

*Elisabeth Kuen, Politische Botschaft und ästhetische Inszenierung. Aspekte der Opernlibrettistik am Hofe Max II. Emanuels von Bayern 1685–1688, Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München (Open Publishing in the Humanities), München 2020*

Dass die Festaufführungen der Hofoper des 17. und 18. Jahrhunderts repräsentativen Zwecken dienten und dass die vertonten Libretti in diesem Kontext Träger politischer Inhalte waren, zählt zum musikgeschichtlichen Allgemeinwissen. Doch welcher Inhalte? Blickt man auf das Werkspezifische, so gewinnt man den Eindruck, als wären die Mitglieder der Höfe, zumindest in Versailles und Wien, im späten 17. Jahrhundert vorzugsweise auf Analogien zu Personen und ihren Verhältnissen zueinander in der Gegenwart aus gewesen. Im 18. Jahrhundert spielte dies kaum noch eine Rolle.

Was die entschlüsselnde Analyse der Textbücher angeht, hat sie erst im Zuge der Entwicklung der Librettologie als Zweig der Literaturwissenschaft eine differenzierte methodische Grundlage erhalten. Sie berücksichtigt nicht nur die sprachlichen und formalen Strukturen, sondern auch die Kontexte (Institution, Zeremoniell, Aufführungsanlass, politisch-ethische Diskurse). Hieran knüpft die vorliegende, 2019 an der Ludwig-Maximilians-Universität München verteidigte literaturwissenschaftliche Dissertation an. Sie untersucht vier Libretti aus der Zeit der von dynastischem Ehrgeiz getragenen engen Anlehnung des Münchner Hofes unter Kurfürst Max II. Emanuel an den Kaiserhof in Wien, die sich im militärischen Engagement Bayerns im Kampf gegen die Osmanen zeigte und in der Eheschließung mit der Tochter des Kaisers, Maria Antonia, 1685 gipfelte. Konkret geht es um die Wiener Hochzeitsoper *Il Palladio di Roma* (1685) sowie die drei nachfolgenden Münchner Werke *Servio Tullio* (1685/86), *Alarico Il Baltha* (1687) und *Niobe Regina di Tebe* (1688). Leitfrage der Untersuchung ist, ob sich die Bindung an den Kaiserhof „durch eine Diskursivierung politischer Postulate im Medium der Hofoper widerspiegelt“ (S. 6). Die Beschränkung auf die Textbücher ist darin begründet, dass sie die Dynastie betreffende Informationen, vor allem zur Genealogie, im Medium der Sprache konservieren und sie einem über das Publikum der Aufführung hinausreichenden Rezipientenkreis zugänglich machen. Die musikalische Einkleidung und die Aufführung als Ereignis sind dafür nicht relevant.

Die Antwort wird in drei Schritten gesucht: Erstens durch die Rekonstruktion der formalen und inhaltlichen Rahmenbedingungen der Librettolektüre (die politischen Handlungsoptionen des Kurfürsten, die Rolle der Opernaufführungen im Rahmen der absolutistischen Herrschaftslegitimation, die Struktur des Librettos, das Profil der Hofoper in München und Wien), zweitens durch die detaillierte Analyse der Texte sowie drittens durch die auswertende Zusammenschau der Er-

gebnisse. Die Arbeitsschritte zielen darauf ab, die Aussageabsicht der Librettisten anhand werkimmanenter Daten zu rekonstruieren und diese von subjektiven, anders begründeten Deutungen von Rezipienten zu unterscheiden, die etwa in Form von brieflich überlieferten Schlüsseln nachweisbar sind. Eigene Schlüssel zum richtigen Verständnis liefern wiederum manche Librettisten, indem sie ihrem Text eine „Allegoria“ begeben, so etwa Nicolò Minato in *Il Palladio di Roma*.

Unstimmigkeiten der Allegorese veranlassen Kuen bei dieser Oper zu der These, dass Minato damit eine gleichsam offizielle Deutung vorschreibt, die sich auf den Festanlass (die dynastische Verbindung, die auf einem militärischen Bündnis fußt) bezieht. Ihr stellt sie eine stimmigere, mehr Details des Librettos umfassende Deutung als gleichberechtigt an die Seite, die das Vater-Sohn-Verhältnis in den Mittelpunkt stellt und die Forderung des Kaisers an den Schwiegersohn nach Unterordnung beinhaltet. *Servio Tullio* begreift Kuen als Antwort auf die Wiener Hochzeitsoper: Ausgehend vom Widmungstext und von deutenden Randnoten zum Prolog identifiziert sie Max Emanuel mit dem Titelhelden der Oper. Sie sieht Rücksichtnahmen auf Wien am Werk (Aspekt des Dienens und der Selbstüberwindung), aber auch das selbstbewusste Beharren auf dynastische Ebenbürtigkeit und gerechte Belohnung – womit konkret die Übertragung der Statthalterschaft der Spanischen Niederlande gemeint ist.

Für *Alarico Il Baltha* postuliert Kuen drei Deutungsebenen: die Widmung, die die Qualitäten des Kurfürsten feiert, das Thema, das auf die legitime Ausübung kaiserlicher Herrschaft (in den Niederlanden) bezogen wird, und punktuelle Bezüge der Handlung, die auf Max Emanuels Stellung als Souverän und Heerführer anspielen. Kuen erkennt hier aber auch „selbstkritische Momente“ des Kurfürsten, der im Libretto auf seine Abhängigkeit vom Kaiser und seine Schwäche für Frauen hinweist (S. 173).

Auch *Niobe Regina di Tebe* kann auf verschiedenen Ebenen entschlüsselt werden: auf der Grundlage der Widmung als Abbild des Gegensatzes zwischen dem demütigen Kurfürstenpaar und den stolzen Osmanen (Niobe), als Inszenierung eines kunstsinnigen Fürsten (Anfione als Max Emanuel), ausgehend von einem „Netz oszillierender punktueller Allegorien und assoziativer Analogien“ (S. 237) schließlich als Kritik am Kaiser und den spanischen Habsburgern. Kuen betont, dass die Deutungen nebeneinander bestehen und je nach Perspektive als mehr oder weniger plausibel erscheinen.

In der Zusammenschau der Ergebnisse stellt Kuen als Inhalt der Libretti Diskurse um die Erblegitimation der Dynastie und um die Herrschertugenden heraus, die in Beziehung zur Tagespolitik gesetzt werden können. So liest sie aus der Abfolge der Münchner Opern eine „Klimax der Unzufriedenheit“ (S. 253) des Kurfürsten mit dem Kaiser heraus – was bestens zu den wachsenden Spannun-

gen zwischen den Höfen in Wien und München passt. Voraussetzung für Kuens These ist die Entscheidung, dass die verschiedenen Ebenen der Allegorese, d. h. die durch lenkende Hinweise in den Widmungen auf der einen und aufgrund unterschiedlicher Kontextinformationen und Leseperspektiven gewonnenen (hypothetischen) Deutungen auf der anderen Seite gleichberechtigt sind. Das ist zwar nachvollziehbar, weil die gleichsam vorgeschriebenen Allegorien unstimmig oder oberflächlich sein können. Gleichwohl ergibt sich daraus das Grundproblem der ganzen Methode: Da die Ergebnisse nicht mit Rezeptionszeugnissen abgeglichen werden können – derlei Zeugnisse sind nicht überliefert –, bleiben sie hypothetisch. Zwar belegen die Wiener Schlüssellibretti der 1670er-Jahre, mit handschriftlichen Deutungshilfen versehene Textbücher, die Praxis der Deutung; da die Schlüssel aber nicht übereinstimmen und in ihrer Deutlichkeit schwer einzuschätzen sind, stellt sich die Frage der methodischen Kontrolle möglicher Rekonstruktionen. Neue Informationen zu politischen Kontexten und möglichen Adressaten eröffnen immer wieder neue Perspektiven für die Deutung. Kuen selbst spricht von der „Vagheit und Vielschichtigkeit der Referenzen“ (S. 253). Wenn die historische Relevanz möglicher Deutungen unklar bleibt, was hindert daran, etwa die Identifizierung von Momenten der Selbstkritik in *Alarico Il Baltaha* als Spekulation abzutun?

Ein Kernpunkt der von Kuen vorgelegten Interpretationen ist die Deutung der Opernaufführungen als Medium der Kommunikation zwischen den Höfen in Wien und München. Auch wenn die Annahme nicht von vornherein unwahrscheinlich oder abwegig ist, so gibt es doch keinen Beleg für ihre Richtigkeit. Wir wissen nicht, ob Leopold I. sich von den Münchner Aufführungen berichten ließ oder die Libretti las. Ob sie überhaupt nach Wien gelangten? Wollte man sie dort überhaupt lesen? Zwar trifft man in der Forschungsliteratur allenthalben auf die Behauptung, dass die Opernaufführungen durch den Versand der Libretti und durch Gesandtenberichte über den Aufführungsort hinauswirkten, doch gibt es hierfür keine Beweise. Wien verließen im Auftrag des Hofes nachweislich nur die Textbücher des Rossballetts *La Contesa dell’Aria e dell’Aqua* sowie der Oper *Il Pomo d’Oro*. Beide Libretti waren anlässlich der Kaiserhochzeit von 1667 entstanden und wurden nun – nur! – nach Spanien geschickt, der Heimat der Braut. Daraus zu folgern, dass es generell eine systematische, vom Hof betriebene Verteilung in andere Länder gegeben habe, geht zu weit. Aufführungsberichte (geschweige denn entschlüsselnde Berichte) aus anderen Residenzen aus der Feder von Wiener Botschaftern liegen auch nicht vor. Dieser Befund mahnt zur Vorsicht. Man darf vermuten, dass politische Allegorien auf der Opernbühne wohl eher auf den eigenen Hof zielten und nicht auf Adressaten jenseits der Landesgrenzen. Wäre somit die außenpolitische Bedeutung relativiert, stellt sich die Frage nach der Bedeutung von derlei Anspielungen für die innerhöfische

Kommunikation. Außerdem: Haben die Konstruktion des Dramas und seine artifizielle sprachliche Formung keine Bedeutung bei der allein lesenden Rezeption? Es ist erstaunlich, dass in der vorliegenden literaturwissenschaftlichen Dissertation vom Literarischen nicht die Rede ist. Der Fokus auf die politischen Bedeutungen absorbiert diesen Aspekt gänzlich. Von der im Untertitel genannten „ästhetischen Inszenierung“ erfährt man wenig.

Kuens Arbeit wirft die Frage nach der Reichweite der „entschlüsselnden“ Librettoanalyse auf. Während die Autorin hier ein weites Feld erblickt, das Überlegungen etwa zu allegorischen Deutungen in lediglich möglichen Rezeptionssituationen (S. 251) einschließt, ist der Rezensent skeptisch im Blick auf den Erkenntnisgewinn. Die äußere Form der Arbeit ist tadellos, der Verzicht auf ein Register zu bedauern.

*Christoph Henzel*