

Stockholm – Venedig – Hannover

Gottorfer Opernquellen in der Musiksammlung Georg Österreichs und ihre Voraussetzungen

Konrad Küster

Vorbemerkung: Musikphilologie und »Sammlung Österreich«?

Die Überlieferung mitteleuropäischer Musik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hängt vor allem mit zwei historischen Herrschaftszentren des Ostseeraums zusammen. Während dies für die Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben (um 1628–1690) schon im ausgehenden 19. Jahrhundert deutlich wurde,¹ dauerte der analoge Erkenntnisprozess für die geringfügig jüngere und etwas größere andere Musiksammlung viel länger: Sie ist auf Heinrich Bokemeyer (1679–1751) zurückgeführt worden, der seit 1717/20 als Kantor der Fürstlichen Schule in Wolfenbüttel wirkte. Er war allerdings nur zeitweiliger Besitzer der Sammlung und somit nur zu einem sehr geringen Teil für das Zusammentragen der Quellen verantwortlich; dass er dieses Material jemals umfassend erschloss und verstand, ist nicht erkennbar.²

Am Anfang der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihr³ stand lediglich eine Nutzung der Musikquellen in der Editionstätigkeit der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (seit 1901), ohne dass die Frage nach Provenienz und Quellenwert, philologisch eigentlich unverzichtbar, gestellt worden wäre. 1922 führte dann der ukrainisch-polnische Musikforscher Adam Sołtys zumindest Teile der Sammlung auf Georg Österreich (1664–1735) zurück, der zwischen 1689 und 1702 als Kapellmeister der Herzöge von Schleswig-Holstein auf Schloss Gottorf (Schleswig) gewirkt hatte; dennoch wurde die Sammlung anscheinend erst in der Folgezeit umfassend mit dem Namen Bokemeyers verbunden.⁴ In den 1950er-Jahren kam es trotz aller Schwierigkeiten, die die Teilung der Bestände seit ihrer kriegsbedingten Auslagerung aus Berlin mit sich brachte, in einem Pilotprojekt zu einer fundamentalen Sichtung durch Harald Kümmerling und Wisso Weiß; die Publikation ihrer Resultate verzögerte sich bis 1970.⁵ Kümmerling sah die Sammlung eng mit dem Gottorfer Hof verbunden und fand bereits heraus, dass Österreich als ihr Urheber wichtiger war als Bokemeyer;⁶ er vermutete zudem, dass bestimmte Zahlensignaturen, die von der Hand Österreichs auf den Quellen stehen, deren Gottorfer Entstehungsabfolge spiegele. Das jedoch erwies sich als Fehlannahme.⁷ So war auch am Ende des 20. Jahrhunderts das Profil dieser Sammlung ungeklärt, obgleich ihre Manuskripte als Zugang zur Musik der »Zeit vor Bach« bereits seit einem Jahrhundert eine Schlüsselrolle gespielt hatten.

Neben der personellen und geographischen Zuordnung war auch die institutionell-funktionale offen. Vermutlich hatte die vorschnelle Projektion, die sich aus der Verknüp-

fung der Bestände mit dem relativ jungen Bokemeyer (als Kantor in Wolfenbüttel) ergab, den Eindruck entstehen lassen, hinter der Sammeltätigkeit habe ein dominant retrospektiver Gedanke gestanden, also ein frühes musikhistorisches Interesse. Dies prägte mittelbar sogar noch Kümmerlings Ansatz, der vermutete, die Sammlung sei in Schleswig auf fürstliche Veranlassung hin als »die größte deutsche Musiksammlung« ohne reelle Aufführungsperspektive gebildet worden und bestehe aus »Studienpartituren«.⁸ Peter Wollny setzte dem die Idee entgegen, sie sei als Privatsache des Kapellmeisters angelegt worden; die Notenkopisten könnten, da sie weder anhand der Hofrechnungen nachzuweisen noch anderweitig identifizierbar sind, allein auf Österreichs Privatinitiative hin gearbeitet haben.⁹ Fraglich ist jedoch, wie weit ein damaliger Kapellmeister in seiner Dienststellung überhaupt als Privatperson gelten konnte; und jedenfalls bliebe auch damit unklar, ob das Notenschreiben ein Aufführen bezweckt habe. Bei genauerer Betrachtung finden sich jedoch zahllose aufführungsbezogene Eintragungen: Rötel-Akkoladentrennstriche, Nachträge von dynamischen Angaben, Tekturen sowie vor allem Kopistenmarken, die zwangsläufig auf Abschreibprozesse hindeuten. Kurz: Während die Sammlung Düben zu einer musikphilologischen Schlüsseleinheit geworden war,¹⁰ während auch die dritte, aber deutlich kleinere »tragende Säule« für die Musiküberlieferung der Vor-Bach-Zeit (die jüngere Sammlung des Grimmaer Kantors Samuel Jacobi) längst klar fassbar geworden war und zahlreiche weitere, nicht erhaltene Bestände anhand ausführlicher Inventare in die Forschungsauswertung einbezogen werden konnten,¹¹ blieb das Profil der größten dieser Sammlungen vernebelt.

Das Problem, das sich einer Annäherung in den Weg stellte, war letztlich nicht einmal der erschwerte Quellenzugang während der Teilung Europas; vielmehr hätten die Daten zu Wasserzeichen und Schreiberhänden, die seit 1970 in Kümmerlings Katalog vorlagen, trotz kleinerer Unzulänglichkeiten problemlos Basis weiterer Auswertungen sein können. Konkret lag das Problem darin, dass, als die Daten erarbeitet wurden, für diesen letzten Schritt die methodischen Grundlagen selbst noch im Aufbau begriffen waren: Die Untersuchungen Weiß' zu den Wasserzeichen der Sammlung erfolgten parallel zu seinem gleichartigen Projekt an den Manuskripten Bachs, das an diesen dann eigenständig weiter perfektioniert wurde. Und Kümmerlings Differenzierung der Schreiberhände ging den umfassenden Verfeinerungen voraus, die sich gleichfalls an Bach-Quellen abspielten.¹² Diese Schärfungen musikphilologischer Techniken konnten sich also nicht mehr auf die ermittelten Daten auswirken, und so blieb es dabei, dass die so sorgfältigen papier- und schriftkundlichen Ermittlungen zur »Sammlung Bokemeyer« unverbunden nebeneinander standen. Doch sie lassen sich zusammenführen und ergeben, wenn man Manuskript- und Werkdatierungen hinzunimmt, ein hinreichend kohärentes Bild.¹³

Dieses lässt dann, wie eingangs erwähnt, den Begriff »Sammlung Bokemeyer« als Fehlzuschreibung erscheinen. Österreich dagegen ist aufgrund eigenschriftlicher Anteile (als Komponist und Kopist, durch Quellenaufschriften, Korrekturen und andere Eintragungen sowie durch philologische Querverbindungen) für 1465 Manuskripte als Besitzer nachweisbar, vermutlich auch für mindestens weitere 70.

Dies lässt sich auch zeitlich differenzieren. Schon der frühen Wirkungszeit Österreichs als Tenorist in Hamburg (1684–86) und Wolfenbüttel (1686–89) lassen sich 89 dieser Quellen zuordnen. Der größte Teil der Sammlung ist daraufhin mit seinem Wirken als Gottorfer Kapellmeister verbunden: Mindestens 607 Quellen, die während der Regierungszeit Herzog Christian Albrechts (gestorben 1694) entstanden, lassen sich von 307 weiteren unterscheiden, die in der Zeit von dessen Nachfolger Friedrich IV. angelegt wurden, ehe dieser 1702 im Großen Nordischen Krieg den Tod fand. Im statistischen Mittel wurden also während Österreichs früherer Gottorfer Zeit jahrelang im Durchschnitt zwei Werke pro Woche als Partitur kopiert (also auch beschafft und, wie erwähnt, wohl auch in Stimmen ausgeschrieben), in der späteren noch immer je eines. Die Zahlen beziehen sich nur auf Quellen für Vokalmusik; neben ihnen muss es ferner umfangreiche Instrumentalmusik-Bestände gegeben haben.¹⁴ Und da obendrein die Anschaffung des Notenpapiers ein eigener Posten in den Hofrechnungen war,¹⁵ ist nicht einmal die Vermutung zu halten, die Erstellung der Quellen sei Privatsache des Kapellmeisters gewesen. Dass sich die Organisation des Kopistenbetriebs nicht auch in den Kammerrechnungen spiegelt, lässt sich viel eher damit korrelieren, dass in diesen Rechnungen auch noch größere Betriebseinheiten des Hofes nur pauschal abgehandelt, nicht also in ihrem Funktionieren fassbar werden; den Kapellmitgliedern (deren Gehaltszahlungen namentlich dokumentiert sind) wurde folglich ein eigener, individueller Status zugebilligt, den es beispielsweise für nachgeordnete Angehörige der Militärverwaltung nicht gab – sie werden in den Rechnungen nie erwähnt.¹⁶ Erklärungen dafür, dass die Noten sich bei Österreich befanden (und bei ihm verblieben), müssen hingegen teils im lokalen Alltag der Hofkapelle gesucht werden, teils darin, dass Österreich nach deren Auflösung 1702 (der Erbe des gefallenen Herzogs war eben zwei Jahre alt) noch lange Zeit dem Hof als unbesoldeter »Kapellmeister auf Abruf« verbunden blieb, der jederzeit in sein vorheriges Amt wieder hätte einrücken können. Vermutlich erst 1719 löste das Herzogshaus diese Verpflichtung auf.¹⁷

Nur 97 Manuskripte der Sammlung lassen sich dagegen auf Bokemeyer zurückführen; sechs von ihnen gehörten allerdings ebenfalls zeitweilig Österreich und waren daher von jenem offensichtlich als einem Kopisten Österreichs angefertigt worden.¹⁸ Und es lassen sich sogar Notenbestände nachweisen, die Bokemeyer besaß, aber nicht mit dieser älteren Sammlung verband.¹⁹ Gerade dies zeigt, dass der Ruf, ein unermüdlicher, möglicherweise auch systematischer Sammler gewesen zu sein,²⁰ Bokemeyer zu Unrecht voraussetzt; er gebührt vielmehr Österreich.

Ist man bereit, den Gedanken an eine »Sammlung Bokemeyer« fallenzulassen und stattdessen eine »Sammlung Österreich« in den Blick zu nehmen, erschließen sich profilierte Zugänge zum Repertoire, die direkt mit denen zur Sammlung Düben in Verbindung gebracht werden können. Ohnehin werden an Österreichs Beständen Einblicke in das Funktionieren höfischen Musizierens möglich, die sich andernorts aufgrund von Quellenverlusten nicht gewinnen lassen. Dies kann hier weiter verdichtet werden.

Die Herzöge von Schleswig-Holstein

Eine zweite Eingangsfrage verbindet sich mit den Dienstherrn Österreichs. Nach Gottorf berufen wurde er 1689, als Herzog Christian Albrecht (Regierungszeit 1659–94) das Territorium nach seiner zweiten, fünfjährigen Hamburger Exilzeit wieder bezog; diese war durch dänische Besatzung im Zuge der europäischen Reunionsbewegungen bedingt worden. Der Herzog gilt als kulturell hochgradig interessiert.²¹ Er führte die Forschungsförderung seines Vaters fort (mit dessen erstklassiger Bibliothek und Schatzkammer sowie, als weiterem wissenschaftlichem Projekt, einem botanischen Garten²²), die schon 1665 in der Gründung der Kieler Universität gipfelte. Ferner gilt er – anscheinend jedoch zu weitreichend – als Förderer der Hamburger Oper.²³ Sie war 1678 gegründet worden; der Herzog lebte zwar dort, weil schon damals einmal sein Territorium von dänischen Truppen besetzt war (1677–79), und er unterstützte zu Jahresende 1677 schon die Uraufführung der Oper *Adam und Eva* seines vormaligen, kurzzeitigen Kapellmeisters Johann Theile (von dem keine einzige Komposition mit der Gottorfer Tätigkeit verknüpfbar ist). Ein ausgeprägtes Operninteresse des Herzogs ist vielmehr erst später nachweisbar; es zielte dann auf Werke von Theiles Gottorfer Nachfolger Johann Philipp Förtsch ab (zugleich Österreichs Vorgänger).

Demgegenüber gilt Christian Albrechts Sohn und Nachfolger, Friedrich IV., nur ein untergeordnetes Interesse. Als Soltys 1922 das Wirken Österreichs erstmals erschloss, interpretierte er die Auflösung der Hofkapelle 1695 als Zeichen eines geringen kulturellen Interesses; offensichtlich hatte man noch nicht verstanden, dass beim Regierungswechsel die Entlassung eines vorherigen Hofstaats Standard war, nicht also als Maßstab für künstlerisches Verständnis oder persönliche Sympathie dienen könne. Soltys' Grundperspektive war daraufhin, dass die Interessen Friedrichs IV. (insofern im Gegensatz zu Vater und Großvater) ausgeprägt militärisch gewesen seien.²⁴ als Fürst, der 1700 an der Seite Schwedens in den Großen Nordischen Krieg zog. Allerdings gehören den sieben Regierungsjahren Friedrichs (in denen auch ein völliger Neubau des Gottorfer Schlosses begonnen wurde) herrschaftlich veranlasste Orgelbaumaßnahmen an.²⁵ Und die Musiksammlung Österreichs erhielt in jener Zeit im Quantitativen einen maßgeblichen und (wie am Ende zu zeigen ist) im Qualitativen einen charakteristischen Zuwachs.

Aufschluss über die kulturellen Interessen Friedrichs ermöglicht vor allem ein Rechnungsbuch, dessen Eintragungen sich auf eine Italienreise (1690/91) beziehen; sie stellen auch Teile der Sammlung Österreichs in neuem Licht dar und präzisieren obendrein das Bild insbesondere der venezianischen Musikkultur jener Zeit.

Frühe Auslandsaufenthalte Friedrichs IV.

Friedrich, am 18. Oktober 1671 geboren, war seit Januar 1685 für mehr als sechs Jahre fast ununterbrochen auf Reisen. Es handelte sich nicht um eine typische Kavaliertour, denn das Hofleben ruhte ohnehin; im Sommer des Vorjahrs war die zweite Exilzeit des Herzogs

Christian Albrecht angebrochen. Das Hauptziel einer ersten Reise, anhand der Briefberichte von Friedrichs Hofmeister Otto von Bülow nachvollziehbar, war bis Ende Juli 1687 Brüssel; zwischen dem Reunionskrieg von 1683/84 und dem Pfälzischen Erbfolgekrieg, der 1688 ausbrach, galt Friedrichs Ausbildung allerdings keineswegs nur Militärischem.²⁶

Dieser Reise folgte unmittelbar eine weitere, für die ein Reisesekretär, Johann Ludwig Pincier,²⁷ die Ausgaben in einem Rechnungsbuch dokumentierte – auch dadurch, dass er jede Verpflegungsstation benannte. Ein erster Bogen führte demnach vom holsteinischen Altona (das am 15. August 1687 verlassen wurde) zunächst nach Durlach (heute zu Karlsruhe gehörig; 20. September). Daraufhin wurden, von Philippsburg aus per Schiff rheinabwärts, die einschlägigen Residenzstädte für jeweils nur kurze Aufenthalte angesteuert. Am 10. Oktober war Rotterdam erreicht, 14 Tage später bereits wieder Lüneburg, von wo aus sich der kleine Tross nach Nordosten wandte. Von Stralsund aus (29. Oktober) wurde die Ostsee nach »Uhstadt« (Ystad, 2. November) überquert – mit Ziel Stockholm. Am dortigen Königshof setzte sich die politisch-militärische Ausbildung Friedrichs fort. Heimatlichen Boden erreichte er erst wieder am 2. August 1690 in Eckernförde: Im Vorjahr war das Herzogtum wieder an seinen Vater zurückgefallen.

Bis zur Rückkehr aus Schweden deutet nur wenig darauf hin, dass Friedrichs Ausbildung auch kulturellen Zielen diene. In den Niederlanden notierte Pincier ein einziges Mal Ausgaben »Wie Ihro Dhl. in die Comedie gewesen« (Amsterdam, 15. Oktober 1687: 1 Rthl. 12 ß²⁸) und fügte hinzu, dass 9 ß »vor daß Comedien Buch« ausgegeben wurden. In Schweden erhielten unter anderem »Der Capellmeister und Musicanten« jedes Jahr zu Neujahr je 24 Rthl. als Gratifikation (1688–1690); diese wurde also an Gustav Düben ausgezahlt. Und bei der Abreise aus Stockholm wurde am 23. Juni 1690 verbucht:

an den *Trompeter* Sprenger so Ihro Dhl auff der *Trompete* vnd *Fleüte* *informiret*
30 Rthl.

Vermutlich handelte es sich um Michael Springer, der zum 1. Januar 1688 in den Hoftrompeterchor eingetreten war.²⁹ Dies ist die zunächst markanteste Information, in der sich musikalische Interessen des Prinzen spiegeln. Denn es gehörte nicht zum Standard einer normalen fürstlichen Militärausbildung, sich das Spiel des Naturtoninstruments Trompete selbst anzueignen (so relevant diese im militärischen Zusammenhang war); mit der »Fleüte« war hingegen sicherlich ein kunstmusikalischer Zugang berührt und vermutlich am ehesten die Blockflöte gemeint, die allerdings in den datierbaren Gottorfer Musikalien keine Rolle spielt.³⁰ Möglicherweise hatte die Beziehung zu Springer schon länger bestanden, denn schon am 6. Januar 1688 »ist der Printz von des Königes Trompeter zu Gevatter gebeten« (die zugehörige Zahlung belief sich auf 12 Rthl.).³¹ Doch insgesamt wirkt all dieses musikhistorisch kaum verwertbar.

Dies ändert sich markant in einer dritten Etappe auswärtiger Aufenthalte: Friedrich, mittlerweile volljährig, trat am 25. Oktober 1690 eine Reise »nacher Italien und zum Keyserl. Hoff«³² an, erneut mit seinem früheren Hofmeister Bülow als Begleitung, ebenso dem erfahrenen Sekretär Pincier. Politische Zwecke der Reise wurden wieder durch den Herzog in einer Instruktion an Bülow festgelegt. In Hannover sollte dieser herausfinden,

»ob selbigen H. Herzogs Ld. [Liebden] auf künftiges Jahr in Campagne gehen möchten«, zu klären war also eine Beteiligung Friedrichs an einem Feldzug des Hannoveraner Herrschers Ernst August (damals noch im Herzogsrang stehend). Und in Wien sollte bei der kaiserlichen Audienz vor allem noch einmal für die Hilfe bei der Wiederherstellung der Gottorfer territorialen Integrität gedankt werden (Altonaer Vertrag, 1689). Auffällig ist demgegenüber, dass Herzog Christian Albrecht das Reiseziel »Italien« so unspezifisch formulierte, also keinerlei Programm vorgab.

Der Reiseverlauf ist erneut anhand der penibel protokollierten, weitgehend phonetisch erbrachten Ortsangaben für die täglichen Kosten von Mittagsrast und Übernachtung nachvollziehbar.³³ Kaum ein Tag verstrich, ohne dass Pincier etwas notierte. Das erhöht den dokumentarischen Wert der Eintragungen: Auf diese Weise lässt sich nicht nur vage vermuten, dass Kosten für etwas beglichen wurden, das sich in der Zeit (kurz) vor dem Abrechnungsdatum ereignete; die standardisierte Abfolge, in der über Verpflegung und Nachtquartier berichtet wird, legt es vielmehr nahe, dass jeweils die Abrechnung den Tag des Geschehens bezeichnet (als »terminus ad quem«). Dies ist vor allem für die Einschätzung von Angaben wichtig, die sich auf einen mehrtägigen Aufenthalt an einem wichtigen Ort beziehen: Auch diese Zahlungsvermerke spiegeln das Erlebte also zumindest normalerweise tagesgenau.

Die Reise führte demnach tatsächlich zunächst nach Hannover (4.–8. November), dann über Wolfenbüttel, Halberstadt und Leipzig nach Dresden (20.–24. November) sowie von dort weiter über Prag (27.–30. November) nach Wien (15. Dezember 1690 bis 11. Januar 1691; Neuer Stil³⁴), von wo ein Abstecher nach »Ungarn« unternommen wurde. Von Wien aus eröffnete sich der einzige auch im Winter halbwegs sicher passierbare Alpenübergang, über Wiener Neustadt und Villach nach Udine;³⁵ am 26. Januar 1691 war Venedig erreicht – für einen dreieinhalbwöchigen Aufenthalt (die letzte Ausgabe dort notierte Pincier am 18. Februar 1691). Mit nur kurzen weiteren Aufenthalten reiste Friedrich dann über Mailand (25.–28. Februar) nach Genua (3.–7. März), anschließend über Bologna und Florenz (18.–21. März) weiter nach Rom, der zweiten größeren Station: Dort hielt sich die Reisegruppe vom 26. März bis zum 17. April auf, unterbrochen von Ausflügen nach Frascati und Tivoli. Auf der Rückreise gab es keine größeren Unterbrechungen; die einzige etwas längere lag erneut in Venedig (29. April–2. Mai), von wo es dann nahezu ohne Pause über Trient, Innsbruck, Augsburg, Nürnberg, Marburg und Hannover zurück nach Gottorf ging. Die letzte Zahlung wurde am 18. Mai 1691 (noch immer nach Neuem Stil) in Hamburg verbucht.³⁶

Neben den Standard-Zahlungen für Unterkunft, Verpflegung, Postpferde, Wagenreparaturen und Grenzübertritte wurde viel Geld für die Besichtigung von Kulturgut ausgegeben. Bis Wolfenbüttel waren dem Prinzen die Orte bereits vertraut. Für den 18. November 1690 heißt es dann erstmals: »Wie Ihr Dhl. in Leipsig die große Kirche besehen, sein verehrt worden 2 Mk.«;³⁷ welche Hauptkirche es war, bleibt offen und spiegelt, dass Pincier die Ausgaben zwar protokollierte, aber nicht immer Einblick in deren Hintergründe hatte. Den gleichen Betrag entrichtete Friedrich in Leipzig für die Besichtigung von Rathaus, Bibliothek und Börse. In Dresden galt ein entsprechender Be-

such der Kunstkammer (24 Rthl.) und den »Antiquitäten in der Schloß-Kirchen« (6 Rthl.; 22./23. November). Dies setzte sich in Wien mit Stephansdom (2 Rthl., 20. Dezember), Schatzkammer (20 Rthl., 22. Dezember) und Kunstkammer (24 Rthl. 1 Mk., 23. Dezember) fort. In Venedig besichtigte Friedrich am 4. Februar 1691 Dogenpalast und San Marco, in Mailand neben Dom, Schatzkammer, Hospital und Bibliothek auch »S. Boromæi grab« (27. Februar), in Florenz den großherzoglichen Garten³⁸ und »St. Laurens«. Das Spektrum der römischen Eindrücke erfasste neben Stätten auch des modernen touristischen Interesses (z. B. Vatikan, 29. März; Kapitol, 1. April; Engelsburg, 8. April; ferner zahlreiche Adelspaläste) eine Reihe besonderer frühchristlicher Denkmäler. So wurden nicht nur zweimal die Katakomben besichtigt, sondern auch Geld ausgegeben »Wie St. Petri gefängnis vnd einige andere Antiquitäten besehen« (1. April) und »Wie der Tisch gezeiget woran Christus das Osterlam gegessen« (5. April). Und die Rückreisroute wurde so gewählt, dass Friedrich am 22. April in Loreto »des Urbini gemälde besehen« konnte: nicht allerdings eine lokale Kopie von Raffaels »Madonna di Loreto«, sondern vermutlich das dort gezeigte Verkündigungsbild des gleichfalls aus Urbino stammenden Federico Barocci.³⁹ Somit erhielt diese dritte Auslandsreise (spätestens nach der kaiserlichen Audienz) ein fast ausschließlich touristisches Profil; die einzige Besichtigung einer Anlage mit einiger militärischer Bedeutung galt am 31. Januar in Venedig dem Arsenal.

Musikalische Aspekte der Italienreise von 1690/91

Über die gesamte Reise hinweg gab Friedrich Geld für Musik aus. Dies setzte am 8. November 1690 ein:

an einen Laqvayen so in Hannover b. der Tafel gesungen, haben Ihro Dhl verehren laß 6 [Rthl.]

Kurz vor der Ankunft in Venedig, in Treviso, erhielten Musikanten 1 Rthl. (26. Januar 1691), Ende Februar entsprechend in Verona und Mailand je einen Dukaten, jeweils 3–4 Lire auf der Rückreise Musikanten in Pesaro, Rimini und Bologna (24.–27. April).⁴⁰ Eine Sonderrolle spielt zudem eine der römischen Zahlungen; am 29. März protokollierte Pincier eine Ausgabe von 2 Dukaten »an den Organisten so ein Instrument in der *Princen* Kammer neu bezogen«. Folglich stand Friedrich ein besaitetes Tasteninstrument persönlich zur Verfügung. Möglicherweise wurde mit jener Zahlung etwas vorbereitet, für das am 31. März »an einen Senger so vor Ihro Dhl gesungen« 4 Lire bezahlt wurden. Es ist also erkennbar, dass sich der Prinz musikalische Lustbarkeiten auch selbst organisierte.

Darin hat das Thema »venezianische Oper« eine eigene, herausragende Bedeutung; als Reiseziel war genau dieser Kulturaspekt offensichtlich ähnlich von langer Hand geplant worden wie die Kaiseraudienz oder der Aufenthalt in Rom zur Osterzeit. Von 86 Zahlungsposten, die während des dreiwöchigen Aufenthaltes in Venedig verzeichnet wurden, beziehen sich allein 24 auf Musikalisches. Demnach hat Friedrich 15 Opernaufführungen besucht, weitere dreimal eine »Italiänische Comœdi« (29. Januar, 7. und

15. Februar). Nur für den 1., 5. und 9. Februar liegen keine Hinweise auf entsprechende abendliche Vergnügungen vor.⁴¹ Da der Sekretär Pincier in der Regel sogar die Theater benennt, lassen sich die aufgeführten Werke identifizieren – und zugleich Korrekturen im bisherigen Bild des venezianischen Opern-Spielbetriebs vornehmen.

Dies muss ausgehen von den Reisedaten. Am 27. Januar notiert Pincier im Rechnungsbuch zunächst Übernachtungskosten in Treviso, dann Mittags-Zehrgeld im Mestre, daraufhin die Gondel-Überfahrt nach Venedig und schließlich abends, noch bezogen auf Reichswährung,⁴² den ersten Opernbesuch. Die Zahlungsposten sind zusammengestellt in Tabelle 1:

Datum	Rechnungsposten	Betrag
27. Januar	Wie Ihr [!] <i>Zu Venedig</i> in die <i>opera</i> zu <i>St Angelo</i> gewesen vor die <i>opera</i> vndt <i>Loge</i>	6 Rthl. 1 Mk.
28. Januar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen	5 Rthl. 2 Mk.
30. Januar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> gewesen, ist vor die <i>Loge</i> bezahlet	4 Rthl.
31. Januar	Wie Ihr Durchl die <i>opera</i> zu <i>St. Luca</i> gesehen, ist ausgegeben vor die <i>Entrée</i> und <i>opern</i> buch	5 d 3 £
02. Februar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> zu <i>St. Ossan</i> [sic] gewesen, ist in allen bezahlet worden	3 d
03. Februar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> zu <i>St. Angelo</i> gewesen, ist bezahlet worden	4 d 3 £
04. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen ist vor eine <i>Loge</i> und an <i>par terre</i> bezahlet worden	7 d 3 £
05. Februar	Wie die neue <i>Opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> Ihr Durchl. <i>dediciret</i> worden, hat der <i>autor</i> verehret bekommen	100 d
06. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>opera</i> zu <i>St. Luca</i> gewesen, ist in allen bezahlet	4 d 2 £
08. Februar	Wie Ihr Dhl zum andernmahl in die <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen, sein vor 7 stütle vnd 2 wachstachell bezahlet worden	6 d 4 £
10. Februar	Wie Ihr Durchl in der neuen <i>opera</i> zu <i>St paulo</i> gewesen, sein bezahlet [dazu: »vor 2 <i>opern</i> büchern« 4 £]	7 d
11. Februar	Wie Ihr Durchl in der neuen <i>opera</i> zu <i>St. Luca</i> gewesen ist vor eine <i>Loge</i> vnd an <i>par terre</i> bezahlet worden	9 d
12. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>Opera</i> zu <i>St. Angelo</i> gewesen ist bezahlet worden	4 d
13. Februar	Wie Ihr Dhl. in der <i>Opera</i> zu <i>St: Luca</i> gewesen	4 d 2 £
14. Februar	Wie Ihr Durchl. Zu <i>St. Christosomo</i> in die <i>opera</i> gewesen, bezahlet	4 d
16. Februar	Wie Ihr Dhl in der <i>opera</i> gewesen sein bezahlet worden	4 d
17. Februar	Wie Ihr Durchl Zum letzten mahl in der <i>opera</i> zu <i>St. Chrisostomo</i> gewesen sein bezahlet worden	4 d

Tabelle 1: Friedrichs Ausgaben für Besuche venezianischer Opern

Friedrich hielt sich also in der Mitte der Haupt-Opernsaison in Venedig auf, die traditionell aus der Weihnachtssaison (ansetzend am 26. Dezember) und der von ihr kaum ab-

gesetzten, eigentlichen Karnevalssaison bestand.⁴³ Damit konnte er zumindest in einigen Häusern noch den Wechsel von der ersten zur zweiten Oper der Saison miterleben – von Pincier ausdrücklich protokolliert für die Teatri S. Giovanni Grisostomo und S. Salvatore (hier mit dem Alternativnamen S. Luca benannt).⁴⁴ Flüchtig betrachtet, scheint Friedrich im Teatro S[S. Giovanni e] Paolo nur die zweite Oper erlebt zu haben; da er jedoch mit vier seiner ersten fünf Opernbesuche einen Rundschlag durch die gesamte übrige Opernszene der Stadt unternahm und Pincier für den verbliebenen fünften (30. Januar) lediglich kein Theater benennt, lässt sich mutmaßen, dass es sich hier um den Erstbesuch in jenem noch fehlenden Opernhaus handelte (und dass beispielsweise Unverständnis gegenüber der venezianischen Namensform »Zanipolo« eine Eintragung verhinderte). Vor diesem Hintergrund ist dann wichtig, dass das am 10. Februar besuchte Werk »zu St paulo« ein neues Werk war, also die zweite Oper der Saison; folglich könnte Friedrichs früher Erstbesuch in jenem Theater noch der Vorgänger-Produktion gegolten haben.

Im Gegensatz dazu lässt sich für den Opernbesuch am vorletzten Aufenthaltstag keine Zuordnung vornehmen. Und schließlich: Wie viele verschiedenen Werke Friedrich im Teatro S. Angelo hörte und sah, das er im Wochenabstand dreimal aufsuchte, ist nicht exakt zu bestimmen, da das Premierendatum von Zianis *Marte delusa* nicht gesichert ist.

So lässt sich (vgl. Tabelle 2) resümieren, welche Werke Friedrich – Pinciers Zahlungsangaben folgend – erlebt hat:

Teatro	Komponist	Werktitel (ca.-Datum der Premiere ⁴⁵)	Besuche
S. Angelo	Marc' Antonio Ziani	<i>Marte Delusa</i> (ca. 21. Januar 1691)	3
S. Cassiano	Giuseppe Boniventi	<i>L'Almerinda</i> (20. Januar 1691)	1
S. Giovanni Grisostomo (1.)	Giuseppe Felice Tosi	<i>L'Incoronazione di Serse</i> (26. Dezember 1690)	1
S. Giovanni Grisostomo (2.)	Carlo Francesco Pollarolo	<i>La pace fra Tolomeo, e Seleuco</i> (»ca. 23. Januar 1691« vermutlich inkorrekt)	4
S. Luca [Salvatore] (1.)	Giacomo Antonio Perti	<i>L'inganno scoperto per vendetta</i> (28. Dezember 1690)	2
S. Luca [Salvatore] (2.)	Marc' Antonio Ziani	<i>L'amante eroe</i> (»ca. 20. Januar 1691« vermutlich inkorrekt)	2
SS. Giovanni e Paolo (1.)	Paris Alghisi	<i>Il trionfo della continenza</i> (Ende Dezember 1690)	1
SS. Giovanni e Paolo (2.)	Giuseppe Felice Tosi? (Carlo Francesco Pollarolo?)	<i>L'Alboino in Italia</i> (ca. 27. Januar 1691)	1
NN	–	–	1

Tabelle 2: Überblick über die von Friedrich besuchten Aufführungen

Im Zentrum von Friedrichs Interessen stand Pollarolos Oper *La pace fra Tolomeo, e Seleuco*: Sie wurde ihm sogar dediziert; das gedruckte Textbuch mit der Widmung an ihn ist erhalten geblieben.⁴⁶ Obgleich er dort mit leidlich korrekter Titulatur als »DVCA FEDERICO DE SLESEVVIG HOLSTAIN Ereditario di Noruegia, Conte d' Oldenburg, e Delmenstort, &c. &c.« benannt wird, ist der Widmungsempfänger bislang irrtümlich mit dem gleichnamigen und nahezu gleichzeitig regierenden dänischen König identifiziert worden,⁴⁷ dessen Titulatur jedoch mit dem dänischen Königsrang begann. Ferner ist das Uraufführungsdatum der Oper zu präzisieren: Durch Schätzung⁴⁸ gelangt Eleanor Selfridge-Field in ihrer Fundamentaldarstellung über die venezianische Oper zum 23. Januar; an jenem Tag hatte Friedrich aber noch nicht einmal Udine (24. Januar) erreicht.

Die Widmungsvorrede des Librettisten Adriano Morselli selbst sagt – noch weitergehend, als es ohnehin gattungstypisch war – überhaupt nichts über den Widmungsempfänger aus. Morselli wusste demnach nur den Namen des transalpinen Gastes. Umgekehrt braucht sich in der Wahl genau dieser Oper und ihres Stoffes kein spezifisches inhaltliches Interesse Friedrichs zu äußern. Und das Teatro S. Giovanni Grisostomo war in jener Zeit besonders groß, besonders aggressiv im Generieren von Unterstützungsgeldern durch Dedikationen und obendrein in der Ausstattung besonders vornehm.⁴⁹ Dies wiederum mag erklären, warum Friedrich gerade in Kontakt zu jenem Opernhaus kam.

Allerdings dürfte auch Friedrichs ungefähre Anwesenheitsdauer schon vor der Drucklegung des Librettos bekannt gewesen sein; der Vorgang erforderte entsprechende Vorbereitung. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die enge Taktung der Reisestationen seit dem Wiener Aufenthalt. Wenn Pincier am 12. Januar ausdrücklich notiert, dass der kleine Tross in Baden bei Wien »weg. des bösen Wetters« feststeckte, wenn präzisiert wird, dass im Folgenden Extrakosten entstanden, weil größere Strecken per Schlitten zurückgelegt werden mussten,⁵⁰ und wenn lediglich am 19./20. Januar in St. Veit an der Glan, unmittelbar nach Bezwingung des zweiten der beiden Alpenpässe, ein Ruhetag eingeschoben wurde (allerdings auch weil »die Kutsche gantz zerbrochen«⁵¹), wird deutlich, dass nur wenig Zeitreserven bis hin zur Opernpremiere eingerechnet waren und diese nicht unbegrenzt aufgeschoben werden konnte. Jede Verzögerung wirkte also nur ärgerlich. In dieser Hinsicht bietet das Rechnungsbuch Material, das über punktuell Statistisches weit hinausgeht und exemplarisch deutlich werden lässt, wie der lokale venezianische Spielbetrieb und die Reisetätigkeit des ohnehin breit gefächerten fürstlichen Publikums aus Mitteleuropa miteinander verzahnt waren.

Als Datum der Pollarolo-Premiere muss daher der 4. Februar 1691 gelten. Ähnlich lassen sich gegenüber Selfridge-Fields Schätzungen die Daten für die »zweite« Oper im Teatro S. Salvatore revidieren: Wenn Pincier notiert, wann Friedrich dort »in der neuen opera« war (11. Februar), ergibt sich daraus wohl, dass die Ziani-Premiere tatsächlich an diesem Tag stattfand, jedenfalls aber nach dem 6. Februar, an dem Friedrich noch das vorherige Werk (von Perti) erlebt haben dürfte. Analog muss der 10. Februar als Premiertag »der neuen opera zu *St paulo*« gelten: für *L'Alboino in Italia*. Dass der Abstand zwischen zwei aufeinanderfolgenden Produktionen so kurz sein konnte, wie dies Friedrichs

›Besuchsrhythmus‹ spiegelt, lässt sich anhand der generellen Beobachtungen Selfridge-Fields bestätigen.⁵²

Gemessen an der Zahl der besuchten Aufführungen avancierte Pollarolos Widmungsober zu Friedrichs Favorit, dicht gefolgt von Zianis *Marte Delusa*. Dies zeigt sich auch in den weiteren Abrechnungsposten: Zur Pollarolo-Premiere am 4. Februar und nochmals am 8. Februar besuchte er die Oper in Begleitung anderer, für die folglich mehr Plätze als nur die eine Loge erforderlich waren; und nur noch zur Ziani-Premiere im Teatro S. Salvatore begleiteten ihn weitere Personen. Weniger nach dem Geschmack des Prinzen scheinen hingegen die Werke Tosis und Boniventis gewesen zu sein, die er jeweils nur einmal erlebte. Und: Pincier kann noch nicht vom Opernfieber des Prinzen angesteckt gewesen sein, als dieser die eine Aufführung im Teatro S. Cassiano besuchte; denn den Namen des Theaters hat er offensichtlich nur als Fehllesung eines schriftlichen Belegs wiedergegeben (›St. Osson« für zeitgenössisch venezianisch ›S. Cassan«, also nicht einmal phonetisch ähnlich).

Das Bild, das damit für die Teilnahme eines deutschsprachigen⁵³ Fürsten am venezianischen Opernbetrieb entsteht, lässt sich zunächst mit Aktivitäten von Standesgenossen vergleichen. Friedrichs Engagement reicht nicht an dasjenige heran, das für Angehörige der Herrscherhäuser Bayern, Sachsen und Braunschweig-Hannover in jener Zeit dokumentiert ist.⁵⁴ Konkretere Resultate liefert der Vergleich mit Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn, der 1696 (auf der Rückreise von einem Studienaufenthalt am Collegium Germanicum in Rom) Operneindrücke in Venedig sammelte.⁵⁵ Selbst wenn ein erheblicher Standesunterschied zwischen dem Gottorfer herzoglichen Thronfolger und dem Spross einer nur gräflichen Familie besteht, lassen sich die überlieferten Daten gegeneinander aufrechnen.

Rudolf Franz Erwein besuchte zwischen dem 11. und 18. Februar allabendlich eine Produktion. Sein erster Opernbesuch⁵⁶ fand am Premierentag der zweiten Oper im Teatro S. Giovanni Grisostomo statt; er erlebte ferner die beiden (einzigen) Opern, die während dieser Saison in den Teatri SS. Giovanni e Paolo und S. Angelo gegeben wurden, und außerdem die zweite im Teatro S. Luca, die einen Tag vor seiner Ankunft Premiere gehabt hatte. Sein letzter Opernbesuch galt erneut dem Teatro S. Luca – am selben Tag, an dem Giovanni Maria Ruggieris *La Clotilde* im Teatro S. Cassiano Premiere hatte. Somit besuchte er dieses Theater gar nicht. Dafür war er zuvor auch in Bologna in der Oper (30. Januar – 5. Februar) und in Ferrara in der Komödie gewesen (8. Februar).

Im gegebenen Zusammenhang wird daraus erneut deutlich, wie sorgsam Friedrichs Aufenthalt geplant war, und zwar über eine sehr viel größere Distanz hinweg. Er schöpfte ein Maximum an Opernaufführungen ab, auch dahingehend, dass er noch ›erste‹ Opern miterlebte. Während Rudolf Franz Erwein erst am dritten Aufenthaltstag in die Oper ging (der Weg von Ferrara nach Venedig war an einem Tag zurückzulegen), absolvierte Friedrich schon am Tag der Ankunft seinen ersten Opernbesuch. Er nahm am Geschehen jedes Opernhauses Anteil; demgegenüber erscheint die Abreise Rudolf Franz Erweins schlecht platziert, weil er auf diese Weise keine Eindrücke im Teatro S. Cassiano sammelte. Somit hat es den Anschein, als ob die Opernbesuche des Letzteren einen viel weitergehend

»touristischen« Charakter hatten: Er nahm Eindrücke mit, wie sie sich ihm boten. Friedrich hingegen scheint planvoller vorgegangen zu sein. Dass er sich obendrein mit der Organisation einer Widmung selbst in das Geschehen einmischte, unterstreicht die Andersartigkeit der Ambitionen.

Dies aber muss zugleich weitergedacht werden. Rudolf Franz Erwein baute für seine Hofhaltung in Schloss Wiesentheid (Unterfranken) später eine umfangreiche Musiksammlung auf, in die auch jüngere venezianische Werke Eingang fanden (nicht zuletzt solche von Vivaldi).⁵⁷ Für den wenig älteren Friedrich IV. kann eine Pflege von Musik des 18. Jahrhunderts nur deshalb nicht benannt werden, weil er so jung starb; welche Potentiale diese Begegnungen längerfristig hätten haben können, lässt sich also nicht beschreiben. Umso genauer muss deshalb im Folgenden in den Blick genommen werden, wie sich die Musikinteressen Friedrichs in seinen wenigen Regierungsjahren ab 1695 entwickelten. Zunächst rein quantitativ betrachtet, steht Friedrichs Begeisterung für die Oper also der Leidenschaft seines Vaters für den Hamburger Spielbetrieb in nichts nach.

Auch qualitativ lässt sich der Eindruck verdichten. Der Abschied vom Teatro S. Giovanni Grisostomo mag Friedrich nicht leichtgefallen sein; Pincier, der die Zahlungen ansonsten sehr nüchtern protokolliert, notiert ausdrücklich, es sei das letzte Mal gewesen. Am 18. Februar verließ Friedrich mit seinem Gefolge die Stadt per Gondel und Kutsche in Richtung Padua; es war der Sonntag, nach dem das Karnevals-geschehen (ausgehend vom »Giovedì grasso«, dem Donnerstag der deutschen Weiberfastnacht) in seine heiße Schlussphase⁵⁸ eintrat. Diese erlebte Friedrich somit nicht mehr mit.

Am 20. Februar war dann in Vicenza immerhin der Besuch einer »Comœdi« möglich, und Pincier notiert eine 2-Dukaten-Ausgabe »vor einige *Opera* Bücher so Ihr Durchl *præsentieret* worden«. Zwei Tage später in Verona ließ der Prinz sich das »Amphitheater« zeigen (vielleicht jedoch eher als antikes Monument), ehe es dann am nächsten Tag wieder heißt:⁵⁹

Wie Ihr Durchl. zu Bressia in die *opera* gewesen sein bezahlet worden 4 d

Karnevalsdienstag fiel 1691 auf den 27. Februar; somit war in Brescia schon vorzeitig der Schlusspunkt der Opernbesuche erreicht. Doch am 11. März gab Pincier in Parma »Wie das *opern* Haus besehen« 1 d 2 £ aus; sogar das Architektonische des Opernbetriebs ließ er sich also nicht entgehen. Und wie zufällig erreichte Friedrich schließlich Hamburg am 17. Mai (7. Mai nach Altem Stil), einem Opern-Spieltag; da die Produktionen dort nicht tagesgenau bestimmbar sind, lässt sich nur allgemein mutmaßen, dass er eine Oper von Johann Georg Conradi zu sehen und zu hören bekam (der Eintritt kostete ihn 4 Rthl.).⁶⁰ So erweist sich die Reise als in wesentlichen Teilen kulturell motiviert, dabei mit einem unübersehbaren musikdramatischen Schwerpunkt – ganz im Gegensatz zu den vorausgegangenen Auslandsaufenthalten.

Zwei weitere musikalisch relevante Details sind dem hinzuzufügen. Kurz vor der Abreise aus Venedig notiert Pincier am 15. Februar:

an den *Musicanten* welcher den Laqvaien *Hinrich* auff der geigen *informiret*, vor ein Monaht bezahlet 5 d.

Dazu gehört eine zweite Zahlung, die auf der Rückreise geleistet wurde, als ein nachträglich eingefügter Rechnungsposten für den 2. Mai:

an d. Laqvai *Hinrich* vor 3 Monatht auf der *viol* zu lernen 8 d.

Folglich war der »Lakai« in Venedig zurückgelassen worden und wurde auf der Rückreise wieder eingesammelt. Nach einem vierwöchigen Fundamentaltaining im Februar hatte er auf Kosten des Hofes drei weitere Monate lang seine Kenntnisse im venezianischen Violinspiel perfektioniert. Fortan verfügte der Gottorfer Hof also über einen entsprechend qualifizierten Spezialisten; vermutlich handelte es sich um den Geiger Hinrich Heldt, der seit 1690 als etatisierter Hofmusikus nachgewiesen ist und auch noch nach dem Regierungswechsel dem Hofstaat Friedrichs angehörte.⁶¹ Die Vorstellung, er sei tatsächlich als Lakai in Gottorf aufgebrochen und quasi zufällig in Venedig beim Geigenunterricht hängengeblieben, wirkte nicht glaubhaft; folglich muss seine Reiseteilnahme von vornherein auf diese musikalische Fortbildung hin angelegt worden sein. Die auf den Opernbetrieb ausgerichtete planerische Umsicht wird damit also direkt flankiert.

Mit dem anderen Vermerk lässt sich ein erster Bogen zur Sammlung Österreich schlagen. Auf der Rückfahrt in Padua notiert Pincier für den 30. April:

An einen berühmten *Musicanten* in Padua so Ihro Dhl einige *Musicalische* stücke *dediciret*, so verehret worden 8 d

Auch hier wird von Pincier kein Personennamen mitgeteilt. Während es sich im Blick auf den damaligen Streicherbetrieb Venedigs als nahezu unmöglich gestaltet, einen anonym bezeichneten Violinlehrer hinreichend genau zu identifizieren, stellt sich hinsichtlich des »berühmten Musicanten« immerhin die Frage, was aus dem Widmungsmaterial geworden ist: Ist es später auf Schloss Gottorf musiziert worden?

Mit dem Musiker verband Pincier offenbar nicht mehr, als dass ihm ein guter Ruf vorauselte; der Name kann ihm nichts gesagt haben. Ebenso wenig äußert er sich zur Gattung der in Frage stehenden Musik; es kann sich also um Geistliches wie Weltliches gehandelt haben, auch um Instrumentalmusik. Wenn die Quelle selbst erhalten geblieben sein und in Österreichs Sammlung Eingang gefunden haben sollte, müsste sie italienische Musik enthalten und vor allem philologisch identifizierbar sein: Sie müsste von einem singulären Schreiber notiert worden sein, ebenso auf strikt singulärem Papier (also einem, das keine Verwandtschaft mit anderen erkennen lässt). Dies trifft nur auf folgende Quellen zu:⁶²

Bok 1318–1320	Gasparini, 3 Arien	Schreiber 54, kein Wz.
Bok 1187–1190	Conti etc., 4 Arien	Schreiber 59, Wz. 4: Posthorn
Bok 1651	Anonym, <i>Dopo tanto a tanto</i>	Schreiber 91, kein Wz.

Die Argumentationsbasis wirkt folglich dünn; es ist zweifelhaft, ob damit tatsächlich eine Quelle, die im »Paduaner« Zusammenhang gesehen werden muss, berührt ist. Allerdings brauchen die Noten auch nicht in Österreichs Bestände gelangt zu sein, denn die Herzogsfamilie hatte offensichtlich zumindest für Dedikationsexemplare eine eigene Noten-

sammlung. Dies erklärt auch, warum Theiles Matthäuspasion, einst Christian Albrecht und seiner Frau Friederike Amalie gewidmet, keine Spuren in Österreichs Sammlung hinterlassen hat.⁶³ Doch insgesamt laufen die Überlegungen hier ins Leere. Trotzdem lassen sich die Ermittlungen fortführen – zunächst im Atmosphärischen.

Denn wenig später war der jüngere Bruder des Prinzen auf Reisen, der 1673 geborene Christian August. Seine politische Bestimmung lag darin, die lutherische Sekundogenitur zu übernehmen, die der Gottorfer Hof aufgebaut hatte: Die Zweitgeborenen wurden Fürstbischöfe von Lübeck mit Herrschaftssitz in Eutin (in diese Position rückte der Prinz 1705). Wohl Ende 1692 trat er, in Begleitung seines Hofmeisters Hinrich von Qualen, eine entschieden konventionellere Kavaliersreise als sein Bruder an, die aber sehr viel schlechter dokumentiert ist; rekonstruierbar sind die ReiseStationen nur anhand größerer Geldabhebungen für die Handkasse, verzeichnet in einem Anhang zur regulären Kammerrechnung des Hofes.⁶⁴ Im Januar und Februar 1693 wurden Zahlungen in Venedig abgerufen, zwischen März und Juli in Rom, dann in Mailand sowie im August / September in Turin, schließlich im Oktober in Lyon; mit dem Hinweis auf einen Aufenthalt in Bordeaux bricht die Übersicht ab.

Demnach war auch Christian August in der Karnevalszeit in Venedig. Doch wegen der andersartigen Dokumentationspraxis liegen keine vergleichbar verwertbaren Informationen über Opernbesuche vor wie für den älteren Bruder. Aus den lokalen Nachrichten (»Mercuri«) geht lediglich hervor, dass sich damals ein holsteinischer Prinz in der Stadt aufhielt.⁶⁵ Allerdings war die Karnevalszeit 1693 die kürzest mögliche: Ostern lag am 22. März, Karnevalsdienstag demzufolge bereits am 3. Februar. Dass in dieser Opernsaison nach Weihnachten nur je eine Oper pro Opernhaus nachweisbar ist,⁶⁶ findet hierin eine Erklärung.

So lassen sich aus dieser Quelle kaum weitere Details hinzugewinnen, mit denen die Operninteressen des Gottorfer Hofes differenziert werden können. Soweit bislang zu ermitteln, stand nur Friedrich hinter der Widmung eines Librettos; das unterstreicht ein individuelles Interesse. Ferner spiegeln sich die Vorlieben auch im innerfamiliären Vergleich der Reiseaufzeichnungen: Zwar hatte auch Friedrichs jüngerer Bruder eine Italienreise so angelegt, dass er die venezianische Opernsaison miterleben konnte. Doch die Wahl des Reisezeitraums 1693 war für einen Operninteressierten, der dezidiert Venedig ansteuern wollte, denkbar ungünstig.

Allem Anschein nach zeitigten die Operneindrücke Friedrichs im musikalischen Leben auf Schloss Gottorf vermutlich deshalb keine unmittelbaren Früchte, weil der Prinz zunächst weiterhin dauernd auswärts tätig war. Tatsächlich trat er der welfischen »Campagne« des Jahres 1691 bei, die ihn in die Niederlande führte; am 31. August erteilte Herzog Christian Albrecht einen schriftlichen Auftrag an Bülow, dass der Prinz im Schloss Het Loo bei Apeldoorn mit »d. König von Großbritannien« zusammentreffen solle,⁶⁷ also William III. 1692/93 war er erneut in Stockholm.⁶⁸ Und auch den Sommer 1694 verbrachte er in den Niederlanden;⁶⁹ bemerkenswert dabei erscheint, dass seine Reiseroute auf dem Hinweg von Soltau direkt nach Minden führte, auf dem Rückweg von Osnabrück über Diepholz nach Walsrode, dass also kein Platz für einen offiziellen Besuch in Hannover war

und es zu keinerlei Begegnungen mit der dortigen Opernkultur kam. Denn der Blick nach Hannover ist für die weiteren Ermittlungen von zentraler Bedeutung.

Exkurs: Zum Quellenwert der Manuskripte Österreichs

Die Quellen mit italienisch-weltlicher Musik sind ein dominanter Baustein vor allem in den jüngeren Beständen der Sammlung Österreichs, also aus dessen Wirkungszeit in Braunschweig ab etwa 1702/04 und den noch späteren Wolfenbütteler Jahren. Doch die Sammeltätigkeit auf diesem Sektor setzte nicht erst dort und damals an. Wie also ist deren Relation zu bestimmen: nicht nur zu der traditionell angenommenen Opernbegeisterung Christian Albrechts, sondern auch zum musikalischen Interesse Friedrichs? Vor allem ist hier von Bedeutung, dass Friedrich in der Anfangsphase der Italienreise eine Gratifikation an einen Sänger zahlen ließ: in Hannover als zeitgenössischem Opernzentrum. Neben Venedig ist also die Rolle Hannovers zu beleuchten. Der Fokus rückt damit weg von der deutschen geistlichen Vokalmusik, der in der musikhistorischen Erschließung von Österreichs Sammlung traditionell das Hauptaugenmerk gilt.

Voraussetzung für weitere Betrachtungen ist, die Sonderstellung dieser Sammlung in den Blick zu nehmen, und zwar in deren Gottorfer Anteilen. Das, was Österreich zusammengetragen hat, spiegelt erst in zweiter Linie »originale« Werksubstanzen (so, wie die Sammlung allerdings seit der Frühzeit der *Denkmäler Deutscher Tonkunst* gesehen wurde); der Hauptzweck der Quellen war vielmehr, eine lokale Aufführung dieser Musik zu ermöglichen, wesentlich auch durch Adaptation, deren Ausmaß im Detail aber – mangels ausreichender Vergleichsquellen – nicht absehbar ist.⁷⁰ Dies ist zunächst quantitativ eingehender zu differenzieren.

Für den Bereich der geistlichen Vokalmusik spiegeln die in großer Zahl erhaltenen Quellen das einst Vorhandene wohl ziemlich gut. Sie lassen sich daraufhin nicht nur mit archivalischen Informationen verknüpfen (so, wie es für die Arbeit mit örtlichen Musikquellen naheliegt), sondern obendrein mit einem originalen Raum: Bis in das akustisch und aufführungspraktisch Relevante der Innenausstattung hinein ist die Schlosskapelle (1590) bis heute erhalten geblieben. Damit lassen sich umfangreiche Bestände der geistlichen Musik in gleichzeitige akustische Bedingungen überführen – auf wohl einzigartige Weise.⁷¹ Denn für andere zentrale Orte des damaligen musikalischen Geschehens bestehen solche Chancen nicht, da entweder die originalen Noten nicht mehr vorhanden oder die originalen raumakustischen Bedingungen nicht mehr gegeben sind – oft genug fehlt beides. Dies gilt gleichermaßen für Dresden, Leipzig, Nürnberg, Frankfurt, Weißenfels, Wolfenbüttel, Hamburg oder Lübeck. Dass man mit diesen Orten Musikwerke in Verbindung bringt, beruht primär auf der Vermutung, dass ein bestimmter Komponist, der eine Zeitlang am betreffenden Ort gewirkt hat, dort auch die von ihm überlieferten Werke aufgeführt (oder gar geschrieben) habe. Das aber lässt sich so konkret in den seltensten Fällen dingfest machen, zumeist nur dann, wenn eine Aufführung dokumentarisch hinreichend belegt ist⁷² oder wenn der betreffende Komponist während seiner aktiven Schaffenszeit keinerlei örtliche Mobilität erkennen lässt. Wechselte er hingegen

seine Stellung so häufig wie Theile, ist eine genaue Ortszuordnung kaum denkbar. Doch sogar dann, wenn eine Verknüpfung zwischen Werk und Entstehungsort möglich ist, ist nicht gesichert, dass eine (vor allem aus Stockholm oder Gottorf) überlieferte Werkgestalt genau derjenigen entspricht, die der betreffende Komponist einst aufgezeichnet hatte.

Damit verändert sich der Zugang zur »Musik zwischen Schütz und Bach« umfassend. Denn die wenigsten der in Frage stehenden Werke sind in Originalquellen der Komponisten erhalten geblieben; so verbleibt in jedem Fall ein beträchtliches Risiko, dass die vorliegenden Werkgestalten sich eben nicht bruchlos mit »der« Originalkomposition gleichsetzen lassen, sondern von Bedingungen eines späteren, auswärtigen Aufführungsorts geprägt worden sind. Auch in dieser Hinsicht ist also der einstige Gedanke einer bloßen Musikedokumentation fallenzulassen: Das Notenmaterial der Sammlungen Düben, Österreich / Bokemeyer und Jacobi ist zuallererst für die Musizierverhältnisse am Ort selbst entstanden (primär in Stockholm, Gottorf und Grimma), informiert folglich zuallererst über diese und erst sekundär über die ursprünglichen Intentionen der betreffenden Komponisten (in bald mehr, bald weniger getreuer Weise). Diese Feststellung räumt dem jeweils Verantwortlichen der Überlieferung eine deutlich wichtigere Funktion ein, als sie bisher gesehen wurde; dies verschiebt auch den konkreten Zugang zu dem Material, das im Folgenden näher zu betrachten ist.

Als historischer Raum des Gottorfer Schlosses erhalten geblieben ist auch – direkt an die Kapelle anschließend – der »Hirschaal« (historisch: Grüner Saal, Kirchen-saal). Über dessen einstige Nutzung oder Möblierung lässt sich nur wenig ermitteln;⁷³ allerdings sollen hier »Maskeraden« aufgeführt worden sein.⁷⁴ Auch dieser Raum hatte im Musikalischen eine Bedeutung: Als Anbau an diesem befand sich – nach innen zum Schlosshof gerichtet – ein »Musikantenerker«.⁷⁵ Immerhin insoweit vermittelt dieser Saal eine konkrete Vorstellung von der Aufführungsmöglichkeit auch weltlicher Musik. Anders aber als es der Charakter eines Saales heute vermittelt (mit der Möglichkeit einer großflächigen Bestuhlung), werden sich in diesem einst kaum mehr Menschen aufgehalten haben, als von dort aus auf der beengten Empore der benachbarten, kleinen Schlosskapelle Platz finden können. Somit ist für den »Hirschaal« die historische musikalische Nutzung nicht so zu rekonstruieren, wie es für einschlägige Klangexperimente nötig wäre. Und sobald sich obendrein weltliche Musik auf mehr als eine »Kammer« beziehen, also ins Szenische überführt werden sollte, ist die Lage in Gottorf noch komplexer: Weder ein architektonischer noch ein zeremonieller Aufführungsrahmen ist in der Gottorfer Zeit Österreichs hierfür fassbar. Auch dies ist im Folgenden im Sinn zu behalten.

Hannover und Gottorf

So betrachtet, gibt es neben Georg Österreich kaum einen anderen Musiker jener Zeit, für den sich anhand seiner eigenen Quellen rekonstruieren lässt, wie er mit italienischer vokaler Kammermusik und der Musikdramatik in Kontakt kam. In seiner Wolfenbütteler Frühzeit stand er unzweifelhaft unter italienischem Einfluss: pauschal mit der Klangwelt

der Psalmen Rosenmüllers, konkret als Tenorist in der Zusammenarbeit mit zwei italienischen Kastraten,⁷⁶ tatsächlich zudem durch Aufführungen von Opern.⁷⁷ Doch unter den Manuskripten, die vor Österreichs Berufung nach Gottorf entstanden, finden sich nur drei oder vier mit italienisch-weltlicher Musik:⁷⁸ zwei Werke ohne Nennung eines Komponistennamens und eines von Legrenzi. Das vierte Stück, unter dem Namen Reinhard Keisers überliefert, bereitet in jedem Fall Zuordnungsprobleme: Keiser war 1689 noch Thomasschüler und erst 15 Jahre alt; entweder handelt es sich um eine Fehlzuschreibung, oder die Bestimmung des Wasserzeichens (als Datierungsgrundlage) ist nicht korrekt.

Der Zugang ändert sich markant in der ersten der beiden Gottorfer Arbeitsperioden Österreichs (bis zum Herrscherwechsel 1695): mit drei Konvoluten, in denen dieser italienische Vokalmusik zusammenfasste. Weitere Quellen aus der Folgephase (um 1697–1701/02) deuten darauf hin, dass sich sein Engagement damals nochmals markant öffnete (vgl. die Zusammenstellung im Anhang). Doch für all dieses war er seit seinem frühen Wolfenbütteler Wirken bestmöglich konditioniert.

Die Musik, die Österreich in die drei früheren Gottorfer Konvolute aufnahm, bezog er nur in wenigen Einzelfällen als Einzelwerke (als gleichsam originäre »Musica da camera«); die große Mehrzahl der von ihm kopierten Kompositionen stammt aus einigen wenigen Opern. Auf ganzer Linie rückt dabei die Musikpraxis am Hannoveraner Hof des Herzogs Ernst August (seit Oktober 1692 Kurfürst) in den Fokus: Nur wenige der Opern, mit denen Österreich sich befasste, haben nicht zugleich auch etwas mit Hannover zu tun. Damit bereits deutet sich an, dass der Hannoveraner Hof (und nicht die Hamburger Gänsemarkt-Oper) als Drehscheibe für die Überlieferung weltlicher italienischer Musik in die Sammlung Österreichs fungierte.

Den 49 Arien und Duetten, die er um 1693/95 abschrieb und bisweilen ausdrücklich auf jene Opern zurückführt,⁷⁹ stehen zunächst lediglich 13 Einzelarien gegenüber, die nicht jenen Werkzusammenhängen angehörten.⁸⁰ Für einige weitere Quellen lässt sich anhand der philologischen Merkmale nicht eindeutig bestimmen, ob sie vor oder nach dem Gottorfer Herrscherwechsel von 1695 entstanden. Doch auch diese Zwischengruppe bestätigt das Bild einer Fixierung auf einzelne Opern: Acht einzelnen Sätzen stehen weitere zwölf aus vier Opern gegenüber. Nach dem Eintritt Österreichs in den Hofstaat Friedrichs IV. im Spätherbst 1696 änderte sich das Bild; dies ist separat zu betrachten.

Zum Verständnis der Anfänge ist zunächst ein quellengeschichtliches Detail von Bedeutung: Die meisten Werke, die in der Sammlung überliefert sind, wurden in Einzel-faszikeln notiert, dann im späteren 18. Jahrhundert zu Konvoluten zusammengefasst und schließlich nach dem Übergang in die Berliner Königliche Bibliothek in veritable Bände überführt;⁸¹ demgegenüber hat Österreich die Manuskripte, in denen jene Opernauszüge enthalten sind, von vornherein als zusammenhängende Komplexe mehrerer Teilsätze angelegt. Doch nur selten stehen sie in ihrer ursprünglichen dramatischen Abfolge, und bisweilen greifen auch Überlieferungsblöcke aus verschiedenen Werken ineinander.⁸²

Von den 16 Opern, auf die Österreich zunächst zurückgriff, waren zwei schon älter: Grossis *Apollò* (gedruckt 1673) sowie Gianettinis *Medea* (1675), an deren Wolfenbütteler Aufführungen (1686/88) er schon als Sänger mitgewirkt haben dürfte. Weitere acht Werke

sind seit 1689 in Hannover uraufgeführt worden, sechs davon komponiert von Agostino Steffani. Eine Hannover-Ausrichtung zeigt auch das jüngste venezianische Werk, Carlo Francesco Pollarolos *Ottone*: Es handelt sich um die Festoper zur Erhebung Ernst Ludwigs in den Kurfürstenstand; bei den ersten venezianischen Aufführungen war ein Publikum aus internationalen Bündnispartnern zugegen.⁸³ Die Arien auch dieses Werks können Österreich viel leichter über Hannover zugänglich geworden sein als direkt aus Venedig.

Anscheinend diente ihm das im Februar 1692 uraufgeführte, neueste Werk (*Le rivali concordi*) als Ausgangspunkt für die Arbeit am heutigen Berliner Band Mus.ms. 30274; von dort aus fuhr er mit der Vorjahresoper *Orlando* fort, bezog dann auch den schon älteren *Henrico Leone* in seinen Skopus ein und fügte Sätzen aus dieser Oper noch weitere der beiden anderen Werke an. Der Impuls für die Entstehung dieser Quelle kann damit frühestens 1692 gelegen haben. Pollarolo, dessen Auszüge aus *Ottone* Österreich um 1694/95 abgeschrieben haben mag, wurde für diesen ansonsten zu einer »festen Größe«, just also der Komponist der Widmungsober Friedrichs von 1691; von Pollarolo kopierte Österreich Musik auch noch in seiner Wolfenbütteler Zeit um 1720.⁸⁴

Weder Friedrich noch sein Vater Christian Albrecht scheinen anfänglich auf Schloss Gottorf Opern aufgeführt zu haben. Während für den Vater keine direkten Kontakte mit originär italienischer Opernkultur nachweisbar sind, sind sie für den Thronfolger unübersehbar, und vielleicht ist es kein Zufall, dass 1694 ein Gastspiel »italienischer Comœdianten« am Gottorfer Hof nachweisbar ist.⁸⁵ Wenn Österreich also gegen Ende der ersten Gottorfer Arbeitsperiode ein Engagement für italienische Opernmusik erkennen lässt, verwundert dies nicht: Dieses setzte folglich in der Zeit an, in der Friedrich häufiger auch am heimatlichen Hof anwesend war. Damit verdichtet sich der Eindruck, dass der Impuls für diese Hinwendung zur Opernmusik beim Thronfolger lag; dieser müsste den Anstoß gegeben haben, dass Österreich sich in ein Repertoire einarbeitete, das er sich um 1686/89 in Wolfenbüttel trotz entsprechender Gattungs-Erfahrungen noch nicht für die (damals tatsächlich rein private) Notensammlung erschlossen hatte.

Das anfängliche fürstliche Interesse lässt sich anhand der Quellengestalt auch im Detail präzisieren. Es kann noch nicht dem Visuellen gegolten haben (Maschinenwesen, dramatische Aktion), sondern zunächst nur dem rein Musikalischen. Denn für die Anlage der ersten Steffani-Bände Österreichs ist nicht nur die Stellung der Sätze im jeweiligen Originalwerk irrelevant: Diese erscheinen in einer willkürlich wirkenden Abfolge. Obendrein war – trotz der Fixierung auf bestimmte Opern – für die musikalische Anordnung die vokale Besetzung ausschlaggebend, denn Arien und Duette wurden jeweils in getrennten Heften zusammengefasst (unabhängig auch vom Umfang der instrumentalen Anteile). Folglich war es unter keinen Umständen möglich, aus diesen Quellen dramatische Zusammenhänge zu bilden. Die überlieferten Quellen dienten demnach nur einem Musizieren jener Teile, die in ihnen tatsächlich verzeichnet sind: Sie ließen hingegen keine Aufführung größerer dramatischer Komplexe zu, etwa durch Zuhilfenahme gesprochener Dialoge.

Dennoch aber führte Österreich die Arien und Duette durch Textzusätze auf die einschlägigen Werke zurück. Damit lässt er ein klares Bewusstsein für die Vorlagen und

ihre inneren Zusammenhänge erkennen; und zudem bestand auch am Hof ein gezieltes Interesse an der Musik der Opern, da originäre »Musica da camera« lediglich eine Randerscheinung war. Diese strikte Ausrichtung auf das Auditive mag im Hinblick auf die fürstliche Opernleidenschaft überraschen; und hinter den Quellen stand offensichtlich ursprünglich nicht einmal ein Wunschkonzertformat, in das die Melodien vertrauter Opern eingingen, denn diese können vor Ort nicht bekannt gewesen sein. Vielmehr also müssen die kulturtragenden Kreise des Hofes ziemlich abstrakt gewusst haben, welche weitergehenden Dimensionen sich mit dieser Musik verbanden.

Das Gesamtbild wirkte nur dann erstaunlich, wenn man dem Thronfolger eine bestimmende Rolle beim Zustandekommen abspräche. Verändert man die Perspektive so, wie es die Dokumente nahelegen, verwundert weder, dass sich in der Musikdramatik eine so präzise Gottorfer Einflusslinie ausgerechnet auf die Hannoveraner Opernkultur der frühen 1690er-Jahre zurückführen lässt (einschließlich deren venezianischer Komponenten), noch, dass nicht Hamburg der Knotenpunkt für das Gottorfer Opernverständnis war.⁸⁶ Denn die dortigen Neuproduktionen (Conradi!) spiegeln sich in der Sammlung Österreichs nicht; und die Abschriften, die Österreich anfertigte, enthalten »Hamburger« Elemente nur als Erweiterung einer schon älteren Quellengestalt, so dass deren Entstehung in keinem Fall von hamburgischem Material abhängig sein kann.⁸⁷

Weitere plausible, alternative Anknüpfungspunkte für eine Beschaffung von Opernmusik hätten sich Österreich aufgrund seiner Kontakte nach Braunschweig und Wolfenbüttel geboten, entsprechend in Dresden, von woher obendrein mehrere Mitglieder der Hofkapelle stammten.⁸⁸ So zeigt sich, dass es für diese Art der Werkbeschaffung anfänglich nicht auf die Musikerkontakte ankam, die traditionell als Erklärungen für das Anwachsen der Sammlungen Dübens wie Österreichs dienen; vielmehr musste – gerade für die Opernmusik – auch die Bereitschaft eines Herrschers vorhanden sein, sich für diese Gattung zu engagieren.

Vor allem die Quellen, die erst um 1700/02 entstanden und aus philologischen Gründen (Kopist, Papier) auf jeden Fall noch mit Gottorf verknüpft erscheinen, deuten an, dass sich nach dem Regierungsantritt Friedrichs IV. die Beschaffungswege änderten; fortan sieht der Zuwachs insbesondere an Einzelarien nicht anders aus als auf dem Gebiet der geistlichen Musik. Und die Unterschiede zwischen den beiden Gottorfer Arbeitsperioden Österreichs lassen sich noch weiter konkretisieren. Änderte sich also der Geschmack der Hofmusik, als Friedrich die Regierungsgeschäfte von seinem Vater übernahm: Lassen sich auch hierfür der »Sammlung Österreich« Leitaspekte entnehmen?

Friedrich IV. und Georg Österreich

Friedrich wurde Herzog, nachdem sein Vater am 27. Dezember 1694 (Alter Stil) gestorben war. Wie eingangs erwähnt, entließ er den Hofstaat seines Vorgängers zunächst; Österreich verbrachte einige Zeit in Braunschweig (der Heimat seiner Frau) und am Hof in Coburg. Seine Re-Installation als Kapellmeister zog sich wohl bis in den Spätherbst 1696

hin. Die Kooperation zwischen dem jungen Herzog und seinem (kaum älteren) Kapellmeister erstreckte sich daraufhin über nur etwas mehr als vier Jahre, bis Friedrich in den Krieg zog. Dass, wie erwähnt, die Sammlung Österreichs in dieser Zeit nur noch halb so schnell wuchs wie zuvor in den fünf Jahren unter Christian Albrecht, ist nicht nur quantitativ zu bewerten, sondern auch qualitativ: Denn ältere Quellen ließen sich ohnehin weiter nutzen, und insbesondere den schon 1674 gestorbenen Johann Rosenmüller hat Österreich zeitlebens wie einen Klassiker gesehen.⁸⁹ Andere, neu angelegte Manuskripte deuten hingegen auf einen markanten Schub im Stilistischen hin: Unübersehbar gilt dies nun auch für die Vorbereitung der Produktion ganzer Opern. Wie Handschriftenformen und Wasserzeichen es spiegeln, entstanden in dieser Zeit drei komplette Opernpartituren. Und gleichzeitig bezog Österreich nun auch verstärkt originäre »vokale Kammermusik« in die Sammeltätigkeit ein. 18 einzelne Opernnummern stehen fortan neben zahlreichen »normalen« Arien und Duetten, ohne dass sich fortan im Zugang zu dieser weltlichen italienischen Musik noch Gattungsunterschiede erkennen ließen.

An den Anfang der Opernbetrachtung lässt sich Österreichs Partiturabschrift zu André Campras *L'Europe galante* stellen.⁹⁰ Notiert ist sie auf einem Papier mit Amsterdamer Wasserzeichen, das in einer großen Zahl von Quellen der zweiten Gottorfer Wirkungsphase Österreichs vorkommt.⁹¹ In der Titelbeschriftung lassen sich drei Etappen unterscheiden: In einer ersten, die durch eine bräunliche Tintenfärbung gekennzeichnet ist, notierte Österreich »L'EUROPE GALANTE, Ballet en Musique, fait par Msr: Jean-Battista de Lully«, strich den Text von »Jean« an durch und ersetzte dies mit schwarzer Tinte durch »Andr. Campra. Poeta de la Motte«. Darunter fügte er (in hellerem Braun als für den Grundtitel) die Jahreszahl »1697.« hinzu, die sich auf das Pariser Uraufführungsdatum bezieht. Welche Geschichte hinter der zunächst irrümlichen Autorenangabe, ihrer Korrektur und der Hinzufügung der Jahreszahl steht, ist nicht zu rekonstruieren, könnte aber mit sukzessiven Klärungen anhand von mehreren Vorlagen (z. B. Textbuch gegenüber einer reinen Notenvorlage) zusammenhängen. Bemerkenswert ist jedoch eine am Ende angefügte, alphabetisch sortierte Liste mit der Überschrift »Table des Airs qui peuvent se dé tacher.«,⁹² die insofern auf das beschriebene, nichtdramatische Musizieren aus der vorherigen Zeit verweist. Eine Nutzung der Partitur im Sinne musikedramatischer Aufführungen mag also langfristig intendiert, zunächst aber noch nicht möglich gewesen sein.

Als zweite Quelle ist diejenige zu Zianis *Il Gordiano pio* zu betrachten,⁹³ gleichfalls in einer Abschrift Österreichs⁹⁴ und wiederum auf jenem charakteristischen, späteren Gottorfer Papier. Hier regten sich zunächst Zweifel daran, ob die Partitur etwas mit Gottorf zu tun habe; die Titelseite der Partitur trägt die Datierung »1709«. ⁹⁵ Diese jedoch lautete ursprünglich »1700«; die letzte Ziffer wurde erst nachträglich zu »9« erweitert und anschließend noch einmal überschrieben.

Der Band ist in marmoriertes Papier eingebunden, der Bandrücken im derzeitigen Zustand nicht sachgerecht mit dunkelrotem Leinen überklebt; das Marmorpapier ist vorn oberhalb der Mitte dreieckig ausgerissen und gibt den Blick frei auf Noten-Makulaturpapier, das in seinem Aussehen auf weitere Manuskripte der Sammlung Österreichs

verweist.⁹⁶ Somit scheint der Band Gottorfer Kapellverhältnisse direkt zu spiegeln. Oder anders: Für Österreichs Zeit als Privatier in Braunschweig ließe sich diese Bandgestaltung nicht erklären, vor allem nicht die Verwendung von makulierten Noten aus seiner Berufspraxis in einer für ihn zugänglichen Buchbinderei.

Dasselbe Aussehen zeigt aber auch eine dritte Opernpartitur: diejenige zu *Pertis Furio Camillo*.⁹⁷ Auch hier ist die Schreiberidentifizierung Kümmerlings irreführend, denn zumindest die Textierung stammt erneut eindeutig von Österreich selbst. Auf dem Titel notierte er – unter genauer Nennung des Uraufführungsortes – »Furio Camillo | Recitati nel Teatro uendramino | di San Salvator drama del | Sig^{te} Mateo Noris | Musicha | del Sigr Giacomo Perti | Venetia«. Und ähnlich wie in der Campra-Quelle setzte er unten in schwarzer Tinte das Uraufführungsjahr »1692« hinzu. Weitere Details der Quelle präzisieren deren Geschichte: Der Typus des marmorierten Einbandpapiers (über makulierten Notenblättern) ist derselbe wie in der Ziani-Partitur, hier auch mit originalem Bandrücken, der – ebenso wie die Bandbeschriftung – von Österreichs Hand erneut die Jahreszahl »1692« trägt. Da die Bandgestaltung so ausdrücklich in denselben Kontext wie die der Ziani-Partitur verweist, dürfte sich die Jahreszahl kaum auf die Schreibe Arbeit Österreichs beziehen, sondern viel eher auf sein Verständnis von Operntiteln, die demnach das Uraufführungsjahr stets mit einschlossen.

Alle drei Partituren lassen sich somit als Grundlage neuer Aktivitäten auffassen – aus der Zeit, in der der Nordische Krieg ausbrach. In die langfristig intendierten Früchte dieser Opern-Entwicklungen ist einzurechnen, dass der grundlegende Umbau von Schloss Gottorf unvollendet blieb (weil das Hofleben für die Kriegszeit praktisch unterbrochen wurde); hinter dem neu errichteten Südflügel blieb an allen drei verbleibenden Flügeln die Bausubstanz des Mittelalters und der Renaissance bis heute bestehen. Ob und in welcher Weise an die Anlage eines Theaters gedacht war, die zum Raumprogramm eines Schlossneubaus jener Zeit wohl zwingend dazugehörte, ist bislang nicht näher zu bestimmen.

Dass eine Neuausrichtung des Gottorfer Musiklebens unter Einschluss der Opernkultur bislang als unwahrscheinlich galt, ist somit zunächst ein Rezeptionsproblem: im Umgang mit Österreich und seiner Musiksammlung, die so wirkungsmächtig mit Bokemeyer verknüpft worden war, ebenso mit Friedrich IV., dessen Wirken und Sterben im Großen Nordischen Krieg sein historisches Bild prägte, der aber auf der Italienreise gezielt musikalischen Interessen nachging und in Schweden Trompeten- und Flötenunterricht erhalten hatte. So verwundert auch nicht, dass die Opernaspekte nicht allein stehen; tatsächlich befand sich das Musikleben in einer Entwicklung, die von Friedrich zumindest unterstützt worden sein muss. In Österreichs Quellen, die sich der Zeit ab etwa 1694 zuordnen lassen, werden relativ unvermittelt Oboen verfügbar⁹⁸ – neben dem traditionellen Ensemble aus Streichern mit »Bassono«, Trompeten und Zinken. Vor allem der Stil seiner Eigenkompositionen verändert sich daraufhin.⁹⁹ In diesen entwickelt er eine deutlich stärker ausgeprägte Satzgliederung als zuvor, zugleich eine größere Breite der musikalischen Teileinheiten. Und zu den Komponisten, die neu ins musikalische Repertoire »eintreten«,¹⁰⁰ gehören Johann Kuhnau, Christian Ritter und nun mit Sicher-

heit der junge Reinhard Keiser, ferner Georg Caspar Schürmann, dem Österreich später in Wolfenbüttel wieder begegnete – die beiden letzteren übrigens nicht mit musikdramatischen Werken. Die nächste Etappe in Österreichs Entwicklung liegt dann erst in Braunschweig, wohin er ab 1701 seinen Hauptwohnsitz verlegte, als die Hofkapelle kriegsbedingt aufgelöst wurde. Österreich wurde, wie bereits eingangs erwähnt, de jure erst nach weiteren 18 Jahren aus seiner Kapellmeisterfunktion entlassen, hatte also für eine Rückkehr nach Gottorf bereitzustehen und konnte deshalb nur punktuelle musikalische Aufträge als Tenorist am Braunschweiger Opernhaus übernehmen.

All dies beobachten zu können ist ein Glücksfall. Denn eine andere Musiksammlung, die so präzise Einblicke in die mitteleuropäische Stilentwicklung der Zeit unmittelbar vor Bach und Händel zulässt, liegt nicht vor; auf welchem Niveau diese Einblicke liegen, äußert sich nicht nur in der Überlieferung geistlicher Musik, sondern erfasst folglich zugleich die mitteleuropäische Rezeption neuester italienischer Musikströmungen. Wie in der ästhetischen Annäherung an die geistliche Musik (»vor Bach«) handelt es sich auch hierin um ein »Vor«-Stadium: Denn es geht um die Frage, wie an Fürstenhöfen die Opernkultur der Zeit unmittelbar vor den Reformen, die traditionell auf Apostolo Zeno zurückgeführt worden sind, und der Wirkungszeit Vivaldis bzw. seiner Zeitgenossen verstanden worden ist.

Anhang: Quellen Georg Österreichs zu italienischer weltlicher Vokalmusik (bis ca. 1702)

a) Gottorf I (unter Christian Albrecht; 1689–1694/95)

Mus.ms. 30182 (RISM ID: 455031294): In dem Band bilden Bok 1323–1326 eine abgeschlossene Quelleneinheit. Die 4 Sätze stammen aus:

CARLO GROSSI: *La cetra d'Apollò* (Druck: Venedig 1673, op. 6).

Mus.ms. 30212 (RISM ID: 455032658): In dem Band bilden die Nummern Bok 1505–1515 eine abgeschlossene Quelleneinheit. Abgesehen von 3 anonym überlieferten Stücken am Ende handelt es sich um 8 Sätze aus:

CARLO FRANCESCO POLLAROLO: *Ottone* (UA: Venedig, 14. Januar 1694).

Mus.ms. 30274 (RISM ID: 455033822): Die ersten 38 Stücke (Bok 1525–1562) bilden eine abgeschlossene Quelleneinheit. Das verwendete Papier ist für weitere Manuskripte benutzt worden, die zwischen 1691 und 1694 zu terminieren sind. Abgesehen von Instrumentalmusik des Hannoveraner Hofmusikers Étienne Valoix (Bok 1559–1562) handelt es sich um Auszüge aus folgenden Opern:

AGOSTINO STEFFANI: *Henrico Leone* (UA: Hannover, 30. Januar 1689): Bok 1541–1544

AGOSTINO STEFFANI: *Orlando Generoso* (UA: Hannover, Februar 1691): Bok 1530–1540, 1545, 1558

AGOSTINO STEFFANI: *Le rivali concordi* (UA: Hannover, Februar 1692): Bok 1525–1529, 1546–1557

b) Übergangszeit um 1695/97

Mus.ms. 30181 (RISM ID: 455031258): Eine abgeschlossene Quelleneinheit bilden die Nummern Bok 1268–1277. Vielleicht noch vor 1695 begonnen und später weitergeführt, ergänzen die in dem Band enthaltenen Duette die Arien-Sammlung in Mus.ms. 30361. Enthalten sind neben 2 Duetten von Antonio Gianettini (Bok 1274–1275) Kompositionen aus folgenden Opern:

AGOSTINO STEFFANI: *Baccanali* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1268, 1272, 1273

AGOSTINO STEFFANI: *La libertà contenta* (UA: Hannover, 3. Februar 1693): Bok 1269, 1271

PIETRO TORRI: *Briseide* (UA: Hannover, Karneval 1696): Bok 1276–1277

Mus.ms. 30361 (RISM ID: 455037175): Der gesamte Band bildet eine philologische Einheit; er enthält (insofern die Duette in Mus.ms. 30181 ergänzend) ausschließlich Solo-Arien. Außer einer Einzelkomposition Steffanis (Bok 1684) sowie fünf Werken ohne Autorenangabe (Bok 1682–1683, 1687–1689) enthält der Band 5 Sätze aus folgenden Opern:

AGOSTINO STEFFANI: *Baccanali* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1688–1690

AGOSTINO STEFFANI: *I trionfi del fato* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1685–1686

c) Gottorf II (unter Friedrich IV.) 1696/97–1702

Mus.ms. 2880 (RISM ID: 452003970): Der Band enthält folgendes Werk:

ANDRÉ CAMPRA: *L'Europe galante* (UA: Paris, 24. Oktober 1697): komplette Oper (Bok 1169)

Mus.ms. 17230 (RISM: nicht verzeichnet) Der Band enthält folgendes Werk:

GIACOMO ANTONIO PERTI: *Furio Camillo* (UA: Venedig, 2. Februar 1692): komplette Oper (Bok 1171)

Mus.ms. 23600 (RISM ID: 452522920): Der Band enthält folgendes Werk:

MARC' ANTONIO ZIANI: *Il Gordiano pio* (UA: Wiener Neustadt, 26. August 1700): komplette Oper (Bok 1173)

Mus.ms. 30345 (RISM ID: 455036871): Unter den 12 zumeist jüngeren Quellen dieses Bandes sind hier nur zwei als philologische Einzelgruppe herauszuheben, entstanden in den letzten Gottorfer Monaten Österreichs. Sie stammen (von diesem ausdrücklich so beschrieben) aus:

CARLO FRANCESCO POLLAROLO: *L'inganno di Chirone* (UA: Mailand, 1700): Bok 1639–1640

Mus.ms. 30351 (RISM ID: 455037026): Der gesamte Band ist von Österreich selbst auf typischem Papier der »späten« Gottorfer Zeit notiert worden. Neben einem anonymen Werk (Bok 1784) handelt es sich um 6 Einzelstücke aus folgenden Opern:

PIETRO TORRI: *Briseïde* (UA: Hannover, Karneval 1696): Bok 1780

LUIGI MANCIA: *La costanza nelle selve* (UA: Hannover, Sommer 1697): Bok 1781–1783, 1785–1786

Mus.ms. 30360 (RISM ID: 455037137): Der Band, 37 Stücke umfassend, enthält zahlreiche Einzelkompositionen verschiedener Komponisten; zwischen sie sind – ohne erkennbaren Plan – auch 10 Sätze aus folgenden Opern eingestreut:

AGOSTINO STEFFANI: *I trionfi del fato* (UA: Hannover, Februar 1695): Bok 1694–1696, 1698

AGOSTINO STEFFANI: *La libertà contenta* (UA: Hannover, 3. Februar 1693): Bok 1700

PIETRO TORRI: *Briseïde* (UA: Hannover, Karneval 1696): Bok 1699

ANTONIO GIANETTINI: *Medea in Atene* (UA: Venedig, 14. Dezember 1675): Bok 1711–1712, 1723–1724

Mus.ms. 30338 (RISM ID: 455036808): In einer späten Gottorfer Abschrift Österreichs (auf einem philologisch schwer zu behandelnden Papiertyp¹⁰¹) liegen neben einer Arie aus Steffanis *Orlando Generoso* (aber nur Deutsch textiert; Bok 1763) 9 Sätze aus folgendem Hamburger Pasticcio vor:

REINHARD KEISER nach CARLO FRANCESCO POLLAROLO: *La forza di virtù* (Druck: Hamburg 1701): Bok 1754–1762