

Obwohl Johann Zajíc von Hassenburg diesen Gedanken vom gemeinsamen Kampf der Slawen (Sarmaten) gegen den türkischen Feind nicht ohne Vorbehalt annahm, legte er in der Theatervorstellung Nachdruck auf einen solidarischen Kampf gegen die Türken, der von allen christlichen Kämpfern oder zumindest von allen Adligen des Königreichs Böhmen geführt wird. Die Theaterinszenierung wurde so ein wertvoller Beweis konservativen Denkens eines alternden böhmischen Adligen zu einer Zeit, da er sein sechzigstes Lebensjahr überschritt und über die Verbesserung gesellschaftlicher Verhältnisse auf den bewährten „Spuren der lieben Vorfahren“ nachdachte.¹⁷ Es ist nicht zu bezweifeln, daß die von Johann Zajíc von Hassenburg im Rahmen eines Turniers veranstaltete Theatervorstellung nicht nur dem sportlichen Wettbewerb der Teilnehmer oder der Unterhaltung der Zuschauer diente, sondern auch eine öffentliche Demonstration der anti-türkischen Propaganda darstellte. Wie einigen Reiseberichten und diplomatischen Relationen zu entnehmen ist, war zur selben Zeit in das Bewußtsein der gebildeten Schichten der böhmischen und mährischen Gesellschaft ein ähnliches Bild gedrungen, in dem die Türken als grausame Krieger und Hauptfeinde der christlichen Zivilisation gezeichnet werden.¹⁸

Das *Phasma Dionysiacum Pragense* und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof

PETR MAŤA (Prag)

Seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts, als die Fachwelt zum ersten Mal auf die 1617 in Prag veranstaltete und unter den Namen *Phasma Dionysiacum Pragense* bekannte musikdramatische Aufführung aufmerksam gemacht wurde, haben sich unsere Kenntnisse hinsichtlich dieses bemerkenswerten Ereignisses beachtlich erweitert. Zu dem ersten Beleg für diese vergessene und genremäßig nur schwer einzuordnende Inszenierung traten mit der Zeit neu entdeckte weitere Quellen hinzu. Jeder neue Fund führte dabei zu einer bedeutenden Präzisierung der vorhandenen Erkenntnisse und ermöglichte es, die Bedeutung dieser Aufführung für die Geschichte des Theaters auf dem Territorium der Habsburgermonarchie in ihrer ganzen Tragweite besser einzuschätzen.

Heute ist eine umfangreiche Dokumentation bekannt, die zeigt, dass es sich bei der Prager Inszenierung nicht nur um eine einzigartige, sondern auch um eine einzigartig belegte musikdramatische Festlichkeit im Mitteleuropa der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts handelt. Man entdeckte das gedruckte italienische Libretto mit einer Beschreibung und Abbildung des Bühnenbildes sowie einer handschriftlichen deutschen Übersetzung, zudem drei verschiedene Szenenbilder (einem wurde die deutsche Beschreibung des Festes beigefügt), einen Stich mit der Abbildung zweier Ballettfiguren und die Nachrichten von drei Augenzeugen: Franz Christoph Khevenhüller äußerte sich in den *Annales Ferdinandeí*, der böhmische Adelige Adam der Jüngere von Waldstein in seinem privaten Tagebuch und Maria Magdalena Gräfin von Hardegg in einem Brief.¹ Die Erwähnung der Aufführung in den Relationen des

1 Jiří Hilmner, „K počátkům barokní scénografie v Čechách“ [Zu den Anfängen der barocken Szenographie in Böhmen], *Časopis Národního muzea (oddělení společenských věd)*, 131 (1962), S. 135–140; Ders., „Jesté k počátkům barokní scénografie Čechách“ [Nochmalis zu den Anfängen der barocken Szenographie in Böhmen], ebenda, S. 219; Ders., „Phasma Dionysiacum' a další divadelní představení v Praze roku 1617“ [Das ‚Phasma Dionysiacum‘ und weitere Theatervorstellungen in Prag 1617], *Folia Historica Bohemica* (künftig abgek. *FHB*), 17 (1994), S. 133–141; M. Cesnaková-Michalcová, „Dvorské divadlo v českých zemích v druhé polovině v 16. a 17. století“ [Das höfische Theater in den böhmischen Ländern in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert], in: *Dějiny českého divadla I* (Praha, 1968), S. 140–150; Jaroslav Pánek, „Phasma Dionysiacum' a manyristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617 (Jejich doborý a typologický rámeček)“, *FHB*, 17 (1994), S. 117–131; deutsch als Ders., „Phasma Dionysiacum' und die manieristischen Festlichkeiten auf der Prager Burg im Jahre 1617 (Der zeitliche und typologische Rahmen)“, *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, 29 (1994), S. 37–48; Miloš Štědroň, Milošlav Študent, „Hudba v pražské slavnosti ‚Phasma Dionysiacum‘ 1617“ [Die Musik im Prager Fest ‚Phasma Dionysiacum‘], *FHB*, 17 (1994), S. 143–150; Dies,

17 Pánek, *Paměti* (zit. Anm. 13), S. 26–30.

18 Tomáš Rataj, „Obraz Túrka v české renesanční společnosti ve světle cestopisné literatury“ [Das Türkenbild in der böhmischen Renaissancegesellschaft im Licht der Reisebeschreibungen], *Folia historica bohemica*, 17 (1994), S. 59–83.

toskanischen Gesandten am Kaiserhof, die ich in diesem Artikel veröffentlichte, war bisher unbekannt.² Man darf hoffen, dass sich auch in Zukunft noch weitere Belege finden werden.³

Das *Phasma Dionysiacum Pragensis* ist die bisher älteste bekannte musikdramatische Aufführung, die am Kaiserhof stattfand, und überhaupt eine der ersten außerhalb Italiens verwirklichten Festlichkeiten des neuen italienischen Musiktheaters. Hierzu hat sich das erste aus dem kaiserlichen höfischen Milieu stammende Libretto erhalten. Die Bühnenbildstiche, die die Veränderung der Kulissen festhalten und die Verwendung von recht anspruchsvollen szenographischen Effekten (Flugmaschinen) belegen, sind die ältesten Veranschaulichungen barocker Bühnenbilder in Mitteleuropa. Es gibt also eine ganze Reihe von Gründen, warum man sich mit dieser Aufführung weiter beschäftigen sollte. Ziel dieses Beitrags ist es, zum einen die bisherigen Interpretationen zu präzisieren und einige bisher vorherrschende Fehlmeinungen zu korrigieren, zum anderen die Vorstellung in den Kontext von Ort, Zeit und Genre einzuordnen.

1. Der Ort

Die Frage nach der genauen Lokalisierung der Festlichkeit ist bei weitem kein Randproblem, denn von ihrer richtigen Beantwortung hängt es ab, welche Dimensionen und welchen Charakter man der ganzen einzigartigen Vorstellung zuspricht. Die Aufführung fand in einem der spätgotischen Säle des Königspalastes auf der Prager Burg statt, in dem sich in der Frühen Neuzeit die wichtigsten Institutionen der kö-

² „Phasma Dionysiacum Musicae“, *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské university*, 29 (1994), S. 45–62; Herbert Seifert, „Das erste Musikdrama des Kaiserhofes“, in: Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag* (Tutzing, 1998), S. 99–111; Ders., „Das erste Libretto des Kaiserhofs“, *Studien zur Musikwissenschaft*, 46 (1998), S. 35–75 (herzlichen Dank an Otto G. Schindler, der mich auf Seiferts Studien aufmerksam machte und sie mir zur Verfügung gestellt hat); Franz Christoph Khevenhüller, *Annales Ferdinandei VIII* (Wien, 1645), S. 422; (2. Aufl., Leipzig, 1723), Sp. 1093 (in diesem Aufsatz verweise ich auf die erste Auflage); Marie Koldinská, Petr Matá (Edd.), *Deník rudolfinského dvořana. Adam mladší z Valdštejna 1602–1633* [Das Tagebuch eines rudolfinischen Hoflings: Adam der jüngere von Waldstein, 1602–1633] (Praha, 1997), S. 262, 374 f.; Beatrix Bastl, „Das österreichische Frauenzimmer: Zur Rolle der Frau im höfischen Fest- und Hofleben 15. bis 17. Jahrhundert“, *Opera Historica* 8 (2000), S. 79–105, hier 99f.

³ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 4367 (Nachrichten aus den Jahren 1612–1614), 4368 (1615–1616), 4369 (1617–1619).

In Betracht kämen vor allem die Nachrichten des spanischen und des venezianischen Gesandten am Kaiserhof, die beide bei der Vorstellung anwesend waren. Ein anderer Zuschauer, der päpstliche Nuntius Vitaliano Visconti, starb kurze Zeit nach dem Fest (14. Februar 1617). Weder in seiner letzten Relation vom 6. Februar (einen Tag nach der Aufführung) noch in den Nachrichten seines Nachfolgers Alessandro Vasoli, die mit dem 13. Februar einsetzen, wird die Inszenierung erwähnt, vgl. Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Barberini, Barb. Lat. 6923, 6928.

niglichen wie der ständischen Verwaltung des Böhmisches Königreichs befanden: hier hatten die Böhmisches Hofkanzlei wie auch die Landtafel ihren Sitz, hier wurden die Landtage abgehalten, hier traten der königliche Rat, das Statthalter-Kollegium sowie das Landes-, Hoflehn- und Kammergericht zusammen. Tschechische Forscher ließen sich allerdings von der vagen Bezeichnung der Räumlichkeit in einem der zuerst entdeckten Zeugnisse in die Irre führen – danach spielte sich die Aufführung „in dem grossem Saal“ ab – und verlegten das Fest in den Vladislav-Saal. Dieser 62 Meter lange und 16 Meter breite majestätische Saal gehörte in jener Zeit zu den größten Sälen in ganz Europa. Miloš Štědroň und Miloslav Student errechneten sogar auf der Basis der Saalmaße die vermutliche Größe der Bühne, des Zuschauerraums, der Tanzfläche und der Bühnentechnik.⁴

Diese Schlussfolgerungen müssen nun revidiert werden. Später entdeckte Zeugnisse (die Nachricht des Adam von Waldstein eingeschlossen, der als einer der höchsten Landesbeamten mit der Topographie und der Bezeichnung der Räumlichkeiten auf der Prager Burg gut vertraut war) verlegen die Vorstellung nämlich eindeutig in die Landstube (auf Tschechisch „soudní světnice“ genannt). Dieser Saal war viermal kleiner als der Vladislav-Saal, verfügte aber trotz seines eher intimen Charakters über eine bemerkenswerte Kapazität. Hier fanden nicht nur die Landrechtssitzungen und die Landtage statt, sondern üblicherweise auch die Krönungsbankette, bei denen der Saal mit zwölf Tafeln, hundert Adligen, dreißig Essensträgern und der kaiserlichen Kapelle gefüllt war.⁵

Die Dimensionen, die die Landstube dem Musikdrama bieten konnte, waren aber doch sehr viel bescheidener als im Fall des Vladislav-Saals. Wenn schon die erhöhte Bühne ein ganzes Drittel des Saals einnahm (wie die zuverlässigste Beschreibung des Festes anführt) und wenn in der Mitte des Saals noch sechs Tänzerpaaren eine freie Fläche vorbehalten war, dann konnte für die eigentlichen Zuschauer nur ein sehr begrenzter Raum zur Verfügung stehen – da ein gewisser Teil des Zuschauerraums auch noch durch die Throne für Kaiser und Kaiserin und einen besonderen Sessel für Erzherzog Maximilian belegt war. Der Platzmangel wurde zwar in gewisser Weise durch die Aufstellung von zwei Bankreihen entlang der Seitenwände kompensiert,⁶ aber trotzdem kann man kaum davon ausgehen, dass mehr als 50 bis 70 Zuschauer die Vorstellung gesehen haben. Es ist nur schwer vorstellbar, dass andere Personen als die Mitglieder der Dynastie, die Gesandten fremder Herrscher, die höchsten Würdenträger des Kaiserhofes, die Mitglieder der wichtigsten Institutionen der kaiserlichen Zentralverwaltung, die kaiserlichen Kammerdiener, die höchsten Landesbeamten des Böhmisches Königreichs bzw. die Beisitzer des Landes- und Hoflehn-

⁴ Štědroň-Student, „Phasma Dionysiacum Musicae“ (zit. Anm. 1), S. 49–52; J. Pánek, „Phasma Dionysiacum“ (zit. Anm. 1), S. 118.

⁵ Die genaue Begründung bei Petr Matá, „Kde se v roce 1617 konalo představení ‚Phasma Dionysiacum‘?“ [Wo fand im Jahre 1617 das Musikdrama ‚Phasma Dionysiacum‘ statt?], *FHB*, 20 [im Druck].

⁶ H. Seifert, „Das erste Libretto“ (zit. Anm. 1), S. 36 f.

Kammergerichts und natürlich deren Ehefrauen und die Hofdamen eingelassen wurden.⁷ Das *Phasma Dionysiacum Pragensis* blieb aller Wahrscheinlichkeit nach eine geschlossene Hofveranstaltung.

2. Der Autor

Die meisten Quellen und alle bisherigen Untersuchungen bringen die Aufführung in erster Linie mit der Person des Hoflehnrichters Wilhelm Slavata in Verbindung. Nach F. Ch. Khevenhüller bezahlte dieser ehrgeizige böhmische Aristokrat von kompromissloser katholischer Denkungsart die Festlichkeit. Adam von Waldstein und die Gräfin von Hardegg bezeichneten ihn als den Veranstalter.⁸ Allgemein ging man davon aus, dass Slavatas Anteil an der Vorbereitung des Festes noch größer war – Slavata, den die überlieferten Nachrichten als ersten der sechzehn Adeligen nennen, die im Rahmen der Vorstellung ein Ballett im Raum vor der Bühne aufführten, soll demnach für die ganze Idee verantwortlich bzw. der Autor des italienischen Librettos oder zumindest der Begleittexte gewesen sein. Slavata war zweifellos eine Persönlichkeit mit vielseitigen Interessen und literarischen Ambitionen. Für seine Autorschaft könnte auch sprechen, dass er die italienische Sprache beherrschte, dass der Text des Musikdramas kleine Anspielungen auf das böhmische Milieu enthielt und dass die Beteiligung von Slavata an der Vorbereitung eines 1636 am Kaiserhof stattfindenden Faschingsballetts belegt ist.⁹ Man erwog auch eine Zusammenarbeit zwischen Slavata und den jesuitischen Theatermachern, wodurch die Prager Vorstellung zum Beleg für die Reife und progressive kulturelle Orientierung des böhmischen Milieus geworden wäre.¹⁰

Mit der Entdeckung der Nachrichten von Giuliano de' Medici sind diese Überlegungen hinfällig geworden. Der toskanische Gesandte führt eindeutig an, dass Idee, Libretto und Beschreibung der Vorstellung („l'invenzione, poesia, e descrizione“) nicht von Wilhelm Slavata, sondern von einem anderen Tänzer stammen –

7 Eine zeitgenössische Beschreibung spricht von „le Signore, e Dame di Corte, e del Regno“ sowie „i Ministri, Ufficiali, Cavaglieri, e l'altra Nobiltà“, ebenda.

8 „Wilhelm Schlawata (der das ganze Fest bezahlt)“, F. Ch. Khevenhüller, *Annales Ferdinandei VIII* (Wien, 1645), S. 422; „byla v soudní světnici maskarada a díl komedie, kderou diržel pan Vilím Slavata“, Koldinská-Matá (Edd.), *Deník* (zit. Anm. 1), S. 262; „har der her schlawata ein balet gehalten“, Bastl, „Das österreichische Frauenzimmer“ (zit. Anm. 1), S. 99. Slavatas kurzes und zuverlässiges Lebensbild zeichnet unter Berücksichtigung der bisherigen Literatur Thomas Winkelbauer, *Fürst und Fürstentümer. Gedanken von Liechtenstein, ein österreichischer Aristokrat des konfessionellen Zeitalters* (Wien – München, 1999a), S. 107–119.

9 Vgl. seinen Brief an Heinrich Libsteinsky von Kolowrat (9. Februar 1636), Staatliches Regionalarchiv in Třeboň, Zweigstelle Jindřichův Hradec, Familienarchiv Slavata, Buch 22.

10 J. Pánek, „Phasma Dionysiacum“ (zit. Anm. 1), S. 118–125; J. Hilmera, „Phasma Dionysiacum“ (zit. Anm. 1), S. 138.

von Graf Giovanni Vincenzo d'Arco (†1621).¹¹ Das altherwürdige norditalienische Geschlecht der Grafen d'Arco, das an der strategisch bedeutsamen Tiroler Südgrenze und damit in der Interessensphäre des Hauses Österreich ansässig war, gehörte zur traditionellen Habsburger Klientel. Seine Mitglieder hatten sich im ersten Jahrhundert der Existenz der Habsburgermonarchie sehr aktiv als Höflinge, Diplomaten und Soldaten in den Dienst dieser Herrscher gestellt. Die größte Karriere in habsburgischen Diensten machte der Onkel von Giovanni Vincenzo, Graf Scipione d'Arco (†1573). In den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts war er in den engsten Kreis der Höflinge um Ferdinand I. vorgedrungen, seit 1558/9 hatte er bis zum Tod des Kaisers das Amt des Oberstkämmerers inne und wurde außerdem zu einem der wichtigsten Diplomaten Ferdinands I. Durch den Erwerb der Herrschaft Joslowitz (Jaroslavice) in Mähren versuchte er den regionalen Schwerpunkt seines Geschlechts in die nördlichen Länder der Monarchie zu verlagern, aber den Besitz konnte nur noch sein Sohn Nicolò (†1595) halten. Massimiliano d'Arco (†1583), der Vater von Giovanni Vincenzo, wurde als kaiserlicher Gesandter bei der Hohen Pforte berühmt.¹²

Das Geschlecht der Grafen d'Arco geriet allerdings im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts auch in einen ernsthaften und langwierigen Konflikt mit der sich festigenden landesfürstlichen Macht des Tiroler Zweigs der Habsburger. Nach der Besetzung ihrer Herrschaften durch Tiroler Truppen Ende der siebziger Jahre suchten etliche Mitglieder der Grafenfamilie, die sich auf den umstrittenen reichsunmittelbaren Charakter ihrer Grafschaft beriefen, Schutz und Beistand am Hofe Rudolfs II. in Prag. Zu ihnen gehörte auch der erwähnte Giovanni Vincenzo, der sich – ähnlich wie eine ganze Reihe seiner Verwandten – im Hofdienst Rudolfs II. durchsetzen konnte (Truchseß 1594, Mundschenk 1597¹³). Giovanni Vincenzo, dem häufig Gesandtschaften nach Italien anvertraut wurden, blieb – vermutlich mit vielen Unterbrechungen – bis 1608 in Prag. Und in jener Zeit begann auch Wilhelm Slavatas Karriere am rudolfinischen Hof.

Obwohl die Grafen d'Arco also im böhmisch-mährischen Milieu nicht unbekannt waren, scheinen sie doch keine engeren Verbindungen geknüpft zu haben. Nur durch die Hochzeiten von Scipiones Tochter Anna Maria (†1607) mit den Geheimen

11 Giuliano de' Medici an Cosimo II., Großherzog der Toskana (6. Februar 1617, Prag): „Hiesera si fece un balletto in palazzo con musiche et intermedii quali comporta il paese alla presenza di Sue Maestà e del Signor Arciduca Massimiliano, dove fu anco il Nunzio, Spagna, Venezia et io, et il conte d'Ognatt stette in luogo nascosto non havendo havuto ancora l'Audienza, la quale domandò solo hieri.“ Brief an den toskanischen Ersten Staatssekretär Curzio Picchena (13. Februar 1617, Prag): „Mando a V. S. la relazione del balletto fatto quivi questo carnevale, che l'invenzione, poesia, e descrizione è stata del Conte Gio. Vincenzo d'Arco, e serviro senon altro a conoscere la differenza, che è da simili feste che si fanno costì a quelle che si fanno altrrove ...“ (Anm. 2). Für die freundliche Kontrolle der italienischen Zitate danke ich Alessandro Catalano.

12 Johann Heinrich Zedler, *Großes Vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste*, 2 (Halle – Leipzig, 1732), Sp. 1260.

13 Johann Anton Rieger (Hg.), „Aula Rudolphi II. Kayserlicher Hoff Stat“, in: ders. (Hg.) *Archiv für Geschichte und Statistik insbesondere von Böhmen II* (Dresden, 1793), S. 193–262, hier S. 199.

Räten Wolfgang Rumpf und Friedrich von Fürstenberg verflochten sich die Arco mit dem Milieu des rudiolfinschen Kaiserhofs. (Nach ihrem Tod führten die Grafen einen erfolglosen Prozess um die niederösterreichische Herrschaft Weitra, die an das Böhmisches Königreich angrenzte.) Die anderen Familienmitglieder – auch diejenigen, die sich längerfristig am Kaiserhof aufhielten – orientierten sich in ihrer Heiratspolitik eindeutig auf die norditalienisch-Tiroler Adelsgesellschaft. Giovanni Vincenzo heiratete 1608 nach seinem Weggang aus Prag Lucrezia, eine Tochter des Görzer Grafen und kaiserlichen Gesandten in Rom und Venedig, Raimondo della Torre (Thurn).¹⁴ Seine zweite Heirat mit Isabella Gonzaga, die vermutlich einer der Gonzaga-Sekundogenituren angehörte, bestätigte von neuem diese Orientierung nach Italien – um so mehr, als Giovanni Vincenzo mit dem Hof der Gonzaga in Mantua weitere, nicht näher definierte Kontakte unterhielt.

1614 war Giovanni Vincenzo eines der Familienmitglieder, die den Ausgleich mit der Innsbrucker Regierung unterzeichneten; anschließend übernahm er ein Drittel der Herrschaft Arco. In seinem Leben bleibt aber weiterhin vieles ungeklärt. Ich konnte nicht einmal feststellen, was ihn 1617 von neuem in der Rolle des Regisseurs eines höfischen Faschingsmusikdramas nach Prag führte. Er unterhielt wohl engere Kontakte zum Kaiserhof, denn 1619 wurde er mit einer Gesandtschaft zum Papst und zu den italienischen Fürsten betraut. Aus beiläufigen Bemerkungen geht hervor, dass Giovanni Vincenzo eine recht vielseitige Persönlichkeit war. Der Adelige mit den bibliophilen und literarischen Neigungen, der sich im höfischen Milieu der mitteleuropäischen Habsburger, der norditalienischen Fürsten und der Mailänder Statthalter bewegte (1605 hatte er am Mailänder Karneval teilgenommen), der sich seiner hundert geführten Duelle rühmte und nach dem Tod seiner zweiten Frau die Witwenkleidung gegen die Ordenstracht eines Johanniters eintauschte, verkörperte das Ideal eines italienischen Kavaliere der Spätrenaissance.¹⁵

Die künftige Forschung wird vielleicht die Beziehung von Giovanni Vincenzo zum Hof von Kaiser Matthias klären und die Inspirationsquellen seiner literarischen Aktivitäten genauer beleuchten. Bereits heute scheint aber klar zu sein, dass das *Phasma Dionysiacum Pragense* mit größter Wahrscheinlichkeit kein Produkt des heimischen Milieus war. Das Zeugnis des toskanischen Gesandten minimalisiert den Anteil von Slavata bei der Vorbereitung der Festlichkeit, auch wenn er nicht völlig ausgeschlossen werden kann. Slavata beteiligte sich zweifellos bedeutend – entweder

14 František Hrubý, „Hrabata z Thurnu a Valsassina. Dějiny jich českomoravské větve“ [Die Grafen von Thurn und Valsassina. Die Geschichte ihres böhmisch-mährischen Zweiges], *Česky ásapis historický*, 28 (1922), S. 74–108, 305–334, hier S. 107 f.

15 Umfassend zu den Grafen d'Arco Gerhard Rill, *Geschichte der Grafen von Arco. Reichsvasallen und Landsassen* (Horn, 1976), passim (zu Giovanni Vincenzo bes. S. 264 ff.). Herzlichen Dank an Thomas Winkelbauer, der mir die entsprechenden Kopien beschafft hat. Leider konnte ich weder die dort zitierte ungedruckte Arbeit von Erwein von Aretin (*Geschichte der Herren und Grafen von Arco*), noch das Familienarchiv der Grafen d'Arco in Mantua nutzen, wo sich vermutlich weitere Quellen zu Giovanni Vincenzo befinden.

allein oder mit Hilfe seiner Landsleute – an der Finanzierung der Aufführung, konnte die meiste Aufmerksamkeit auf sich lenken, und es ist anzunehmen, dass die Anspielungen auf böhmische Realien (die Einordnung der Fürstin Libussa unter die sechs „le più belle, e valorose Regine“; der Lobgesang auf das Böhmisches Königreich) auf seine Anregung in das Libretto eingefügt wurden.¹⁶ Es ist wohl auch kein Zufall, dass in dem Ballett genau so viele Herren aus den böhmischen Ländern auftraten, wie es auch adelige Tänzer aus den österreichischen Ländern gab. Die Anstrengungen der Veranstalter, die auf eine Verknüpfung des böhmischen (Landes-) und des österreichischen (Hof-) Milieus abzielten, sind offensichtlich, auch wenn sie wohl eher von der finanziellen Absicherung des Festes durch die böhmische Seite und die Bereitstellung von ständischen Räumlichkeiten im Königspalast veranlasst waren als von der programmatischen Sehnsucht nach einer Demonstration böhmisch-österreichischer Gegenseitigkeit. Mag das Verhältnis zwischen Hof und Land bei der Organisation auch unklar sein, so bleibt das *Phasma Dionysiacum Pragense* doch ein weiteres Zeugnis für die Rolle, die Tirol und das höfische Milieu Norditaliens bei der Vermittlung kultureller Anregungen in die Kernländer der Habsburgermonarchie während der Spätrenaissance und des Frühbarocks spielten.

3. Die Vorbereitung der Aufführung

Die bisherigen Interpretationen der tschechischen (Musik- und Theater-)Historiker gingen nicht nur davon aus, dass Slavata der „Kopf“ des Unternehmens war, sondern hielten an der unausgesprochenen Vermutung fest, dass Kaiser Matthias zu Beginn des Jahres 1617 aus Wien in das Böhmisches Königreich gereist war und sich hier nur einige Monate aufhielt, um die Frage der Thronfolge zu lösen (ähnlich wie beispielsweise Karl VI. im Jahr 1723).¹⁷ In diesem Kontext erscheint die Apotheose des Herrscherpaares mit Hilfe des Musikdramas als absichtlicher propagandistischer Prolog zu den anschließenden Verhandlungen mit den böhmischen Ständen.¹⁸ In Wirklichkeit war der Aufenthalt des Kaisers in Prag 1617 aber alles andere als ein kurzer Besuch. Der Herrscher hielt sich nämlich bereits seit Ende Mai 1615 ununterbrochen in Böhmen auf und verweilte hier insgesamt zweieinhalb Jahre. Zusammen mit ihm kehrten der Kaiserhof, die ausländischen Diplomaten, der Hofkalender und die Festatmosphäre nach Prag zurück.¹⁹ Alles spricht dafür, dass zumindest die böhmischen Stände mit einer erneuten Residenznahme des Kaisers in dem Land rechneten, das der Kaiserhof nach dem Tod von Rudolf II. 1612 verlassen hatte. Nach Matthias' An-

16 Vgl. H. Seifert, Das erste Libretto (zit. Anm. 1), passim.

17 So besonders Štědron-Student, *Phasma Dionysiacum* (zit. Anm. 1), S. 144.

18 J. Pánek, *Phasma Dionysiacum* (zit. Anm. 1), S. 118–129.

19 Die Übersiedlung der ausländischen Diplomaten von Wien nach Prag lässt sich gerade am Beispiel des toskanischen Agenten illustrieren, dessen Relationen vom Kaiserhof für die Zeit von Juni 1615 bis Dezember 1617 in Prag datiert wurden (Anm. 2).

kunft im Jahr 1615 zahlten die böhmischen Stände dem kaiserlichen Rat Melchior Klesl sogar 20.000 Taler, weil er sich für die erneute Verlegung der kaiserlichen Residenz nach Prag eingesetzt hatte.²⁰

Das *Phasma Dionysiacum Pragensis* wurde also nicht etwa zu Beginn eines kurzen kaiserlichen Ausflugs nach Böhmen aufgeführt, sondern schloss sich an dessen mehr als zwanzigmonatigen dauerhaften Aufenthalt in Prag bzw. in dem unweit gelegenen Schloss Brandeis (Brandýs nad Labem) an. Es kann als nahezu sicher gelten, dass auch die komplette kaiserliche Kapelle von Wien nach Prag übersiedelt war. Unter diesen Umständen hatten Höflinge und Hofkünstler entschieden genug Zeit für die Vorbereitung. Bei der Einstudierung der Aufführung war man daher wohl kaum auf die Hilfe der Prager Jesuiten angewiesen. Diese Tatsachen deuten an, dass der Anstoß für die Inszenierung anscheinend in erster Linie vom Kaiserhof und nicht etwa von den böhmischen Ständen ausging, deren Anteil eher zweitrangig blieb – obwohl das Fest in der Landstube stattfand, obwohl einige böhmische Adelige als Tänzer glänzten und obwohl sich der böhmische Adel an der Finanzierung beteiligen durfte.

4. Der Charakter der Aufführung

Jaroslav Pánek hat das *Phasma Dionysiacum Pragensis* vor einiger Zeit in den Kontext anderer Theatervorstellungen und Festlichkeiten gestellt, die der Annahme von Erzherzog Ferdinand II. von der Steiermark zum böhmischen König vorangingen oder sie begleiteten, und bei seiner Interpretation die propagandistische Bedeutung der Vorstellung betont. Die böhmischen katholischen Aristokraten und die Prager Jesuiten hätten mit Hilfe von Musik und Theater versucht, den Boden für die Durchsetzung der steiermärkischen Sekundogenitur auf dem böhmischen Thron zu bereiten und den römischen Katholizismus zu feiern. Dabei sprach Pánek sogar die Hypothese aus, dass das *Phasma Dionysiacum* absichtlich am 5. Februar aufgeführt wurde, da die Veranstalter damit auf die symbolische Bedeutung des an diesem Tag gefeierten Märtyrertodes der hl. Agathe aufmerksam machen wollten.²¹

Auch diese Vermutung sollte meiner Meinung nach revidiert werden. Bei den Prager Festlichkeiten des Jahres 1617 lassen sich sicherlich einige propagandistische Momente oder sogar offene Provokationen erkennen. Dazu gehört besonders die Inszenierung des Jesuitendramas über Konstantin den Großen, die am 6. Juli im Vladislav-Saal stattfand – d. h. gerade am Jahrestag der Verbrennung von Magister Jan Hus, den die böhmischen Utraquisten als einen der heiligsten Kalendertage ansahen!

20 Giuliano de' Medici an Cosimo II. (18. September 1615, Prag): „Nella dicta di Boemia hanno questa settimana determinato di fare un donativo a Monsignor Giesello di ventimilla taleri, l'apparenza è per haver concluso la pace co' Turchi, ma la sustanza si tiene per fare, che l'Imperatore si fermi per suo ordinario in Praga.“ (Anm. 2).

21 J. Pánek, *Phasma Dionysiacum* (wie Anm. 1), bes. S. 125.

Die Verbindung von Thema, Datum, Veranstalter, Schauspielern (in den Hauptrollen traten Schüler des Prager Jesuitengymnasiums aus den Reihen des böhmischen katholischen Adels auf) und Aufführungsort (Räume der Landespolitik) bedeutete eine Ohrfeige für die nicht-katholische Mehrheit der Stände und war zugleich eine vollständige Prophezeiung hinsichtlich der beginnenden Rekatholisierungsoffensive.²²

Im Fall des Musikdramas *Phasma Dionysiacum Pragensis* hat es meiner Meinung nach aber keinen Sinn, die politisch-propagandistischen Absichten der Organisatoren zu überschätzen. Der Text des Librettos, dessen tragendes Motiv das Lob der Tugenden des Kaiserpaars ist, weicht nicht sonderlich von den üblichen Glorifizierungen der Monarchie und der Dynastie ab. Zwar wird der Friede im Ungarischen Königreich gepriesen, den nach dem Krieg Rudolfs II. gegen das osmanische Reich gerade Kaiser Matthias abgeschlossen hatte, und das Libretto enthält einen Hinweis auf den Weltherrschaftsanspruch der Kaiser,²³ aber ansonsten lässt die Aufführung Anspielungen politischen oder religiösen Charakters vermissen und wäre sicherlich auf jedes andere Mitglied der Dynastie in jeder beliebigen Situation übertragbar. Einen aktuelleren Unterton hat wohl nur der Lobgesang auf das Königreich Böhmen.²⁴

In diesem Fall könnte es sich aber statt um eine Agitation des Herrschers um eine Botschaft der böhmischen Stände handeln, die den Herrscher auffordern wollten, sich auf Dauer im Land niederzulassen – eine Forderung, die von den radikalen Katholiken und der nicht-katholischen Opposition geteilt wurde. Unter diesem Aspekt kann Slavatas (sicherlich nicht geringe) finanzielle Unterstützung der Aufführung nicht nur als Versuch gewertet werden, sich persönlich in den Vordergrund zu spielen, sondern auch als Beweis für die Bereitschaft der böhmischen Adelsgesellschaft, Teile ihrer Einkünfte in den Kaiserhof und dessen Repräsentation zu investieren – falls der Kaiser bereit sein würde, in Prag zu residieren.

Noch deutlicher spricht freilich der Termin der Vorstellung gegen eine propagandistische Dimension der Festlichkeit. Dass der Tag der halbvergessenen Heiligen Agathe gewählt wurde, die im böhmischen Milieu keine bedeutende kultische Verehrung erfuhr, steht nämlich hinter der Tatsache zurück, dass der zeitliche Rahmen des Festes vom Faschingssonntag bzw. von den drei letzten Tagen des Karnevals gebildet wurde: Das Musikdrama eröffnete ein dreitägiges Fest, das mit Ringel- und

22 Ebdenda, S. 128; J. Hilmera, *Phasma Dionysiacum* (zit. Anm. 1), S. 139; Koldinská-Mařík (Edd.),

Deník (zit. Anm. 1), S. 262, 374 f.; Otto G. Schindler, „Die wälischen comedianten sein ja guet ...“

Die Anfänge des italienischen Theaters am Habsburgerhof“, *Opera historica*, 8 (2000), S. 107–136,

hier 121. Die propagandistische Bedeutung der Jesuitenvorstellung wird auch durch die Tatsache be-

legt, dass sie noch 1668 von dem Landpfarrer Zivalda in seine knappen Reime zu den böhmischen Er-

eignissen seit 1600 aufgenommen wurden: „Patres jesuité slavnou | na Hradě pražským nákladnou |

komediji přistrojili | při kteréto všickni byli eřsat, křal, arcikřifata | laskavě byla přijata.“ Jindřich

Václav Zivalda, *Decursus scenarum septem annorum ... Zbřhnutí 67 let od l. 1600 do 1667 kráice a rymno-*

vaně dovezené ... (Praha, 1668).

23 H. Seifert, Das erste Libretto (zit. Anm. 1), S. 64 f.

24 Ebdenda, S. 54–57.

Quintanarennen auf dem Hof der Prager Burg (6. Februar) bzw. der Verteilung von Belohnungen und einem Ball im Vladislav-Saal zu Fastnacht (7. Februar) seine Fortsetzung fand. Der Faschungskontext des Musikdramas wird außerdem durch zeitgenössische Beschreibungen bestätigt, die es als „Maskarade“ charakterisieren.²⁵ Schon allein der Titel *Phasma Dionysiacum Pragensis* beruft sich auf den Patron des Karnevals – den Gott Dionysos-Bachus – und sollte daher eher als Typenbezeichnung des Festes (im Sinne von „Prager Karnevalsveranstaltung“) denn als sein Titel verstanden werden.

Erst die Einordnung des Musikdramas in den Kontext der Veränderungen und Entwicklungen des Faschingsfestes am Kaiserhof ermöglicht es meiner Ansicht nach, seinen richtigen Sinn zu erkennen. Die Faschingsfeiern verfügten im Milieu der Habsburger Höfe über eine längere Tradition, aber ihre Anfänge sind bisher nicht untersucht worden. Die Einstellung der einzelnen Mitglieder der Dynastie zum Karneval war auch sehr unterschiedlich. Während beispielsweise Erzherzog Ferdinand II. von Tirol während seiner Statthalterchaft in Prag im Fasching regelmäßig Turniere veranstaltete und im Karneval mehrfach italienische Schauspieler der *comedia dell'arte* in seine Innsbrucker Residenz einlud,²⁶ hielt sich Kaiser Rudolf II. in dieser Beziehung sehr zurück. Wie die Tagebücher von drei böhmischen Höflingen aus der Zeit um 1600 belegen, waren Prager Karnevalsfeiern in der rudolfinischen Zeit eine reine Privatangelegenheit der Adligen.²⁷ Auch der französische Abenteurer François de Bassompierre, der 1604 in Prag einen wilden Fasching erlebte, beschrieb ihn als eine Abfolge adeliger Gastmähler, Tanzvergnügen und Ausritten bzw. Schlittenfahrten.²⁸ Rudolf II. organisierte anscheinend keine höfischen Faschingsfeste – ganz im Gegensatz zu seinen Brüdern und Vettern, die sich auch dann aktiv an den Karnevalsfeiern beteiligten, wenn sie sich zu dieser Zeit gerade in der kaiserlichen Residenz Prag befanden.²⁹

25 *Kurze Beschreibung der Mascarenaden so in Anno 1617 der Röm. Keys. Majest. zu Prag von etlichen Herren Standts Repraesentirt worden*, s. l., s. d., abgedruckt bei T. Volek, S. Jareš, *Dějiny české hudby v obzoru. Od nejstarších památek do zbytněvzátní Národní divadla* [Geschichte der tschechischen Musik in Bildern. Von den ältesten Denkmälern bis zur Erbauung des Nationaltheaters] (Praha, 1977), Abb. 125; vgl. Koldinská-Mará (edd.), *Deník* (zit. Anm. 1), S. 262.

26 Jaroslav Pánek, „Der Adel im Turnierbuch Erzherzog Ferdinands II. von Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte des Hoflebens und der Hofkultur in der Zeit seiner Statthalterchaft in Böhmen“, *Folia Historica Bohemica*, 16 (1993), S. 77; Otto G. Schindler, „Mio compadre Imperatore: Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger“, *Maske und Kothurn*, 38 (1997), 2–4, S. 25–154, hier S. 41 f.

27 Koldinská-Mará (edd.), *Deník* (zit. Anm. 1). Eine kurze Beschreibung und Auswertung der Tagebücher von Zdenko Adalbert und Christof dem Jüngeren von Lobkowitz findet sich bei Petr Matá, „Nejstarší české a moravské deníky. Kultura každodenního života v raném novověku a některé nové perspektivní prameny“ [Die ältesten böhmischen und mährischen Tagebücher. Die Kultur des Alltags in der frühen Neuzeit und einige neue vielversprechende Quellen], *FHB*, 18 (1997), S. 99–120, hier 103 und 105.

28 Eliška Fučíková, Josef Janáček (Ed.), *Tři francouzští kavaleri v rudolfinské Praze* [Drei französische Kavaliere im rudolfinischen Prag] (Praha, 1989), S. 96–104.

29 Am Faschingsdienstag 1596 veranstaltete ein Mitglied der Dynastie (vielleicht Karl von Burgau) „ein ringelrennen a saracin“ auf der Prager Burg. Am Faschingsdienstag 1603 trug Erzherzog Matthias eine

Auch im Hinblick auf den Fasching kann man bei Erzherzog Matthias eine viel aktivere Einstellung zu der Repräsentation durch Feste beobachten als bei seinem Bruder.³⁰ Zu Beginn des 17. Jahrhunderts und besonders nach seinem Herrschaftsantritt fanden am Hof von Matthias regelmäßig Karnevalsfeiern statt, sofern sie nicht durch Hoftrauer oder andere Komplikationen verhindert wurden. Zu Fasching 1604 veranstaltete der Erzherzog in Wien „ein statliches Turnier und Ringelrennen“. Die Aufmerksamkeit der Nachrichtenschreiber zog dabei der originelle und zugleich kontroverse Umzug des Herrn von Teuffenbach auf sich, an dem hundert als Bettler verkleidete und Almosen einfordernde Fechter beteiligt waren.³¹ 1613 fanden in Wien einige Ringel- und Quintanarennen statt.³² Ein Jahr später fiel der Karneval wegen der Pestepidemie und der konfliktreichen Verhandlungen mit den Ständen in Budweis (České Budejovice) wohl aus. Während der letzten Faschingstage 1615 wurden in Wien aber erneut ein Reiterfest (*giostra*), eine spanische Komödie und mehrere Ballette aufgeführt,³³ von denen das *Balletto detto l'Ardito Gracioso*, am Faschingsmontag (2. Februar) von neun Höflingen und neun Damen aus den österreichischen Län-

der Karnevalsverkleidung („chodil v maskáre“) und besuchte den Landeshofmeister Christof von Lobkowitz. Am 26. Februar 1609, in der Woche vor Faschnacht, veranstaltete Erzherzog Leopold von Passau in Prag ein Ringelrennen, Koldinská-Mará (edd.), *Deník* (zit. Anm. 1), S. 61, 156; Lobkowitz-Tagebücher aus den Jahren 1596 und 1603 in der Raudnitzer Lobkowitz-Bibliothek (Roudnická lobkovická knihovna), Schloß Nelahozeves, Sign. VII Ad 119.

30 Vgl. Karl Vocelka, „Matthias contra Rudolf. Zur politischen Propaganda in der Zeit des Bruderzwistes“, *Zeitschrift für historische Forschung*, 10 (1983), S. 341–351.

31 Viktor Klarwill (Hrsg.), *Függer-Zeitungen: Ungedruckte Briefe an das Haus Függer aus den Jahren 1568–1605* (Wien – Leipzig – München, 1923), S. 236 f. Die Datierung auf den 7. März 1604 ist meiner Meinung nach falsch, denn eine Festveranstaltung am ersten Sonntag nach Aschermittwoch kommt wohl kaum in Frage. Falls das Fest doch aus wichtigen Gründen auf die Fastenzeit verschoben worden war, darf dennoch kein Zweifel an seinem Karnevalskontext bestehen.

32 F. Ch. Khevenhüller, *Annales Ferdinandei VIII*, S. 524 ff.; Giuliano de' Medici an Cosimo II. (26. Januar 1613, Wien): „[...] preparandosi per martedì una giostra, dove correranno l'Imperatore et gli Arciduchi Ferdinando et Massimiliano, alla quale è stato invitato ancora il Duca di Bransvich, che da Praga ogn hora s'aspetta qui“; ders. an dens. (2. Februar 1613, Wien): „Sabbato sera tornò l'Imperatore da Eberstorff, onde compì col Signor Arciduca Carlo et martedì si corse all'anello et al saracino, dove fu mantinore l'Imperatore aiutandolo il Cavriani et il Cameriere Maggiore, dove corsero gli Arciduchi Ferdinando et Massimiliano Ernesto et molti altri cavalieri, tutti con diverse invenzioni di maschero assai belle, et perché non potettero finire il martedì, fu seguitato il mercoledì con l'aggiunta d'una caccia di diversi animali, che riuscì assai fredda. [...] la Maestà Sua corse più di settanta carriere“; ders. an dens. (9. Februar 1613, Wien): „Domenica passata si fece una festa di Beccai [...] di diverse loro invenzioni di correre a cavallo et d'altri giochi, che riuscì assai bene, dove l'Imperatore si fece portare nel letto a canto a una finestra, dove per un finestrino la vedeva talvolta [...]“ (Anm. 2).

33 Giuliano de' Medici an Cosimo II. (7. März 1615, Wien): „Qui s'è fatto un allegro Carnevale, essendosi fatta giostra, et diversi balletti in Palazzo di Cavaglieri et Dame mascherati, et in particular la sera di Carnevale, che vi fummo invitati Spagna, Venezia et io, et l'Amb.^{re} di Spagna ha anco fatto una Commedia in Spagnolo in Casa sua, dove fummo di più Venezia et io a una Collazione nobilissima, che fece a molto Dame [...]“ (Anm. 2).

dem getanzt, in gewisser Weise das Ballett im Rahmen des *Phasma Dionysiacum* vorwegnahm. Zwei der Tänzer glänzten sogar bei beiden Festen.³⁴

Der höfische Karneval 1616, der sich schon in Prag abspielte, stand im Zeichen der Krönung Annas von Tirol zur böhmischen Königin am 10. Januar. Die größten Festlichkeiten fanden daher bereits drei Wochen vor Ende des Karnevals statt, aber auch ihre Regie erinnert in vielem an das Szenarium der Prager Faschingsfeste von 1617. Am 19. Februar wurde auf dem Hof der Prager Burg unter reger Beteiligung des österreichischen und böhmischen Adels ein prächtiger Umzug mit einem Triumphwagen veranstaltet, der die Allegorien von *Valor* und *Fortuna* mit sich führte. Danach folgte ein Reiterwettkampf, an dem der Kaiser aktiv teilnahm. Das Fest endete am übernächsten Tag und gipfelte in der abendlichen Verteilung der Preise mit anschließendem Tanz im Vladislav-Saal.³⁵ Auch 1618 kam in Wien am Faschingssonntag ein Ringel- und Quintanarennen zur Aufführung.³⁶

Die Prager Faschingsfeiern von 1617 hatten also viele Vorbilder, was den Ablauf und die Erscheinungsformen anbelangt. Dies ändert sicherlich nichts an der Tatsache, dass das neue Kunstformen prägende Musikdrama *Phasma Dionysiacum Pragensis* eine einzigartige Vorstellung war, aber der Kontext, in dem diese Inszenierung stattfand, war bei weitem nicht ungewöhnlich. Es scheint, dass gerade die Regierungszeit von Kaiser Matthias, die im Hinblick auf die Geschichte verschiedenster künstlerischer Disziplinen als nicht sonderlich fruchtbar gilt, formierend auf die Etablierung der Faschingsfeste im Kalender und im Zeremoniell des Kaiserhofes wirkte. Angefangen mit dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts organisierten die Habsburger Herrscher während der Karnevalswochen regelmäßige Zyklen höfischer Feste unterschiedlicher Art. Die Bedeutung der Faschingszeit für das kulturelle Mäzenatentum der Habsburger, die Dauer des Karnevals und die Anzahl der Festlich-

34 Die Beteiligten werden in dem Druck von Pietro Paolo Meli, *Intavolatura di luto attiorbato IV* (Venezia, 1616), S. 29 f., genannt. Ich danke Miloš Štědroň, der mir freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung gestellt hat.

35 Die Festlichkeiten werden beschrieben bei: F. Ch. Khevenhüller, *Annates Ferdinandei VIII*, S. 304; Koldinská-Matá (ed.), *Deník* (zit. Anm. 1), S. 242; Giuliano de' Medici an Cosimo II. (4. Januar 1616, Prag): „La Coronazione dell'Imperatrice si prepara per li dieci di questo, et il giorno seguente si correrà al saracino et all'anello con diverse invenzioni, et l'Imperatore medesimo vuol'essere mantentore [...]“; ders. an dens. (11. Januar 1616, Prag): „Erzherzog Karl [...] mi dice, che si trattorò qui ancora otto giorni per intervenire alla festa, che si fa per questa Coronazione, la quale s'è differita per non essere ancora l'Invenzioni tutte all'ordine [...]“; ders. an dens. (25. Januar 1616, Prag): „Martedì si fece la giostra destinata dove comparve Sua Maestà et poi molto Cavaglieri di Corte e Boemi con assai bell'Invenzioni, et si corse al saracino et all'anelli, che all'un et all'altro fu mantentore Sua Maestà la quale corse da venti lance per giorno, et fu poi aiutata dal Cameriere Maggiore, Cavallerizzo Maggiore, et Carlo d'Aratch, et non havendo tutti potuto correre in quel di si seguìto il seguente, et la sera si ballò nella gran sala, et di poi fu data alle dame una sontuosa collazione.“ (Anm. 2).

36 Giuliano Medici an Cosimo II. (3. März 1618, Wien): „Domenica nella piazza dinanzi al palazzo di Sua Maestà si corsi all'anello, et al saracino da diversi cavaliere con maschere fatte quasi all'improvviso, alla qual festa furono inviati gl'Ambasciatori et Sua Maestà stette a un finestrino [...]“ (Anm. 2).

keiten, die während der einzelnen Karnevale veranstaltet wurden, nahmen während des ganzen 17. Jahrhunderts deutlich zu. Neben Reiterwettkämpfen für die Kavaliere, die noch unter Kaiser Matthias das wichtigste Faschingsfest gewesen waren, setzten sich allmählich auch musikalische und theatrale Feste (Ballette, Komödien, später Opern) sowie höfische Maskeraden durch (Wirtschaft, Bauernhochzeit, Schäferi, Königreich). Mit der Zeit wurden die höfischen Karnevalsfeste zur mehrwöchigen Faschingsaison mit festem Kalender, wie ihn beispielsweise Graf Johann Josef Khevenhüller Mitte des 18. Jahrhunderts in seinem Tagebuch festhielt.³⁷ Die Ausdrucksformen des höfischen Karnevals am Kaiserhof machten während des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine erhebliche, wenn auch evolutionäre Entwicklung ohne plötzliche Kehrtwendungen durch, deren Anfänge – sofern man dies auf Grund der bisher zugänglichen Quellen beurteilen kann – gerade in der Zeit von Kaiser Matthias liegen.³⁸

Die Prager musikdramatische Vorstellung von 1617 können wir daher als Produktion betrachten, die als Bestandteil des Karnevalszyklus höfischer Feste vorbereitet und inszeniert worden war. Die Tradition des höfischen Karnevals war am Kaiserhof zu dieser Zeit zwar noch nicht allzu lang, aber bereits so bunt geprägt, dass sie der Aufführung den entsprechenden Kontext liefern konnte. Der spezifische Rahmen des Festes wurde allerdings noch durch zwei weitere Umstände definiert: erstens durch den langfristigen Aufenthalt des vor allem aus österreichischen Höflingen bestehenden Kaiserhofes in der Hauptstadt des Böhmisches Königreiches, zweitens durch die bevorstehenden Verhandlungen über den Nachfolger von Kaiser Matthias, die sowohl mit der böhmischen Ständopposition als auch innerhalb der Habsburgerdynastie selbst geführt wurden. Gerade dieser spezifische Rahmen war für die ungewöhnliche Verflechtung der Organisation verantwortlich: Idee und Text des Festes, das auf dem Boden der böhmischen Stände stattfand, lieferte der italienische Adelige aus Tirol, Giovanni Vincenzo d'Arco, das musikalische und bühnenbildnerische Element steuerte wohl die kaiserliche Kapelle zusammen mit anderen Hofkünstlern bei, und finanziert wurde das Fest durch den böhmischen Landesbeamten Wilhelm Slavata. An dem mitten im Drama aufgeführten Ballett nahmen ebenso wie an den anschließenden Reiterspielen Adelige aus dem höfischen und aus dem ständischen Umfeld teil. Die für den engen Hofkreis inszenierte Vorstellung enthielt die übliche Botschaft, in der das kaiserliche Paar und die Habsburgerdynastie in zeitloser Perspektive gefeiert wurde, war aber sicherlich keine bloße Propa-

37 Rudolf Khevenhüller-Metsch, Hans Schlitter (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Oberstbofmeisters 1742–1776*, [I–VII] (Wien, 1907–1925); vgl. auch Elisabeth Großegger (Hrsg.), *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776*, Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, 12 (Wien, 1987).

38 Petr Mača, „Karneval v životě a myšlení rané novověké slávy“ [Karneval im Leben und Denken des Adels in der Frühen Neuzeit]. *Opera historica*, 8 (2000), S. 163–189. Viele Angaben zu den Formen des höfischen Karnevals liefert Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 25 (Tutzing, 1985).

ganda in Reaktion auf die aktuelle politische Situation, die unter dem böhmischen Adel die Kandidatur des Steiermärkers propagiert und eine neue Rekatholisierungswelle angekündigt hätte. Im Gegensatz hierzu war der Unterton des Jesuitendramas über Konstantin den Großen, das in Prag einige Monate später aufgeführt wurde, allen Zeitgenossen sofort verständlich.

(Aus dem Tschechischen übersetzt von Anna Ohlídalová)

Directorial Uses of Farce in Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor**

WILLIAM GREEN (Flushing, N.Y.)

"Here is the ugly duckling of the canon," states the eminent British director David Williams in reference to *The Merry Wives of Windsor*. Brooks Atkinson, the noted American theater critic, calls it "a silly, witless, scrawnyly written prank that makes no sense and speaks no poetry." "A thing of shreds and patches," say I of the play.

How can *The Merry Wives* elicit such negative commentary, especially with a production history of about four hundred years? And the above remarks are representative of a long line of similar statements. This is Shakespeare writing in 1597 – the date will be returned to shortly – at a time when he has already had about fourteen plays on the boards and a year before the scholar Francis Meres in his *Palladis Tamia* would hail Shakespeare as the "most excellent" among English dramatists for both comedy and tragedy. Moreover, what is the play doing there in the midst of the romantic comedies? In category, it is a farce-comedy (a term we shall return to), a throwback to *The Comedy of Errors* and *The Taming of the Shrew*.

An old stage tradition concerning the composition of the play does much to explain its appearance and key elements of its plot. According to this tradition, the play was written as a result of a command of Queen Elizabeth to see a play showing Falstaff in love, a work that she indicated should be finished in fourteen days.

This tradition is now generally accepted as plausible. Even if the fourteen days need not be taken literally, they point to a short time interval for the composition of the play. And they go a long way towards explaining the number of flaws in *The Merry Wives*. Let us briefly examine the major flaws.

Basically, Shakespeare employs a dual plot structure in the play: the Falstaff-in-love story and the Anne Page-Fenton romance. Yet hovering over these plot lines is a barely discernible third plot level, one reflecting on the Windsor setting of the play and a "grand affair" taking place at Court to which Dr. Caius is hurrying (I.iv). Thus overall in structure Shakespeare has used that tripartite plot format he works with in many of his plays. Using the terms Harry Levin has given us in his book *The Overreacher*, the "grand affair" at court, i. e., Windsor Castle, becomes the overplot; the Falstaff-in-love story, the main plot; and the Anne Page-Fenton romance, the underplot.

However, within the overall plot structure there are serious problems. The opening Shallow-Falstaff quarrel is never resolved; nor is the horse-stealing subplot in

* Based on a paper delivered at the Shakespeare Association of America meeting, Washington, D. C., March 28, 1997

K 2116

48. JAHRGANG

HEFT 1-4/2002

MASKE UND KOTHURN

INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATERWISSENSCHAFT

Theater am Hof und für das Volk

Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte

Festschrift für Otto G. Schindler
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Brigitte Marschall

BIBLIOTHEK
des Instituts f. österreichische
Geschichtsforschung
UNIVERSITÄT 1010 WIEN

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Inhalt

VORWORT VON BRIGITTE MARSCHALL	9
THOMAS DACOSTA KAUFMANN (Princeton, N. J.) The Challenge of Central Europe to the Historiography of Art	19
BRIGITTE MARSCHALL (Wien) Der Schwarze Tod und die Geißler Gottes Ansteckung und Befleckung als heilendes Reinigungsritual	29
GERDA BAUMBACH (Leipzig) Ciarlatani und Comici. Gesticolazione, Phantasia und Imagination – Heilen, Spielen, Theater	49
VÁCLAV BŮŽEK (Budweis) Theater zwischen Unterhaltung und Propaganda (Ein adeliges Turnier in Böhmen in der Mitte des 16. Jahrhunderts)	61
PETR MATA (Prag) Das <i>Phasma Dionysiacum Pragensis</i> und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof	67
WILLIAM GREEN (Flushing, N.Y.) Directorial Uses of Farce in Shakespeare's <i>The Merry Wives of Windsor</i>	81
SERGIO MONALDINI (Ferrara) Servitù ridicolosa e mestiere Carlo Cantù detto Buffetto ed il suo <i>Cicalamento</i>	91
M. A. KATRITZKY (Oxford) "Unser sind drey": the Quacks of Beer, Printz and Weise	117
HARALD ZIELSKE (Berlin) Dokument oder Allegorie? Zu der Figurenserie <i>Les trois Pantalons</i> von Jacques Callot	143
HELMUT G. ASPER (Bielefeld) Commedia dell'arte und europäisches Porzellan	155

Gedruckt mit Unterstützung durch das
Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur

Umschlagbild: Ausschnitt aus „Venezianischer Karneval“
Ölgemälde von Frederik van Valckenborch, um 1600

Mit freundlicher Genehmigung der Scarpa Art Company, Venedig

AU ISSN 0025-4606

MASKE UND KOTHURN
INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATERWISSENSCHAFT

EIGENTÜMER UND HERAUSGEBER: Institut für Theater-,
Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Wolfgang Greisenegger),
Redaktion: Rainer Köppl, Nina Dallos, Andreas Tesarik
A-1010 Wien, Hofburg, Barthyanystiege

© 2002 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>
Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier

Druck: Berger, Horn

46.463/2003
Kl. 08. € 70,47

HERBERT SEIFERT (Wien)	
Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich	167
RAINER THEOBALD (Berlin)	
Frühe Libretti als Ereignis-Dokumente	
Bemerkungen zu einer Sammlung von Textbüchern des barocken Musiktheaters	179
ALESSANDRO CATALANO (Roma)	
L'arrivo di Francesco Sbarra in Europa centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach	203
ANDREA SOMMER-MATHIS (Rom – Wien)	
Momo und Truffaldino. Die komischen Personen in den beiden Versionen des <i>Pomo d'oro</i> am Wiener (1668) und am spanischen Hof (1703)	215
EVALD KAMPUS (Tartu)	
<i>Glädie Spel och Åbre-Sång</i>	
Eine schwedische Barockoper in Estland während des Nordischen Krieges	233
RENATE SCHREIBER (Wien)	
Erzherzog Leopold Wilhelm und das Theater in Brüssel	
Wandertruppen am Hof und Giovanni Battista Angelini	251
JIRŮ ZÁLOHA (Böhmisch Krumau)	
Zu den Anfängen der „Eggenbergischen Hofkomödianten“ in Böhmisch Krumau	265
BÄRBEL RUDIN (Kieselbronn)	
Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann	
Jurist, Bühnenschef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters	271
MARGRET DIETRICH (Wien)	
Für Gott oder für die Regenten der Welt erziehen – eine Alternative? Wiener Theater und Hans Würst vor hohem Gericht: Eine Denkschrift aus dem Jahre 1767 für Maria Theresia	303
RAINER PUCHERT (München)	
Hanswurst hinter Glas. Zwei unbekannte Theaterbilder aus dem frühen 18. Jahrhundert	331

DAVID J. BUCH (Cedar Falls, Iowa)	
Newly-identified Engravings of Scenes from Emanuel Schikaneder's Theater auf der Wieden, 1789–1790, in the <i>Allmanach für Theaterfreunde</i>	351
CLEMENS HÖSLINGER (Wien)	
„Das Schauspielhaus war zum Erdrüken voll“	
Der Tagebuchschreiber Mathias Perth als Besucher des Theaters an der Wien, 1803–1809	377
FRANCESCO COTTICELLI (Napels)	
Neapolitan Theatres and Artists of the Early Eighteenth Century	
Domenico Antonio di Fiore	391
DANIELA FERRARI (Mantova)	
Il soggiorno mantovano di Mozart e l'inaugurazione del Teatro scientifico (1769–1770)	399
CRISTINA GRAZIOLI (Padova)	
Da Hanswurst alla Metafisica. <i>Siepe a nordovest</i> di Bontempelli	405
ULF BIRBAUMER (Wien – Paris)	
<i>Mamma! I sanculotti!</i> Unzeitgemäße Bemerkungen zur theatralen Populärkultur	435
KLEMENS GRUBER (Wien)	
Bastardisierungen. Die Lautsprechertribünen von Gustav Klucis	447
RAINER M. KOPPL (Wien)	
Commedia dell'Arte in Hollywood. Die Marx Brothers hänseln den Bajazzo	453
INGRID BIGLER (Zürich)	
Bibliographie Otto G. Schindler. Veröffentlichungen bis 2001	463
Zu den Autorinnen und Autoren	477
Ortsregister	483
Personenregister	488
Stückeregister	513