reich fest.

Wenige Jahre genügten indes, um in Barcelona eine eigenständige höfische Musikkultur auszuprägen. Das Repertoire ist von Anbeginn weg ein spezifisches. Symptomatischer Weise verzichtete Karl darauf, den am 19. September 1703 in Wien zu seinem Kammerkomponisten bestellten Antonio Bononcini nach Barcelona zu holen. Bononcini wirkte weiterhin in Wien und sollte von da aus den habsburgischen Anspruch auf die spanische Krone künstlerisch manifestieren.⁸ Die Kapellmeisterstelle in Barcelona aber erhielt der Neapolitaner Giuseppe Porsile (1672-1750) — nebenbei ein Garant für den engen Kontakt zur aktuellsten musikalischen Stilphäre, die dem hochmusikalischen Karl ein Anliegen gewesen sein dürfte. Eine Liste über das Personal der Hofmusikkapelle Karls III zeigt zudem, dass der Großteil der namentlich bekannten Musiker aus Wien stammte, die übrigen aus dem Vizekönigtum Neapel sowie aus Katalonien. Zur Ankunft auf der Iberischen Halbinsel begleitete Karl 1703 eine Reihe von Trompetern und Paukern; Musik diente mithin vornehmlich den —zeremoniellen— Zwecken des Signalwesens und der Repräsentation. Beginnend vermutlich 1706 mit dem Contralto Giovanni Ludovico Miralles wurden Hof Sänger verpflichtet, was bedeutet, dass bald nach Karls Einzug in Barcelona, zugleich mit einem Theatersaal im Königspalast, provisorisch auch ein höfischer Musikbetrieb eingerichtet wurde. 1708, als aufgrund der Hochzeit Karls mit Elisabeth Christine (1. August) eine reguläre Hofhaltung bevorstand, trat eine größere Gruppe von Sängern sowie vor allem Instrumentalisten hinzu, der 1710 ein weiterer Schub von acht Oboisten und Fagottisten («Hautboisten», die vom Oberstallmeister Graf Philipp

6. Bernd RILL, *Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht*, Graz-Wien-Köln 1992, S. 47-50. Rechtmäßiger Vertreter der habsburgischen Ansprüche wurde Karl erst mit seiner Proklamation zum König von Spanien am 12. September 1703, als gleichzeitig Kaiser Leopold I. und Karls älterer Bruder Joseph auf ihr Thronnachfolgerecht verzichteten. Siehe dazu ebenda, S. 52.
7. Ebenda, S. 25.
8. Danièle LIPP, *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705-1713)*, Diplomarbeit Wien (Universität Wien) 2005, S. 58.

Abbildung 2⁹. Personal der Hofmusikkapelle Karls III. in Barcelona

Name	Tätigkeit	Anstellung	Herkunft
Kapellmeister 2			
Porsile, Giuseppe	Kapellmeister	1.1.1708-19.3.1713	Neapel
Cavalletti, Giulio	Vizekapellmeister Contralto	1707-1713	Rom
SängerInnen 8			
Menga, Carlo	Sopranist	1.1.1708-19.3.1713	Neapel
Valentini, Ranuccio	Sopranist	ca. 1708-19.3.1713	?
Marani, Elena	Sängerin	?	?
Miralles (Miraglies), Giovanni Ludovico	Contralto	1706-19. 3. 1713	Valencia
Piccoli, Filippo	Altist	?-19.3.1713	?
Campi, Vincenzo	Tenorist	1.1.1708-19.3.1713	Neapel
Corvo, Gasparo	Bassist	1.1.1708	Neapel
Pezzoni, Pietro Paolo	Bassist	1708 bis Februar 1709?	
Lautenisten 1			
Sarao, Domenico	Lautenist	1.1.1708-1712	Neapel
Streicher 8			
Adò, Pietro	Violoncellist	1710–1712	?
Ancropoli, Nicola	Geiger	?-19.3.1713	?
Denck, Joseph Carl	Geiger	?-19.3.1713	Wien
Ragazzi, Angelo	Geiger	1.1.1708-19.3.1713	Neapel
Ziller, Bernhard	Geiger (Scholar)	?-19.3.1713	Wien
Rayola, Antonio	Violoncellist	1710–1713	
Supriani, Francesco	Violoncellist	1.1.1708-1710	Neapel
d'Apuzzo, Domenico	Kontrabassist	1.1.1708-19.3.1713	Neapel
Organisten 2			
Neubauer, Franz Joh.	Organist	?-19.3.1713	Wien
Raicola, Antonio	Organist	?-1711	Neapel
Oboisten, Fagottisten 9			
Fasser, Franz Johann	Oboist	1710-19.3.1713	Wien
Hartmann, Daniel Fr.	Oboist	1710-19.3.1713	Wien
Lackner, Anton	Oboist	1710-19.3.1713	Wien
Purse, Johann Georg	Oboist	1706-1709	?
Reischel, Johann Adam	Oboist	1710-19.3.1713	Wien

9. Erstellt aufgrund der Angaben bei Andrea Sommer-Mathis, *Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII*, in: Artigrama 12 (1996/97), Zaragoza 1998, S. 45-77, sowie Danièle Lipp, *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705-1713)*, Diplomarbeit Wien (Universität Wien) 2005, S. 57-83.

Abbildung 2. Personal der Hofmusikkapelle Karls III. in Barcelona (*Fortsetzung*)

Name	Tätigkeit	Anstellung	Herkunft
Reschauer, Joh. Georg	Oboist	1710-19.3.1713	Wien
Schindler, Joh. Georg	Oboist, Fagottist	1710-19.3.1713	Wien
Ender, Ferdinand	Fagottist	1710-?	Wien
<i>Trompeter</i>	12		
Bonn, Franz	Trompeter	1708-19.3.1713	Wien
Dont, Carl	Trompeter	?-?	?
Hien, Georg Rudolph	Trompeter	1708-19.3.1713	Wien
Koch, Matthias	Trompeter	1708-19.3.1713	Wien
Küffel, Franz	Trompeter	? 1703-27.9.1711	Wien
Promb ?	Trompeter (Scholar)	1709-1713	Wien
Rebhan, Joh. Michael	Trompeter	1708-19.3.1713	Wien
Schmidt, Matthias	Trompeter	? 1703-27.9.1711	Wien
Schön, Franz	Trompeter	1703-19.3.1711	Wien
Teplizka, Daniel	Trompeter	1703-19.3.1711	Wien
Wlach, Thomas	Trompeter	1703-27.9.1711	Wien
Zechart, Andreas	Trompeter	? 1703-27.9.1711	Wien
Zeilinger, Paul	Trompeter	1703-19.3.1711	Wien
Zischek, Joh. Florian	Trompeter	? 1703-27.9.1711	Wien
<i>Paukisten</i>	2		
Denck, Joh. Gottfried	Paukist (Scholar)	?-19.3.1713	Wien
Mayer, Heinrich	Paukist	? 1703-27.9.1711	Wien
<i>Instrumentenwart</i>	1		
Vorländer, Arnold	Instrumentenwart	?-19.3.1713	Wien

von Dietrichstein aus Wien entsandt wurden) folgte.¹⁰ Im damals aktuellen Besetzungsmuster hatten Oboisten die Violinstimmen im Tutti zu verstärken, Fagottisten im Basso continuo mitzuwirken. Beide Instrumente wurden aber gelegentlich solistisch eingesetzt, besonders wenn es galt, charakteristische Klangwirkungen zu entfalten, z.B. bukolische bzw. infernale Szenerie. Wahrscheinlich waren die «Hautboisten» auch in der musica da camera engagiert, deren Ausmaß sich weiter nicht untersuchen lässt, obwohl ihre Bedeutung für die höfische Musikpflege in Barcelona gesichert ist. Karl schrieb vor dem Feldzug des Jahres 1710 an seine Gemahlin, sie möge «dan und wan eine musique in der Cammer haben, um (sich) auf das möglichste zu divertiren, und nicht den üblen humor regiren lassen».¹¹

10. Sommer-Mathis (wie Anmerkung 9), S. 67-70 bzw. 47.

11. Wien, HHStA, Hausarchiv, *Familienkorrespondenz A, Kart. 34*, fol. 5^r; zitiert nach Sommer-Mathis (wie Anmerkung 9), S. 54.

Vergleicht man die Liste der Hofmusiker mit dem zur selben Zeit an der Kaiserlichen Hofmusikkapelle engagierten Personal, gleicht sich die Zahl der Kapellmeister sowie annähernd der tiefen Streicher, Oboisten, Fagottisten und Trompeter, während in Barcelona deutlich weniger Sänger (in Wien ca. 8 in jeder Stimmlage) und Geiger (in Wien ca. 20) angeführt sind, Organisten fast und Posaunisten überhaupt gänzlich fehlen.¹² Das bedeutet, dass das für die Hofmusikkapelle Karls III. verpflichtete Personal Musik für die Kammer und zur Repräsentation der Regenten zu bestreiten vermochte, man aber für Opernaufführungen (eventuell auch für die Kirchenmusik) weiterer, somit lokaler Kräfte bedurfte. Sie könnten von der Kapelle der Kathedrale gestellt worden sein, denn viele der für die dortige Musikpflege komponierten Werke sehen Violin- und Orgelstimmen vor.

III. Die Oper am Wiener Hof im Zeichen eines musikästhetischen Wandels

Johann Joseph Fux zählte nicht zu den erfolgreichsten Opernkomponisten des kaiserlichen Hofes. Ob sein erstes Drama per musica, *L'offendere per amare ovvero La Telesilla* (1702), tatsächlich so missriet, dass er über lange Zeit (bis zu *Angelica vincitrice di Alcina*, 1716, als Hofkapellmeister komponiert anlässlich der Geburt des —noch im selben Jahr verstorbenen— Thronfolgers Erzherzog Leopold Johann) mit solchen Aufträgen nicht mehr bedacht wurde (sondern nur kleinere dramatische Werke komponierte), muss letztlich offen bleiben —denn die Partitur der Oper ist verloren gegangen. Jedenfalls hatte Fux zeit- lebens Leute neben bzw. um sich, die ihm das Komponieren dramatischer Werke mit zum Teil großem Erfolg abnahmen (darunter Carlo Agostino Badia (Hofkomponist seit 1694), Francesco Bartolomeo Conti (Hofkomponist seit 1713), Antonio Caldara (?1671-1736, Vizekapellmeister seit 1716) und Giuseppe Porsile (ehemals Kapellmeister der Hofmusikkapelle Karls III. in Barcelona und seit 1720 Hofkomponist in Wien¹³)).¹⁴

Gerade durch diesen Pulk an verfügbaren Komponisten, die durchaus entsprechend ihrem Talent eingesetzt wurden (so etwa Conti vorzugsweise für

12. Je nach Jahr variieren die Zahlen leicht, sodass nur Mittelwerte aussagekräftig sind. Als Quelle für die Kaiserliche Hofmusikkapelle diene Köchel (wie Anmerkung 1), Beilage V: «Stände der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1680 bis 1740», S. 357-363.
13. Dass Porsile mit seinen Gesuchen um eine Anstellung am Wiener Kaiserhof zwischen 1714 und 1720 nicht reüssierte, ist in der einschlägigen Literatur bisher stets als «unerklärlich» bezeichnet worden. Meines Erachtens hängen die Abschläge indes mit Karls Anspruch auf die spanische Krone zusammen, von dem er sich lange nicht lösen wollte. Porsile war demnach in den Augen der politischen Strategen am Hof ein in Wien wirkender Amtsträger der spanischen «Episode» zwischen 1703 und 1711 (bzw. 1713, dem Jahr der Abreise von Karls Gemahlin Elisabeth Christine aus Barcelona), dessen Anwesenheit die habsburgischen Ansprüche unterstrich, solange er nicht offiziell als Mitglied der Wiener Hofmusikkapelle bestellt wurde.
14. Zu den genannten Komponisten und im Besonderen ihren Kontaktflächen zu Johann Joseph Fux s. Herbert Seifert, *Die Aufgabenkreise der kaiserlichen Hofkomponisten und Hofkapellmeister zur Zeit von Fux*, Graz 2001 (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 24).

würde¹⁷ —und musste sich demzufolge spätestens mit dem Tod des kleinen Erzherzogs Leopold Johann (12. April-7. November 1716) vehement artikulieren.

Doch schon die Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs stellte die Hofpoeten vor schwierige Aufgaben. Jede panegyrische Leitlinie¹⁸ geriet infolge der zweimaligen Thronnachfolge (erst durch Joseph, dann durch Karl) und durch die Geschehnisse des Spanischen Erbfolgekriegs ins Trudeln, und noch dazu wirkte gerade damals kein herausragender Librettist am Wiener Hof. Diese Phase der Instabilität begünstigte auf lange Sicht eine Neuorientierung: Als sich die dynastische Programmatik unter Karl VI. konsolidierte, begegnet ein neuer Zugang zur Abfassung dramatischer Werke. Auffällig ist eine Wende in der Präsentation mythologischer Stoffe, die sich unter Zeno und seinem kongenialen Partner Pietro Pariati (1665-1733) vollzog: Die Sujets wurden humanisiert. Nicht —wie lange schon— die Personen der Handlung, sondern der Plot als solcher erhielt eine menschliche Fassung. Beispielsweise wird 1714 in *Dafne in lauro* (Text von Pietro Pariati, Musik von Johann Joseph Fux, aufgeführt am Geburtstag Kaiser Karls VI.) die Geschichte der Nymphe Daphne ‚geerdet‘, indem ihrem pastoralen Gehege das Numinöse genommen wird. Apoll erscheint darin als aus dem Olymp Verbannter.¹⁹ Sodann ist es nur konsequent, wenn die einzigen beiden Arien mit solistisch eingesetzten Instrumenten Daphne vorbehalten bleiben: Arie Nr. 13 «Va prigioniero» mit Chalumeau und Flöte traversière sowie Arie Nr. 21 «Lascio d'esser Ninfa» mit Viola da Gamba.

Ein Jahr später kreierte dasselbe Team *Orfeo, ed Euridice*, aufgeführt anlässlich des dreißigsten Geburtstags Kaiser Karls VI. in der Favorita, der kaiserlichen Sommerresidenz vor den Toren der Stadt Wien. Diese Oper ist wie zuvor *Dafne* auf den ersten Blick ein Ausbund der Tradition, geprägt von der stetigen Abfolge handlungstragendes Rezitativ —handlungskommentierende Arie. Man muss das Werk näher betrachten, um zu begreifen, warum es «eine statliche Serenada» (*Wienerisches Diarium*) bzw. «una bellissima Musica» (*Il Corriere ordinario*) genannt und, vor allem, 13 Jahre später ausgehoben und nochmals gegeben wurde. Wenn die Bezeichnung in diversen Quellen zwischen «Componimento da Camera per Musica» (darunter verstand man meist ein-

17. Ebenda, S. 6.

18. Mit Bezug zum Spanischen Erbfolgekrieg erstmals —und noch ehe nachhaltige politische Initiativen folgten— abzulesen anhand des Librettos zur Oper *La Clemenza d'Augusto* des damaligen kaiserlichen Hofpoeten Pietro Antonio Bernardoni aus dem Jahr 1702, worin die Aufteilung des «Doppelten Imperiums» an die Söhne Kaiser Leopold I. «prophezeit» wird: «A i due Figli il doppio Impero / Di due Mondi Ei partirà». Zit. nach Friedrich Polle- roß, «Pro decore Majestatis». *Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst*, in: «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums» Wien 4/5 (2002/03), S. 190-295: 200.

19. Vgl. *Johann Joseph Fux: Dafne in Lauro K 308*, vorgelegt v. Ernst Suchalla, Graz 1998 (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke V/6), Vorwort des Herausgebers, S. VII, sowie Literarhistorische Einleitung von Erika Kanduth, S. XIV.

aktige Werke, die nicht szenisch umgesetzt wurden) und «Serenata» (nachts im Freien, aber in der Regel ebenfalls nicht szenisch aufgeführt) schwankt, könnte dies nicht nur zeitgenössisch losem Umgang mit der Terminologie entspringen, sondern auch ein Indiz dafür sein, dass diese Oper nicht recht in ein Schema passen wollte. Zwar ist der Einsatz eines Chorrefrains für die Serenata typisch, doch für diese *Orfeo*-Konzeption nicht zentral; entscheidend wirkt vielmehr der Verlust des szenischen Moments, ein bei gerade diesem Sujet kaum vorstellbares Unterfangen. Und doch: Das Geschehen spielt sich ausschließlich in der Unterwelt ab. Wie ein statisches Gerüst figuriert die Personenkonstellation Orfeo, Euridice und Amore —sie steht zugleich als Sinnbild der Liebe bis in den Tod und darüber hinaus. Euridice glaubt zunächst unpräzise, ihr Orfeo sei einfach gestorben und tauche deshalb in der Unterwelt auf. Unruhe stiften Aristeo, ein Nebenbuhler, der sich in Euridice verliebt und selbst getötet hat um ihr nahe zu sein, sowie Plutone, der sich ebenfalls in Euridice verliebt hat. Seine Gattin Proserpina unterstützt daher die Liebenden tatkräftig und keineswegs selbstlos und bringt ihren Gemahl schließlich dazu, Euridice auf die Erde zu entlassen, nicht zuletzt um —dies die Huldigung an das regierende Herrscherhaus— am Geburtstagsfest Karls teilzunehmen.²⁰

Hinter der höfischen Maske verbirgt sich eine konzise und völlig schlüssige Geschichte, die zwar komplett in den Mythos eingelassen erscheint, aber im Grunde ausschließlich menschliche Verhaltensweisen kopiert. Kein Wunder, nichts Übernatürliches passiert. Zugleich gehen einige für den Mythos wesentliche Elemente verloren. Orfeo braucht nicht zu klagen und den Blick zurück zu scheuen, Euridice ihm nicht zu folgen.²¹ Dementsprechend fällt auch nicht Orfeo die auffälligste Arie zu, sondern Plutone, dessen entscheidungsträchtiges «Per regnar con più di gloria» mit zwei konzertierenden Fagotten gespickt ist.²² Exemplarisch wird hier deutlich, dass um 1715 eine Entmythifizierung stattgefunden hat, die —auch wenn es zunächst paradox klingt— dem Anliegen einer Divinisierung des Herrschers korrespondierte. Diese Neuerungen lassen sich als Spiegel des misslungenen Griffs nach Spanien lesen. Damit hatte Karl den Nimbus des Siegers verloren; doch gewinnt er die Legitimation des Herrschers zurück, sobald ihm Analogien in der mythologischen Götterwelt erwachsen.

20. Vgl. *Johann Joseph Fux: Orfeo, ed Euridice K 309*, vorgelegt v. Dagmar Glüxam, Graz 2004 (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke V/7), Vorwort der Herausgeberin, S. VII, IX, sowie Literarhistorische Einleitung von Erika Kanduth, S. XVIII.

21. Mit eben der Auslassung des Blickes zurück gelangt übrigens bereits Ottavio Rinuccini im Libretto zu Giacomo Peris *Euridice* 1600 zu einem «lieto fine».

22. Den inneren Kampf des obersten Regenten der Unterwelt symbolisiert —neben heftigen Tiraden, großen Intervallsprüngen— die Gegenüberstellung von Triolen (die für das Gute stehen) und nach alter Vorstellung unvollkommenen zweigeteilten Sechzehnteln (die das Schlechte zum Ausdruck bringen). Siehe *Johann Joseph Fux: Orfeo, ed Euridice K 309* (wie Anmerkung 20), Vorwort der Herausgeberin, S. XI.



Abbildung 4, *La decima fatica d'Ercole*: Innentitel der Partitur, A-Wn, *Mus. Hs. 17276*.

IV. *La decima fatica d'Ercole* und die Zeitlosigkeit einer Vision

Das *Componimento pastorale eroico* *La decima fatica d'Ercole ovvero La sconfitta di Gerione in Spagna*, von Johann Joseph Fux zur Feier des Geburtstages von Karl III. komponiert und am 1. Oktober 1710 abends im kaiserlichen Sommerschloss Favorita in Wien aufgeführt, ist im Vorfeld dieser Entwicklung zu sehen.²³

Das *Argomento* enthält Anhaltspunkte für eine szenische Realisierung, ohne dafür Beleg zu sein: «S'introducono due Nobili Spagnoli i quali per fuggire l'oppressioni et insulti di Gerione, e per esser lontani da tumulti della Guerra si siano ritirati alla Campagna assieme colle lor Dame, dove vivendo in compagnia de' Pastori attendano con animo più riposato ai loro amori.» Titel wie Inhalt spielen bewusst mit der Gegenüberstellung einer vordergründigen, beschaulichen ländlichen Sphäre und eines hintergründig wirksamen blutigen Kampfes. Die Edelleute Elpino und Amalteo haben sich gemeinsam mit ihren Damen, Clori und Mirene, unter das Hirtenvolk gemischt, um den Kriegswirren im Kampf gegen Tyrann Gerione zu entgehen. Elpino und Clori beschrei-

23. Partitur: A-Wn, *Mus. Hs. 17276* (131 Bll.). Innentitel: *La Decima Fatica d'Ercole / ovvero / La sconfitta di Gerione in Spagna / Componimento Pastorale Eroico. / Nel Felicissimo Giorno Natalizio / Della sacra Cattolica Reale Maestà / CARLO Terzo Rè delle Spagne / L'Anno 1710. / Poesia di Gio[vanni] Batt[ist]a Ancioni Poeta di S[ua] M[ae]stà Ces[are]a / Musica di Gio[vanni] Giuseppe Fux Comp[os]itore di S[ua] M[ae]stà Ces[are]a*. Stimmenmaterial: A-Wn, *Mus. Hs. 17277* (VI, VII, Va, Vc, zus. 68 Bll.). Textbuch: I-Vnm, *Misc. 2649*. 16. *La decima fatica d'Ercole, ovvero la sconfitta di Gerione in Spagna* (ital.), Wien: Heredi Cosmeroviani 1710 (10 Bll.).

LA DECIMA FATICA
D'ERCOLE,
 ÖVERO
LASCONFITTA DIGERTONE IN SPAGNA.
 Componimento Pastorale Eroico per Musica
Cantato avanti le Sagre Cesaree Reali
MAESTA,
 Nel felicissimo giorno NATALIZIO
 Della Sagra Cattolica Real
MAESTA
 DI
CARLO TERZO
 RE' delle Spagne.
Per Comando
 Della S. C. R. MAESTA
 DI
GIUSEPPE PRIMO,
 IMPERADORE de' ROMANI
 SEMPRE AUGUSTO,
L' Anno 1710.
 Poesia di GIANBATTISTA ANCONI, Poeta di S. M. Cef.
 Musica del Sig. FUCHS, Compositore di S. M. Cef.

VIENNA d' AUSTRIA,
 Appresso gli Heredi Cosmerouiani, della Stamperia di S. M. C.



Abbildung 5, *La decima fatica d'Ercole*: Titelseite des Textbuches, I-Vnm, Misc. 2649. 16.

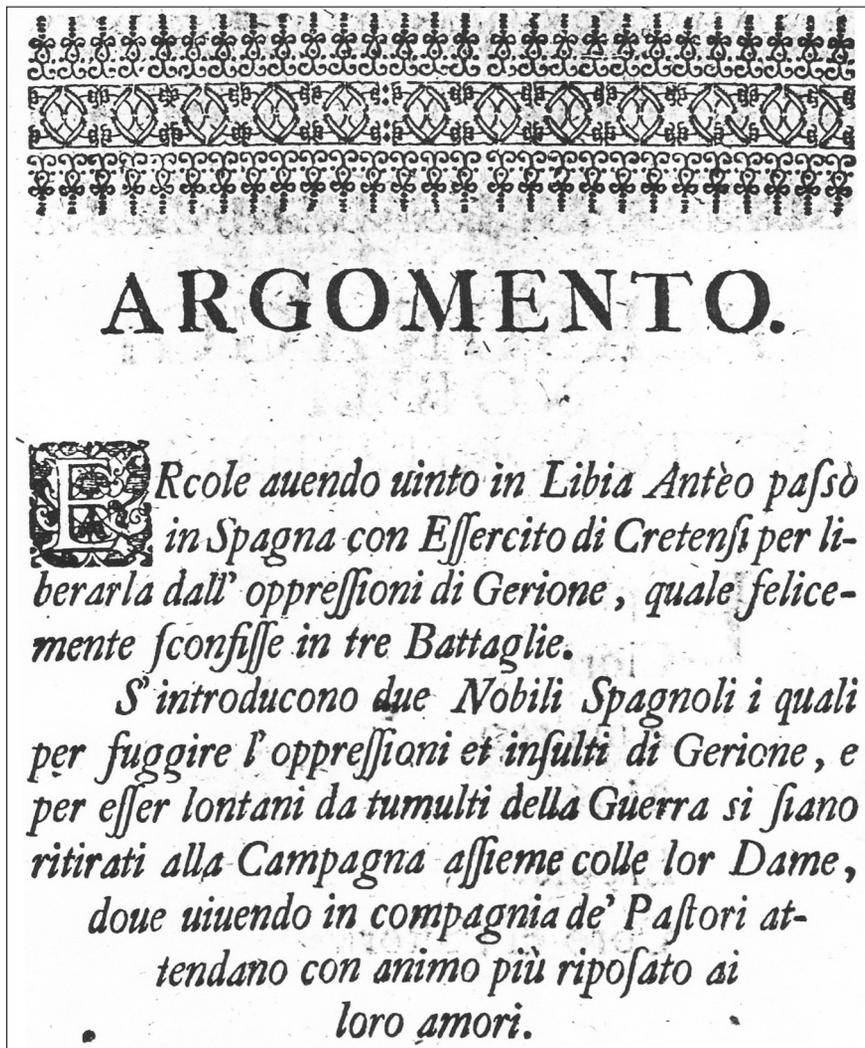


Abbildung 6, La decima fatica d'Ercole: Argomento im Textbuch.

ben zu Beginn die unglückliche Lage, doch bald bringen Amalteo und Mirene die freudige Nachricht, dass der Tyrann bezwungen wurde und der erfolgreiche Feldherr in Kürze zu erwarten sei. Somit ist Zeit für Nicklichkeiten des Alltags. Bei beiden Pärchen zeigen sich gewisse «Abstimmungsprobleme», denn Clori und Mirene antworten den Liebesbeteuerungen ihrer Begleiter plötzlich spröde, ehe sie ihre Herzen wieder öffnen. Nun aber erscheint Ercole — kein Geringerer ist der siegreiche Feldherr — mit Soldaten im Gefolge und schil-

dert die Niederlage des Feindes. Zur Licenza übergehend verkündet er, dass jemand, der heute Geburtstag habe, Iberien ein weiteres Mal im Kampf zur Seite stehen werde. Gemünzt sind diese Worte natürlich auf Karl III., der sich kurz zuvor erfolgreich gegen die Franzosen behauptet hatte.

Der Text stammt von einem am Kaiserhof sonst kaum beschäftigten Poeten namens Giovanni Battista Ancioni, der offenbar erst 1710 nach Wien kam und in diesem Jahr neben dem Libretto zu *La decima fatica* noch jenes zum Oratorium *La sapienza umana illuminata dalla religione nella passione del figliuolo di Dio*, vertont von Marc'Antonio Ziani, lieferte. Mit dem Tod Kaiser Josephs I., für den Ancioni noch den Nekrolog abfasste, endete seine Tätigkeit in Wien.²⁴ Wie üblich hatte man Ancioni zunächst die Dichtung kleinerer Werke übertragen, damit er seine Fähigkeiten unter Beweis stelle, was mit einher auf eine Nebensächlichkeit des Anlasses —der Feier des Geburtstags Karls III— für den Wiener Hof deutet. Betrachtet man sämtliche in Wien zu Ehren der «neuen» spanischen Linie aufgeführten Werke, verschärft sich dieser Eindruck.

Nur bis 1708 ist ein Huldigungsrhythmus zu Ehren Karls aufrecht erhalten worden, wobei fast immer die Hofpoeten —Pietro Antonio Bernardoni und Silvio Stampiglia— mit der Dichtung beauftragt waren. Danach überließ man diese Agenden offenbar ganz dem Hof in Barcelona, ehe die Geburtstagsoper für Karl in Wien mit *La decima fatica* 1710 wieder aufgegriffen wurde. Doch Libretto und Musik kamen nicht aus gewohnter Feder; andere Autoren wurden damit beauftragt, was wiederum auf eine Beiläufigkeit des Anlasses hinweist. Dass Ancioni ein *Componimento pastorale eroico* entwarf —ein innerhalb der Vielzahl damals am kaiserlichen Hof kursierender Gattungsbezeichnungen einmaliger Begriff—, nimmt Rücksicht auf eine verfängliche Situation. Wie sich zeigt, galt es einen Erfolg zu feiern, von dessen Kurzlebigkeit man überzeugt war...²⁵

Es liegt auf der Hand, dass der Wiener Hof in Zeiten des Krieges über die Geschehnisse in Spanien höchst aktuell informiert war. Des Weiteren erforderte das politische Gehabe des späten Barock, auf gegebene Umstände in der kulturellen Ausstrahlung mit diplomatischer Feinfühligkeit zu reagieren. Ancioni stand demnach vor der Aufgabe, militärische Erfolge und wenig rosige Zukunftsaussichten miteinander zu verbinden. Denn Karl war unmittelbar vor seinem Geburtstag, am 28. September 1710, zum zweiten Mal während des

24. Erika KANDUTH, «Literarhistorische Einleitung», in: *Johann Joseph Fux: La Decima Fatica d'Ercole* (K 307), vorgelegt v. Hellmut Federhofer, Graz 1996 (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke V/5), S. XI–XIV: XI.

25. Das Libretto der kaiserlichen Hofpoeten Pietro Antonio Bernardoni zum Poemetto drammatico *Ercole vincitore di Gerione*, vertont von Carlo Agostino Badia und aufgeführt am 4. November 1708 (Partitur A-Wn, *Mus. Hs. 17701*), unterscheidet sich deutlich von jenem zu *La decima fatica d'Ercole*, in Bernardonis Poemetto treten als Personen der Handlung *Ercole figlio di Giove*, *Gerione Rè d'una parte della Spagna*, *Celene figlia di Gerione*, *Almerio Principe d'una parte della Spagna* und *Eurito Ministro confidente di Gerione* auf. Schon dieses Gerüst verdeutlicht, dass die Position der Habsburger im Streit um den spanischen Thron zu dieser Zeit, kurz nach der festlichen Hochzeit Karls, eine um vieles stabilere war.

Abbildung 7. Operaufführungen zu Ehren Karls III. und Elisabeth Christines am Wiener Hof

Datum	Werk	Gattungsbezeichnung	Dichter/ Komponist	Signatur
1.10.1706	<i>La Fortuna, il Valor e la Giustizia</i>	Cantata	T. Pietro Antonio Bernardoni M. Antonio Maria Bononcini	A-Wn, <i>Mus. Hs. 17.586</i>
4.11.1706	–	–	–	–
1.10.1707	<i>Napoli ritornata à Romani</i>	Componimento per Musica	T. Silvio Stampiglia M. Carlo Agostino Badia	A-Wn, <i>Mus. Hs. 17.673</i>
4.11.1707	<i>La conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane</i>	Componimento drammatico da cantarsi	T. Don Paulo del Nera M. Antonio Maria Bononcini	A-Wn, <i>Mus. Hs. 18.275</i>
1.10.1708	<i>La Presa di Tebe</i>	Componimento per Musica	T. Silvio Stampiglia M. Antonio Maria Bononcini	A-Wn, <i>Mus. Hs. 18.262</i>
4.11.1708	<i>Ercole vincitore di Gerione</i>	Poemetto drammatico	T. Pietro Antonio Bernardoni M. Carlo Agostino Badia	A-Wn, <i>Mus. Hs. 17.701</i>
1.10.1709	–	–	–	–
4.11.1709	–	–	–	–
1.10.1710	<i>La decima fatica d'Ercole</i>	Componimento pastorale eroico	T. Giovanni Battista Ancioni M. Johann Joseph Fux	A-Wn, <i>Mus. Hs. 17.276</i>
4.11.1710	–	–	–	–

Sich wiederholende Aufführungsanlässe: 28. 08. Geburtstag von Elisabeth Christine; 01. 10. Geburtstag Karls (III.); 04. 11. Namenstag Karls (III.); 19. 11. Namenstag von Elisabeth Christine.

Erfolgkriege in Madrid eingezogen —allerdings ohne von der Menge bejubelt zu werden. Wie sich im Weiteren rasch zeigte, war Madrid ohne die Unterstützung der Bevölkerung von den alliierten Truppen Karls nicht zu halten, sodass er die Stadt bald darauf wieder verlassen musste. Die Glocken der Stadt läuteten zu seinem Abzug, die Madrilenen fühlten sich von einer Last befreit. Am 3. Dezember kehrte sein Widersacher Philipp von Anjou nach Madrid zurück.²⁶

26. Rill (wie Anmerkung 6), S. 75.

Das Libretto zeichnet die damalige Lage präzise nach. Im «Argomento» wird die zehnte Tat des Herkules, das Zerstreuen der Rinderherden des Riesen Geryon beschrieben, wozu er diesen und seine drei Brüder, den Hirten und dessen Hund tötete. Nachdem er die Tat vollbracht hatte, betraute er den Ehrenwertesten der überlebenden Einwohner mit der Herrschaft.²⁷ Die Doppeldeutigkeit ist offenkundig: Der eigentliche Herkules ist Karl, der sich die Zuneigung und das Vertrauen der Katalanen 1706 gewonnen hatte, als er Barcelona trotz Belagerung durch gegnerische Truppen nicht verlassen wollte und damit vor der Zerstörung bewahrte.²⁸ Nunmehr ist Karl ein Sieger, der von seiner Heldentat zurückkehrt. Gleich Herkules unstet, wird er weiterziehen. Den Treuesten seiner Anhängerschaft —also den katalanischen Adeligen— übergibt er treuhändisch das Land. Doch zugleich garantiert er Sicherheit und Frieden und erhält damit seinen Anspruch aufrecht. Mit Blick auf die Poetik ist die Anlage des Librettos ein Zusammenspiel von These (dem beschaulichen Landleben) und Antithese (dem epischen Bericht von der Heldentat) zur Synthese: der Huldigung Karls III.²⁹ Eine besondere Raffinesse des Librettisten liegt überdies darin, einen psychischen Konflikt der Liebenden dem physischen Kampf des Helden gegenüberzustellen³⁰ und so die Ebenen der Kampftüchtigkeit zu verdeutlichen. Da sich die pastorale Idylle mit einem zeitlosen Zustand identifizieren lässt³¹, wogegen der Sieg über Geryon ein singuläres, wenn auch in neuer Bedrängnis wiederholbares Ereignis darstellt, lautet die versteckte, und doch eindeutige Botschaft: Karl besitzt einen dauerhaften Anspruch auf die Herrschaft über Spanien.

Herkules ist aufgrund seiner Ambivalenz eine ideale mythologische Identifikationsfigur. Auch wenn sie ausgeblendet werden, sind Kennern der Sagenwelt seine Schattenseiten bekannt: Im Wahn tötete er seine eigenen Kinder, die ihm Megara geboren hatte, in unüberlegtem Zorn seinen Freund Iphitos; am Hof der Omphale ließ er sich gängeln und entwürdigen, trug Frauenkleider, Schmuck, und spinn Garn. Das vermenschlicht Herkules, rückt ihn in die Nähe jener humanbezogenen Strategie der Wiener Librettistik, die nach Karls Kaiserkrönung eingeschlagen wird. Zugleich ist Herkules aber Helfer in Notlagen, indem er Ungeheuer tötet und widerspenstige Tiere bändigt, mehr noch, Halbgott und unsterblich³², allen irdischen Fähnissen entwachsen und in seiner Stellung unangreifbar. Ja, die Götter sind auf seine Hilfe sogar angewiesen³³, und analog eben

27. Vgl. Gustav Schwab, *Sagen des klassischen Altertums*, Ausgabe Berlin (1931), S. 163-165; Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Ausgabe Reinbek b. Hamburg 1987, S. 457-468.

28. Rill (wie Anmerkung 6), S. 67.

29. Kanduth (wie Anmerkung 24), S. XII.

30. Ebenda.

31. Ebenda.

32. Herkules, Sohn des Zeus und der Alkmene, hatte als Baby Milch aus Heras Brust getrunken, was ihn unsterblich werden ließ. Schwab (wie Anmerkung 27), S. 144.

33. Frank BROMMER, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt 1972, S. 3.

dazu positioniert sich der habsburgische Regent als Mittler zwischen den Gläubigen und Gott und als Schutzherr des Christentums.³⁴ Ein historisch gewachsenes Bündel teils dynastischer, teils römischer, teils christlicher Tugenden zeichnet den habsburgischen Kaiser nach außen hin aus und wird in den panegyrischen Schriften konsequent abgeklopft: Er verkörpert *clementia*, *pietas* (habsburgische Tugenden), *modestia*, *fortitudo*, *liberalitas* (römische Tugenden), *justitia* (mittelalterliche Tugend), *fides*, *spes*, *caritas* (christliche Tugenden).³⁵ Wiederum ergibt sich eine Verbindung zum griechischen Helden. Schon der junge Herkules hatte sich, von Glückseligkeit und Tugend umworben, für letztere als das oberste Gebot des weisen Herrschers entschieden. Die Überlieferung legt der personifizierten *Virtus* dazu den Leitfaden in den Mund: «Wünschest du, daß die Götter dir gnädig seien, so mußt du die Götter verehren; willst du, daß deine Freunde dich lieben, so mußt du deinen Freunden nützlich werden; strebst du, von einem Staate geehrt zu werden, so mußt du ihm Dienste leisten; willst du, daß ganz Griechenland dich um deiner Tugend willen bewundere, so mußt du Griechenlands Wohltäter werden; willst du ernten, so mußt du säen...».³⁶

Die literarischen und ikonographischen Darstellungen der Herkulesage sind seit ihren antiken Anfängen konsistent geblieben.³⁷ Zumal gilt dies für das häufig aufgegriffene zehnte «Abenteuer».³⁸ Damit wird die Bezugnahme auf Herkules zur Metapher für Konstanz und Kontinuität, die von manchen habsburgischen Regenten, am meisten jedoch von Karl III./VI. genutzt wurde. Denn die Aufrihtung der Säulen an der Meerenge von Gibraltar³⁹ machte das

34. Diese Argumentation wurde in der pro-habsburgischen Panegyrik des Spanischen Erbfolgekrieges strikt beibehalten, wogegen sich die pro-bourbonischen Schriften auf David und Salomon als Garanten wider Verirrung im Glauben beriefen. Vgl. Marta Riess, *Kreuzzugs-ideologie und Feindbildkonstruktion während des Spanischen Erbfolgekrieges*, in: *Hispania - Austria III. Der Spanische Erbfolgekrieg. La Guerra de Sucesión española*, hg. v. Friedrich Edelmayer, Virginia León Sanz und José Ignacio Ruiz Rodríguez, Wien-München 2008 (Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder 13), S. 161-192: 170f., 189.

35. Elisabeth HILSCHER, *Hercules in armis - Hercules musarum. Karl VI. und das Programm des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498-1998. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing 1998, S. 99-104: 100f.; vgl. Friederike STERN, *Untersuchungen des panegyrischen Schrifttums für Kaiser Karl VI. (1685-1740)*, Diplomarbeit (Universität Wien) 1986; Elisabeth HILSCHER, «...Dedicata alla Sacra Cesarea Maestà...». *Joseph I. (1678-1711) und Karl VI. (1685-1740) als Widmungsträger musikalischer Werke - zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen*, in: «Studien zur Musikwissenschaft» 41 (1992), S. 95-177: 96-101; dies., *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz-Wien-Köln 2000, S. 90f.

36. Schwab (wie Anmerkung 27), S. 147.

37. Einzelne Episoden werden seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. abgebildet; das erste Bildzeugnis des gesamten Dodekathlos, der zwölf Taten des Herkules, sind Reliefs im Zeustempel von Olympia aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Brommer (wie Anmerkung 33), S. 5.

38. Ebenda, S. 39, 42.

39. Der Felsen von Gibraltar und der Dschebel Musa in Marokko gelten gemeinhin als die beiden von Herkules errichteten Säulen.

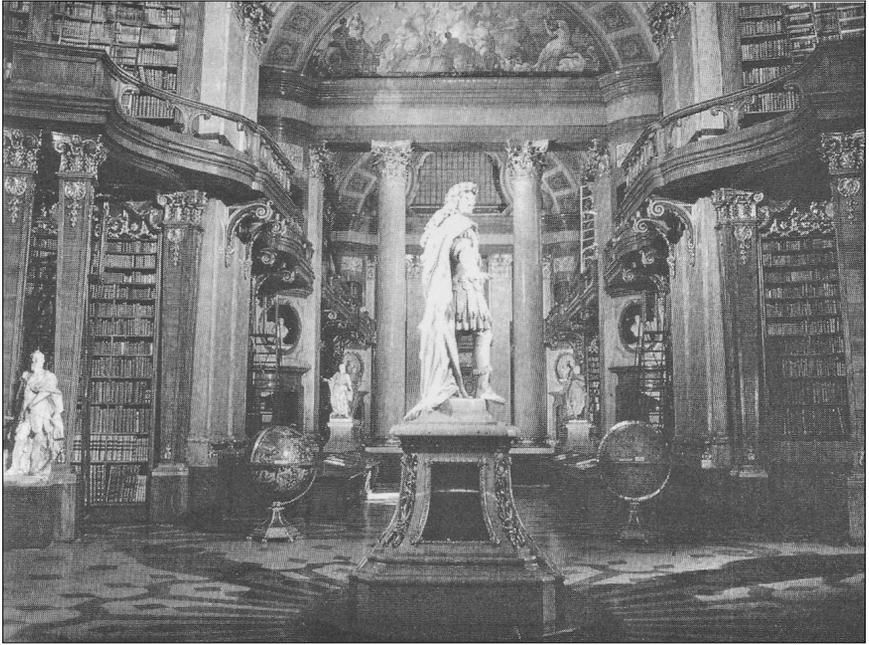


Abbildung 8, Statue Kaiser Karls VI. im 1723-26 nach Plänen von Johann Bernhard Fischer von Erlach errichteten Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, nach: Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz-Wien-Köln 2000, nach S. 200.

Herkulesbild zu einem geradezu optimalen Signal des habsburgischen Anspruchs auf die spanische Krone.⁴⁰ Demzufolge verwundert nicht, dass Herkules auch in *Il più bel nome* (Libretto: Pietro Pariati / Musik: Antonio Caldara) auftritt und in *Ercole in cielo* (Libretto: Pietro Pariati / Musik: Andrea Fiorè) —aufgeführt zum Geburtstag Karls— im Zentrum der Handlung steht. Dass der heranwachsende Herkules in allen Wissenschaften unterrichtet worden war⁴¹, erlaubte jedoch bequemer Weise später die Umpolung vom kämpferischen Beschützer zum fürsorglichen Landesvater. Während sich Prinz Eugen als «Hercules in armis» behauptete, übernahm Karl als «Hercules musarum» im Zentrum

40. HILSCHER, *Hercules in armis - Hercules musarum* (wie Anmerkung 35), S. 101; Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmik des «Kaiserstils»*, Berlin-New York 1981 (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Bd. 1, S. 346f.; HILSCHER, *Mit Leier und Schwert* (wie Anmerkung 35), S. 151f., zeigt wie darüber hinaus auch antike Herrscher mit Spanien-Bezug —z.B. Trajan und Hadrian— mit in die «virtuelle» Legitimationsstrategie einbezogen wurden.

41. Schwab (wie Anmerkung 27), S. 145.

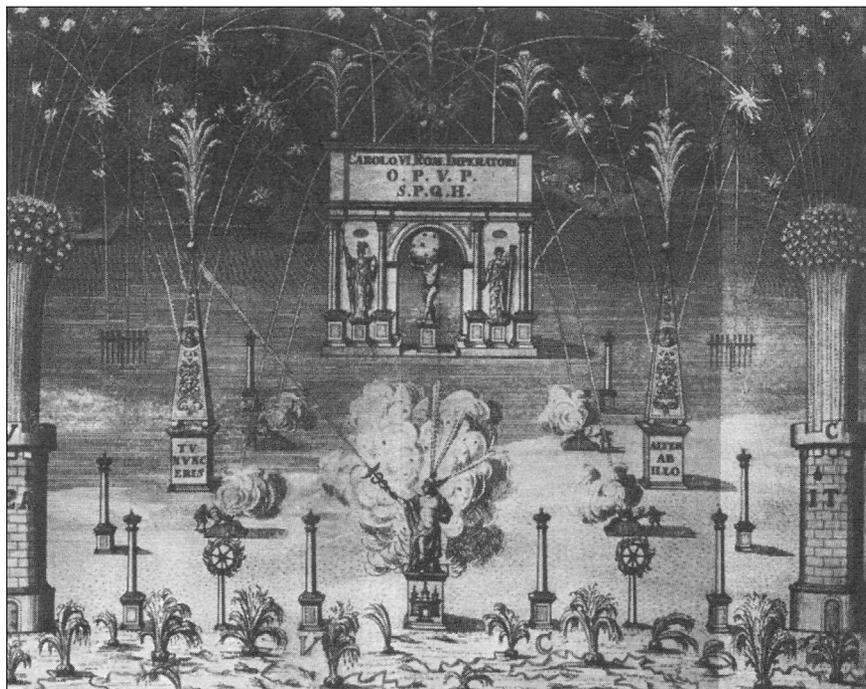


Abbildung 9, Feuerwerk zu Ehren der Kaiserwahl Karls VI. in Hamburg, nach: Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)*, Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 2), S. 351.

des 1723-26 errichteten Prunksaals der Hofbibliothek⁴² die Obhut über den Schatz des Wissens, das die Legitimität seiner Visionen bestätigte.

Denn Karl gab Spanien noch lange nicht auf. Als kaiserliches Herrschersymbol zog er jenes von Karl V. heran, behielt also die Säulen des Herkules bei und ersetzte nur dessen Wahlspruch «Plus ultra» durch den seinen, «Constantia et Fortitudine».⁴³ Vielleicht nahm sogar das Feuerwerk, das zu Ehren der Kaiserwahl Karls 1712 in der Hansestadt Hamburg abgeschossen

42. HILSCHER, *Hercules in armis - Hercules musarum* (wie Anmerkung 35), S. 101; dies., *Mit Leier und Schwert* (wie Anmerkung 35), S. 151.

43. HILSCHER, *Mit Leier und Schwert* (wie Anmerkung 35), S. 152. Während seines Aufenthaltes in Spanien hatte Karl in Anlehnung an seine dynastischen Ansprüche noch die Devise «Virtute patrum» geführt. Siehe dazu Rill (wie Anmerkung 6), S. 201. Der Wechsel zu «Constantia et Fortitudine» spielt im Übrigen auch auf zwei Säulen namens Jachin («er steht fest») und Boas («in ihm ist Stärke») vor dem salomonischen Tempel an (siehe dazu Rill [wie Anmerkung 6], S. 202) — was bedeutet, dass Karl und seine Ratgeber auf die panegyrische Strategie der Habsburg feindlichen Kreise (vgl. Anmerkung 34) reagiert haben.



Abbildung 10, Benediktinerkloster Broumov, Inv. Nr. 126.

wurde⁴⁴, auf die spanischen Ansprüche Bezug: Zwei Türme am Rand der Szenerie könnten die Säulen des Herkules symbolisieren.

Jedenfalls mit dem Blick auf Spanien entstand um 1712 in Böhmen ein anonymes Gemälde, das den heiligen Emilian mit Kaiser Karl VI. und der Madonna von Montserrat zeigt⁴⁵, der Karl 1706 seinen Degen geweiht hatte.⁴⁶

44. Dorothea SCHRÖDER, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)*, Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 2), S. 140-142, 351. In Hamburg wurden 1712 außerdem zwei Opern mit eindeutigem Bekenntnis zur Thronnachfolge Karls in Spanien aufgeführt: *Der Österreichische Großmuth oder Carolus V.*, worin Karl V. seinem potenziellen Nachfolger die Fußstapfen austritt (veranstaltet am Vorabend des oben erwähnten großen Feuerwerkes), und *Heraclius*, in deren Prolog ein Held namens Lostacores — ein Anagramm von Carlo Sesto — auftritt. Siehe dazu ebenda, S. 79, 150-152.

45. Benediktinerkloster Broumov, Inv. Nr. 126. Vit Vlnas (Hg.), *The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, culture and society in the 17th and 18th centuries*, Praha 2001, S. 137. Dr. Vit Vlnas, dem Direktor der Nationalgalerie in Praha, möchte ich für die bereitwillige, kollegiale Zurverfügungstellung eines Fotos des Gemäldes sehr herzlich danken.

46. Rill (wie Anmerkung 6), S. 69. Zudem trat Elisabeth Christine 1708 der «Gemeinschaft der Jungfrau von Montserrat» bei. Siehe dazu ebenda, S. 84.

Aber mit der Abreise Elisabeth Christines und ihres Hofstaates aus Barcelona schmolz die Chance auf die spanische Krone dahin. Als kümmerlicher Rest amtierte —und intrigierte— seit 1713 ein Spanischer Rat beständig in Wien.⁴⁷ Geblieben war nur die Vision vergangener Macht, im Grunde nicht mehr als ein Stachel auf dem diplomatischen Feld. Überraschend kam diese Entwicklung im Spanischen Erbfolgekrieg nicht. Liest man doch aus den Worten des Herkules in *La decima fatica* schon den künftigen, im Grunde defensiven kaiserlichen Wahlspruch Karls —«Constantia et Fortitudine»— heraus, wenn es heißt: «Lunga pace al suo gran Regno / Col costante e forte impegno / Del suo braccio al fin darà».⁴⁸

47. Vgl. dazu Rill (wie Anmerkung 6), S. 211f.; Alphons LHOTSKY, *Kaiser Karl VI. und sein Hof im Jahre 1712/13*, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 66 (1958), S. 52-80.

48. Vgl. Kanduth (wie Anmerkung 24), S. XIII.