

2. HÖFISCHE FESTE

INGE WIESFLECKER-FRIEDHUBER

KAISER MAXIMILIAN I. UND DIE STADT INNSBRUCK

Es handelt sich hier um eine für beide Teile, sowohl für Maximilian als auch für Innsbruck bedeutsame Wechselbeziehung; Innsbruck war für den Kaiser von besonderer Wichtigkeit und andererseits übten er und sein Hof einen prägenden Einfluß auf die Stadt aus¹.

Entscheidend dafür war wohl die Lage der Stadt sowohl am Weg aus dem Reich und aus den Erblanden nach Italien und als auch nahe der Grenze aus den Erbländern ins Reich, in den so wichtigen Südwesten des Reiches, zu den großen Reichsstädten Augsburg und Nürnberg und weiter an den Rhein und in die Niederlande.

¹ Das Thema „Maximilian und Innsbruck“ ist in der Literatur schon mehrfach gründlich behandelt worden. Ich möchte daher versuchen, aus der Arbeit an den Regesten Maximilians I. das eine oder andere neue Detail beizubringen. Bisher im Druck erschienen: J. F. Böhmer, *Regesta Imperii XIV: Ausgewählte Regesten des Kaiserreichs unter Maximilian I. 1493–1519*. Bearb. von Hermann WIESFLECKER unter Mitwirkung von Manfred HOLLEGGER, Kurt RIEDL, Ingeborg WIESFLECKER-FRIEDHUBER u. a., Bd. 1, Teil 1–3: 1493–1495 (Wien-Köln 1989–1996); Bd. 2, Teil 1–2: 1496–1498 (Wien-Köln-Weimar 1993); Bd. 3, Teil 1–2: 1499–1501 (Wien-Köln-Weimar 1996–1998); Bd. 4, Teil 1–2: 1502–1504 (Wien-Köln-Weimar 2002–2004). In den weiteren Fußnoten abgekürzt: *Reg. Max.* – Die einschlägige Literatur: Monika FRITZ, *Kaiser Maximilian I. und Innsbruck* (Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Innsbruck 31, Innsbruck 1968); Karl SCHADELBAUER, *Innsbruck im Frühling der Neuzeit* (Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Innsbruck 34, Innsbruck 1969); Erich EGG, Wolfgang PFAUNDLER, *Kaiser Maximilian I. und Tirol* (Innsbruck 1969); Anton HOPFGARTNER, *Die Bedeutung Kaiser Maximilians I. für das kulturelle Leben der Stadt Innsbruck an der Wende zum 16. Jahrhundert* (Dip. Innsbruck 1986); Hermann WIESFLECKER, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, 5 Bde. (Wien 1971–1986), hier besonders Bd. 5, 69 ff.; Hermann WIESFLECKER, *Österreich im Zeitalter Maximilians I. Die Vereinigung der Länder zum frühmodernen Staat. Der Aufstieg zur Weltmacht* (Wien-München 1999).

Dazu kam, daß Innsbruck die Residenz der Tiroler Linie der Habsburger war, die nach den habsburgischen Länderteilungen Tirol, Vorarlberg und die habsburgischen Vorlande innehatte. Als Maximilian 1490 von Erzherzog Sigmund diese Länder übernahm, wurde Innsbruck seine erste Residenzstadt in den österreichischen Erbländern. Hier konnte er seinen ersten Hof, eine Residenz nach seinen Vorstellungen einrichten.

Maximilian hatte aber wohl auch ganz persönliche Gründe. Es ist bekannt, daß er Tirol liebte; so soll er das Land mit einem rauhen und groben Bauernrock verglichen haben, der trotz seiner Falten und Runzel warm und bequem wäre². Das Haller Salz sowie das Schwazer Silber und Kupfer waren das eigentliche finanzielle Rückgrat seiner Regierung. In Tirol wollte er bleiben, wenn er sich einmal zur Ruhe setzen sollte. Als leidenschaftlicher Jäger liebte er das Land auch insbesondere wegen der herrlichen und so vielfältigen Jagdgebiete und Fischgewässer. Er fühlte sich offenbar wohl in Innsbruck und hier konnte er sich nach Tagen zermürender Regierungsarbeit ohne lange Anreise in der näheren oder weiteren Umgebung der Stadt dem Jagdvergnügen hingeben.

All das mag Maximilian bewogen haben, Innsbruck zum zentralen Ort seiner Erbländer und auch des Reiches zu machen; eine Hauptstadt im staatsrechtlichen Sinn konnte Innsbruck nicht sein, denn Maximilians Regierung war noch ganz die der mittelalterlichen Kaiser: das Zentrum war der wandernde Hof. Innsbruck war unter Maximilian keine Dauerresidenz, aber seine Hauptresidenz; Innsbruck wurde sozusagen zur „Kaiserstadt“.

Innsbruck wurde das eigentliche Hoflager Maximilians, die Zentrale für Verwaltung, für die Versorgung des Hofes, die zentrale Poststation für die Verbindung zwischen den Niederlanden, den österreichischen Ländern und Italien und das Zentrum der Kriegsrüstung, und das alles nicht nur, wenn sich der Kaiser hier aufhielt, sondern auch für den wandernden Hof.

Gegen Ende April 1489 kam Maximilian, aus den Niederlanden endlich ins Reich und in die österreichischen Erbländer zurückkeh-

² Otto STOLZ, Land und Volk von Tirol im Werden des eigenen Bewußtseins und im Urteil der Zeitgenossen, in: *Tiroler Heimat* 3 (1923) 5–38, hier 15; Otto STOLZ, *Geschichte der Stadt Innsbruck* (Innsbruck 1959) 57.

rend, ein erstes Mal in seinem Leben nach Innsbruck. Er wollte hier mit seinem Vater, Kaiser Friedrich III., zusammentreffen, denn es galt, den drohenden Verlust der Länder Erzherzog Sigmunds für das Haus Habsburg zu verhindern und den Übergang Tirols, Vorarlbergs und der Vorlande an die steirische Linie und nunmehrige Hauptlinie vorzubereiten, und zum anderen versuchte er in langen, aber vergeblichen Verhandlungen, den Kaiser mit Herzog Albrecht von Bayern auszusöhnen, der Erzherzogin Kunigunde ohne Einwilligung des Vaters, aber mit wohlwollender Förderung durch Erzherzog Sigmund geheiratet hatte. Erzherzog Sigmund der Münzreiche war regierungsunfähig geworden und ohne legitime Nachkommen. Unter dem Einfluß seiner Umgebung, der sogenannten „bösen Räte“, die ihn beherrschten und ausnützten, suchte er seinen immensen Geldbedarf durch die fortschreitende Verpfändung seiner Länder an Bayern zu decken. Er dachte sogar daran, die Anwartschaft auf sein Erbe Herzog Albrecht von Bayern zu übertragen, um sie nicht an Friedrich III. fallen zu lassen, dem er seit der Zeit der Vormundschaft grollte. Ein Teil der landesfürstlichen Räte und die Landstände stellten sich dem aber entgegen und arbeiteten mit Friedrich III. und Maximilian zusammen. Die 1487 auf dem Meraner Landtag getroffene Ordnung für die Regierung der Länder hatte Erzherzog Sigmund nicht eingehalten, trotzdem wurde sie verlängert, denn es wurde noch keine endgültige Regelung gefunden³.

Erst Mitte Februar 1490, als Maximilian beim Vater in Linz war, konnte sich der Kaiser entschließen, den Weg für eine endgültige Lösung freizumachen und verzichtete zugunsten seines Sohnes auf seine Ansprüche auf die Länder Sigmunds⁴. Daraufhin reiste Maximilian wieder nach Tirol und traf Anfang März 1490 mit glänzendem Gefolge, darunter auch vielen Reichsfürsten, in Innsbruck ein und wurde vom Erzherzog sehr freundlich empfangen und durch verschiede-

³ Albert JÄGER, Der Übergang Tirols und der österreichischen Vorlande von dem Erzherzoge Sigmund an den Röm. König Maximilian von 1478–1490, in: AÖG 51 (1873) 297–448, hier 395 ff.; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I, Bd. I, 248–264.

⁴ Wilhelm BAUM, Sigmund der Münzreiche. Zur Geschichte Tirols und der habsburgischen Länder im Spätmittelalter (Bozen 1987) 502.

ne Festlichkeiten geehrt. Auf dem für den 8. März einberufenen Landtag in Innsbruck erhoben die Landstände im Beisein Maximilians schwerwiegende Vorwürfe gegen den Landesfürsten, der sich aber an seine Herrschaft klammerte. Dann aber gelang es Maximilian im vertraulichen Gespräch, Erzherzog Sigmund umzustimmen und ihn, natürlich mit Zusicherung einer ausreichenden Apanage und des uneingeschränkten Jagd- und Fischereirechts in ganz Tirol zur Abtretung seiner Länder zu bewegen. Am 16. März 1490 wurde das in der Ständeversammlung mitgeteilt und die feierliche Übergabsurkunde ausgestellt⁵. Damit waren Tirol, Vorarlberg und die habsburgischen Vorlande für das Haus Habsburg gesichert und Maximilian konnte als Landesfürst daran gehen, in Innsbruck seine Residenz einzurichten. Es sollten während Maximilians Regierungszeit nur wenige Jahre ohne einen kürzeren oder manchmal auch sehr langen Aufenthalt in Innsbruck vergehen. Die Hauptstädte der anderen Erbländer, die Maximilian nach dem Tod seines Vater übernahm, spielten dagegen eine viel geringere Rolle; Linz und vor allem Wien, das sich als Sitz der niederösterreichischen Ländergruppenbehörden durchsetzte, waren für ihn und für die Erbländer zweifellos sehr wichtig, aber Maximilian hielt sich hier, gleich wie in Graz, dem Hauptort der innerösterreichischen Länder, verglichen mit Innsbruck, viel weniger auf und seine Regierungszeit prägte diese Städte auch weit weniger.

Im August 1493 starb Kaiser Friedrich III. und Maximilian trat die Nachfolge im Reich als Alleinherrscher und in allen österreichischen Erbländern an. Im gleichen Jahr noch wurde die Heirat mit Bianca Maria Sforza von Mailand durch den Heiratsvertrag und die Trauung per procuram abgeschlossen. Die Braut kam im Dezember nach Innsbruck und mußte hier, vom alten Herzogspaar liebevoll aufgenommen, über zwei Monate auf Maximilian warten, der durch Regierungsgeschäfte in Wien festgehalten war⁶. Nach der ersten Begeg-

⁵ Ernst v. SCHWIND, Alphons DOPSCH (Hgg.), *Ausgewählte Urkunden zur Verfassungsgeschichte der deutsch-österreichischen Erbländer im Mittelalter* (Innsbruck 1895) 418 ff., Nr. 227.

⁶ Heidemarie HOCHRINNER, Bianca Maria Sforza. Versuch einer Biographie (Diss. Graz 1966).

nung in Hall im Inntal begab sich das Paar in Begleitung von etlichen Reichsfürsten und dem italienischen Gefolge der Braut und den Gesandtschaften von Frankreich, Florenz und Venedig nach Innsbruck, wo man die königliche Hochzeit geziemend feiern wollte. Mit *grossem tryumph und kostlichkeit* schritt man am 16. März 1494 von der Hofburg in die Pfarrkirche St. Jakob, dem heutigen Dom, die auch als Hofkirche diente, zur Trauung, die von Kardinal Peraudi vollzogen wurde, wobei ihm die Bischöfe und Brixen, Augsburg und Chur assistierten. Das vielgängige Festbankett wurde in der Hofburg ausgerichtet und der berühmte Rechtsgelehrte Jason Maynus hielt die Hochzeitsrede; nach dem Mahl gab es eine Tanzveranstaltung⁷.

Seit Innsbruck im 15. Jahrhundert zur Dauerresidenz der Tiroler Landesfürsten geworden war, residierten sie zunächst im sogenannten Neuhof am Stadtplatz, heute Goldenes Dachl in der Herzog-Friedrich-Straße. Erzherzog Sigmund der Münzreiche hatte dann mit dem Bau einer neuen Residenz, des sogenannten Mitterhofs an der Stelle der heutigen Hofburg, begonnen und dort Hof gehalten. Nach seinem Regierungsverzicht kehrte er mit seiner Gemahlin und seinem Hofstaat in den Neuhof zurück und Maximilian übernahm selbst den Mitterhof, den er nun ausbaute und erweiterte und zu einer prachtvollen spätgotischen Stadtburg ausgestaltete, die diese von ihm als Bauherrn geprägte Gestalt im Wesen bis ins 18. Jahrhundert behielt, bis sie der maria-theresianischen Hofburg weichen mußte.

Es kann nicht Aufgabe dieses Beitrages sein, auf die im einzelnen genau untersuchte Baugeschichte der maximilianischen Burg einzugehen⁸, nur ein paar Details sollen erwähnt werden, um zu zeigen,

⁷ Über die Hochzeit vgl. die zahlreichen Gesandtenberichte in den Reg. Max. 1/1, Nrr. 475–481, 488, 491; Anneliese GATT, *Der Innsbrucker Hof zur Zeit Kaiser Maximilians I. 1493–1519* (Diss. Innsbruck 1943) 169 ff.; HOCHRINNER, Bianca Maria 46–50; HOPFGARTNER, *Die Bedeutung Kaiser Maximilians* 57 ff.

⁸ Vgl. dazu Ricarda OETTINGER, *Hofburg*, in: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten* (Österreichische Kunsttopographie 47, Wien 1986) 55–200, hier 55–61; FRITZ, *Maximilian und Innsbruck* 9 ff.; EGG, PFAUNDLER, *Kaiser Maximilian und Tirol* 146 ff.; Patrick WERKNER, *Der Wappenturm Kaiser Maximilians I. in Innsbruck*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 34 (1981) 101–113; vgl. auch Johanna FELMAYER, *Das Goldene Dachl in Innsbruck. Maximilians Traum vom Goldenen Zeitalter* (Innsbruck 1996) 129 ff.

wie stark Maximilian sich selbst als Bauherr einbrachte. Wir kennen Maximilians Vorstellungswelt, seine Ideale als Mensch und Herrscher und seinen künstlerischen Geschmack aus seinen Werken, sowohl aus den literarischen (Freydal, Theuerdank und Weißkunig), in denen der Text immer in engster Beziehung zum Bild steht, als auch in den sogenannten Ehrenwerken (Ehrenpforte, Triumphzug und ganz besonders im von ihm geplanten Grabmal). Mit seinen Werken wollte er sich sein *gedechtnus* schaffen, er wollte den Zeitgenossen und insbesondere der Nachwelt in Erinnerung bleiben und wollte dieses Angedenken – die Memorie – selbst bestimmen. Seine Person als weiser Herrscher, als Nachfolger der römischen Imperatoren und der mittelalterlichen Kaiser und Könige, als großer Kriegsherr und hervorragender Jäger stand als Thema im Mittelpunkt, untrennbar verbunden mit der Auserwählung der habsburgischen Familie vor allen Geschlechtern, die den Anspruch auf die Kaiserkrone begründete⁹. Diese Ideen prägten auch in verschiedener Weise Maximilians Auftragswerke und nirgends konnte er sich als Bauherr so gut verwirklichen wie in Innsbruck.

Das herausragendste Beispiel dafür ist zweifellos der sogenannte Wappenturm über einem Tor der Burg, an dem der Hofmaler Jörg Kölderer eine Wappenwand gestaltete, eine eindrucksvolle Doku-

⁹ Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien, hg. v. Quirin von LEITNER (Wien 1880–1882); – Der Theuerdank. Facsimile-Reproduction nach der ersten Auflage vom Jahre 1517, hg. v. Simon LASCHITZER (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen 8, Wien 1888); Kaiser Maximilian I. Theuerdank 1517. Mit einem Nachwort von Horst APPUHN (Die bibliophilen Taschenbücher, Dortmund 1979); – Der Weißkunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Marx Treitzsauerwein von Ehrentreitz, hg. v. Alwin SCHULTZ (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen 6, Wien 1888); Kaiser Maximilians I. Weisskunig, hg. v. H. Th. MUSPER in Verbindung mit Rudolf BUCHNER, Heinz-Otto BURGER und Erwin PETERMANN, 2 Bde. (Stuttgart 1956); Eduard CHEMLARZ, Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilians I., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen 4 (Wien 1886) 289–319 und Supplement zu Bd. 4; Franz SCHESTAG, Kaiser Maximilian I. Triumph, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen 1 (Wien 1883) 154–181 u. Supplement zu Bd. 1; Franz WINZINGER, Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I., 2 Bde. (Veröffentlichungen der Albertina 5, Graz 1972–1973). Vgl. WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 5, 306 ff., 361 ff. (dort weitere Literatur).

mentation des maximilianischen Herrschaftsbereichs. Es waren die Wappen aller habsburgischen Erbländer dargestellt, sowohl der österreichischen als auch der burgundischen und neben den Symbolen für die Römische Königswürde auch die Wappen der ungarischen und der böhmischen Länder, die schon einmal habsburgisch waren und auf die Maximilian Anspruch erhob. In dem sogenannten „Wappenhaus“, früher Harnischhaus, ließ Maximilian einen großen Repräsentationsraum, die sogenannte „Kürnstube“, gestalten, wo er Jagdtrophäen ausstellen wollte, die den großen *waidmann*, wie er sich nannte, zweifellos mit Stolz erfüllten. Kölderer hatte die Aufgabe, die Bretter, an denen das Gehörn befestigt war und die ganze Stube über den Brettern grün zu bemalen und mit *pamen, vogeln und klainen jägerlein* auszuschnücken, wie es Maximilian liebte¹⁰.

Hier ließ er auch einen auf Stoff gemalten Stammbaum des Hauses Habsburg von Rudolf I. bis Friedrich III. anbringen¹¹. Es ist bekannt, wie sehr sich Maximilian für die Stammbaumforschung interessierte, die die edelste Herkunft der Habsburger, die Verwandtschaft mit allen bedeutenden Geschlechtern und die daraus resultierenden Ansprüche erweisen sollte.

Auch für den Neubau der Kapelle in der Burg hatte Kölderer die Visierung geliefert, die Maximilian dann offenbar korrigierte und

¹⁰ Aufstellung Jörg Kölderers über seine Aufträge, Innsbruck TLA, Geschäft von Hof 1507, fol. 185v f. Vgl. auch David v. SCHÖNHERR (Hg.), Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarchiv in Innsbruck, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen 2 (Wien 1884) I–LXXXIX, hier Nr. 831; vgl. das Gedenkbuch Maximilians von 1505 (Wien ÖNB, Cod. ser. nov. 2645) hg. v. Aloys PRIMISSER, Zweites Gedenkbuch des Kaisers Maximilians I. aus den Handschriften der k. k. Ambraser Sammlung in Wien, in: Taschenbuch für die vaterländische Geschichte 5 (1824) 39–81, hier 57. Zu Jörg Kölderer vgl. aus den zahlreichen Erwähnungen Reg. Max. 2/1, Nrr. 4913, 6217, 3/1, Nrr. 12703, 12704, 12717; Erich EGG, Jörg Kölderer, in: NDB 12, 315 f.

¹¹ Befehl Maximilians an Ulrich Möringer ddo 1508 Dezember 7 Bergen op Zoom, Wien HHStA, Maximiliana 13/3, fol. 7; Heinrich ZIMMERMAN (Hg.), Urkunden und Regesten aus dem k. und k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen 1 (Wien 1883) I–LXXVIII, hier Nr. 263. Vgl. auch die Eintragungen im Gedenkbuch Maximilians von 1505, PRIMISSER, Zweites Gedenkbuch 65.

seine Aufträge zur Ausgestaltung erteilte, auch für die Ausmalung mit Heiligendarstellungen *gruen in gruen mit pluemen*¹².

Mit dieser Vorliebe Maximilians, sich in Innenräumen mit Bildern aus der Natur zu umgeben, hängt vielleicht auch die besondere Ob-sorge zusammen, die er den die Gebäude umgebenden Gärten und Wildgehege, ihrer Ausgestaltung und Pflege angedeihen ließ¹³.

Nach dem Tod Erzherzog Sigmunds und der Wiederverheiratung seiner Witwe machte Maximilian den nun freigewordenen Neuhof zum Sitz von Behörden, insbesondere der in Innsbruck arbeitenden Finanzbehörden und der Hauskammer, und setzte dem Gebäude einen zweigeschossigen Prunkerker vor (1497/98–1500), das Goldene Dachl, das seinen Namen von der Eindeckung mit vergoldeten Kupferschindeln hat¹⁴. Der Erker vereinigt Spätgotik mit Einflüssen der italienischen Renaissance, wie die offene Loggia des Obergeschoßes. Der Bau und auch der plastische Schmuck stammen vom Hofbaumeister Niklas Türing und seinem Sohn Gregor, die Fresken vom Hof-maler Jörg Kölderer. Das Goldene Dachl sollte der höfischen Reprä-sentation dienen und war wohl als Loge gedacht, von der aus das Herrscherpaar mit dem engsten Hofstaat oder mit Gästen bei Tur-nieren oder der Aufführung von Spielen auf dem Stadtplatz zuschau-en konnte. Das Programm der Ausgestaltung entspricht der nicht bis ins Letzte ausdeutbaren Vorstellungswelt Maximilians, die uns auch in den Ehrenwerken begegnet: so die Auswahl der Wappenreliefs am ersten Obergeschoß des Erkers, nämlich der österreichische Bindenschild mit Herzogshut (*H[er]zog Ostrich*), das Wappen von Ungarn

¹² Aufstellung Kölderers wie Anm. 10.

¹³ Reg. Max. 2/1, Nr 7032, 3/1, Nrr. 10797, 11973, 4/1, Nrr. 16120, 16265, 17482, 17505. Vgl. auch das Gedenkbuch Maximilians von 1502 (Wien HHStA, Handschrift Blau 376), ediert von Aloys PRIMISSER, *Memorienbuch Max. I. vom Jahre 1502*, in: *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* 8 (1827) 186–219, hier 191 f., 194; Monika FRENZEL, *Hofgarten*, in: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten* (Österreichische Kunsttopographie 47, Wien 1986) 449–463, hier 449.

¹⁴ Vgl. dazu Johanna FELMAYER, *Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Altstadt – Stadterweiterungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. (Österreichische Kunsttopographie 38, Wien 1972) 112–131; FELMAYER, *Das Goldene Dachl*, passim (dort die Auseinandersetzung mit der Literatur).

(*K[ö]nig Laste*), von *Kaiser-Tum* und von *K[ö]nig Rich*, das Wappen von Burgund (*Herzog Fylypp*) und von Mailand (*Herzog von Maila[n]t*) und von *Steir* und *Tyrol*; desgleichen auch die Reliefs am zweiten Obergeschoß, die in der Mitte in einem Geviert Maximilian und seinen beiden Gemahlinnen, Maria von Burgund und Bianca Maria von Mailand und deren Wappen darstellen und im anderen Maximilian zwischen seinem Hofnarren und einer männlichen Figur, die als Erzherzog Sigmund oder als Kanzler gedeutet wird; eingerahmt werden diese Darstellungen von Reliefs mit Moriscatänzern, die auch in Tirol nicht unbekannt waren.

Damit Innsbruck seiner Stellung als Residenz des Kaisers und als eigentliche Hauptstadt der Erbländer gerecht werden konnte, beschränkte sich Maximilian nicht auf den Bau seiner Hofburg, sondern suchte auch der Stadt seinen Stempel aufzudrücken, indem er ihren Ausbau förderte und sie nach seinen Vorstellungen verschönern ließ. Innsbruck wird in zeitgenössischen Berichten als eine eher kleine, aber reiche Stadt mit besonders schönen Häusern beschrieben, es gibt aber auch Klagen, daß Innsbruck eine laute Stadt gewesen sei und zu klein für die vielen Leute, die oft hier waren¹⁵. Sie hatte ungefähr 5.000 Einwohner, mit den Vororten 7.000. Das Erscheinungsbild der Innsbrucker Altstadt, die Häuser mit den Laubengängen, den Erkern und den Fresken an den Fassaden, geht auf die Zeit um 1500 zurück und ist durch Maximilians Bauten, die in erster Linie durch Niklas und Gregor Tübing und Kölderer ausgeführt wurden, und durch seine Bauvorschriften geprägt worden.

Vor allem gilt das für Maximilians Feuerschutzverordnung, daß nämlich alle Bürgerhäuser, aber auch die Häuser der Geistlichkeit und der Angehörigen des Hofes mit Zinnen versehen werden müssen, d. h. mit einer über das Dach hinaus hochgezogenen, zinnenbekrönten Mantelmauer zu umgeben waren, um das Übergreifen des

¹⁵ Vgl. Reg. Max. 4/1, Nrr. 16059, 17612 und den Bericht des Antonio de BEATIS, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragon durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518, hg. von Ludwig von PASTOR, in: Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, hg. v. Ludwig von PASTOR, Bd. 4, Heft 4 (Freiburg im Breisgau 1905) 1–186, hier 30 und 93; SROLZ, Geschichte der Stadt Innsbruck 247. Vgl. auch HOPFGARTNER, Die Bedeutung 46 ff.

Feuers auf die Nachbarhäuser zu verhindern. Diesem Zweck sollten auch die Graben- oder Muldendächer dienen; dabei wurden oft die Fassaden hochgezogen und mit einer Stirnmauer oder einem Blendgiebel abgeschlossen. Diese *innspruggerischen* Dächer bewährten sich sosehr, daß sie Maximilian auch anderen erbländischen Städten vorschrieb¹⁶.

Außerdem kaufte Maximilian alte, renovierungsbedürftige Häuser auf, vor allem neben der Hofburg, der sie nicht zur Zierde gereichten, und ließ sie erneuern, umbauen, mit Zinnen versehen und im Inneren mit schönen Gemächern ausstatten. Ein Beispiel dafür waren das Hufschmied- und das Goldschmiedhaus in der Hofgasse unmittelbar neben der Hofburg, die zu einem repräsentativen Haus vereinigt werden und dem Marschall des Innsbrucker Regiments Paul von Liechtenstein zu Verfügung gestellt werden sollten. Unter dem Dach aber wollte sich Maximilian ein *clains stüblein* und daran anschließend ein *kamerlin mit einem kamyn* machen lassen mit einem Zugang vom Harnaschhaus her, und dort wollte er seine Drechselbank unterbringen, an der er offenbar große Freude hatte¹⁷.

Wie aus mehreren Eintragungen in seinen Gedenkbüchern hervorgeht, wollte Maximilian einen Neubau der Pfarrkirche, die zugleich Hofkirche war, konnte diesen Plan aber nicht verwirklichen; nur eine Empore für die Gäste des Hofes wurde eingebaut¹⁸. Den

¹⁶ Vgl. Reg. Max. 3/1, Nr. 10321. Im Gedenkbuch Maximilians von 1502 findet sich die Eintragung *Ynnsprugg für prant versehen*; PRIMISSER, Memorienbuch 196; STOLZ, Geschichte der Stadt Innsbruck 214; FRITZ, Maximilian und Innsbruck 21 f.

¹⁷ Vgl. die beiden Schreiben Maximilians an Paul von Liechtenstein in den Reg. Max. 4/1, Nrr. 17802 und 17803. Es ist interessant zu sehen, wie sehr Maximilian solche Vorhaben beschäftigten: In seinem Gedenkbuch von 1505 findet sich eine Notiz, wie die Vorbesitzer dieser Häuser entschädigt werden sollten; PRIMISSER, Zweites Gedenkbuch 58.

¹⁸ Gedenkbuch Maximilians aus dem Jahr 1515 (Wien ÖNB, Cod. Ser. nov. 2626) hg. v. Aloys PRIMISSER, Über Kaisers Maximilian I. Gedenkbücher in der k. k. Ambraser Sammlung, in: Taschenbuch für die vaterländische Geschichte 4 (1823) 163–176, hier 166; PRIMISSER, Memorienbuch 194; Robert WINKLER, Historische Nachrichten zu Bau- und Ausstattungsgeschichte: Propsteipfarrkirche und Dom St. Jakob, in: Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, 2. Teil (Österreichische Kunsttopographie 52/2, Wien 1995) Anhang 495–523, hier 500, Nr. 72.

Friedhof bei der Pfarrkirche, der wegen der Erweiterungsbauten der Burg zunächst verkleinert wurde, verlegten Maximilian und die Stadt Innsbruck 1509 im Einvernehmen in die Neustadt. Im folgenden Jahr wurde er mit Maximilians Förderung vom Papst mit allen Privilegien eines Campo Santo ausgestattet¹⁹.

Abgesehen davon, daß Maximilian nach der Regierungsübernahme 1490 der Stadt Innsbruck alle alten Rechte bestätigte, gewährte auch er der Stadt Privilegien. Grundsätzlich stand Maximilian den stadtbürgerlichen Freiheiten mit Mißtrauen gegenüber und schränkte ihre Rechte möglichst ein; Innsbruck aber verlieh er 1495 als Zeichen besonderer Gnade die Hochgerichtsbarkeit, denn bisher war Innsbruck in Leib und Leben betreffenden Fällen dem landesfürstlichen Hochgericht Sonnenburg unterstanden. Dieses Privileg Maximilians hat sich aber nicht gehalten, es ist offensichtlich von den maximilianischen Behörden unterlaufen worden²⁰.

Maximilian bestätigte der Stadt auch ihr Zollprivileg, eine wichtige Einnahmequelle, und als er der Stadt befahl, die Hauptstraßen zu pflastern und die Stadtmauer mit Zinnen zu versehen, sicherte er ihr finanzielle Hilfe dafür zu²¹.

Die Hygiene war in Innsbruck wie wohl in allen Städten ein Problem, und Maximilian und seine Behörden suchten Abhilfe zu schaffen. So wurde verboten, die Abwässer (*ausguss*) einfach auf die Straßen oder in die Straßengräben zu schütten, sondern sie mußten in die Bäche geleitet werden, und zwar dort wo sie am schnellsten fließen.

¹⁹ Nikolaus GRASS, Camposanto – Privilegien für Österreich. Ein Beitrag zur Sakralkultur im Zeitalter Kaiser Maximilians I., in: *Domus Austriae. Eine Festgabe für Hermann Wiesflecker zum 70. Geburtstag*, hg. von Walter HÖFLECHNER, Helmut J. MEZLER-ANDELBERG und Othmar PICKL (Graz 1983) 137–158, hier 145 f.; SCHADELBAUER, Innsbruck 24; WINKLER, *Historische Nachrichten* 499 f., Nrn. 68, 71.

²⁰ Urkunde ddo 1495 März 19 Innsbruck, ed. bei FRITZ, *Maximilian und Innsbruck* 30; STOLZ, *Geschichte der Stadt Innsbruck* 57; SCHADELBAUER, *Innsbruck* 5 ff.

²¹ Urkunde ddo 1499 Mai 3 Innsbruck, ed. bei FRITZ, *Maximilian und Innsbruck* 31 f. Vgl. auch Reg. Max. 3/1, Nr. 9979; STOLZ, *Geschichte der Stadt Innsbruck* 57.

Auch wurde verboten, Mist Tag und Nacht in den Gassen und vor den Häusern liegen zu lassen. Es wurden auch Maßnahmen ergriffen, um die kaiserlichen Gemächer in der Burg vor dem Gestank (*vbl gesmakh*) zu bewahren²². Auch verlangte Maximilian, daß eine Fleischbank, die *bosen gesmagkh und unlust* verursachte, auf die Innbrücke verlegt werde, wo sie am *geleglichisten* sei²³.

Ein Problem waren in der Stadt die immer wieder durch die vielen Gäste und den Fernhandel eingeschleppten Seuchen, deren man nur schwer Herr wurde. Dann mied der Hof die Stadt und man verzichtete sogar darauf, Gottesdienste in der Pfarrkirche zu besuchen, sondern feierte sie in einem Saal der Hofburg, wenn die Kapelle zu klein war²⁴.

Innsbruck hatte ein Bürgerspital für Kranke und Alte, das auch vom Hof Zuwendungen erhielt. 1508 gründete Maximilian das sogenannte Hofspital, das in erster Linie für kranke und alte Hofbedienstete vorgesehen war, die als Pfründner hier versorgt werden sollten, und das daher aus dem höfischen „Almosen“ erhalten wurde²⁵. In seinem Testament verpflichtete der Kaiser seine Enkel Karl und Ferdinand, in allen Erbländern und im Reich nach ganz bestimmten Vorschriften insgesamt neun Spitäler für Arme zu errichten, eines davon in Innsbruck, das aus der Saline in Hall erhalten werden sollte. Dieser Wunsch Maximilians ist aber nie erfüllt worden, ebensowenig wie der Bau einer Kirche zu Ehren des Hl. Leopold in Innsbruck²⁶.

²² Vgl. das Mandat Maximilians an das Innsbrucker Regiment ddo 1515 Juni 9 Innsbruck, Innsbruck TLA, Maximiliana XIII/401–492, fol. 227; Manfred HOLL-EGGER, Maximilian I. und die Entwicklung der Zentralverwaltung am Hof und in den österreichischen Erbländern von 1510 bis 1519 (Diss. Graz 1983) 188, Anm. 3. Vgl. dazu auch FRITZ, Maximilian und Innsbruck 22; SCHADELBAUER, Innsbruck 28 f.

²³ Reg. Max. 2/1, Nr. 6178.

²⁴ Reg. Max. 2/1, Nrr. 5598, 5600.

²⁵ STOLZ, Geschichte der Stadt Innsbruck 57, 185; FRITZ, Maximilian und Innsbruck 22. Zur höfischen Armenfürsorge, dem Almosen, in Innsbruck vgl. Reg. Max. 2/1, Nr. 6205.

²⁶ Testament Maximilians ddo 1518 Dezember 30 und 1519 Jänner 11 Wels, in: Inge WIESFLECKER-FRIEDHUBER (Hg.), Quellen zur Geschichte Maximilians I. und seiner Zeit (Ausgewählte Quellen zur Geschichte der Neuzeit. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 14, Darmstadt 1996) 289–295, Nr. 82.

Als Maximilian als neuer Landesfürst von Tirol, Vorarlberg und der Vorlande, der sogenannten oberösterreichischen Ländergruppe, seine Verwaltungsreform begann und die neugeschaffenen Ländergruppenbehörden einrichtete und erprobte, tat er dies selbstverständlich in Innsbruck als dem Hauptort dieser Ländergruppe. Später übertrug er diesen Innsbrucker Behörden (Schatzkammer, Regiment und Raitkammer) darüber hinaus auch gewisse gesamtstaatliche Kompetenzen für alle Erbländer, was die Stellung Innsbrucks als Verwaltungsmittelpunkt der österreichischen Länder unterstrich. Innsbruck wurde auch die Zentrale der von Maximilian eingerichteten Post²⁷.

Wenn sich Maximilian in Innsbruck aufhielt, war der Innsbrucker Hof der Sitz der Regierung des Reiches und der Erbländer. Die maximilianischen Zentralbehörden, Hofrat, Hofkammer und Hofkanzlei, die dem Hof folgten, waren dann hier tätig in enger Zusammenarbeit mit den ständig in Innsbruck angesiedelten österreichischen Länderbehörden; eine Zusammenarbeit, die aber auch funktionieren mußte, wenn der Kaiser mit dem Hof im Reich, in den Niederlanden, in der niederösterreichischen Ländergruppe, oder auch in Italien unterwegs war. Zugleich war Innsbruck dann ein europäischer Mittelpunkt, denn die Gesandten der europäischen Mächte fanden sich hier am Hof Maximilians ein. Besonders eindrucksvoll zeigte sich das zur Zeit der Hl. Liga von Venedig, in der sich der Papst, die spanischen Könige, Venedig, Mailand und Maximilian gegen Frankreich im Kampf um Italien zusammenschlossen und die Ligamächte ihre Gesandten am Hof Maximilians und das heißt, für lange Zeit in Innsbruck hatten, die ihre ausführlichen Berichte nach Hause schickten²⁸. Aber auch in den späteren Jahren hatten europäische Mächte immer wieder ihre Gesandtschaften in Innsbruck, wenn sich Maximilian dort aufhielt; unter anderen empfing Maximilian in

²⁷ Zur erbländischen Verwaltungsreform Maximilians vgl. WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 2, 175 ff.; WIESFLECKER, Österreich 221 ff. Zur Post vgl. EGG, PFAUNDLER 118; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 5, 293 ff.

²⁸ 1497 Juni-Juli und 1498 Jänner-März, vgl. Reg. Max. 2/1, Nrr. 4084–4089, 4098 f., 4104 ff., 4109, 4112, 4633, 4635 f., 4641 f., 4645, 4653, 4661, 4666 f., 4671, 4676, 4685, 4690, 4692–4694, 4699, 4702, 4709 ff., 4715, 4722 f., 4722 f., 4779.

Innsbruck eine türkische Gesandtschaft und auch die Gesandten des Großfürsten von Moskau kamen hierher, um mit dem Kaiser zu verhandeln²⁹.

Mit Maximilian kam natürlich auch sein Hofstaat³⁰ nach Innsbruck, der im Durchschnitt gegen 400 Personen und ebenso viele Pferde umfaßte. Neben dem eigentlichen Hofstaat, den Hofbediensteten, begleiteten fast immer auch deutsche Fürsten, Gäste und Gesandte den Kaiser nach Innsbruck. Natürlich hatten nicht alle Angehörigen des Hofstaats auch Platz in der Hofburg, sie wohnten in der Stadt, einige in eigenen Häusern, andere bei Innsbrucker Bürgern eingemietet oder in Wirtshäusern, wofür der Hof bezahlen mußte³¹.

Zum Hofstaat Maximilians gehörten in erster Linie die führenden Beamten der zentralen Hofbehörden, zuständig für das Reich und für die Erbländer; sie kamen weniger aus dem Reichsfürstenstand, sondern waren vielmehr landsässige Grafen und Freiherren und vor allem römisch-rechtlich gebildete Juristen, rittermäßige und bürgerliche.

Diese „Hofräte“, Leute des besonderen Vertrauens, bildeten das eigentliche Rückgrat der Regierung des Reiches und der österreichischen Erbländer; ca. 180 Hofräte regierten zusammen mit etwa 200 Sekretären und Schreibern von Innsbruck aus das Reich und die Erbländer, wenn der Hof hier war; eine gewisse Anzahl verblieb immer in Innsbruck und sie machten Innsbruck zusammen mit den Mitgliedern der Innsbrucker Behörden zu einer „Beamtenstadt“. Wer zur Spitze der Beamtenhierarchie gehörte, wohnte entweder bei Hof oder besaß in Innsbruck ein Haus oder ein kleines Landschloß in der Umgebung.

Die Beamten der Hofkanzlei, ca. 50 Personen, die „Kanzleipartie“, bildeten sozusagen den Kern der höfischen Dienste und waren

²⁹ Vgl. Reg. Max. 2/1, Nrr. 5035, 5107, 5109, 5134; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 2, 156 und Bd. 4, 215 (dort Quellen und ältere Literatur).

³⁰ Zum Hofstaat Maximilians vgl. die einschlägigen Arbeiten von Anneliese GATT, *Der Innsbrucker Hof zur Zeit Kaiser Maximilians I. 1493–1519* (Diss. Innsbruck 1943); Christine NIEDERKORN, *Der Hof Maximilians I. und das höfische Leben (Ein Beitrag zur höfischen Kulturgeschichte)* (Diss. Graz 1985); WIESFLECKER, *Kaiser Maximilian I.*, Bd. 5, 380 ff.; WIESFLECKER, *Österreich* 275 ff.

³¹ Vgl. dazu Reg. Max. 4/1, Nr. 16327.

dem Kaiser in Gehorsam und Treue auf das engste verbunden, sein „Kloster“, wie es Maximilian nannte! Ein Teil der Hofkanzlei blieb überhaupt ständig in Innsbruck³².

Mit der Kanzlei untrennbar verbunden waren Registratur und Archiv. Hier in Innsbruck ließ Maximilian das Archiv neu einrichten. In 20jähriger Arbeit wurde es von Wilhelm Putsch geordnet und feuersicher im Gebäude des Goldenen Dachls untergebracht. Der schriftliche Niederschlag der Tätigkeit der Innsbrucker Behörden ist daher vergleichsweise viel vollständiger erhalten als der der wandernden Reichsbehörden, aber auch der der Behörden der niederösterreichischen Länder in Wien. Die besonders wertvollen Bestände des Archivs, vor allem Urkunden, gehörten ursprünglich zum Schatz und waren im Schatzurm der Burg verwahrt³³.

Zu den Hofdiensten, die mit dem wandernden Hof unterwegs waren, aber in Innsbruck sozusagen ihre dauernde Zentrale hatten und zum Teil von hier aus versorgt wurden, gehörten die „Küche“ unter dem Küchenmeister mit einer stattlichen Anzahl von Bediensteten vom Leibkoch bis zu den Küchenbuben und einem gewaltigen Verbrauch an Lebensmitteln. Selbstverständlich war die Belieferung des Hofes für die Stadt und die Umgebung ein wichtiger wirtschaftlicher Faktor.

Maximilian selbst war eher ein kleiner Esser, er hatte aber Sinn für Spezialitäten, die er sich aus verschiedenen Gegenden, vor allem aus den südlichen Teilen Tirols mit genauen Vorschriften für den Transport kommen ließ, wie aus seinen Bestellungen hervorgeht³⁴.

³² WIESFLECKER, Österreich im Zeitalter Maximilians I. 241.

³³ Vgl. dazu WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 5, 296–299; Reg. Max. 3/1, Nr. 11491; HOLLEGER, Maximilian und die Entwicklung der Zentralverwaltung 221. Auch einen Großteil seiner wertvollen Handschriften und Bücher, die er von Friedrich III. und Erzherzog Sigmund geerbt und selbst gesammelt hatte, brachte Maximilian zunächst in der Innsbrucker Burg unter, wo sie aber unter der Feuchtigkeit litten; vgl. HOPFGARTNER, Die Bedeutung 101 f.

³⁴ Aus den zahlreichen Quellenbelegen können hier nur einige Beispiele aus den Regesten angeführt werden: Reg. Max. 2/1, Nrr. 5390, 9273, 9278, 9345, 3/1, Nrr. 10830, 10860, 4/1, Nrr. 18166, 18241. Vgl. dazu GATT, Der Innsbrucker Hof 62 f.; FRITZ, Maximilian und Innsbruck 13; SCHADELBAUER, Innsbruck 15; NIEDERKORN, Der Hof Maximilians I. 225 ff.

Weiters der „Keller“ unter dem Kellermeister, der für die Weinvorräte zu sorgen hatte, wobei der Geschmack des Kaisers berücksichtigt werden mußte, der ein mäßiger Trinker war, aber besondere Sorten bevorzugte³⁵. Die Kellerrechnungen beweisen einen hohen Weinverbrauch, insbesondere durch die Weindeputate, die allen Hofleuten zustanden.

Zu den Hofdiensten gehörte auch der „Kasten“, das zentrale höfische Lebensmittellager, das die Küche versorgte.

Die gesamte innere Betreuung des Hofes, die Sorge für die Kleidung, die Beheizung und Beleuchtung und dergleichen lag in den Händen der „Kämmerer“.

Die „Türhüter“ hatten die Sicherheit innerhalb der Burg zu gewährleisten und die „Garde“ bewachte die Burg nach außen.

Große Bedeutung hatte der „Marstall“, dessen Bedienstete unter dem obersten Stallmeister die „Stallpartie“ bildeten und sowohl die Reitpferde als auch die Wagenpferde zu betreuen hatten. Für die Jagd im Gebirge wurden Maultiere und Esel gehalten mit eigenen Betreuern, der „Maultier- und Eselpartie“.

Der „Wagenstall“ umfaßte Prunkwagen, sogar vergoldete, für höfische Ausfahrten, aber auch die Planenwagen für den Hofzug: Küchenwagen, Wagen für die Garderobe, die Tapisserien, aber auch mit Käfigen für die gefangenen Tiere, die man als Sehenswürdigkeiten mitführte. Der Hofzug bot ein wahres Schauspiel, wenn er in die Stadt kam und erregte Bewunderung.

Die „Hauskammer“ unter der Leitung des Hauskämmerers, die Maximilian auch im Neuhof unterbrachte, hatte die Leitung und Bezahlung der gesamten Hofdienste über.

Der Dienst bei Hof galt als ehrenvoll und auch wegen der guten Bezahlung als erstrebenswert. Hofbedienstete kamen aus allen Teilen des Reiches und der Erbländer, aber der Anteil der Innsbrucker und der Tiroler insgesamt scheint doch relativ hoch gewesen zu sein.

Der Hof war, was die Bediensteten betraf, autark, und für alle Bedürfnisse eines funktionierenden Hoflebens gab es eigene Hofhandwerker, vom Hofbäcker, Hofschuster, Hofmaurer usw. bis hin zu den

³⁵ NIEDERKORN, Der Hof Maximilians I. 230 ff. Vgl. dazu Reg. Max. 3/1, Nr. 12769.

Kunsthandwerkern wie Hofbaumeister, Hofplattner oder Seidensticker, und auch Künstler wie der Hofmaler und der Hofkomponist gehörten zum Hof. Diese Handwerker waren als „Hofgefreite“ von allen Beschränkungen durch die Zünfte befreit, was sogar die Möglichkeit bieten konnte, zu einem Unternehmer aufzusteigen, wie der Hofschneider Martin Trummer, der Leiter der Hofschneiderei, der ein Großunternehmer wurde. Er hatte den gesamten Hofstaat zweimal im Jahr einzukleiden und auch die Kostüme für die Maskenfeste zu liefern, wofür er die Stoffe einkaufte und die Herstellung der Kleider organisierte und dann dem Hof die Rechnung stellte; besonders hoch waren die Summen, wenn er eine Armee einkleidete³⁶.

Auch die Leibärzte Maximilians und Bianca Marias gehörten zum Hofstaat, die auch den Angehörigen des Hofstaats zur Verfügung standen, aber auch in der Stadt praktizierten, dort aber in den einfachen Badern eine starke Konkurrenz hatten³⁷.

Selbstverständlich gehörte auch die Hofgeistlichkeit nach wie vor zum Hofstaat, wenn auch nicht mehr in führenden Stellungen wie in früheren Zeiten, sondern für die Seelsorge und für den Gottesdienst und sie war auch verantwortlich für die Kirchenmusik.

Die Hofkapelle, die sogenannte „Kapellpartie“, bestehend aus dem Kapellmeister, den Sängern, den Singknaben und dem Organisten und ihren Bediensteten war natürlich auch ein fester Bestandteil des Hofstaates, zu dem auch Instrumentalisten mit ihren „starken“ und „stillen“ Instrumenten gehörten, Trompeter, Posaunisten und Pfeifer als Sammelbegriff für alle Holzbläser, und die Paukenschläger und Trommler, aber auch die Lautenschläger und Fiedler³⁸.

³⁶ GATT, *Der Innsbrucker Hof* 89 ff.; NIEDERKORN, *Der Hof Maximilians I.* 91 ff.; WIESFLECKER, *Kaiser Maximilian I.*, Bd. 5, 310, 383; WIESFLECKER, *Österreich* 277.

³⁷ Namentlich seien hier erwähnt Dr. Hieronymus Baldung als einer der Leibärzte Maximilians, vgl. *Reg. Max.*, 2/1, Nr. 3799, 4/1, Nr. 16677 und Dr. Johann Baptist Baldironus, der Leibarzt Bianca Marias, vgl. *Reg. Max.* 2/1, Nrr. 5281, 6387, 6492, 6606, 6628. Vgl. Karl SCHADELBAUER, *Hof-Leibärzte Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck*, in: *Festschrift zum 80. Geburtstag Max Neubergers* (Wiener Beiträge zur Geschichte der Medizin 2, Wien 1948) 420–427; Otto KOSTENZER, *Medizin um 1500*, in: *Katalog der Ausstellung Maximilian I. Innsbruck* (Innsbruck 1969) 56–64.

³⁸ Eine Liste der Angehörigen der Hofkapelle bei GATT, *Der Innsbrucker Hof*

Bianca Marias Hofstaat³⁹ war von dem Maximilians streng getrennt und umfaßte ca 100–150 Personen, darunter an die 50 Hofdamen, das Frauenzimmer. Die Damen waren zur Hälfte Italienerinnen, die Bianca Maria mitgebracht hatte, die anderen waren Töchter aus erbländischen Adelsfamilien, aber auch aus dem Reich und am unteren Ende der nach dem Rang gereihten Damen gab es auch Bürgerliche. Dem Hofstaat der Königin bzw. Kaiserin standen ein Hofmeister und die Hofmeisterin vor.

Die meiste Zeit ihrer gewiß nicht glücklichen Ehe verbrachte Bianca Maria, von Maximilian vernachlässigt, mit ihrem Hofstaat in der Innsbrucker Hofburg, im „Neuen Frauenzimmer“, das Maximilian für seine Gemahlin erbauen ließ, wohl um ihr hier die Hauptresidenz zu schaffen. Im streng geregelten und ziemlich eintönigen Tagesablauf fehlten sinnvolle Aufgaben; hauptsächlich beschäftigte man sich mit feinen Handarbeiten, vor allem mit Gold- und Seidenstickerei. Wenn es die oft sehr schwierige Finanzlage zuließ, huldigte Bianca Maria mit ihren Damen den höfischen Vergnügungen, wie Ausritten, Jagdausflügen, Schlittenfahrten und Tanzveranstaltungen. Eine willkommene Abwechslung waren sicher auch die Hochzeiten von jungen Hofdamen, die in Innsbruck gefeiert wurden. An alledem konnte die Stadt Innsbruck einen gewissen Anteil nehmen. Nach Bianca Marias Tod am 31. Dezember 1510 wurde ihr Hofstaat aufgelöst, und das Frauenzimmer der Hofburg blieb für Jahre verwaist.

Im Jahr 1514 wies Maximilian seiner verwitweten Schwester Kunigunde und ihrer Begleitung für kurze Zeit dort Quartier an, als sie nach Innsbruck kam, um an den Verhandlungen des Kaisers mit ihren Söhnen, den bayrischen Prinzen, über die Regelung der Erbschaft teilzunehmen⁴⁰. Erst nach der habsburgisch-jagellonischen Doppelverlo-

98 f. und im Hofstaatsverzeichnis von 1519 unter den Personen, *so zu Innsprugg sein*, bei Thomas FELLNER und Heinrich KRETSCHMAYR, Die österreichische Zentralverwaltung. 1. Abt. 2. Bd. (Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 6, Wien 1907) 145 f. Vgl. SENN, Musik und Theater 38.

³⁹ GATT, Der Innsbrucker Hof 38–46, 182–191, 203 ff.; HOCHRINNER, Bianca Maria 106–118. Vgl. auch Reg. Max. 4/1, Nr. 16327.

⁴⁰ Innsbruck TLA, Maximiliana XIV/1514/3, fol. 27. Vgl. Karina GRAF, Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465–1520) – eine Biographie (Diss. Mannheim 2000) 204.

bung 1515 in Wien kam sozusagen wieder Leben in das Frauenzimmer, weil die Jagellonenprinzessin Anna, für die der Bräutigam noch gar nicht feststand, und Erzherzogin Maria, die Braut des Jagellonenprinzen Ludwig, samt ihrem kleinen Hofstaat bis zur Erreichung des Heiratsalters hier ihren Wohnsitz haben sollten. Die Innsbrucker Behörden hatten den Auftrag, den beiden Prinzessinnen den Aufenthalt angenehm zu machen und für geziemende Unterhaltung zu sorgen⁴¹.

Nicht unerwähnt soll eine Gruppe von Mailänder Exulanten in Innsbruck bleiben, die nach dem Sturz Lodovico Moros 1500 bei Maximilian und Bianca Maria Zuflucht suchten, zu denen auch für einige Jahre die beiden Söhne des Mailänder Herzogs, Massimiliano und Francesco Sforza, gehörten, denen Maximilian einen kleinen Hofstaat unterhielt und ihnen eine gute Erziehung angedeihen ließ, und der Bruder der Königin, Markgraf Hermes, ein großer Turnierheld und Geldverbraucher. Maximilian ließ für die „Kinder Israels“, wie man die Flüchtlinge nannte, sorgen und gedachte ihrer noch in seinem Testament⁴².

Das Leben am Hof in Innsbruck war im Alltag eher einfach, jedenfalls wesentlich bescheidener als am burgundischen Hof oder am Hof Erzherzog Sigmunds. Das entsprach wohl dem persönlichen Wunsch Maximilians, aber natürlich auch seiner ständigen Geldnot. Es kam immer wieder zu ziemlich rigorosen Sparmaßnahmen und Entlassungen aus dem Hofdienst, weil einfach kein Geld für die Bezahlung da war⁴³.

⁴¹ Vgl. dazu GATT, Der Innsbrucker Hof 30 ff., 157 ff. und 195 ff.: *Ordnung hofmaisters und hofmaistrin wie das frauenzimer verwaat sol werden* von 1517/18 (TLA, Hs. 2470, fol. 28–33); FRITZ, Maximilian und Innsbruck 23. Vgl. auch NIEDERKORN, Der Hof Maximilians I. 247, 263, 265; HOPFGARTNER, Die Bedeutung 68.

⁴² Vgl. Reg. Max. 3/1, Nrr. 10222, 11442, 3/2, Nrr. 14456, 14547, 14613, 14630, 14741, 14776, 14837, 14877, 4/2, Nrr. 16148, 16274, 16275, 17086, 18848, 18957, 18966. Vgl. auch den Bericht Sigmund von Rorbachs an Maximilian von 1502 Jänner 1 Regensburg, Reg. Max. 4/2, Nrr. 19549, 19550. Im Hofstaatsverzeichnis von 1519 scheint unter den Personen, *so zu Innssprugg sein*, eine Gruppe von *Walhen* auf; vgl. FELLNER, KRETSCHMAYR, Zentralverwaltung, 1. Abt. Bd. 2, 146; GATT, Der Innsbrucker Hof 155; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 2, 263, 371.

⁴³ Vgl. dazu Reg. Max. 4/1, Nrr. 15989, 15990, 16435.

Der Tagesablauf bei Hof war selbstverständlich auch in Innsbruck ganz auf Maximilian abgestimmt. Der Tag begann immer mit einem Gottesdienst, sogar vor dem frühen Aufbruch zur Jagd. In seiner Regierungstätigkeit war Maximilian ein fleißiger Arbeiter, der sich und seine Mitarbeiter nicht schonte; alle wichtigeren Angelegenheiten mußten ihm vorgetragen und alle wichtigen Schriftstücke vorgelegt werden. Er arbeitete mit seinen leitenden Beamten, den Hofräten, wenn es sein mußte, auch an Feiertagen und in den Nachtstunden für wichtige Entscheidungen. Viel Aufmerksamkeit schenkte Maximilian auch den Gesandten der auswärtigen Mächte, wenn es ihm in seine Pläne paßte. Er gewährte ihnen offizielle Audienzen oder zog sie in vertrauliche Gespräche, manchmal sogar in seinen Privatgemächern und zu ganz ungewöhnlichen Zeiten. Es konnte aber auch vorkommen, daß sie tagelang, ja wochenlang warten mußten, bis sie vorgelesen wurden⁴⁴.

Im Alltag hielt Maximilian wenig vom Zeremoniell, anders aber war es, wenn es galt, die Würde, die Stellung des Kaisers oder Römischen Königs oder des Landesfürsten zu veranschaulichen. Bei solchen Anlässen gab das anspruchsvolle burgundische Hofzeremoniell den Ton an und Maximilian setzte für die Repräsentation großzügig alle seine Mittel ein, oft weit über seine Verhältnisse.

Feste zu Ehren von hohen Besuchen in Innsbruck, wie von Erzherzog Philipp oder Herzog Ludovico Moro von Mailand, von päpstlichen Legaten oder hochrangigen Gesandtschaften boten Anlaß zu höfischer Repräsentation und Prachtentfaltung. Auch Hochzeiten wurden aufwendig gefeiert, wie ja schon die Hochzeit zwischen Maximilian und Bianca Maria Sforza im März 1494. Gerne stiftete Maximilian unter seinen Hofleuten Heiraten und bemühte sich insbesondere die Hofdamen seiner Gemahlin rechtzeitig zu verheiraten, bevor sie sich zu sehr an das Leben im Frauenzimmer gewöhnt hätten. Da sich Maximilian und der Hof oft in der Faschingszeit in Innsbruck aufhielten und sich diese Zeit für Hoffeste besonders anbot, entwickelte sich geradezu ein Hofbrauch, eine kleinere oder größere Hoch-

⁴⁴ Vgl. aus vielen Gesandtenberichten aus Innsbruck Reg. Max. 2/1, Nrn. 4722, 5183, 5218, 5431, 5794, 5795, 5881.

zeit zu feiern⁴⁵. Die großen Hoffeste pflegten meist mehrere Tage zu dauern und umfaßten feierliche Gottesdienste mit großartiger Kirchenmusik, Bankette, Tanzfeste und Maskenfeste und Turniere, woran auch die Stadt einen gewissen Anteil nehmen konnte.

Mit besonderer Festlichkeit wurde im Oktober 1503, als Erzherzog Philipp in Innsbruck weilte, die Hochzeit der königlichen Hofdame Apollonia Lang, Schwester des Matthäus Lang, eines der wichtigsten Männer am Hofe Maximilians, mit dem Grafen Julian von Lodron gefeiert. Der burgundische Edelmann aus dem Gefolge des Erzherzogs Antoine de Lalaing, Seigneur de Montigny, widmete in seinem Reisebericht den Hochzeitsfeierlichkeiten mit für ihn fremden Bräuchen breiten Raum, die durch die Teilnahme des Königspaares und des hohen Gastes besonderen Glanz erhielten. Ein feierlicher Gottesdienst fand in St. Jakob statt, wo Maximilians Hofkapelle musizierte, die Trauung am folgenden Tag in der „Hofkapelle“, also wohl in der Kapelle der Innsbrucker Burg. Nach dem Festmahl folgte im großen Saal der Tanz und dann wurden, wie schon am Vortag wieder Turniere ausgetragen⁴⁶.

Bei Maximilian gab es kein Fest ohne Turnier; ihn hatte unter dem Einfluß des Erlebnisses idealistisch überhöhten spätmittelalterlichen Rittertums eine wahre Begeisterung für das Turnierwesen erfaßt, das er pflegte und umfassend erneuerte, indem er neue Formen und neue Regeln erfand. Das Turnier war für ihn sportlicher Wettkampf, der Mut und Geschicklichkeit erproben sollte, bei Rennen und Stechen zu Pferd, auf deutsche oder italienische Weise, aber auch bei Kämpfen zu Fuß mit Speißen, Schwertern, Streitäxten, sowohl als Zweikämpfe als auch als Kämpfe von Gruppen gegeneinander.

⁴⁵ Vgl. Reg. Max. 1/1, Nr. 846, 1/2, Nr. 2889, 2/1, Nr. 5191; ganz ausdrücklich suchte Maximilian für die Faschingszeit 1498 eine Heirat zu stiften, die in Innsbruck gefeiert werden sollte, weil er eine *junge faßnacht* wollte, Reg. Max. 2/1, Nr. 4930; zu Maximilians Einstellung zum Frauenzimmer vgl. seinen Brief an den Kurfürsten Friedrich von Sachsen bei GATT, Der Innsbrucker Hof 44 f.; NIEDERKORN, Der Hof Maximilians 156 ff.; HOPFGARTNER, Die Bedeutung 69 ff.

⁴⁶ Reg. Max. 4/1, Nrr. 17695, 17706, 17711. Vgl. Antoine de Lalaing, Sr. de Montigny, Relation du premier voyage de Philippe le Beau en Espagne, en 1501, in: Collection des voyages des souverains des Pays-Bas, hg. von Louis Prosper GACHARD, Bd. 1 (Brüssel 1876) 309–324; FRITZ, Maximilian und Innsbruck 25.

der. Maximilian hat in Innsbruck sehr viele Turniere veranstaltet und ist dabei oftmals selbst zum Kampf angetreten, sowohl gegen Angehörige des Tiroler Adels, gegen Reichsfürsten wie Kurfürst Friedrich von Sachsen und Herzog Johann von Sachsen, als auch gegen Gesandte auswärtiger Mächte, die er damit auszeichnete⁴⁷. Bei einem Turnier am 3. März 1498 stürzte Maximilian so unglücklich vom Pferd, daß er sich den Fuß schwer verletzte und tagelang nicht gehen und nicht reiten konnte⁴⁸.

Ein Austragungsort war der Platz vor dem Goldenen Dachl, der abgeplankt und mit Sand bedeckt wurde; für die Schiedsrichter wurde eine Tribüne errichtet. Beim Schall der Trompeten zogen die Turnierkämpfer mit ihren Knappen ein. Die Ordnung der Kämpfe d. h. die Einhaltung der Regeln wurde von berittenen Edelleuten überwacht. Das Goldene Dachl und die Fenster der umliegenden Gebäude boten den Zuschauern ideale Logenplätze und die Innsbrucker drängten sich an den Absperrungsschranken⁴⁹. Es wurden aber nicht nur am Stadtplatz, sondern auch im Hof der Burg und auf dem „Rennplatz“ hinter der Burg, dem heutigen Rennweg, Turniere ausgetragen.

Mit Maximilians Liebe zum Turnier hing auch sein Interesse an den Turnierharnischen und ihrer Erzeugung zusammen. Schon Erzherzog Sigmund hatte in Mühlau Harnischplattnerwerkstätten und Polierbetriebe einrichten lassen, die hervorragende Harnische erzeugten; sie wurden von Maximilian übernommen und gefördert und

⁴⁷ Maximilians I. Leidenschaft für das Turnierwesen bezeugen sehr eindrucksvoll sein „Freydal“, aber auch sein „Theuerdank“ und der „Weißkunig“ (siehe Anm. 9). Aus den ersten Monaten des Jahres 1498 finden sich in den Reg. Max. besonders viele Berichte von Turnieren, für die schon die Vorbereitung Maximilian sehr in Anspruch nahm und an denen er sich dann vielfach beteiligte. Als Beispiele seien angeführt Reg. Max. 2/1, Nrr. 4618, 4655, 4667, 5183, 5884, 5910, 5925, 5930, 5934, 5983. Vgl. auch EGG, PFAUNDLER, Kaiser Maximilian und Tirol 76 ff.; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 5, 391 ff.; HOPFGARTNER, Die Bedeutung 127 ff.

⁴⁸ Reg. Max. 2/1, Nrr. 5966, 5983, 5988; GATT, Der Innsbrucker Hof 76; NIEDERKORN, Der Hof Maximilians 177 f.

⁴⁹ Reg. Max. 4/1, Nr. 16053. Auf dem Platz vor dem Goldenen Dachl fanden auch Fastnachtspiele statt, vgl. HOPFGARTNER, Die Bedeutung 73 f.

mit Aufträgen versorgt⁵⁰. Nach 1500 begründete er eine eigene Hofplattnerie in der Neustadt und übergab Seusenhofer als Hofplattner die Leitung, der die Harnischkunst weiterentwickelte und Prunkharnische schuf, die als besondere Ehrengeschenke an Fürsten dienten, Kunstwerke, die keine Konkurrenz aus Augsburg oder Mailand zu scheuen hatten⁵¹. Die Plattnerwerkstätten hatten aber nicht nur die Aufgabe, solch prachtvolle Einzelstücke herzustellen, sondern auch in großen Mengen sogenannte „Krebse“, Brust- und Rückenharnische für die Söldnertruppen zu erzeugen.

Zu allen höfischen Festlichkeiten gehörten auch in Innsbruck die abendlichen Tanzfeste⁵², an denen auch Maximilian und die Königin teilnahmen und bei denen seine Instrumentalisten spielten, vor allem die Pfeifer und immer auch ein Paukenschläger. Zuweilen wurde auch die städtische Gesellschaft zu Tanzfesten geladen, wobei Maximilian den Damen der Bürgerschaft die Ehre des Tanzes erwies. Die besondere Vorliebe Maximilians aber galt den Maskenfesten, den Mummereien⁵³. Er war ein unermüdlicher und unglaublich einfallsreicher Erfinder immer neuer Verkleidungen und Tänze. Die Damen und Herren oder die Herren allein erschienen als Narren, als Bauern oder Bürger, als Türken oder Russen, als Italiener oder Spanier. Maximilian fungierte sozusagen als Leiter des Tanzspiels und die Königin und die Gäste sahen zu. Wir kennen die Mummereien vor allem aus dem Freydal und aus dem Weißkunig aus der Sicht Maximilians, aber auch aus zahlreichen Berichten von Gesandten, die daran teilnehmen durften.

⁵⁰ FRITZ, Maximilian und Innsbruck 15 f.; EGG, PFAUNDLER, Kaiser Maximilian und Tirol 70.

⁵¹ Reg. Max. 4/1, Nr. 18136; Hofplattnerordnung ddo 1509 Februar 15 Brüssel, Innsbruck TLA, Geschäft von Hof 1509, fol. 13 f.; EGG, PFAUNDLER, Kaiser Maximilian und Tirol 72 f.; NIEDERKORN, Der Hof Maximilians I., 243, 298 ff.; HOPFGARTNER, Die Bedeutung 118 ff.

⁵² Reg. Max. 4/1, Nrr. 17623, 17695, 17721.

⁵³ Die von Maximilian veranstalteten Mummereien fanden breiten Eingang in Maximilians Werke „Freydal“ (wie Anm. 9, vgl. die Einleitung von LEITNER) und „Weißkunig“ (wie Anm. 9). Maximilians Hofschneider Martin Trummer sollte alle Mummereien, für die er die Kostüme lieferte, in ein Buch aufzeichnen, Reg. Max. 4/1, Nr. 16338; PRIMISSER, Memorienbuch Max. I. vom Jahre 1502, 211; vgl. EGG, PFAUNDLER, Kaiser Maximilian und Tirol 116 f.; NIEDERKORN, Der Hof Maximilians I., 183 ff.; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 5, 393.

Den Abschluß der Festlichkeiten in der Stadt machten meist große Ausflüge zur Jagd oder zum Fischen in die Umgebung von Innsbruck. Hohe Gäste führte Maximilian auf die Jagd zur nahen Martinswand bei Zirl, wo man nicht nur Gemen, sondern auch Bären jagte; die Damen konnten vom Jagdschlößchen aus zusehen, wenn sie sich nicht selbst an der Jagd beteiligten. Beliebte Ausflugsziele waren auch die Herzogswiese bei Stams, der Achensee und der Heiterwangersee, wo man Jagd und Fischerei verbinden konnte, wie es Kölderer im Fischereibuch darstellte. Die Damen wurden besonders gerne mit der Falkenbeize unterhalten, wofür die besten Jagdfalken aus Zypern, Polen und Rußland angeschafft wurden⁵⁴.

Die Lustbarkeiten des höfischen Lebens waren stets auch vom Tod begleitet. Dementsprechend hatte sich unter burgundischem Einfluß ein eindrucksvoller Totenpomp entwickelt, wie er im Weißkunig festgehalten ist, der auch in Innsbruck gepflegt wurde bei den Totengottesdiensten für Erzherzog Sigmund 1496, dann auch für den Infanten Juan 1497, für Markgraf Hermes Sforza, der 1503 bei seiner Schwester im Exil starb, und für die Kaiserin Bianca Maria selbst 1511 in der Innsbrucker Pfarrkirche⁵⁵.

Innsbruck spielte nicht nur in der maximilianischen Verwaltung die wichtigste Rolle. Bedingt durch die strategische Lage Tirols, sollte bei der Neuordnung des Kriegswesens in Innsbruck auch das Zentrum seines Rüstungswesens entstehen, und zwar für die Erzeugung von Waffen im großen Stil, insbesondere der immer wichtiger werdenden Feuerwaffen, sowohl der Handfeuerwaffen als auch der Geschütze, und auch für deren sozusagen griffbereite Lagerung.

Das besondere Interesse Maximilians galt den Geschützen; auch Erzherzog Sigmund und schon dessen Vater Friedrich hatten Geschütze gießen lassen und Maximilian einen stattlichen Geschützpark hinterlassen, aber er hatte in Burgund die modernste Artillerie

⁵⁴ Reg. Max. 4/1, Nrr. 17619, 17650, 17695, 17706, 17721, 17747. Das Tiroler Fischereibuch Maximilians I., hg. v. Franz UNTERKIRCHER, Teil 1 u. 2 (Graz-Wien-Köln o. J.). Vgl. auch FRITZ, Maximilian und Innsbruck 25 ff.; SCHADELBAUER, Innsbruck 19; NIEDERKORN, Der Hof Maximilians I. 258 ff.

⁵⁵ Totengottesdienste für Erzherzog Sigmund vgl. Reg. Max. 2/2, Nr. 6890; für Juan Reg. Max. 2/1, Nr. 5598, für Markgraf Hermes Reg. Max. 4/1, Nrn. 17663, 17672 und für Bianca Maria vgl. HOCHRINNER, Bianca Maria 97 ff.

ihrer Zeit kennengelernt und wollte sie weiterentwickeln. In Hötting entstand ein Zentrum des Geschützgusses. Es wurden auch noch sogenannte Hauptstücke gegossen, schwere und unbewegliche Belagerungsgeschütze, denen Maximilian launige Namen verlieh wie Lauerpfeife, Wunderliche Dirn oder Wilde Gret, und die er reich dekorieren ließ. Das eigentliche Verdienst Maximilians aber war die Schaffung der beweglichen Artillerie durch die Einführung der Räderlafette, die die Geschütze beweglicher und damit besser einsetzbar machte. Es wurden schwere Belagerungsgeschütze entwickelt und leichtere Feldgeschütze, die in die Schlacht mitgenommen werden konnten⁵⁶. Durch die Skizzen Kölderers in den Vorarbeiten zu den Zeugbüchern (illustrierte Inventare aller Zeughäuser) haben wir eine Vorstellung von Maximilians Artillerie, die von den Zeitgenossen bewundert, ja sogar als die schönste der Welt gepriesen wurde⁵⁷.

Maximilian förderte den Metallguß in ganz besonderer Weise. In den Gußhütten am Gänsbühel und in Mühlau wurden Handbüchsen im großen Stil gegossen, und hier richtete Maximilian das Zentrum der Metallgießerei ein, um die Voraussetzungen für den Guß der Statuen für sein Grabmal zu schaffen, der Heiligen der Sipp- und Magenschaft und dann auch der meisten überlebensgroßen Bronzestandbilder. Die Umsetzung der Visierung in einen gelungenen Guß war zweifellos eine gar nicht hoch genug einzuschätzende Leistung, an der Gilg Sesselschreiber und sein Sohn Christoph, Peter Löffler und Stephan Godl maßgeblich beteiligt waren⁵⁸.

⁵⁶ Erich EGG, *Der Tiroler Geschützguß 1400–1600* (Tiroler Wirtschaftsstudien 9, Innsbruck 1961), besonders 49–91; Peter KRENN, *Heerwesen, Waffe und Turnier unter Kaiser Maximilian I.* In: *Katalog der Ausstellung Maximilian I.* Innsbruck 86–92; EGG, PFAUNDLER, *Kaiser Maximilian und Tirol* 86–93. Vgl. auch die einschlägigen Beiträge im *Katalog der Ausstellung Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguß 1500–1650 von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl* (Innsbruck 1996).

⁵⁷ Wendelin BOEHEIM, *Die Zeugbücher des Kaiser Maximilian I.* In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen* 13 (Wien 1892) 94–201 und 15 (Wien 1894) 295–391; *Katalog der Ausstellung Maximilian I.* Innsbruck (Innsbruck 1969) 121 f.; EGG, PFAUNDLER, *Kaiser Maximilian und Tirol* 82 ff. Vgl. auch das begeisterte Urteil des Antoine de Lalaing über Maximilians Artillerie *Reg. Max. 4/1*, Nrr. 17612, 17690.

⁵⁸ EGG, *Geschützguß* 53 ff.; Erich EGG, *Die Hofkirche in Innsbruck* (Innsbruck-

Zur Verwahrung der für damalige Begriffe sehr großen Mengen von Waffen aller Art, von Geschützen über Handfeuerwaffen, Hieb- und Stichwaffen bis zu den Helmen und Panzern der Fußknechte und anderem Kriegsggerät und der Ausrüstung für den Troß diente das Zeughaus am Inn, das als eines der schönsten in der Christenheit gepriesen wurde. Als es sich als zu klein erwies, ließ Maximilian an der Sill ein neues großes Zeughaus bauen (1500–1505), das größte in seinen Ländern, als das zentrale Waffenarsenal. Ein wehrhaftes Gebäude, zwei langgestreckte Trakte und zwei kürzere umschließen einen großen Hof; wir kennen das ursprüngliche Aussehen durch die Zeichnungen Kölderers im Tiroler Zeugbuch. Dort wurden auf zwei Ebenen alle Waffengattungen der damaligen Zeit in riesigen Mengen verwahrt. Hier standen auch die Geschütze, die Maximilian besonderen Gästen mit Stolz zeigte; im Zeugbuch läßt er das Innsbrucker Zeughaus mit dem geradezu liebevollen Namen „Büchsenparadies“ versehen⁵⁹. Die Leitung des Zeughauses hatte entsprechend der zentralen Stellung Innsbrucks der oberste Hauszeugmeister, dem auch die Zeughäuser in den anderen Erbländern unterstanden.

Der Hof Maximilians in Innsbruck war der natürliche kulturelle Mittelpunkt, der insbesondere in künstlerischer Hinsicht auf die Stadt ausstrahlte. Künstler aus dem Kreis um Maximilian arbeiteten auch für Adelige und Bürger in Innsbruck und der Umgebung⁶⁰.

Wien-München 1974) 22 ff., 25 ff., 33 ff., 37 ff., 49 ff., 52 ff. Vgl. die Beiträge im Katalog der Ausstellung *Ruhm und Sinnlichkeit*, insbesondere von Manfred LEITHE-JASPER, Franz-Heinz HYE und Erich EGG.

⁵⁹ Zahlreiche Erwähnungen der Innsbrucker Zeughäuser in den Regesten, vgl. Reg. Max. 3/1, Nrr. 10299, 10520, 3/2, Nrr. 12855, 12938, 13832, 14636, 15265, 4/1, Nrr. 16686a, 17612, 17690, 17751, 19547, insbesondere der Bericht des Lalaing Reg. Max. 4/1, Nr. 17612; Josef GARBER, Das Zeughaus Kaiser Maximilians I. in Innsbruck. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 5 (1928) 142–160; FRITZ, Maximilian und Innsbruck 15; EGG, PFAUNDLER, Kaiser Maximilian und Tirol 82 ff.; Johanna FELMAYER, Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt (Österreichische Kunsttopographie 45, Wien 1981) 208 ff. (dort auch die ältere Literatur); HOPFGARTNER, Die Bedeutung 110 ff., 174 f.

⁶⁰ Vgl. dazu Erich EGG, Zur maximilianischen Kunst in Innsbruck, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 46 (1966) 11–80; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 5, 321 f.; WIESFLECKER, Österreich 192. Vgl. auch SCHADELBAUER, Innsbruck 11 f.; HOPFGARTNER, Die Bedeutung 43, 176 ff.

Am Innsbrucker Hof fand Maximilian eine hochentwickelte Musikkultur vor und er ließ sich die Pflege und Förderung der Musik, insbesondere der Kirchenmusik besonders angelegen sein, was auch der Stadt zu gute kam⁶¹. Als Maximilian hier seine Residenz einrichtete, brachte er wohl eine eigene Hofkapelle oder Kantorei nach Innsbruck mit, weil Erzherzog Sigmund seine Hofkapelle aufgelöst hatte. Die Musik spielte bei den Gottesdiensten in der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob, die auch als Hofkirche diente, eine bedeutende Rolle. Die Hofkapelle blieb aber nicht ständig in Innsbruck, sondern folgte Maximilian dorthin, wo er sie brauchte, wurde aber hauptsächlich von der Innsbrucker Kammer bezahlt. Die Finanznot zwang Maximilian 1496, die Hofkapelle zu verkleinern und nach Wien zu verlegen und die Sorge für sie den dortigen Behörden zu übertragen⁶². 1498 wurde Wien der Hauptsitz der Hofmusikkapelle, die aber in den folgenden Jahren unter der Leitung ihres Kapellmeisters Georg von Slatkonja oft und lange in Innsbruck war⁶³. Maximilian war stolz auf den künstlerischen Rang seiner Kantorei, die bei den Zeitgenossen höchste Bewunderung erregte. Als Erzherzog Philipp 1503 seinen Vater in Innsbruck besuchte und seine eigene burgundische Kantorei mitbrachte, wirkten beide Chöre bei den Gottesdiensten mit, begleitet von der Orgel und allen Instrumenten; für einen niederländischen Begleiter des Erzherzogs war das das schönste

⁶¹ Walter SENN, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748 (Innsbruck 1954), dort auch die ältere Literatur; Walter SENN, Maximilian und die Musik, in: Katalog der Ausstellung Maximilian I. Innsbruck (Innsbruck 1969) 73–85. Vgl. auch die Beiträge in: Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I., hg. von Walter SALMEN (Innsbruck 1992) und Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle, hg. von Theophil ANTONICEK u. a. (Wien-Köln-Weimar 1999); Hermann WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I. und seine Hofmusikkapelle, in: Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes, in: Festgabe Otmar Pickl zum 70. Geburtstag (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte 9, Graz 1997) 433–445.

⁶² Reg. Max 2/1, Nrr. 4487, 4488, 4489, 4556. Vgl. SENN, Musik und Theater 27 f.; WIESFLECKER, Hofmusikkapelle 436 f.

⁶³ Reg. Max 2/1, Nrr. 6370, 6446a. Vgl. auch WIESFLECKER-FRIEDHUBER, Quellen 100, Nr 28; SENN, Musik und Theater 28 f., 36; WIESFLECKER, Hofmusikkapelle 437 f.

musikalische Erlebnis⁶⁴. Als sich die russische Gesandtschaft 1518 gerade zu den Osterfeiertagen in Innsbruck aufhielt, hätte sie der Kaiser gerne die Zeremonien sehen und die Hofkapelle hören lassen. Das führte aber zu Schwierigkeiten mit dem Bischof von Brixen, der die Ketzer nicht zum Gottesdienst zulassen wollte, sodaß man nach Hall ausweichen mußte, wo die Kantorei in Maximilians Kapelle, wohl im Schloß Hasegg, *mit halber stimb* sang, was sehr angenehm anzuhören war⁶⁵.

Der wohl bedeutendste Musiker, der eine Zeit lang der Hofkapelle angehörte, war der Niederländer Heinrich Isaak⁶⁶, der 1496 nach Innsbruck kam und 1497 zum Hofkomponisten ernannt wurde und das zeit seines Lebens blieb, obwohl er 1512 mit Maximilians Einverständnis nach Florenz ging. Er hinterließ eine Fülle geistlicher und weltlicher Werke, auch Lieder und ist besonders durch seine beiden Bearbeitungen der Volkswaise „Innsbruck ich muß dich lassen“ bekannt. Sein Nachfolger als Hofkomponist wurde sein Schüler Ludwig Senfl. Maximilian bemühte sich auch immer wieder, gute Musiker in Innsbruck zu halten und einige Sänger als Kapläne oder Schulmeister zu besolden, damit sie ihm bei seinen Aufenthalten zu Verfügung stünden⁶⁷.

Bei seinem Regierungsantritt übernahm Maximilian den damals schon berühmten Organisten Paul Hofheimer⁶⁸ von Erzherzog Sig-

⁶⁴ Reg. Max. 4/1, Nr. 17623. Vgl. SENN, Musik und Theater 34f.

⁶⁵ Selbst-Biographie Siegmunds Freiherrn von Herberstein, hg. v. Theodor G. von KARAJAN, in: Fontes rerum Austriacarum, 1. Abt. Bd. 1 (Wien 1855) 67–396, hier 132.

⁶⁶ WIESFLECKER-FRIEDHUBER, Quellen 83, Nr. 22; vgl. auch Reg. Max. 2/1, Nrn. 4489, 4841; SENN, Musik und Theater 29f.; SENN, Maximilian und die Musik 81f.; Hans ALBRECHT, Henricus Isaak, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6 (Taschenbuchausgabe 1989) Sp. 1417–1434; zu Senfl vgl. SENN, Maximilian und die Musik 82; Arnold GEERING, Ludwig Senfl, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12 (Taschenbuchausgabe 1989) Sp. 498–516.

⁶⁷ SENN, Musik und Theater 35, 46; Reg. Max. 4/1, Nr. 18287.

⁶⁸ Viele Erwähnungen in den Regesten: Reg. Max. 1/2, Nrr. 2779, 3037, 2/1, Nrr. 5364, 5669, 5756, 4/1, Nr. 16919; Hans Joachim MOSER, Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus (Hildesheim ²1966); Hans Joachim MOSER, Paul Hofhaimer, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6, Sp. 551–557; SENN, Musik und Theater 29ff.; Hermann WIESFLECKER, Maximili-

mund in seine Dienste und wollte ihn für dauernd an Innsbruck binden. Er richtete ihm in der Stadt ein Haus ein, sicherte ihm ein bedeutendes Jahresgehalt zu und stattliche Reisediäten, wenn er dem Hof zu folgen hatte. Hofheimer ließ sich zwar nicht halten, kehrte aber immer wieder als Maximilians *orgelmeister* an den kaiserlichen Hof zurück und stand bei großen Anlässen mit seiner Kunst zur Verfügung, so beim großen Festgottesdienst anlässlich der habsburgisch-jagellonischen Doppelverlobung in Wien 1515. Maximilian sparte nicht mit Anerkennung und Gunstbeweisen und verlieh ihm den Titel „Herr Paul Hofheimer, kaiserlicher Majestät oberster Organist“⁶⁹ und widmete seinem Organisten im Triumphzug einen eigenen Wagen.

Das geradezu freundschaftliche Verhältnis des Kaisers zu Hofheimer hängt wohl auch mit seiner besonderen Liebe zu diesem Instrument zusammen, und das kam Innsbruck zugute, denn Maximilian ließ in der Pfarrkirche St. Jakob, in der auch die Hofgottesdienste gefeiert wurden, mehrere Orgeln bauen und mehrmals reparieren und erneuern, wofür er sehr große Summen aufwenden mußte⁷⁰.

1503 erregte eine dieser Orgeln die helle Bewunderung des musikbegeisterten Begleiters Erzherzog Philipps⁷¹. Die neue bzw. umgebaute und restaurierte Orgel des berühmten Orgelbaumeisters Jan Behaim von Dubrau, die besonders für das gemeinsame Musizieren mit der Kantorei geeignet war, fand 1517 die uneingeschränkte Anerkennung des Antonio de Beatis, der den Kardinal Luigi d'Aragon als Sekretär auf seiner Reise ins Reich begleitete. Er pries sie als die vollkommenste Orgel, die er je gehört hätte⁷².

an und Paul Hofhaimer, in: *Recht und Geschichte. Festschrift Hermann Baltl zum 70. Geburtstag* (Graz 1988) 643–658.

⁶⁹ Vgl. den Brief Hofheimers an Vadian ddo 1515 November 6 Augsburg in: Emil ARBENZ, *Die Vadianische Briefsammlung in der Stadtbibliothek St. Gallen*, in: *Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte*. Hg. vom Historischen Verein in St. Gallen 24 (1890) 143.

⁷⁰ Reg. Max. 2/1, Nrr. 4679, 5225, 6217, 3/1, Nrr. 12748, 12765, 4/1, Nr. 16947; SENN, *Musik und Theater* 38 ff.; FRITZ, *Maximilian und Innsbruck* 19.

⁷¹ Reg. Max. 4/1, Nr. 17612.

⁷² Zu Behaim vgl. SENN, *Musik und Theater* 40 f.; Antonio de BEATIS, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragon* 30 f. und 93 f.

Für den oft abwesenden Hoforganisten Hofheimer, der auf der Orgel in der Pfarrkirche spielte, ließ Maximilian einen Vertreter bestellen und daraus wurde die dauernde Einrichtung eines Pfarrorganisten, der vom Regiment bestellt und von der Kammer bezahlt wurde. Da der häufige Wechsel der Organisten den Instrumenten schadete, wollte der Kaiser einen geeigneten Organisten auf Lebenszeit anstellen, konnte das aber bei seinen Beamten nicht durchsetzen⁷³.

Die wirtschaftliche Bedeutung des maximilianischen Hofes für Innsbruck war enorm. Die Stadt lebte sozusagen von der Brennerstraße, aber nicht minder vom Hofstaat, von den Beamten der Behörden und von den vielen Gästen, die wegen des Hofes nach Innsbruck kamen. Wegen seiner Lage an der wichtigen Handelsroute und wegen der Nähe zu den Schwazer Bergwerken zählte Innsbruck neben den durchwegs viel größeren Städten wie Augsburg, Nürnberg, Mailand, Venedig, Rom, Ofen, Krakau, Antwerpen und Lissabon zu den Hauptplätzen des europäischen Montangeschäfts. Daher unterhielten die Fugger hier einen eigenen Faktor, der die großen Silber- und Kupfergeschäfte mit dem Regiment und der Raitkammer in Innsbruck auszuhandeln und zu verwalten hatte⁷⁴.

Mit dem maximilianischen Hof in Innsbruck und der dadurch bedingten großen Zahl von Gästen, die niemals alle in der Hofburg oder bei Innsbrucker Bürgern unterzubringen waren, hängt die ungewöhnlich hohe Anzahl von Gasthäusern zusammen, die es damals in der Stadt gab: ungefähr 20. Manchmal aber waren es noch zu wenig, denn nicht selten beklagten sich Gesandte in ihren Berichten, daß die Gasthäuser überfüllt und die Quartiere viel zu eng seien; manchmal konnten etliche nur außerhalb Innsbrucks unterkommen⁷⁵.

Während der große italienischen Kriege, die die Finanzen Maximilians und seiner Erbländer völlig erschöpften, organisierte der Kaiser die Finanzverwaltung der Erbländer neu, indem er sie ganz in

⁷³ Vgl. den Befehl Maximilians an Regiment und Raitkammer in Innsbruck ddo 1517 August 6 Augsburg, Innsbruck TLA, Geschäft von Hof 1517, fol. 95; SENN, Musik und Theater 44ff.

⁷⁴ Vgl. dazu STOLZ, Geschichte der Stadt Innsbruck 257–328; SCHADELBAUER, Die Bedeutung 9f.

⁷⁵ Viele Nennungen von Wirtshäusern in den Reg. Max.; als Beispiele seien angeführt Reg. Max. 2/1, Nrr. 5299, 5325, 5349, 5489, 5527, 5678, 5699, 5864.

Innsbruck konzentrierte. Er versuchte auch, die Regierung und Verwaltung auf eine neue Grundlage zu stellen und sein Reformwerk zu vollenden. Aus der Erkenntnis, daß das, nach den übergroßen Anstrengungen, die er seinen Erbländern im Kampf um Italien und für seine Weltreichspolitik abverlangt hatte, nicht ohne die Einbindung der Landstände möglich war, kam es zum gesamtösterreichischen Ausschußlandtag im Frühjahr 1518 in Innsbruck⁷⁶, das heißt alle österreichischen Erbländer schickten ihre Ständevertreter – insgesamt waren es 70 – nach Innsbruck. Nach zähen Verhandlungen einigte sich Maximilian mit den ständischen Ausschüssen auf eine Neuordnung der Regierung, der Finanzen und der Landesverteidigung und auf eine Abstellung von Mißständen. Die österreichischen Länder begannen, ihr gemeinsames Schicksal zu erkennen. In der in Innsbruck beschlossenen Verteidigungsordnung ist ein erstes Mal ein Zusammengehörigkeitsgefühl aller Länder, auch der weit auseinanderliegenden, und ein Verantwortungsgefühl für einander festgehalten, ein entscheidender Schritt zum österreichischen Gesamtstaat, wenn auch der Tod Maximilians die Umsetzung der Beschlüsse zunächst verhinderte; aber die Weichen waren gestellt. Maximilian eilte unmittelbar nach Ausfertigung der Innsbrucker Libelle am 24. Mai 1518 nach Augsburg zum Reichstag und zu den Verhandlungen über die Wahl seines Enkels, Karls V., zum Römischen König.

Im Oktober kehrte er enttäuscht, müde und mit Anzeichen einer schweren Krankheit nach Tirol zurück und suchte hier Erholung auf der Jagd, ehe er sich wieder den Regierungsgeschäften widmen wollte. Am 24. Oktober nahm er in Wilten gemeinsam mit den beiden Prinzessinnen Anna und Maria an der St. Ursula-Prozession teil⁷⁷. Als er dann endlich am 30. Oktober mit dem ganzen Hofstaat nach

⁷⁶ Zum Ausschußlandtag vgl. WIESFLECKER, Kaiser Maximilians I., Bd 4, 305–320, und zuletzt Theresia GEIGER, Der Ausschußlandtag der österreichischen Länder zu Innsbruck 1518 (Dip. Graz 1991) (dort die Quellen und die ältere Literatur); die Innsbrucker Libelle von 1518 Mai 24 bei Richard SCHÖBER (Hg.), Die Urkunden des Landschaftlichen Archivs zu Innsbruck (1342–1600) (Tiroler Geschichtsquellen 29, Innsbruck 1990) 37–103.

⁷⁷ Robert Ritter von SRBIK, Maximilian I. und Gregor Reisch, hg. von Alphons LHOTSKY, in: AÖG 122 (1961) 235–340, hier 274; FRITZ, Maximilian und Innsbruck 28.

Innsbruck kam, verweigerten die Innsbrucker Wirte wegen unbezahlter Schulden in beträchtlicher Höhe dem Troß die Aufnahme in Quartiere und Stallungen und ließen Leute und Pferde auf der Straße stehen. Maximilian scheint durch diesen Vorfall schwer getroffen gewesen zu sein, wenn er auch sicher nicht die Ursache für seine Todeskrankheit war, wie behauptet wurde. Es heißt, er habe geklagt, daß ihn in Augsburg Kurfürsten und Fürsten geehrt hätten und hier die eigenen Untertanen mißachteten⁷⁸. Maximilian nahm einen *eyllenden abschid* von Innsbruck und beschleunigte seine Weiterreise nach Wels, wohin die neuernannten Hofräte bestellt waren. Obwohl Maximilian damals schon Todesahnungen gehabt zu haben scheint, wußte er nicht, daß er zum letzten Mal in der Stadt gewesen war; er kündigte dem Regiment seine Rückkehr nach dem Jahreswechsel an und befahl, die Wirte zufriedenzustellen, damit nicht *noch annder irrsall darauß kum*⁷⁹. Maximilian hat Wels nicht mehr verlassen und starb dort am 12. Jänner 1519. Sein Testament, das er wenige Tage vor seinem Tod verfaßte, verfügte die vorläufige Beisetzung in der Georgskapelle der Wiener Neustädter Burg, bis zur Errichtung seines Grabmals durch seine Erben⁸⁰.

Bald nach 1500 hatte Maximilian begonnen, sein Grabmal zu planen, ohne allerdings dabei an Innsbruck als seinen Begräbnisort zu denken. Es sollte in der Kirche einer Ordensburg der St. Georgsritter errichtet werden, die er im Mondseeland und zuletzt auf dem Falkenstein hoch über dem Wolfgangsee bauen wollte; das blieb aber ein Vorhaben, das nie in ein konkretes Stadium getreten ist⁸¹. Das Grab-

⁷⁸ WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 4, 422; Georg KIRCHMAIR, Denkwürdigkeiten seiner Zeit. 1519–1533, hg. von Theodor G. von KARAJAN, in: Fontes rerum Austriacarum I. Abt. Bd. 1 (Wien 1855) 417–534, hier 441.

⁷⁹ Vgl. die Befehle Maximilians an Regiment und Raitkammer zu Innsbruck von 1518 November 9 Kufstein, Innsbruck TLA, Geschäft von Hof 1518, fol. 196 f., und von 1518 November 23 Gmunden, Innsbruck TLA, Geschäft von Hof 1518, fol. 171v; GATT, Der Innsbrucker Hof 135 f.; SRBIK, Maximilian I. und Gregor Reisch 281 ff.; FRITZ, Maximilian und Innsbruck 28 f.

⁸⁰ Testament wie Anm. 26.

⁸¹ Vgl. dazu Walter BRAUNEIS, Stift Mondsee und das Grabmalprojekt für Maximilian I., in: Ausstellungskatalog „Das Mondseeland – Geschichte und Kultur“ (Linz 1981) 71–80; Walter BRAUNEIS, Die Grabmalpläne Kaiser Maximilians I.

mal sollte neben seinen anderen Ehrenwerken sein „Gedechnus“ in ganz besonderer Weise bewahren, es ist der vollendete Ausdruck der maximilianischen Ideenwelt. Eine stattliche Zahl von Büsten der römischen Kaiser sollte die ungebrochene Tradition des universalen Kaisertums dokumentieren, die bis zu Maximilian und seinem unbezweifelbaren Anspruch auf die Kaiserkrone führte. Die Statuetten der Heiligen und Seligen aus dem habsburgischen Haus und der engeren und weiteren Verwandtschaft sollten die Gemeinschaft mit den Heiligen des Himmels und die Auserwählung der Familie aufzeigen. Die gewaltigen Erzstandbilder der Vorfahren, der echten und der sagenhaften, und der Familienmitglieder sollten ihm teilweise mit Fackeln in der Hand sozusagen das Totengeleit geben oder eine Trauerversammlung bilden und seine Zugehörigkeit zum vornehmsten aller Geschlechter bezeugen⁸². Maximilians gesamter wissenschaftlicher Stab hatte den Vorarbeiten für das Grabmal zu dienen, insbesondere den genealogischen Forschungen. Maximilian selbst nahm großen Anteil an den Arbeiten, korrigierte mit eigener Hand die Visierungen für die Statuen, die von verschiedenen Künstlern stammten. Der Guß der überlebensgroßen Bronzestatuen, der

und der St. Georgs-Ritterorden, in: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, hg. von Franz NIKOLASCH (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie 78, Klagenfurt 1997) 484–493; Inge WIESFLECKER-FRIEDHUBER, Maximilian I. und der St. Georgs-Ritterorden, ebd. 431–453, hier 444.

⁸² David von SCHÖNHERR, Die Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. und der Hofkirche zu Innsbruck, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen 11 (Wien 1890) 140–268; Vinzenz OBERHAMMER, Die Bronzestandbilder des Maximilian-Grabmales in der Hofkirche zu Innsbruck (Innsbruck 1935); Karl OETTINGER, Die Grabmalkonzeptionen Kaiser Maximilians I., in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 19 (1965) 170–184; Karl OETTINGER, Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrab (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 23, Nürnberg 1966); FRITZ, Maximilian und Innsbruck 17f.; EGG, Die Hofkirche in Innsbruck passim; WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I., Bd. 5, 379f.; Elisabeth SCHEICHER, Das Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche, in: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten (Österreichische Kunsttopographie 47, Wien 1986) 355–426 (dort die ältere Literatur); Lukas MADERSBACHER, Das Maximiliansgrab, in: Katalog der Ausstellung Ruhm und Sinnlichkeit 124–139; Christoph HAIDACHER, Dorothea DIEMER, Kaiser Maximilian I. Der Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, Innsbruck-Wien 2004.

„Schwarzen Mannern“, wie sie später genannt wurden, war von größten technischen Schwierigkeiten, aber auch Schwierigkeiten mit dem Gießer Sesselschreiber und von steter Finanznot begleitet, sodaß bei Maximilians Tod nur ein Teil fertig war. Erst Jahrzehnte später erfüllte Ferdinand I. das Vermächtnis Maximilians und errichtete das Grabmal seines Großvaters im „Neuen Stift“ mit Kirche und Kloster in Innsbruck⁸³. So wurde das schönste „Kaisergrab des Abendlandes“, in das Maximilian aber nicht überführt wurde, die Krönung seines „Gedächtnisses“ und sein großartiger Nachlaß für seine Lieblingsstadt. Da Ferdinand I. als Landesfürst der österreichischen Länder Wien zu seiner Hauptstadt machte, verloren der Innsbrucker Hof und die Stadt Innsbruck bald ihre Bedeutung als Mittelpunkt der Erbländer und der Glanz der Kaiserstadt kehrte nicht wieder.

⁸³ Johanna FELMAYER, Hofkirche, Franziskanerkloster und Neues Stift, in: Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten (Österreichische Kunsttopographie 47, Wien 1986) 237–325.

VERONIKA SANDBICHLER

FESTKULTUR AM HOF ERZHERZOG FERDINANDS II.

Wenn man vom Hof Erzherzog Ferdinands II. spricht, so muß man sich vor Augen halten, daß damit zwei unterschiedliche Orte zu ungleichen Zeiten gemeint sind, nämlich Prag und Innsbruck, wo er im übrigen auch verschiedene politische Funktionen ausübte. In Prag war Ferdinand von 1547 bis 1564 beziehungsweise 1567 als Statthalter eingesetzt; und in Innsbruck residierte er als Tiroler Landesfürst von 1567 bis zu seinem Tod im Jahr 1595. Im Zentrum der folgenden Überlegungen, die dieser von Ferdinands Biographie vorgegebenen Topographie und Chronologie folgen, stehen also die von ihm am Hof in Prag *und* Innsbruck veranstalteten Feste. Prag soll hier auch deshalb nicht ausgespart bleiben, weil erstens die Festaktivitäten in Innsbruck in engem Zusammenhang mit jenen in Prag stehen, und weil es zweitens zu einer Weiterentwicklung der Repräsentationsstrategien kam: zu einer Weiterentwicklung jenes Bildes, das Ferdinand als Initiator und Protagonist von höfischen Festen von sich projizierte.

Künstlerische Unternehmungen galten dem Zeitgeist des 16. Jahrhunderts als wesentlicher Bestandteil idealen Handelns eines Fürsten; kriegerische Tüchtigkeit *und* kulturelle Bildung wurden als Maximen postuliert, was in der Emblemliteratur mit Formeln wie *arma et litterae* oder *pro arte et Marte* seinen Ausdruck fand¹. Kunst und Macht arrangierten sich vornehmlich im höfischen Fest. „Das höfische Fest und dessen Kontext stellten in gewisser Hinsicht eine der grundlegendsten philosophischen Positionen dar, die von Autoren und Künstlern der Renaissance in ihrer ehrlichen Überzeugung

¹ Vgl. Arthur HENKEL, Albrecht SCHÖNE, *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts (Stuttgart 1967) 1739.

von der Bedeutung der Rolle, die sie Kunst und Literatur im Dienste des Staates beimaßen, eingenommen wurde. In ganz Europa kamen Dichter, Architekten, Maler, Bildhauer und Musiker zusammen und veranstalteten Schauspiele von eher kurzlebiger Bedeutung [...]. Das Hoffest konnte philosophisches, politisches und moralisches Gedankengut in einer einzigartigen Verbindung von Musik, Malerei, Dichtkunst und Tanz vermitteln. Nirgendwo sonst können wir einen so lebhaften Einblick in das Denken zur Zeit der Renaissance gewinnen.“²

Was Roy Strong hier etwas summarisch und überschwenglich formuliert, rückt der Untertitel seines Standardwerkes zu Recht ins kritische Licht: „Kunst als Instrument der Macht“. Tatsächlich nützten die Machthaber der Zeit offizielle Zeremonien und damit in Verbindung stehende theatraalisierte „Events“³, um mit großem künstlerischem Aufgebot und Aufwand politische Propaganda zu betreiben. Die auf uns gekommenen Festkodices – wesentliche Komponente des höfischen Festes *per se* und in der Folge wesentlicher Gegenstand der Festforschung – zeigen vornehmlich, wie mächtig, reich und kultiviert der jeweilige Hof und seine künstlerischen Ressourcen waren. Sie sind Geschichtsschreibung, die der Tradierung des eigenen Ruhms dient: Text-Bild-Montagen zur Anverwandlung einer *memoria*, wie sie seit den Zeiten Kaiser Maximilians I. (mit seiner Sorge um die *Gedechtnus*⁴) gang und gebe waren.

Bei der Überlieferung durch diese Festkodices bleibt häufig offen, was historische Realität und was historiographisches Wunschdenken, wie es die angewandte, oft komplexe höfische Ikonographie vermittelt, ist. Offen muß bleiben, wieviel die Zeitgenossen vom Dargestellten zu interpretieren imstande waren, ja, wieviel sie überhaupt zu Gesicht bekommen hatten. Für die Vermittlung politischer Intentionen des Für-

² Roy STRONG, *Feste der Renaissance: 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht* (Freiburg 1991) 14f.

³ Zu einer Terminologie und Systematik des höfischen Festes vgl. Helen WATANABE-O’KELLY, *Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record*, in: James R. MULRYNE, Elizabeth GOLDRING (eds.), *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance* (Aldershot 2002) 15–26, hier 15.

⁴ Vgl. Stephan FÜSSEL, *Maximilians Sorge um die „Gedechtnus“*, in: DERS., *Gutenberg und seine Wirkung* (Frankfurt/M.-Leipzig 1999) 104f.

sten, wie sie Festkodices ab ca. 1500 tradieren, wurden jedenfalls Festformen weiterentwickelt, die seit dem 15. Jahrhundert ausgeprägt waren: triumphale Einzüge, Turniere und „Divertissements“, d. h. theatrale Darbietungen, von Maskeraden bis hin zu Schauspielen. „Neu war die Einbindung dieser drei Festtypen in ein koordiniertes Gesamtsystem, in dem sich die im 16. Jahrhundert wiederbelebten Traditionen des Rittertums mit humanistischen Allegorien [...] verbanden.“⁵

Als Veranstalter und Organisator von höfischen Festen kann Erzherzog Ferdinand II. durchaus als exemplarischer Repräsentant dieses Zeitgeistes gelten. Ferdinand wurde am 14. Juni 1529 in Linz an der Donau als zweitältester Sohn des römisch-deutschen Königs und späteren Kaisers Ferdinand I. (1503–1564) aus dem Geschlecht der Habsburger und dessen Gemahlin Anna (1503–1547) aus dem Haus der böhmisch-ungarischen Jagiellonen geboren⁶. Die ständige Gefahr von Türkenkriegen im Osten des Reiches führte dazu, daß sich die Familie Ferdinands in Innsbruck, der Hauptstadt der Grafschaft Tirol, niederließ. Dort verbrachte Erzherzog Ferdinand II. mit seinen Geschwistern die Jahre 1533 bis 1543. Im selben Jahr wurde der Hof in Innsbruck aufgelöst und Ferdinand übersiedelte nach Prag, wo er und sein älterer Bruder Maximilian II. 1544 einen eigenen Hofstaat erhielten.

1546 nahm Erzherzog Ferdinand II. an dem von seinem Onkel Karl V. geführten Religionskrieg der katholisch-kaiserlichen Partei gegen die Union der evangelischen Fürsten, dem Schmalkaldener Krieg, teil, der 1547 mit der Schlacht von Mühlberg siegreich für die Habsburger endete. Im selben Jahr wurde er als Statthalter in Böhmen eingesetzt und sollte dort das Haus Österreich vertreten.

Die Erzherzog Ferdinand in Prag zur Verfügung stehenden Sondermittel waren – unbeschadet der finanziellen Belastungen der böhmischen Länder für den habsburgischen Gesamtstaat – sehr hoch dotiert: Sein jährliches Deputat wurde von anfänglich 80.000 auf 120.000 Gulden erhöht, an materiellen Gütern besaß er die Herr-

⁵ Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *Der europäische Manierismus 1520–1610* (München 1997) 432.

⁶ Zur Biographie Erzherzog Ferdinands II. vgl. Joseph HIRN, *Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder*, 2 Bde. (Innsbruck 1885–1888).

schaften Bresnitz und Komotau sowie die Burg Bürglitz⁷. Der Statthalter in Prag sollte also durch eine entsprechende Hofhaltung sein Haus angemessen repräsentieren – was auch als Kompensation der „sparsam-strengen Regierungsführung“ des ersten Habsburgers auf dem böhmischen Thron, König Rudolfs II., gelten kann und die Herrschaft der Habsburger in Böhmen bei der Bevölkerung gewissermaßen legitimieren sollte⁸. Der Rang der Residenzstadt Prag wurde durch Erzherzog Ferdinands repräsentative Tätigkeit deutlich gehoben: „Die Präsenz des Hofstaates Erzherzog Ferdinands in Prag, seine Interessen als eifriger Kunstsammler, als engagierter und selbst dilettierender Bauherr und nicht zuletzt als Veranstalter zahlreicher Feste und Turniere führten zur Umwandlung der Nebenresidenz Prag als einer provinziellen Hauptstadt des Königreichs Böhmen in ein wichtiges kulturelles Zentrum, ja in eine Metropole.“⁹ Sein künstlerisches *diletto* hatte Erzherzog Ferdinand in Prag 1555 durch die Planung des in der Grundfläche eines sechsstrahligen Sternes konzipierten Lustschlosses Stern (heute Hvězda) unter Beweis gestellt. Laut einem Textentwurf für die geplante Bauinschrift hatte er [*dieses Konzept*] *selbst erdacht, mit aigner hand abgemessen und circuliert, den ersten stain in das fundament gelegt*¹⁰.

In unserem Zusammenhang von Bedeutung ist dieses künstlerisch „Selbst-Erdachte“ in bezug auf das höfische Fest. Das sogenannte „Turnierbuch Erzherzog Ferdinands II.“¹¹ – eine wichtige Quelle für

⁷ HIRN, Erzherzog Ferdinand II., Bd. 1, 37 ff.; Alphons LHOTSKY, Die Geschichte der Sammlungen, in: Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Teil 2 (Wien 1941–1945) 180.

⁸ Jörg K. HOENSCH, Geschichte Böhmens (München 1987) 111.

⁹ Marina DMITRIEVA, Ephemere Architektur in Krakau und Prag: Zur Inszenierung von Herrschereinzügen in ostmitteleuropäischen Metropolen, in: DIES., Karen LAMBRECHT (Hgg.), Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 10, Stuttgart 2000) 255–281, hier 259 f.

¹⁰ David SCHÖNHERR (Hg.), Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 11 (1890) LXXXIV–CCXLI, hier CLV, Regest 7143. Vgl. die in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwahrten Architekturzeichnungen (ÖNB, Cod. min. 108).

¹¹ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. KK 5134.

die Analyse und Erforschung des Turnierwesens in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts – dokumentiert eine repräsentative Auswahl der in Prag, Pilsen und auch Wien in den Jahren von 1548–1560 veranstalteten Turniere, an denen Erzherzog Ferdinand auch selbst teilnahm. Die in Gouachemalerei ausgeführten Turniardarstellungen sind meist mit Datum, Ort und Namen der Turnierendenden bezeichnet¹². Blatt 167 etwa vermerkt, daß *[d]jen andern tag maji ez. 57. [...] im grossen hof auf dem schloß zu Prag ain hussarischer thurnier gehalten worden*.¹³ Erzherzog Ferdinand trat dabei selbst als Husar verkleidet auf (T 9,1).

Die verwendete Verkleidung und die dadurch beabsichtigten theatralischen Effekte zeigen die Entwicklung des Turniers von seiner ursprünglich militärischen Funktion hin zu den Idealen und Bedürfnissen des 16. Jahrhunderts. Das Turnier wurde zum wichtigsten Medium der fürstlichen Repräsentation, wurde Ausdruck des auf Ritteridealen basierenden sportlichen Wettkampfes. Beim sogenannten *Husarischen* oder *Ungarischen* Turnier stand eine Partei in Husarenverkleidung einer anderen von verkleideten Osmanen und Mohren gegenüber. Die Husaren traten in den ungarischen Farben rot-weiß-grün auf, sie trugen Flügeltartschen, lange Reiterspieße der türkischen Lanzenreiter, sogenannte *Copi*, ungarische Säbel und Sporen. Für die Ausstattung der Turnierteilnehmer wurden ungarische und orientalische beziehungsweise orientalisierende Waffen, Rüstungen und Maskenvisiere verwendet. Zum Teil haben sich derartige Ausstattungstücke in den Sammlungen Erzherzog Ferdinands II. erhalten, so z. B. Maskenvisiere für Mohren und Husaren¹⁴. Diese aus Eisen gefertigten und mit Ölfarbe bemalten Wechselvisiere wurden am

¹² Vgl. Jaroslav PÁNEK, Der Adel im Turnierbuch Erzherzog Ferdinands II. von Tirol (Ein Beitrag zur Geschichte des Hoflebens und der Hofkultur in der Zeit seiner Statthalterschaft in Böhmen), in: *Folia Historica Bohemica* 16 (1993) 77–95.

¹³ 1557 fanden mehrere *Husarische Turniere* in Prag statt, vgl. die 14 Seiten umfassende *Beschreybung des freyen hussarischen Thurniers den anderen Marti anno 57 zu Prag im Schloss gehalten* (TLA, Ferdinanda Pos. 175).

¹⁴ Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras, Inv. Nrn. WA 185 ff. und Kunsthistorisches Museum Wien, Hofjagd- und Rüstkammer Inv.-Nr. B 62, B 69.

Helm montiert, an den angenieteten Lederstreifen im Mundbereich angebrachte Roßhaare sollten den charakteristischen Bart der Husarenreiter imitieren.

Heute noch erhaltene und museal verwahrte Realien geben also ebenso wie die Dokumentation der Turniere im Bildkodex Zeugnis von der damaligen Veranstaltungspraxis. Daß Turniere in dieser Form stattgefunden haben, belegen darüberhinaus zeitgenössische Quellen, die im Tiroler Landesarchiv verwahrt sind¹⁵. Es handelt sich u. a. um Cartelle, die Regeln, Art und Abfolge der Turniere verzeichnen, detaillierte Teilnehmer- und sogar Ergebnislisten, welche die Anzahl der erzielten Treffer der jeweiligen Partei festhalten. Bei den Turnieren wurde nicht nur der geschickteste Kämpfer mit einem Preis, dem *danckh*, belohnt, sondern auch die gelungenste *Invention*, die schönste Verkleidung, der prächtigste Aufzug.

Die realpolitische Dimension der *Husarischen Turniere* ist mehr als deutlich: Die Husaren, ungarische Eliteeinheit des Reichsheeres, waren als Verteidiger gegen die Osmanen anerkannt. 1556 hatte Erzherzog Ferdinand II. das Kommando über einen Feldzug gegen die Türken in Ungarn geführt. Seine Truppen versorgten die von den Türken belagerte Festung Sziget mit Proviant und drängten die Belagerer zurück. Diese Feindberührung, die in der großen militärischen Auseinandersetzung mit den Osmanen von untergeordneter Bedeutung war, stilisierte Ferdinand zu einer ruhmreichen Heldentat; sie war zweifelsohne aber auch Anlaß für seine Aufnahme in den Orden vom Goldenen Vlies, die im März 1557 erfolgte.

Im November 1558 veranstaltete Erzherzog Ferdinand zu Ehren seines Vaters, Kaiser Ferdinands I., ein großes Fest in Prag. Anlaß war der Einzug Ferdinands I. nach dessen Krönung zum Römischen Kaiser in Frankfurt. *Der Durchlauchtigste Erzherzog Ferdinand hatte es zum Vergnügen Seiner Majestät veranstaltet. Er mag nun seinem kaiserlichen Vater einen Beweis seines Erfindungsgeistes, und seiner Bekanntschaft mit Kenntnissen, die sonst eben nicht gemein sind, haben geben wollen*, ist in der zeitgenössischen Beschreibung von Mat-

¹⁵ TLA, Ferdinanda Pos. 175; TLA, Kunstsachen I, 912, 1512.

thias Collinus und Martin Cuthenus zu lesen¹⁶. In der Folge wird wortreich der Ablauf der Feierlichkeiten geschildert: der Empfang vor den Stadttoren durch Erzherzog Ferdinand II. und geistliche wie weltliche Würdenträger; der Weg des Kaisers durch die Stadt; die Tausenden Bürger, die ihn umjubeln (den Autoren zufolge soll der Lärm der Menschen Risse an den Gebäuden verursacht haben); die prächtig mit Flaggen, Blumen und Girlanden geschmückten Häuser und Straßen; die Huldigungsdarbietungen in Form panegyrischer Reden und Gesänge (u. a. durch als neun Musen verkleidete Jünglinge); und – als Höhepunkt des zwei Tage dauernden Festes – das Schauspiel vom Kampf der Giganten gegen Jupiter, mit viel Lärm, Rauch und Pyrotechnik in der prächtigen Kulisse eines künstlichen Berges in Szene gesetzt, unterbrochen von komischen Intermezzi, Fußturnieren in römischer Rüstung und pantomimischen Aktionen. Vornehmlich bot das abschließende Schauspiel aber aufgrund der allegorischen Rahmenhandlung auch Raum für politische Anspielungen und wurde zur Bühne der habsburgischen Machtdemonstration. Die prunkvoll inszenierte Gigantomachie veranschaulichte den universalen Anspruch der Habsburger und machte – wahrscheinlich in Anspielung auf die Niederlage der böhmischen Aufständischen von 1547¹⁷ – das hegemoniale Verhältnis der Habsburger zu ihren böhmischen Untertanen deutlich.

Mythologische Rahmenhandlung, Ritterkampf, Verkleidungen, komische Intermezzi, und nicht zuletzt das Feuerwerk: das Fest zum Einzug Kaiser Ferdinands I. enthält viele Elemente, die man auch bei späteren habsburgischen Hoffesten wiederfindet. So auch beim Wiener Turnier 1560, einem der bedeutendsten Feste der Habsbur-

¹⁶ Matthias COLLINUS, Martin CUTHENUS, *Brevis et succincta descriptio Pom-pae in honorem Sacratissimi ac invictissimi imperatoris Ferdinandi Primi, Hungariae, Boemiae, etc. Regis ex Austria in Metropolim Boemiae Pragam adventantis, exhibitae a serenissimo principe ac Domino D. Ferdinando [...] octava Novembris Anno 1558 (Prag 1558)*. Aus dem Lateinischen übertragen von Ignaz CORNOVA, *Beschreibung des feyerlichen Einzugs Kaiser Ferdinands I. in die Hauptstadt Prag den 8. November 1558 (Prag 1802)* 91.

¹⁷ Vgl. HIRN, *Erzherzog Ferdinand II.*, Bd. 1, 12f.; HOENSCH, *Geschichte Böhmens* 193 ff.

ger, an dem Erzherzog Ferdinand II. teilnahm¹⁸. Es wurde von Erzherzog Maximilian II. zu Ehren seines Vaters, Kaiser Ferdinands I., veranstaltet. Grundthema war der ritterliche Liebeskampf, eingebettet in eine komplizierte allegorische Handlung, prächtig und aufwendigst – u. a. mit einer Titanenschlacht auf der Donau – in Szene gesetzt. Zeitgenössische Beschreibungen erstatten ausführlich Bericht von diesem international anerkannten Spektakel, das einen Monat lang dauerte¹⁹. Besonderer Stellenwert wird auch hier der Rolle der Habsburger in der Türkenabwehr beigemessen, die im Freiturnier unter Bezug auf Erzherzog Ferdinand II. folgenden Ausdruck findet: *Wie sy ire Fürstl. Durch. mit sambt iren Rittern mitler zeit, so es die not erfordern wurd, gegen den bluedthunden und erbfeindt der christenhait fürstlich und unverzagt halten wurden.*²⁰

An dieser Stelle muß besonders darauf hingewiesen werden, daß Erzherzog Ferdinand nicht nur als Veranstalter von Turnieren und Festen fungierte. Als Mitglied der Dynastie der Habsburger war er zudem Teilnehmer an Festveranstaltungen, die an den Höfen der Habsburger und an befreundeten Fürstenhäusern in ganz Europa stattgefunden haben. So war er Gast bei der „Münchner Hochzeit“ von Wilhelm V. und Renata von Lothringen 1568 oder bei den Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit seines Bruders Karls II. mit Maria von Bayern 1571 in Wien und Graz (für deren Programm und Kostümentwürfe Guiseppe Arcimboldo verantwortlich war); schließlich bei den Hochzeiten seiner Schwestern in Mantua (Katharina mit

¹⁸ Matthias PFAFFENBICHLER, Die Habsburgischen Hoffeste von 1560 und 1571, in: Roberto CAPUCCI, Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute (Wien 1990) 23–28. Vgl. auch Matthias PFAFFENBICHLER, Das Turnier als Instrument der Habsburgischen Politik, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde 34, Heft 1 und 2 (1992) 13–36; Thomas DA COSTA KAUFMANN, Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II (New York-London 1978) 22 ff.

¹⁹ Hans FRANCOLIN BURGUNDER, Thurnier Buech Wahrhaftiger Ritterlicher Thaten, so in dem Monat Junii des vergangnen LX. Jars in und ausserhalb der Stadt Wienn zu Roß und Fueß, auff Wasser und Lannd gehalten worden [...] durch Hannsen von Francolin Burgunder, Hochstgedachter Rö. Kay. May. etc. Erholden etc. zu Ehren beschriben (Wien 1561).

²⁰ BURGUNDER, Thurnier Buech, ohne Follierung.

Francesco Gonzaga 1549 und Eleonore mit Guglielmo Gonzaga 1561), Ferrara (Barbara mit Alfonso d'Este 1564) und Florenz (Johanna mit Francesco Medici 1565)²¹.

In Prag fanden noch zwei weitere Feste unter der Regie Erzherzog Ferdinands II. statt – allerdings nach der Zeit seiner Statthalterchaft: ein von Arcimboldo ausgestattetes Turnier, das vom 26. Februar bis 2. März 1570 dauerte²², und die Verleihung des Ordens vom Goldenen Vlies an Rudolf II. im Jahr 1585²³.

Nach dem Tod Kaiser Ferdinands I., 1564, wurden die österreichischen Erbländer gemäß testamentarischer Bestimmung unter seinen Söhnen aufgeteilt; Erzherzog Ferdinand II. übernahm die Grafschaft Tirol und die Vorlande als Erbe. Innsbruck sollte wieder Residenz werden. Ferdinand blieb allerdings aufgrund der Türkenkriege noch bis 1566 als Statthalter des kaiserlichen Bruders Maximilians II. in Böhmen. Im Jänner 1567 hielt er dann Einzug in sein Erbfürstentum.²⁴

Für seine Gemahlin, die nicht standesgemäße Augsburger Patrierztochter Philippine Welser, hatte er in den Jahren 1564–1566 die mittelalterliche Burg Ambras bei Innsbruck, die er ihr noch zu Lebzeiten seines Vaters als materielle Sicherheit *geschenckht, ubergeben, unnd eigenthumblich abgetretten*²⁵ hatte, zu einem Renaissance-schloß umbauen lassen. Das Hochschloß sollte künftig Wohnzwecken dienen, als Neubauten entstanden in den Jahren 1569–1571 der sogenannte Spanische Saal, ein Gesamtkunstwerk fürstlicher Reprä-

²¹ Vgl. Karl VOCELKA, Habsburgische Hochzeiten (Wien 1976) 125 ff.

²² [Zirfeo SCHWARZKÜNSTLER], Ordentliche Beschreibung: Des gewaltigen trefenlichen und herrlichen Thurniers zu Rosz und Fuß [...] Anno 1570 [...] zu Prag in der Alten Stadt/den der Enden anwesenden Chur und Fürsten zu Ehren gehalten worden ist (Prag 1571).

²³ Paul ZEHENDTNER VON ZEHENDTGRÜB, Ordentliche Beschreibung mit was stattlichen Ceremonien und Zierlichkeiten die Röm. Kay. May. [...] sampt etlich andern Ertzhertzogen, Fürsten und Herrn den Orden deß Guldin Fließ in diesem 85. Jahr zu Prag und Landshut empfangen [...], Dillingen 1587.

²⁴ Vgl. den Beitrag von M. A. Chisholm in diesem Band.

²⁵ Schenkungsurkunde vom 3. März 1564, Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloß Ambras; Alois PRIMISSER, Die Kaiserlich-Königliche Ambraser Sammlung (Wien 1819, ND Graz 1972) 27; HIRN, Erzherzog Ferdinand II., Bd. 1, 331 ff.

sensation, sowie unmittelbar danach das Unterschloß, ein Gebäudekomplex, der das *musaeum*, und damit eine der berühmtesten Sammlungen seiner Zeit beherbergen sollte. Die zuerst 1594 im Kodizill zum Testament Ferdinands sogenannte Kunst- und Wunderkammer²⁶ wurde zu einer jener enzyklopädisch ausgerichteten Sammlungen der Zeit ausgebaut, die das gesamte Wissen über die Zusammensetzung des Kosmos repräsentieren sollten und ihrem Sammler die königliche Tugend der *sapientia* anheimstellten²⁷. In fünf Rüstkammern stellte Erzherzog Ferdinand II. u. a. Harnische für Feld- und Turniergebrauch der Vorfahren sowie Leibharnische aus, ebenso Ausstattungstücke für Turniere, darunter *Mummereiclaidier* und die oben erwähnten Maskenvisiere²⁸.

Eine erste Gelegenheit für groß angelegte festliche Aktivitäten in Innsbruck bot die Hochzeit von Erzherzog Ferdinands Kämmerer Johann Libštejnský von Kolowrat mit Katharina von Payersberg im Februar 1580. Der Anlaß mochte aus Sicht des Hofes unbedeutend sein, Erzherzog Ferdinand erhob ihn gleichwohl zum höfischen Fest. Eine *beschreibung vnd Abcontrafectung* hat sich auch hier erhalten, ein Bildkodex mit kolorierten Kupferstichen, der darüberhinaus ausführliche schriftliche Hinweise zum Programm beinhaltet²⁹. Demzufolge nahmen *der hochgedachte Fuerst sampt dero bey sich habenden Hofgesind von Fuersten, Grafen, Freyherrn vnnd vom Adel* am Fest teil. Zum Turnierplatz gelangte man mit *wunderbarlichen Thieren vnnd Triumpffwägen*. Die Vorrede des Bildkodex nennt Erzherzog Ferdinand als Inspirator, nennt ihn den *liebhaber dieser vnd dergleichen Fuerstlichen kurtzweylen*. Ferdinand hatte demnach *kunstreichen Malern, Bildhawern vnnd andern Kuenstlern* Anweisungen für

²⁶ Vgl. PRIMISSER, Die Kaiserlich-Königliche Ambraser Sammlung 32.

²⁷ Vgl. Elisabeth SCHEICHER, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger (Wien-München-Zürich 1979) 37.

²⁸ Laurin LUCHNER, Denkmal eines Renaissancefürsten: Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583 (Wien 1958); Alfred AUER, Das Inventarium der Ambraser Sammlungen aus dem Jahr 1621. I. Teil: Die Rüstkammern, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 80 (1984) I–CXVIII.

²⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. KK 5269. Vgl. Elisabeth SCHEICHER, Ein Fest am Hofe Erzherzog Ferdinands II., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 77 (1981) 119–154.

ein raffiniert erfundenes fürstliches Ringelrennen, für Aufzüge und ein Freiturnier gegeben. Die Ereignisse wurden von Sigmund Elsässer, Hofmaler Ferdinands von 1579–1587, in Kupferstichen festgehalten und bei Johann Bauer in Innsbruck gedruckt.

Einzüge wie diese, auf Triumphwagen oder Tieren, hatten sich aus den in der italienischen Renaissance entstandenen *trionfi* entwickelt. Das italienische Wort „trionfo“ als terminus technicus meint jene bewegten, allegorischen Umzüge, die an italienischen Höfen des Quattrocento aufkamen³⁰. Vorbild waren die Triumphzüge der römischen Antike, von denen man durch literarische Schilderungen und archäologische Zeugnisse Kenntnis hatte. Die Antikenrezeption vollzog sich „[...] in bezug auf die ‚Triumphzüge‘ auf mehreren Ebenen: soziologisch im Rahmen des Festwesens, antiquarisch-philologisch als literarische Rekonstruktion und schließlich in der Umsetzung in der bildenden Kunst, wobei die prägende Kraft antiker Darstellungen ebenfalls zu berücksichtigen ist.“³¹ Dies läßt sich am Bildkodex zur „Kolowrathhochzeit“ nachvollziehen. Hier fährt Erzherzog Ferdinand als Jupiter auf einem von drei Adlern gezogenen Wagen mit Baldachin ein (T 10,2). In den querovalen Medaillons darüber sind Philemon und Baucis, die Götterversammlung und die Schlacht der Götter gegen die Titanen dargestellt. Der beigefügte Text erläutert die Darstellung folgendermaßen: *Jupiter. Ein Gott aller Götter, ain Herrscher der vier Elemente und ain Regierer alles dessen, so zwischen Himel und Erden beschlossen wirdt, ain strenger Richter und Eyfferer der Gerechtigkeit, ain Vatter und zuerflucht der Frommen.* Mit der mythologischen Figur des Göttervaters werden hier nicht nur Intentionen des Hauses Habsburg verdeutlicht. Im Rahmen des kosmologischen Programms der Aufzüge folgt nämlich Herkules, Sohn des Jupiter und der sterblichen Alkmene. Der Kampf gegen die siebenköpfige Hydra gehört der antiken Mythologie zufolge zu den Arbeiten des Herkules, deren Bewältigung ihm einen Platz an der Seite der Götter im Olymp sicherte.

Als solcher tritt in der „Kolowrat-Hochzeit“ Karl von Burgau (1560–1618), der zweite Sohn Ferdinands und Philippine Welsers,

³⁰ Werner WEISBACH, *Trionfi* (Berlin 1919); STRONG, *Feste* 79 ff.

³¹ Götz POCHAT, *Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien* (Graz 1990) 178.

auf. Das Verhältnis Jupiter/Herkules wird hier nun Spiegelbild der Beziehung Ferdinands zu seinem Sohn Karl, dem zumindest auf der Schaubühne des höfischen Festes jener Platz eingeräumt wird, der ihm aufgrund seiner nicht standesgemäßen Mutter im wirklichen Leben verwehrt war: Er war wie sein Bruder Andreas (1558–1600) von der Sukzession ausgeschlossen und sollte nur für den Fall des Aussterbens des Hauses Österreichs im Mannesstamm zur fürstlichen Nachfolge berechtigt sein³². Erzherzog Ferdinand II. gelang es allerdings, seine Söhne zumindest mit hohen geistlichen Würden und mit materiellen Gütern zu versorgen: Andreas wurde 1576 nach der päpstlichen Anerkennung der Ehe seiner Eltern zum Kardinal ernannt und 1590 – allerdings ohne die Priesterweihe erhalten zu haben – Bischof von Brixen und Konstanz. Karl bekam die Markgrafschaft Burgau sowie die Grafschaften Nellenburg und Hohenberg in den Vorlanden; außerdem war er zum Erben von Schloß Ambras und der Ambraser Sammlungen bestimmt³³.

Die hier angeführten Beispiele – Ferdinand als Jupiter und Karl als Herkules – illustrieren, daß die von Gelehrten und Schöngeltern der Zeit erfundenen Programme für höfische Feste mit ihren Anspielungen auf Mythologie und dynastisch-familiäre Verhältnisse subtil und kompliziert sein konnten. Die mythologische Erzählung war gleichzeitig Träger religiöser, politischer und anderer Bedeutungen. Erzherzog Ferdinand war, wie das übrige Programm (u. a. Allegorien der vier Jahreszeiten, der vier Elemente mit den ihnen zugeordneten antiken Göttern) der „Kolowrat-Hochzeit“ zeigt, diesbezüglich durchaus auf der Höhe seiner Zeit. Der Historiker Robert Klein hat darauf hingewiesen, daß „kein Zuschauer von gewöhnlicher Intelligenz und Bildung hoffen konnte, [diese Programme] in der zur Verfügung stehenden Zeit zu verstehen“.³⁴ Und schon Aby Warburg bemerkte über den Einzug anläßlich der Hochzeit Ferdinands von Toskana mit Christina von Lothringen 1589, daß nicht einmal die Verfasser der gedruckten Beschreibungen den Sinn des von Giovanni de Bardi erfundenen

³² HIRN, Erzherzog Ferdinand II., Bd. 2, 372; SCHEICHER, Ein Fest 134f.

³³ HIRN, Erzherzog Ferdinand II., Bd. 1, 318–323, 369–420.

³⁴ Robert KLEIN, *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance* (Berlin 1996) 89.

denen *Trionfo* kannten³⁵. Etwas von dieser Ratlosigkeit gegenüber der überbordenden *idea* ihrer Erfinder verspüren wir auch hier.

Bei einem anderen Bildkodex, jenem, der die Hochzeit Erzherzog Ferdinands mit Anna Caterina Gonzaga 1582 „dokumentiert“³⁶, verhält es sich ähnlich. Zwei Jahre nach dem Tod Philippine Welsers ging Erzherzog Ferdinand II. eine neue, standesgemäße Ehe ein. Die Auserwählte war seine 16jährige Nichte Anna Caterina Gonzaga, Tochter des Herzogs Guglielmo Gonzaga und dessen Gemahlin, der österreichischen Erzherzogin Eleonore, einer Schwester Erzherzog Ferdinands.

Vom 14. bis 16. Mai 1582 fanden die Hochzeitsfeierlichkeiten in Innsbruck statt, die laut zeitgenössischen Quellen, hier in erster Linie den sogenannten „Fuggerzeitungen“³⁷, neben dem Einzug des Brautpaares in die Stadt ein Spießbrechen, ein Fußturnier in Verkleidung, eine Gamsenjagd und schließlich ein Feuerwerk im Hofgarten umfaßten. Wie im Fall der Hochzeit des erzherzoglichen Kämmerers Johann Libštejnský von Kolowrat ist ein Festkodex erhalten, der allerdings keine erläuternden Textpassagen überliefert. Blatt 20v aus diesem sogenannten „Hochzeitskodex“ zeigt Erzherzog Ferdinand wieder als Teilnehmer zum husarischen Turnier, gekleidet in den ungarischen Farben rot-grün (T 11,3). Im Gegensatz zum Prager Tur-

³⁵ Aby WARBURG, I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589, in: DERS., Gesammelte Schriften, Bd. 1 (Leipzig-Berlin 1932, ND 1998) 432.

³⁶ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. KK 5270; Veronika SANDBICHLER, In Nuptias Ferdinandi. Der Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinands II., in: Václav BŮŽEK, Pavel KRÁL (eds.), Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku [Feste und Unterhaltungen an den Höfen und in den Residenzstädten der frühen Neuzeit] (Opera historica 8, České Budějovice 2000) 281–292; Veronika SANDBICHLER, Der Hochzeitskodex Erzherzog Ferdinands II. (Diss. Innsbruck 2003).

³⁷ Fugger'sche Relationen aus dem Jahr 1582. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8955, fol. 306r–309v (Verzeichnus, Wass sich vff Ertzhertzog Ferdinanden zu Oesterreich etc. Hochzeitlichen haimbführung vnd Fürsstlichen verheurattung mit der Hertzogin von Mantua zu Innsprugg von 9 bis 18ten May Anno 1582 hab zugetragen vnd verlossen). Druck: Viktor KLARWILL (Hg.), Fuggerzeitungen. Ungedruckte Briefe an das Haus Fugger aus den Jahren 1568–1605 (Wien-München-Leipzig 1923) 58–61. Vgl. auch den Beitrag von E. Taddei in diesem Band.

nier von 1557, wo er in Verkleidung und Maske erscheint, tritt er hier allerdings unverkleidet auf. Einem Schreiben an Graf Wilhelm von Zimmern vom April 1582 zufolge erscheint er hier *in aigner person*³⁸. Der Auftritt diente also der Hervorhebung der eigenen Person und kriegerischen Leistung in der Zeit des Ungarnfeldzuges 1556, war Reminiszenz des alternden Fürsten an die in seinen Augen so heldenhafte Jugend.

Auf Blatt 44r sind Erzherzog Ferdinand II. und sein Neffe, Herzog Wilhelm V. von Bayern, zu sehen (siehe Umschlagbild). Beide tragen all'antica-Rüstungen. Das waren Luxusanfertigungen für repräsentative Anlässe, die römische Rüstungen imitierten. Damit wurde suggeriert, daß der Träger der Rüstung auch Tugenden der antiken Helden für sich beanspruchen könne³⁹. Es spricht einiges für die These, daß Erzherzog Ferdinand hier den trojanischen Helden Aeneas, den sagenhaften Stammvater Roms, verkörpert. Abgesehen davon, daß sich die Habsburger mit Vorliebe in antike, zumeist phantastisch-legendäre Ahnenreihen eingliederten und ihren Ursprung schon unter Kaiser Maximilian I. unter anderem auf den trojanischen Helden zurückführten⁴⁰, könnte Aeneas für Ferdinand ein persönliches Vorbild gewesen sein⁴¹. Dieser hatte bei der Flucht aus dem brennenden Troja seine erste Frau verloren und wurde durch seine zweite Eheschließung mit Lavinia zum Stammvater einer neuen Dynastie, zum Begründer Roms. Dementsprechend mögen die Hoffnungen Ferdinands auf männliche Nachkommenschaft mit Anna Caterina Gonzaga gewesen sein. Hoffnungen, die allerdings nicht erfüllt wurden, denn aus der Verbindung gingen drei Töchter, aber kein Sohn hervor.

³⁸ TLA, Ferdinanda Pos. 41 (1).

³⁹ Der Harnisch Erzherzog Ferdinands ist noch heute in den Ambraser Sammlungen erhalten (Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. A 786).

⁴⁰ Marie C. TANNER, *The last Descendent of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor* (New Haven-London 1993); Alphons LHOTSKY, *Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger. Ein Exkurs zur Cronica Austriae des Thomas Ebendorfer*, in: DERS., *Aufsätze und Vorträge*, Bd. 2 (Wien 1971) 7–102.

⁴¹ Johannes RAMHARTER, *Die Hochzeit Erzherzog Ferdinands II. mit Anna Katharina Gonzaga*, in: *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition* (Wien 1989) 334–337.

Außerdem führt der Kodex allegorisch-mythologische Motive auf, wie ein Trojanisches Pferd (Blatt 46r, T 12,4) und Neptun (Blatt 51r, T 13,5), die sich bis in Details an der literarischen Vorlage, Vergils Aeneis, orientieren⁴². Die übrigen dargestellten Szenen lassen keine Rückschlüsse auf einen exakten Ablauf der Ereignisse zu. Ebenso verhält es sich übrigens bei den anderen beiden Exemplaren des „Hochzeitskodex“. Abgesehen vom hier erwähnten, der sich in Ambras befindet, gibt es einen zweiten in der Spencer Collection der New York Public Library⁴³ und einen dritten – bisher gänzlich unbekannt – in der Bayerischen Staatsbibliothek München⁴⁴.

Die hier vorgestellten Feste in Prag und Innsbruck zeigen, daß Erzherzog Ferdinand II. nicht nur zahlreiche höfische Feste veranstaltete, sondern auch als Erfinder von beziehungsreichen Festprogrammen hervorgetreten ist und besonders auf die Dokumentation der Ereignisse in Form von Bildkodices und Festberichten bedacht war. Ferdinand verstand es, die facettenreichen Demonstrationsformen des ephemeren Festes zu nutzen, um sein Haus und die eigene Person in einer seinem Rang entsprechenden Rolle darzustellen. Die am Prager Hof inszenierten Feste – die *Husarischen* Turniere etwa oder der Einzug Kaiser Ferdinands I. – dienten in erster Linie der Demonstration politischer Macht der Habsburger. Hier stehen dynastisch-familiäre Aspekte im Vordergrund, politische Legitimationsansprüche einer Dynastie, die Ferdinand als Repräsentant des Hauses in verstärktem Maß auch nach außen zu vermitteln hatte. In den Innsbrucker Festen wird darüberhinaus ein mehr und mehr persönliches Anliegen des Fürsten zum Ausdruck gebracht: die Legitimierung der Söhne aus erster Ehe beziehungsweise die Hoffnung auf legitime Nachkommen. Der Türkenthematik kommt hier wie dort große Bedeutung zu. Spiegeln die in Böhmen veranstalteten Turniere die politische Relevanz der Verteidigung des christlichen Glaubens wider, die eine der Hauptaufgaben der Habsburger im Osten des Reiches war, so hat der „Türkenkampf“ in Innsbruck memorativen Charakter hinsichtlich der bereits zurückliegenden aktiven „Heldenzeit“

⁴² Vergil, Aeneis, 2. Gesang, V. 236–239 und 1. Gesang, V. 147 ff.

⁴³ The New York Public Library, Spencer Collection, Ger. 1582.

⁴⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Austr. 57.

Ferdinands in Ungarn. Eine Thematisierung des Glaubenskampfes im höfischen Fest sollte wohl auch die gegenreformatorischen Bestrebungen des Tiroler Landesfürsten verdeutlichen, was auch in dem anlässlich seiner Hochzeit 1582 mit Anna Caterina Gonzaga in Auftrag gegebenen panegyrischen Hochzeitsgedicht „Epithalamium Heroicum“ zum Ausdruck kommt: [...] *er verteidigt die katholische Religion und eifert damit den königlichen Taten seines teuren Vaters nach, während er zugleich die hochheiligen Verträge des Friedens einhält. [...] Da er den rechten Glauben und das Andenken seiner Vorfahren hochhält, leitet er ein Volk, das glücklich gedeiht, und beschützt es unter der altehrwürdigen Religion, in tiefstem Frieden, ungebroschen, standfest und vom Glück gesegnet.*⁴⁵

⁴⁵ Deutsche Übersetzung zitiert nach Martin KORENJAK, Johannes Leucht, *Epithalamium Heroicum*. Ein lateinisches Hochzeitsgedicht für Erzherzog Ferdinand II. und Anna Caterina Gonzaga (Commentationes Aenipontanae 33 = Tirologia Latina 3, Innsbruck 2002) 43.

THEOPHIL ANTONICEK

SPIEL UND FEST
OPERN AM HOF ERZHERZOG FERDINAND KARLS

Musik und Theater waren an den habsburgischen Höfen nicht nur obligat eingesetzte Mittel der Repräsentation, sondern kamen in den meisten Fällen auch ausgesprochenen Vorlieben der jeweiligen Regenten entgegen. So verhielt es sich, wie Walter Senns umfassende Quellenforschungen mit wünschenswerter Gründlichkeit zeigen¹, auch bei den in Innsbruck residierenden Angehörigen des Hauses Österreich. Da für einen Gesamtüberblick über das höfische Musikleben in Innsbruck ohne weiteres auf die Darstellung Senns verwiesen werden kann, sollen hier einige Aspekte der Opernpflege am Innsbrucker Hof aus deren Blütezeit unter der Herrschaft Erzherzog Ferdinand Karls und zur Zeit des Wirkens Antonio Cestis in der Tiroler Residenz Gegenstand der folgenden Ausführungen sein.

Die Verbindung zwischen Ferdinand Karl und Cesti war sichtlich mehr als ein gewöhnliches Dienstverhältnis. Der Erzherzog schätzte Cesti ganz außerordentlich, der Sänger Atto Melani meinte sogar, Cesti sei sein *musikalischer Gott (il suo Dio della Musica)*². Offensichtlich hatte die Vorliebe Ferdinand Karls für den Musiker ihren Grund im Einverständnis der beiden in ästhetischen Belangen oder, nüchterner ausgedrückt, in ihren Vorstellungen vom musikalischen Theater. Daß dem Erzherzog ganz außerordentlich an Cesti gelegen war,

¹ Walter SENN, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748 (Innsbruck 1954).

² Herbert SEIFERT, Cesti and his Opera Troop in Innsbruck and Vienna, with new informations about his last year, Vortrag Arezzo 26. April 2002, Druck in den Quadern della Rivista italiana di musicologia in Vorb. Herbert Seifert sei für die Überlassung eines Ausdrucks sehr herzlich gedankt.

geht neben vielen Gunstbeweisen vor allem auch aus der Tatsache hervor, daß er die reichlich trüben Machenschaften, mit denen Cesti seine Befreiung aus dem Minoritenorden betrieb und erreichte, und die nachfolgenden, nicht weniger bedenklichen, mit denen er sich aus der päpstlichen Kapelle, in die er als Preis für die erste Aktion hatte eintreten müssen, unter Hintergehung Papst Alexanders VII. absetzte, tatkräftig unterstützte.

Cestis Stellung am Innsbrucker Hof war überdies eine außergewöhnliche. Im Dezember 1652 wurde er zum *Maestro di cappella di camera* ernannt, was nichts mit Kammermusik im späteren Sinn zu tun hat, sondern offensichtlich seinen Aufgabenbereich, die *Musica da camera*, das heißt weltliche Musik, in welche in diesem Fall auch die *Musica da teatro* mit einbezogen war, umschreibt. Vor allem sollte er für die Pläne des Erzherzogs, sich ein musikalisches Theater nach italienischem Muster einzurichten, eingesetzt werden. Entsprechende Vorbilder hatte der Erzherzog auf seiner Italienreise 1652 kennenlernen können, während der er vermutlich auch mit Cesti zusammengetroffen war. Ein Theater wurde neu erbaut und am 5. Jänner 1653 mit einer Oper von Cesti, *La Cleopatra*, eröffnet. Es ist im Sinne der folgenden Ausführungen bezeichnend, daß weder das Theatergebäude noch der darin gebotene Spielplan höfischen Mustern folgten. Der Bau wurde in der Art der venezianischen Bühnen ausgeführt, und das Eröffnungstück wurde ebenfalls von dort übernommen (es war 1651/52 als *Il Cesare amante* am Teatro SS. Giovanni e Paolo aufgeführt worden). Das hat durchaus mit dem erwähnten Theatergeschmack des Erzherzogs zu tun. Cestis Stellung in Innsbruck ging über die einer üblichen Hofkapellanstellung allerdings hinaus. Er war, wie Herbert Seifert dargestellt hat³, zugleich Impresario der in Innsbruck wirkenden Operntruppe, wobei das finanzielle Risiko allerdings vom Hof getragen wurde. Der Operntruppe gehörten Sänger an, die zu den Stars der damaligen Bühne gehörten. Cesti hatte also alle Möglichkeiten zur Entfaltung seiner Bühnenprojekte.

³ Ebd.

Um einen Begriff von der höfischen Opernpflege unter Ferdinand Karl zu gewinnen, bot es sich an, Werke für verschiedene Anlässe des höfischen Lebens heranzuziehen. Daher wurden für die nachfolgenden Untersuchungen aus den erhaltenen Werken Cestis die Festsingsoper des Jahres 1656, *Oronthea*, und die beiden Huldigungsopern für Christine von Schweden, *L'Argia*, 1655, und *La Magnanimità d'Alessandro*, 1662, herangezogen, also zwei Gegenpole im höfischen Festleben, in der Erwartung, daß damit die Bandbreite des Innsbrucker Opernbetriebes gezeigt werden könne. Diese Hoffnung hat sich allerdings, wie gleich festgestellt und im folgenden gezeigt werden soll, keineswegs erfüllt.

Die Voraussetzung war, daß nach dem Gebrauch der Zeit die Karnevalsoper dem Charakter dieser Saison entsprechen würde, ähnlich wie das bei entsprechenden Werken am Wiener Kaiserhof der Fall war, in denen zuweilen Scherze und Situationen auftreten, deren ausgelassenen Witz man auf einer höfischen Bühne kaum für möglich halten würde. In dieser Hinsicht wurde die *Oronthea* den Erwartungen voll und bis zum Übermaß gerecht. Was die beiden Festopern betrifft, wären sie an ähnlichen Werken etwa wieder vom Kaiserhof zu messen gewesen, in denen Ernst und symbolbeladener Prunk vorherrscht und die Komik meist fehlt. Solche Maßstäben an die beiden Innsbrucker Opern heranzutragen, erweist sich freilich als verfehlt. Das ging freilich schon den Zeitgenossen so, die ihre Verwunderung über den leichten, ja leichtfertigen, dem großen Anlaß jedenfalls keineswegs gemäßen Charakter der *Argia* erkennen ließen⁴. Der Erzherzog versicherte, dies sei dem Umstand zuzuschreiben, daß es in der zur Verfügung stehenden kurzen Zeit zwischen der Ankündigung des Besuches und dem Eintreffen Christines nicht möglich gewesen sei, etwas Angemessenes auf die Beine zu stellen. In Anbetracht der Tatsache, daß die Festoper zum zweiten Innsbrucker Aufenthalt Königin Christines die komischen Züge der *Argia* durchaus in den Schatten stellt, liegt der Verdacht nahe, daß man von vorneherein gar nicht beabsichtigte, sich allzuviel um höfische Normen zu kümmern. Ganz offensichtlich lag Christine in Bezug auf Musik und Oper ganz auf der Linie Ferdinand Karls und Cestis, die davon vermutlich

⁴ SENN, Musik 289f.

wußten und diesem Umstand nur zu gern Rechnung trugen. Daß der Geschmack der Königin getroffen wurde, zeigt der Umstand, daß die *Argia* auf ihre Bitten wiederholt wurde. Was ihr so gefiel, ist natürlich nur zu vermuten. Neben dem unterhaltsamen Text wird es aber sicherlich auch die Musik Cestis gewesen sein, wird doch berichtet, daß Christine bei musikalischen Darbietungen mit rhythmischen, tanzartigen Körperbewegungen „mitging“⁵.

Die zentrale männliche Gestalt der *Orontea* ist Alidoro, der als Maler auftritt, sich aber am Ende als Königssohn Floridante herausstellt, der schließlich die Hand der Titelheldin Orontea, Königin von Ägypten, davonträgt. Die Handlung, die zu diesem Ende führt, ist unglaublich verwickelt und in ihren Einzelheiten nur mit Schwierigkeiten zu verfolgen. Alidoro ist kein Held, sondern ein richtiger Waschlappen, ein bemerkenswertes Faktum in diesem frühen Stadium der Oper und wohl der erste derartige Fall (späterhin kann man Analoges beobachten, etwa in Pietro Andrea Zianis Wiener *Elice*, wo der Göttervater Zeus zur Spottfigur gemacht wird, am bekanntesten wohl in Henry Purcells *Dido und Aeneas*, wo der trojanische Held ebenfalls als lächerliches Rohr im Wind gezeichnet wird). Alidoro hat die Eigenschaft, Frauen zu gefallen, was bei ihm auch durchaus auf Gegenseitigkeit beruht. Wenn es mit einer Dame schiefeht, stellt er sich sofort auf die nächste um.

Sein erstes Auftreten zeigt ihn bereits als wahre Jammergestalt. Er ist bei einem Attentat, bezeichnenderweise im Auftrag einer von ihm verlassenen Prinzessin verübt, verwundet worden und wird von der alten Aristeia hereingeführt, die er für seine Mutter hält, die aber in Wirklichkeit die Witwe jenes Seeräubers ist, der Alidoro als Säugling raubte. Die Wunde stellt sich als unerheblich heraus, was Alidoro nicht hindert, erbärmliche Klagen zu erheben. Die Königin Orontea, die eben noch mit starken Worten der Liebe abgeschworen und dies auch gegenüber ihrem Ratgeber Creonte, der sie zu einer standesgemäßen Heirat zu bringen versuchte, bekräftigt hat, fällt beim Anblick Alidoros sofort um und versinkt in schmachtende Anbetung zu ihm. Sie scheut sich auch nicht, Alidoro ihre Gefühle zu erklären, worauf dieser natürlich sofort eingeht. Creonte bringt Orontea je-

⁵ Ebd. 288.

doch dazu, von dem gegenüber der Königin unendlich Niedrigstehenden abzulassen, und so verstößt sie Alidoro wieder mit einem recht unköniglichen Wutanfall, nicht ihrem einzigen in der Oper. Bei Alidoro fängt natürlich wieder ein großes Zagen und Jammern an. Er findet aber bald Trost bei der Hofdame Silandra, die ebenfalls für ihn entbrannt ist und dafür ihrem Liebhaber Corindo den Laufpaß gibt. Das neue Liebespaar wird in einer Portraitszene (Alidoro ist Maler) gezeigt. Alidoro begleitet seine Tätigkeit mit Erklärungen über Silandras Äußeres: *Ich will, vorrei*, so beginnt er immer wieder, die Farbe deiner Haare mit der des Goldes, die deiner Wangen mit der der Rose wiedergeben. Als dann Silandra darauf eingeht und ihrerseits mit *vorrei* beginnen will, bricht die eifersüchtige Orontea in höchster Wut herein: *E che vorresti?, Und was willst du?*, um in einem rabiaten Zornesausbruch die Staffelei zu zertrümmern und die beiden auseinanderzujagen. Kurze Zeit später ist der Zorn wieder vergessen. Orontea findet Alidoro schlafend, eine geradezu obligate Konstellation der venezianischen Opernlibrettistik. Sie setzt ihm eine Krone auf, gibt ihm ein Szepter in die Hand und legt einen Brief mit einer Liebeserklärung neben ihn. Alidoro, erwacht, verstößt daraufhin sofort Silandra, die ihrerseits wieder um ihren alten Liebhaber Corindo wirbt. Abermals bringt Creonte die Königin zu einer wieder recht gewaltsamen Revision ihres Verhaltens. Die schließliche Lösung wird durch eine Medaille herbeigeführt. Diese hatte Orontees Vater in drei Exemplaren herstellen lassen, von denen er eines selbst behielt, jetzt im Besitz Orontees, das zweite Creonte schenkte und das dritte dem bei einem Besuch in Ägypten geborenen Sohn der Königin von Phönikien, Floridano, der niemand anderer als Alidoro ist. Dieser Säugling wurde auf der Heimfahrt von Seeräubern entführt. Die Lösung kommt dadurch in Gang, daß die alte Aristeia, Alidoros Ziehmutter, sich in einen Jüngling verliebt und diesem die Medaille schenkt. Der Jüngling, in Wirklichkeit die verkleidete Prinzessin Giacinta, übergibt die Medaille Alidoro, der sie erkennt. Als er sie in der Hand hält, sieht ihn der Säufer Gelone. Dieser erkennt die Medaille als die königliche, glaubt, Alidoro habe sie gestohlen und schlägt Alarm. Das führt zur Untersuchung der Sache und in deren Folge zum *lieto fine*. Um diese an sich ja schon komische Haupthandlung rankt sich eine ganze Reihe weiterer Verwicklungen, die alle zu

burlesken Situationen führen. Eine Hauptfigur des Spaßes ist vor allem Gelone, der mit seiner Weinseligkeit mehrere komische Szenen herbeiführt.

Von der *Argia* sind neben Textbüchern drei handschriftliche Partituren überliefert, zwei in Neapel, eine in Venedig. Von ihnen entspricht keine der Innsbrucker Fassung (das Werk wurde in verschiedenen Opernhäusern Italiens gegeben, ein für eine Festoper sonst kaum vorkommender Fall). Da vom venezianischen Codex ein Facsimile vorliegt⁶, halten sich die nachfolgenden Ausführungen an dieses.

Auch in der *Argia* ist eine der Hauptrollen ein als Säugling geraubter Prinz, Lucimoro, der Sohn des Königs Atamante von Cypern. Er ist am Hof von Thrakien unter dem Namen Selino aufgewachsen. Er gelangte auf Reisen nach Negroponte, verliebte sich in die dortige Königstochter Argia und zeugte mit ihr ein Kind, verließ sie allerdings wieder und reiste nach Cypern weiter. Hier verliebt er sich aufs neue, in Dorisbe, die Tochter Atamantes, von der er nicht weiß, daß sie seine Schwester ist. Argia ist ihm in Männerkleidern als Laurindo nachgereist. Ihre Maske ist offensichtlich so überzeugend, daß sich zwei Damen in sie verlieben, Dorisbe und die vom König verehrte Sängerin Filaura. Gleichzeitig mit Argia, aber ohne von ihrer Anwesenheit zu wissen, ist auch ihr Bruder Feraspe auf der Suche nach ihr auf Cypern eingetroffen. Hier verliebt er sich Hals über Kopf ebenfalls in Dorisbe.

Argia-Laurindo ist in einer verzweifelten Situation: Sie muß das Werben ihres Geliebten Selino-Lucimoro um Dorisbe mitansehen, diese ist unglückseligerweise wieder in Laurindo (Argia) verliebt; und überdies muß Argia den Zorn ihres Vaters Toante (der in der Oper nicht auftritt) wegen ihres Fehltrittes fürchten. Kein Wunder also, daß ihre Äußerungen anfangs durchwegs Klagen sind. Im Verlaufe des Geschehens wandelt sich dann angesichts des Benehmens Selinos die Klage in Zorn und Rachedanken.

Im zweiten Akt gedenkt König Atamante im Tempel seines verschwundenen Sohnes Lucimoro und seiner Gattin Doricrene, die aus Kummer über den Verlust gestorben ist. Venus erscheint und pro-

⁶ Antonio CESTI, *L'Argia*, hg. von Howard MAYER BROWN (Italian opera 1640–1770 3, New York-London 1978).

phezeit, Lucimoro werde wiedergefunden, allerdings müsse Atamante sich hüten, ihn zu töten. Dieser Spruch löst große Ratlosigkeit aus.

Laurindo hat inzwischen einen Plan. Er spielt Dorisbe Liebe vor, was diese veranlaßt, ihn zu einem nächtlichen Treffen zu bestellen. Laurindos Absicht ist, statt seiner Selino hinzuschicken. Dieser kann auf die Nachricht darüber seine Ungeduld kaum bezähmen. Das Gespräch der beiden wird von Alceo, dem Diener Filauras, belauscht. Er handelt dabei im Auftrag seiner Herrin, die über Laurindo, der ihr Liebeswerben abgewiesen hat, erbost ist und auf Rache sinnt. Alceo unterrichtet Filaura von dem Gehörten, diese gibt die Nachricht an Atamante weiter. Dieser läßt daraufhin Laurindo, Selino und Dorisbe gefangennehmen und verurteilt sie zum Tod. Als Feraspe dies erfährt, erklärt er, für Dorisbes Unschuld kämpfen zu wollen. Auch für Selino meldet sich ein Kämpfer, der zunächst unerkannt bleibt: es ist Laurindo, der sich mit Filauras Hilfe befreien konnte. Allerdings hat er nicht die Absicht zu siegen, sondern durch seine Niederlage das Schicksal Selinos zu besiegeln. Es kommt zum Kampf, der unter dieser Voraussetzung nach kürzester Zeit mit dem Sieg Feraspes endet. Atamante erkennt wütend den befreiten Laurindo. Er befiehlt, Selino und Dorisbe mit Gift hinzurichten. Laurindo hindert Selino, den Becher zu trinken, und erbiertet sich, dem darüber wieder wütenden Atamante den Beweis der Unschuld Dorisbes zu liefern. Die Enthüllungen, die Laurindo nun vorbringt, betreffen allerdings in erster Linie Selino, der als ungetreuer Liebhaber entlarvt wird. Auch Laurindo gibt sich zu erkennen, zusätzlich wird der kleine Sohn der beiden gebracht. Atamante befiehlt den Tod Selinos. Jetzt greift aber der alte Diener Osmano ein, der seinerzeit gemeinsam mit Lucimoro-Selino entführt worden war, und enthüllt, daß der inzwischen von Reue und Verzweiflung erfaßte Selino in Wirklichkeit Atamantes verlorengeglaubter Sohn Lucimoro sei. Nun erkennt Atamante den Sinn des Spruches der Göttin. Es kommt zum guten Ende, Feraspe und Dorisbe werden vereint, und auch Lucimoro erlangt durch flehentliche Bitten und nach anfänglich vehementem Verweigern die Verzeihung Argias. Auch hier gibt es noch eine Menge zusätzlicher Verwicklungen und Intrigen, die teilweise auch nicht unbedingt konsequent ausgeführt sind (was allerdings auch in der Zeit keine strenge Anforderung war).

Die *Magnanimità d'Alessandro* ist in einer handschriftlichen Partitur in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten⁷. Hier ist, im Gegensatz zur *Argia*, auch der Prolog enthalten. Darin treten in einer *Scena Celeste* die Zeitalter der Antike und der (damaligen) Gegenwart, *Età Antica* und *Secolo Presente* auf, die einander den Vorrang streitig machen und als Schiedsrichter die Ewigkeit, *Eternità*, aufrufen. *Secolo Presente* bringt ein gewichtiges Argument für seinen Vorrang vor: *Ich aber habe eine Heroine vorzustellen, an Geist nicht weniger großherzig wie in Werken: Alexandra Christine (Mà di spirti non meno che magnanima d'opre Una Heroina ho da metterti a fronte: Alessandra Christina)*. Dem Namen Alessandra kam eine besondere Bedeutung zu, Christine hatte ihn bei ihrer Konversion als katholischen Taufnamen (Maria Alessandra) nach Papst Alexander VII. erhalten. Sie wird nun dem von der *Età Antica* gepriesenen Alexander dem Großen gegenübergestellt. In langen Wechselreden kehrt *Età Antica* immer neue Vorzüge Alexanders hervor, *Secolo Presente* antwortet mit entsprechendem Lobpreis der Königin, wobei auch auf deren Resignation Bezug genommen wird: *Von der großen Herrschaft über das ganze Universum schied er weinend – Sie legte heiter und demütig aus freiem Willen die Krone ihrer Väter ab. Die Ewigkeit resumiert: Größer als alle Größe ist nicht der, der sie begehrt, sondern der, der sie verachtet (Maggior d'ogni grandezza non è chi la desia Mà chi la sprezza)*.

Im Mittelpunkt der Handlung der Oper steht nicht so sehr Alessandro, der nur in einzelnen Szenen vorkommt, sondern das Schicksal der Witwe und der beiden Töchter des besiegtten Dareios, Sisi-gambi, Statira und Timoclea. Sie sind es, an denen sich Alexanders *Magnanimità* beweist, sie werden von ihm mit königlicher *pietà* behandelt und wissen dies auch entsprechend zu schätzen. Bei ihrem ersten Zusammentreffen werden geradezu humanitätstriefende Komplimente gewechselt. Im Zwiegespräch Alessandros mit seinem Vertrauten Efestione wird klar, daß Alessandro von der Schönheit der beiden Mädchen beeindruckt ist. Dies tritt noch deutlicher in einer späteren Szene am Anfang des zweiten Aktes zutage, als Alessan-

⁷ Cod. mus. 17.720, *La Magnanimità D'Alessandro Musica del' Sig.r Anton.o Cesti [andere Hand:] Poesia Di Francesco Sbarra*.

dro seinem Hauptmann Arsace und Efestione seine Absicht mitteilt, den Damen weiteren Trost zuzusprechen. Natürlich erkennen die beiden, was eigentlich dahintersteckt, Arsace mit Zustimmung, Liebe sei eines königlichen Herzens würdig, Efestione ablehnend: Die Welt würde sagen, Alessandro habe die Mädchen des Vaters beraubt und bemächte sich jetzt ihrer jungfräulichen Blüte. Dies überzeugt Alessandro. Seine Lösung des Problems ist nicht gerade die eines Heroen: Er beschließt, sich erst gar nicht der Versuchung auszusetzen, und schickt Arsace statt seiner zu den Mädchen.

Waren die Eingangsszenen des ersten Aktes noch durchaus seriös, so setzt bald ein burleskes Verwirrspiel von Liebesbeziehungen ein. Eine Schlüsselrolle kommt dabei der Mohrin Aliffa zu (sie behauptet übrigens, als Säugling geraubt worden zu sein, was vielleicht eine ironische Bezugnahme auf *Oronthea* und *Argia* ist). Sie wird kurz nacheinander mit den beiden Liebhabern der Königstöchter konfrontiert, Clearco, dem (angeblichen) Gärtner, der Timoclea, und Teagene, der Statira liebt. Beide sind in Wirklichkeit Söhne von Königen, die von Alessandro besiegt wurden, was sich aber selbstverständlich erst am Ende herausstellt. Clearco, ein wenig tölpelhaft gezeichnet, bringt Timoclea einen Korb mit Rosen und überhäuft sie mit Schmeicheleien. Sie zeigt sich zunächst zurückhaltend, als sie aber doch weich wird und ihrerseits Liebe zeigt, bekommt er es offensichtlich mit der Angst und erschöpft sich in kurzen Ausdrücken der Ergebenheit. Aliffa, die selbst in Clearco verliebt ist und ihm diese Szene natürlich übelnimmt, beschließt, ihn durch einen Trank für sich zu gewinnen. Die Kräuter dazu sucht sie außerhalb der Festungsmauern. Hier trifft sie auf den zweiten Liebhaber, Teagene, der schmachmend die Behausung Statiras besingt. Als er Aliffa bemerkt, fürchtet er, verraten zu werden, und gerät auf die Idee, dies zu verhindern, indem er Aliffa Liebe vorheuchelt. Bei diesem Tun wird er von Statira von der Stadtmauer aus beobachtet. Im Verlauf des Gespräches schlägt Aliffa vor, Teagene möge sich als ihr Bruder Arsate – also als Schwarzer – verkleiden, um in die Residenz zu gelangen. Man sollte nun glauben, daß hier eine der immer vorkommenden Verwicklungen beginnt, die sich erst am Schluß der Oper aufzulösen pflegen. Das ist indes nicht der Fall. Als Mohr verkleidet trifft Teagene auf Statira, und es gelingt ihm, den Sachverhalt aufzuklären.

Als die erboste Aliffa dazukommt, beschwichtigt er sie, indem er ihr einen Diamanten schenkt. Daraufhin erlaubt ihm Aliffa, sich weiter als ihr Bruder auszugeben und zeigt ihm ein Quartier, von dem aus er durch den Garten zu Statiras Fenster gelangen könne. Diese vorzeitige Auflösung der Verwicklung dürfte darauf hindeuten, daß es weniger um die Handlung als um den Spaß und wohl auch die Musik ging.

Clearco, den anderen Freier, finden wir in seinem Garten. Er gibt seinem Liebesleid Ausdruck und beschließt, im Schlaf Vergessen zu suchen. Als ihn Timoclea findet, schläft er nicht nur, sondern er spricht auch im Schlaf, natürlich von seiner Liebe zu Timoclea, wobei er sich von bloßen Andeutungen bis zu *Ò Timoclea ò mia vita* steigert, zum Jubel der so Angesprochenen. Sie kann sich aber dem Glück nicht hingeben, da ihre Mutter Sisigambi mit einem Brief erscheint, der ihr offensichtlich Sorgen bereitet: Die Stadt Susa bitte sie, bei Alessandro Gnade zu erwirken. Sisigambi möchte dem gerne entsprechen, scheut sich aber, die Güte Alessandros übermäßig auszunützen.

Im Garten, also dem Revier Clearcos, trifft Teagene dessen stotternden Diener Bleso. Als dieser jemanden hört, bekommt er Angst; Teagene seinerseits fürchtet, daß sein erhofftes Zusammentreffen mit Statira vereitelt werde, wenn der unerwünschte Beobachter bleibt. Er versucht daher, Blosos Furcht auszunützen und ihn durch energisches Auftreten und schließlich indem er sich als Geist des Gartens ausgibt zu vertreiben. Das wirkt zwar, doch hat Clearco den Lärm gehört und kommt, um Bleso beizustehen. Es kommt zum Kampf, dessen Lärm Arsace und seine Soldaten herbeiruft. Die beiden Kämpfer werden als Friedensbrecher in Gewahrsam genommen und ihnen die Todesstrafe angekündigt.

Im dritten Akt zeigt Aliffa Statira den ihr von Teagene übergebenen Diamanten. Auf Statiras drängendes Fragen gesteht Aliffa schließlich, wie sie zu dem Stein gekommen sei. Statira, glücklich, am Geliebten nicht zweifeln zu müssen, schickt Aliffa auf die Suche nach Teagene. Alleingelassen, singt sie eine Liebesarie, in deren zweite Strophe die ungesehen dahergekommene Timoclea kommentierende rezitativische Bemerkungen einwirft. Timoclea ist zur Überzeugung gelangt, Statiras Liebe gelte Clearco, denn auf niemand als auf ihn

könnten so glühende Worte zutreffen. Arsace erscheint und berichtet empört über den Vorfall mit den beiden verkleideten Streithähnen, von denen der Mohr (der verkleidete Teagene) aufgrund eines bei ihm gefundenen Briefes als Sohn des Königs von Phrygien, der Gärtner (Clearco) an einem Muttermal als solcher des Königs von Phönicien erkannt worden seien. Da nicht festzustellen gewesen sei, wer an dem Vorfall schuld war, habe Alexander ein Gottesurteil angeordnet. Für beide müßten Kämpfer gefunden werden (also eine Szene, wie sie ganz ähnlich auch in der *Argia* auftritt). Daraufhin entschließen sich die Mädchen, in Verkleidung für ihre Geliebten zu kämpfen.

Auf freiem Feld wird die abschließende Handlung vorbereitet. Alessandro befiehlt, die Gefangenen zu holen. Da werden die beiden Kämpfer gemeldet. Ehe sie noch eintreten können, erscheint Sisigambi. Es kommt wieder zum Austausch von gegenseitigen Schmeicheleien. Sisigambi drückt sich noch um ihre Bitte für Susa herum, Alessandro fordert sie auf, dem bevorstehenden Kampf als Schiedsrichterin beizuwohnen. Noch vor dem Kampf gibt es eine bemerkenswerte Soloszene des Efestione, in der er über die Unmenschlichkeit des bevorstehenden Urteils *raisonniert*, das von der Kraft, nicht von der Vernunft entschieden werde. Seine Überlegungen gehen auch noch während des Kampfes weiter. Kaum hat dieser begonnen, fällt Timoclea auch schon leblos zu Boden. Als man ihr den Helm abnimmt und Statira sie erkennt, fällt auch sie um. Man bringt beide weg. Inzwischen faßt Sisigambi, die offensichtlich nicht registriert hat, daß es hier um ihre Töchter geht, Mut und bringt ihre Fürsprache für Susa vor, der Alessandro natürlich in großherziger Weise entspricht. Efestione meldet den Tod der beiden Kämpfer, deren Identität man inzwischen erkannt hat. Es kommt zu einer großen Klageszene, Alessandro ordnet königliche Exequien an. Da kommt Efestione wieder und meldet, die Mädchen seien gar nicht tot, sie seien nur beim Anblick des Blutes ohnmächtig geworden und befänden sich bei bester Gesundheit – eine parodistische Ohrfeige für gewaltsame dramatische Lösungen und eine geradezu groteske Wendung nach der ausgedehnten Trauerszene. Die beiden Liebhaber erklären, nun freudig zu sterben, was Alessandro natürlich nicht zuläßt. Im Gegenteil ordnet er große Hochzeitsfeiern an und setzt die beiden in die Herrschaften ihrer Väter ein. Das Schlußquartett preist das große Herz Alessandros.

In der *Oronthea* herrscht das komische Element durchaus vor und erfaßt auch die Hauptpersonen, nicht nur den Windfahnencharakter Alidoro. Die Stimmungen Oronteas sind nicht weniger schwankend, ihre Zornesausbrüche psychologisch verständlich (nicht umsonst spricht Nino Pirrotta von einem *dramma, anzi una commedia, essenzialmente psicologico*⁸), aber einer Königin kaum angemessen. Und auch die Schulmeisterei Creontes geht (ähnlich wie bei Monteverdis Seneca) ins Karikaturenhafte über.

In den beiden Festoperen tritt die Komik nicht so offen zutage. Es wurde darauf hingewiesen, daß in der *Argia* nicht weniger als drei komische Charaktere auftreten, Lurcano, Alceo und Dema, die Diener Atamantes, Filauras und Dorisbes⁹. Zugleich wurde mit Recht bemerkt, daß ihr Beitrag über ironische Seitenbemerkungen kaum hinausgehe¹⁰. Diese stammen überdies zumeist aus der üblichen Klamottenkiste heiterer Theaterfiguren. Einige wenige Szenen sind den genannten Figuren ganz oder doch weitgehend überlassen. Das ist etwa der Fall in Szene I 12. In der vorhergehenden Szene haben Feraspe und sein Diener Aceste am Schluß eine grauhaarige Alte erblickt, Dema, auf die Aceste nun eine von den üblichen Spottarien auf alte Weiber singt (auch in II 12 und III 2 wird die Liebestollheit der Alten verspottet). Die beiden Männer versuchen, Dema über den königlichen Hof in Salamina auszufragen, sie jedoch ist so fasziniert von Feraspes Anblick, daß sie sich anfangs, ohne ihnen zu antworten, nur in Äußerungen der Bewunderung ergeht und erst nach einer Weile wieder zur Situation zurückfindet. Szene I 15 stellt den in seine Herrin Filaura verliebten Alceo dar, der selbst *bisogno del letto* verspürt, aber zu seinem Ärger bemerken muß, daß er jetzt bei Filaura einen *più cotto di me*, Laurindo, vorfinde. In Szene II 6 singen Alceo und Filaura, nachdem diese Atamante hat abblitzen lassen, ein Duett, in welchem Alceo jeweils die Partien der Filaura auf dieselbe Melodie, aber mit spöttisch kommentierendem Text nachsingt. Einen direk-

⁸ Nino PIRROTTA, *Tre capitoli su Cesti*, in: *La scuola Romana. G. Carissimi, A. Cesti, M. Marazzoli* (Chigiana 10, Siena 1953) 44.

⁹ William C. HOLMES, Cesti's „L'Argia“: An Entertainment for a Royal convent, in: *Chigiana* 26–27/n. s. 6–7 (Firenze 1971) 42.

¹⁰ Ebd. 44f.

ten Bezug zur Haupthandlung hat Szene III 5. Das Gottesurteil ist verkündet, Kämpfer werden gesucht. Lurcano tritt mit einer pompösen Arie *Alla guerra, alla guerra* (dem üblichen Schlachtruf der venezianischen Oper) und entsprechenden musikalischen Tönen auf:

NOTENBEISPIEL 1

The image shows a musical score for a vocal line and its accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The lyrics are: "Al- la guer- ra al- la guer- ra, al- la". The accompaniment consists of two staves: a piano part in the left hand and a basso continuo part in the right hand, both in the same key and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the basso continuo part provides harmonic support with chords and single notes.

Gleich darauf versichert er allerdings, daß die Waffen nicht seine Sache seien und er seine Haut hüten wolle. Im nachfolgenden Rezi-tativ mit Selinos Diener Solimano beteuert er, er fliehe nicht, er ziehe sich zurück. Und trotzdem Solimano ihn beschwört, doch auf den Kampfplatz zu kommen, da er dort nützlich sein könne, bleibt er da-bei: *Daß ich mein Leben aufs Spiel setzen soll, lehrt Cato nicht (Ch'io cimenti la vita non l'insegna Catone)*.

Das parodistisch-komische Element reicht aber über die Dienerfiguren hinaus. Wohl wird das Pathos der Primärpersonen nicht so deutlich untergraben wie in der *Oronthea*, doch werden zweifellos Charakterzüge des damaligen Theaters – und damit der höfischen Gesellschaft – durch karikierende Übertreibung bloßgestellt. Am deutlichsten geschieht dies in der Gestalt des Selino (Lucimoro). Obwohl er ja eine Geliebte und ein Kind hat, umwirbt er die noch dazu abweisende Dorisbe geradezu blindwütig. Er bedient sich dabei eines Schwalles von Phrasen, die in ihrer übertriebenen Fülle und Intensität das für solche ohnehin gerne persiflierte Höflingsfiguren Übliche deutlich übersteigen. Dem entspricht musikalisch eine verhältnismäßig weitgehende Uniformität der meisten seiner Arien hinsichtlich Thematik und Struktur (I 9, II, 9, 14 und 18, alle in A mit stufenweise absteigenden Bässen): Er ist eben nicht variabel, hat nur das eine im Kopf. Dem entspricht, daß er konsequent dabei bleibt, von einem früheren Verhältnis nichts zu wissen, auch als ihm Solimano (II 9)

und Laurindo (also die davon am meisten betroffene Argia, II 15) aufs härteste zusetzen. Erst als nichts mehr als Zugeben übrigbleibt, bricht er zusammen. Etwas von Karikatur haben auch die ständigen Zornesausbrüche Atamantes gegen Ende des Stückes. Aber selbst die Titelgestalt, Argia/Laurindo, ist davon nicht ausgenommen. Anfangs wird sie als ein Bild des Jammers gezeichnet, ihre Arien sind durchwegs Lamenti und auch im Rezitativ bricht sie, mitten in den plappernden Reden der übrigen Personen, in klagende Seitenbemerkungen aus:

NOTENBEISPIELE 2 UND 3

Em-pio falso la-sci-vo san-to veg-gio e-pur vi-vo

Mo-ri-ras - - sa, las - - sa, las - - sa mi sen - to.

Offensichtlich sollte Laurindo seine trübe Stimmung auch in der Darstellung zum Ausdruck bringen (vielleicht sogar karikierend), da sein trauriger Anblick von anderen Bühnenpersonen entsprechend kommentiert wird. Am Schluß der Szene I 2 bemerkt ihn Feraspes Diener Aceste als eine Gestalt *mit betrübtem Gesicht* und *tränenfeucht* (*con afflitto semblante, lacrimoso*), Feraspe sieht ihn die Augen seufzend zur Erde kehren. Derber äußert sich Dema I 7, wenn sie ihre Herrin Dorisbe auf die traurige Erscheinung Laurindos aufmerksam macht, der wohl den Verstand verloren haben dürfte (*ch'il poverello habbia perso il cervello*).

Die Klage geht dann bei Laurindo in Zorn und Haß gegen den untreuen Liebhaber über, die ebenso exaltiert und sich immer mehr steigernd akzentriert werden. Das über ihn verhängte Todesurteil akzeptiert er, da ja auch Selino sterbe. Und auch nachher (III 10) besteht Laurindo-Argia (vielleicht auch nur scheinbar, um Selino zur Einsicht zu bringen) auf dessen Hinrichtung (*Uccidasi Selino*). Den

gemeinsamen Sohn stellt sie ihm mit den Worten vor *Sieh du Pest der Welt die Frucht deiner Zügellosigkeit (Ecco ò peste del mondo di tua lascivia il frutto)*, wie sie überhaupt in ihren Beschimpfungen nicht zimperlich ist (etwa in II 15, als sie ihm unter dem Vorwand, Dorisbe würde sich ihr zukünftiges Schicksal mit ihm vorstellen, ihr eigenes Geschick vorhält). In der darauffolgenden Szene (III 16) bricht sie in jubelnden Triumph über die Verurteilung Selinos aus, und noch knapp vor der ja unvermeidlichen Versöhnung faßt sie ihn auf seine Bitten um Verzeihung recht hart an.

Ein Detail in diesem Widerstreit zwischen Laurindo und Selino ist es, wenn Selino in dem erwähnten Streitdialog mit Laurindo (II 15) den Vorwurf der Täuschung mit einem stolzen *Könige können nicht lügen (Mentir non sanno i Regi)* zurückweist und diese Behauptung im Munde Laurindos wiederkehrt (III 13), als er Atamante die Wahrheit enthüllen will und dieser ihn mit einem grimmigen *Rede aber lüge nicht (Parla ma non mentir)* dazu auffordert; jetzt sagt Laurindo *Eine königliche Seele kennt keine Lügen (Alma reale non conosce menzogne)*, womit er (sie) sich als die wahre königliche Seele und Selino als Lügner erweist. Ein ähnlich ironischer Zug ist es, wenn Dorisbe, der übersteigerten Liebeserklärungen Selinos müde, sich mit der Bemerkung entfernt, er möge, was er zu sagen habe, Laurindo mitteilen (II 3); diese Situation wird ironisch umgekehrt, wenn Selino, in der Aufregung der Erwartung der Liebesnacht mit Dorisbe seiner selbst nicht mehr mächtig, sich ebenfalls entfernt mit dem Bedeuten, sein *secretario fedele* Laurindo werde ihr seine Gefühle erklären (II 14). Was zuerst Ausdruck kühler Zurückweisung war, ist beim liebtestollen Selino gerade das Gegenteil.

Anklänge wie die erwähnten sind ein Stilmittel der Opernlibrettistik und kommen auch in den drei hier besprochenen Werken vielfach vor. Entgegen den Erwartungen, die man aus der Sicht späterer Zeiten setzen würde, entsprechen den verbalen Übereinstimmungen nur selten musikalische. Nach den Gebräuchen der Zeit war es nicht notwendig, etwas, das schon auf einer Ebene – dem Wort, auch der Gebärde – zum Ausdruck gebracht wurde, auf einer anderen (in diesem Fall der Musik) zu duplizieren. So verhält es sich beispielsweise auch mit den Worten *Io vengo meno*, die zuerst am Schluß des Duettes Dorisbe-Laurindo I 8, in dem es um das traurige Geheimnis Lau-

rindos geht, auftreten und dann in Laurindos Klageszene I 14, gleichfalls als Schlußworte, wiederkehren. Stehen die Worte in der Musik des Duettes auf gleichsam resignierenden, absteigenden Melodielinien, so bringt sie Laurindo im Rezitativ stockend, in Synkopen und von Pausen unterbrochen, vor:

NOTENBEISPIELE 4 UND 5

Example 4: Musical notation for a duet. The top staff is for Laurindo and the bottom for Dorisbel. The lyrics are: Laurindo: Io ven - gna - no; Dorisbel: Io ven - go, io ven - go me - - no.

Example 5: Musical notation for Laurindo's solo part. The lyrics are: Laurindo: Io ven - go, io ven - go me - - no.

In der *Magnanimità d'Alessandro* nehmen die komischen Züge einen viel breiteren Raum ein als in der *Argia*. Könnte man bei dieser noch zur Not eine seriöse Handlung als roten Faden herausholen, so ist dies bei der *Magnanimità d'Alessandro*, wie sich ja bei der Wiedergabe des Inhaltes zeigt, kaum mehr möglich. Man gewinnt den Eindruck, daß man beim zweiten Besuch Christines dasjenige, was ihr beim ersten besonders gefallen hatte, jetzt dem Gast zuliebe verstärkt zur Geltung brachte. Auch hier wird mit dem Mittel der Übertreibung, aber auch der Relativierung des Heroismus gearbeitet, etwa Alessandros vor Edelmut triefende Gesten einerseits und seine Furcht, sich der Versuchung durch den Anblick der Mädchen auszusetzen, andererseits. Das täppische Gebaren von Clearco und Timoclea, die sich finden wollen, sich aber nicht entschließen können (I 9, II 9), entspricht sicherlich nicht der Vorstellung von selbstsicheren Cortigiani. Den Höhepunkt der Parodie bildet die Duellscene mitsamt den nachfolgenden Geschehnissen um die beiden Mädchen: das Ende des Kampfes schon nach wenigen Augenblicken, das Umfallen vor Schreck, der scheinbare Tod und das Wiedererwachen können nur als Ironisierung von Situationen verstanden werden, wie sie in

der dramatischen und auch anderer Literatur der Zeit gang und gäbe waren. Von der gelegentlich vorgebrachten Vermutung, daß im Titel des Werkes eine versteckte Danksagung an die *Magnanimità* Papst Alexanders VII. zu sehen sei, der Cesti trotz seines hinterhältigen Betragens letzten Endes verziehen habe oder ihn doch ungeschoren ließ, kann natürlich nicht im entferntesten die Rede sein.

Es ist natürlich nicht möglich, im gegebenen Rahmen eine auch nur halbwegs erschöpfende Darstellung der musikalischen Gestaltung von Cestis Opern zu bieten. Auf einige charakteristische Züge sei aber noch aufmerksam gemacht. Eine Möglichkeit, mit musikalischen Mitteln in der Gestaltung eines Textes einzugreifen, ist die Wiederholung von Worten oder Phrasen, um sie besonders hervorzuheben, und noch mehr die Wiederkehr solcher Stellen an späterer Stelle, wodurch die Erinnerung an die frühere hervorgerufen und so ein Zusammenhang zwischen ihnen hergestellt wird. Ein Beispiel dafür findet sich am Anfang der *Oronthea*. Gleich in ihrer ersten Arie schwört Oronthea der Liebe und Ehe entschieden ab und entscheidet sich für die Freiheit, *libertà*: Und dieses *libertà* stößt sie am Ende der Arie, sich gleichsam selbst bestätigend, immer wieder heraus.

NOTENBEISPIEL 6

The musical notation consists of two systems. The first system shows a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef) in 3/4 time. The vocal line has the lyrics: "Li - ber - tà, li - ber - tà, li - ber - tà, li - ber - tà, li - ber - tà, li - ber - tà." The second system continues the vocal line with a melodic flourish and then returns to the lyrics: "li - ber - tà, li - ber - tà." The bass line continues with a steady rhythmic accompaniment.

Gleich darauf setzt ihr ihr Berater Creonte auf das heftigste zu, sie müsse einen Mann nehmen. Sie widersetzt sich, ihrem Motto treu, auf das heftigste und bricht schließlich abermals in den *libertà*-Kehrrim ihrer Arie aus der vorigen Szene aus. Dieser bildet damit ein musikalisches Gestaltungsmittel, die beiden Szenen aneinanderzu-

binden, gleichzeitig bestätigt er die Haltung Oronteas und zusätzlich hat er eine für die gesamte Handlung signifikante dramatische Funktion: Das hier textlich und musikalisch so deutlich und unverrückbar hingestellte Bekenntnis der Königin wird kurz darauf Lügen gestraft, als Orontea beim ersten Anblick Alidoros völlig ins Gegenteil umkippt. Damit wird sowohl ihren eigenen Worten in ironischer Weise der Boden entzogen als auch jenen Creontes, dessen Willen zwar jetzt erfüllt ist, aber mit einem falschen Mann. Aus dieser Situation resultiert praktisch der Rest des Geschehens.

Die vom eigenen Vater zum Tode verurteilte Dorisbe in Szene III 12 der *Argia* beteuert verzweifelt ihre Unschuld: *Erbarmen, Götter, Erbarmen, ich sterbe unschuldig (Pietà Numi pietà, pietà, moro, moro innocente)*: Diese Phrase, im Stil einer Arie komponiert, wird, Intensivierung der Klage, sofort um eine Quarte tiefer wiederholt. Man würde eine Weiterführung der Arie erwarten. Statt dessen bricht Dorisbe in ein Rezitativ mit heftigen Anklagen gegen den grausamen Vater aus, um schließlich nochmals zu den beiden Anfangszeilen zurückzukehren, die nochmals die Tiefe ihres Schmerzes fühlen lassen. Man kann hier auch von einer Da-capo-Arie mit rezitativischem Mittelteil sprechen. Das Eindringen des Rezitativs in Arien ist öfter zu beobachten (etwa in dem schon erwähnten Fall der Seitenbemerkungen Timocleas zu Statiras Liebesarie in der *Magnanimità* III 1). Es geht dabei im Prinzip immer darum, daß in die Welt der großen Gefühle und der schönen Illusion die Realität hereinbricht, was sehr oft und nicht nur bei Cesti durch komische Figuren erfolgt, die sich oft auch im Pathos der Primärfiguren nicht zurechtfinden.

Ein Herunterholen vom Kothurn großer, aber illusionärer Empfindungen ist es auch, wenn auf eine pathetische Arienstrophe eines Protagonisten eine zweite, von einer anderen Person gesungene Strophe folgt, die den Sinn der ersten auf den Kopf stellt. Dies geschieht in sehr drastischer Weise in der *Orontea* (I 7–8). Corindo besingt in einer ersten Strophe die Freuden der Liebe: *Wie schön ist es, einer lebenswürdigen Schönen zu schmeicheln*. Die zweite Strophe singt der betrunkene Gelone. Er beginnt zwar mit denselben beiden Worten, gibt ihnen aber einen ganz anderen, parodistischen Sinn: *Wie schön ist es, den Marzimino aus dem Faß rinnen zu sehen* (er bevorzugt also, nebenbei bemerkt, denselben Wein wie Don Giovanni).

Dann kommt in der nächsten Szene Corindos Geliebte Silandra hinzu und bringt die dritte Strophe, natürlich wieder im selben Sinn wie Corindo: *Wie schön hat mich das Gold eines Haares bezaubert*. Daraufhin beginnt Gelone wieder mit *Wie schön*, wird allerdings von Corindo unterbrochen, der eine Liebesarie auf Silandra anstimmt.

Ähnliches liegt in Szene I 4 der *Argia* vor. König Atamante besingt das Glück des Herrschens, das aber jederzeit durch die *volubil Dea*, also Fortuna, gefährdet sei. Sein Diener Lurcano hängt eine zweite Strophe an: *Wer auf der Welt anderen das Gesetz gibt und sich selbst nicht zu regieren weiß, kann das Schicksal nicht zum Freund haben. Aber was ist der Nutzen und die Politik eines Königs: die Schuld Fortuna zuzuschreiben und nicht sich selbst*.

Die Musik Cestis hebt also manche der parodistisch-komischen Charakterzüge der Libretti mit ihren Mitteln hervor, setzt gelegentlich auch eigenständige Akzente in dieser Richtung. Sie bedient sich durchaus auch handgreiflicher Illustrationen wie zum Beispiel beim Stotterer Bleso in der *Magnanimità d'Alessandro*, dessen Redeweise musikalisch nachvollzogen wird (III 7):

NOTENBEISPIEL 7

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are: "Que-ste fra qua-, fra qua-, qua-qua qua-qua qua-, fraquat-ro-mu-ra lorac-ch donperforz-fo-." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Viele Witze bleiben aber auch dem Text allein vorbehalten, ohne daß die Vertonung im Rezitativ in irgendeiner auffallenden Weise darauf eingehen würde (was auch mit dem oben erwähnten Phänomen der Vermeidung von parallelen Ausdrucksformen in Wort, Darstellung und Musik zu tun hat). Die eigentliche Funktion der Musik war, und nicht nur in diesen Opern und der Oper überhaupt, die Darstellung menschlicher Affekte mit den Mitteln der Musik. Das geschieht hauptsächlich, aber nicht ausschließlich in den Arien. Die Arie tritt aus der durch das Rezitativ getragenen Handlung heraus und gibt den Empfindungen der jeweiligen Person in der jeweiligen Situation Ausdruck. Dabei kann, muß aber nicht unbedingt berücksichtigt werden, ob diese Situation durch das vorhergegangene oder

nachfolgende dramatische Geschehen relativiert wird oder nicht. Bei einigen Gestalten kommt aber durchaus auch der Hintergrund der Persönlichkeit zum Tragen, deutlich etwa bei Selino in der *Argia*, bei dem die Geschlossenheit der Tonsprache der Arien auch seine Eingeschlossenheit in seine Liebestollheit signalisiert. Freilich darf man von einem Kunstwerk der Barockzeit nicht erwarten, daß irgendwelche Charakteristika mit dem tierischen Ernst des modernen Regietheaters bis zur letzten Konsequenz vom Anfang bis Ende durchgezogen werden. Es gehört durchaus zum Reiz dieser Werke, daß die Vielfalt des Gebotenen sich auch in vielfältiger Weise äußert und damit die Welt der menschlichen Empfindungen in allen ihren Erscheinungsformen und Widersprüchen ihren Niederschlag findet.