

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN



65. BAND 2023



HERAUSGEGEBEN VON
ANDREAS GOTTSMANN

GUEST EDITOR
CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA
SILVIA TAMMARO

VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

11.03.2024 14:45:10

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN

65

2023



ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
HISTORISCHES INSTITUT
BEIM ÖSTERREICHISCHEN KULTURFORUM IN ROM

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

ANDREAS GOTTSMANN

GUEST EDITOR
CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA
SILVIA TAMMARO

65. BAND

VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
HISTORISCHES INSTITUT BEIM ÖSTERREICHISCHEN KULTURFORUM IN ROM

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN

Begründet von Leo Santifaller,
herausgegeben von Andreas Gottsmann

Redaktion: Rainer Murauer.
Übersetzung der Kurzfassungen ins Englische: Annamaria Celeste, Nicola Wood.
Adresse: Istituto Storico Austriaco, Viale Bruno Buozzi 113, I-00197 Roma.
Erscheint in Jahresbänden.
Manuskripte sind ausschließlich nach vorheriger Anfrage in völlig druckfertigem Zustand an die Redaktion zu senden.
Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2, A-1010 Wien.

Wissenschaftlicher Beirat:
Marco Bellabarba (Trient), Richard Bösel (Wien), Andrea Ciampani (Rom), Ortwin Dally (Rom), Sybille Ebert-Schifferer (München), Ellinor Forster (Innsbruck), Andrea Di Michele (Bozen), Kristian Göransson (Stockholm), Jochen Johrendt (Wuppertal), Alexander Koller (Rom), Luca Lecis (Cagliari), Claudia Märtl (München)

Gedruckt mit Mitteln
des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung

Die Vignette auf dem Schmutztitel zeigt das erste Siegel des
Istituto Austriaco di Studii Storici in Roma

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Alle Rechte vorbehalten
AU ISSN 0080-3790
ISBN 978-3-7001-9428-6
Copyright © Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2023

Druck: Medienfarbik Graz GmbH, Graz

https://epub.oeaw.ac.at/9428-6
https://verlag.oeaw.ac.at
Made in Europe

Inhaltsverzeichnis

Jahresbericht 7

Arte e cultura italiana a Vienna. Esiti e contesti di una presenza continua
Prefazione di Cecilia Mazzetti di Pietralata – Silvia Tammaro 27

Johannes Myssok, Canova und Wien. Eine Geschichte der Rückkehr ... 31

Silvia Tammaro, Auf den Spuren der Savoyischen Nation in Wien. Künstlerischer Transfer unter dem Schutz des heiligen Franz von Sales 55

Gernot Mayer, Ein Brief aus Rom muss zum Thema die Künste haben. Römische Kunstnachrichten von Baron Wilhelm von Edelsheim (1770–1772) 83

Livio Marcaletti, La tragicommedia per musica alla corte di Vienna nel primo Settecento. Un genere di importazione o una creazione della corte imperiale? 115

Andrea Zedler, Die „österreichische italianità" am Po: Antonio Caldaras Kantatenkompositionen zwischen Italien und dem Kaiserhof 135

Konstantin Hirschmann, Herrscherlob zwischen Geburtstags-Opern und ‚Anagramm-Kränzchen'. Librettisten und Panegyriker am Wiener Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts. 151

Martin Scheutz, Italiener im Wien des 18. Jahrhunderts. Neubürger, Hofangehörige und hofbefreite Handwerker 185

Elisabeth Garms-Cornides, Am Hof und in der Stadt. Italienische Jesuiten in Wien 231

Marko Deisinger, Kulturtransfer unter Eleonora II. Zum Import italienischer Oratorien an den Wiener Hof 269

Rudi Risatti, Die Burnacini in Wien. Die Übersiedlung einer Familie von Theaterarchitekten von Venedig an den kaiserlichen Hof 313

Cecilia Mazzetti di Pietralata, Vista su Vienna, 'paradiso del mondo': Andrea e Scipione Santacroce attraverso nuove fonti per la storia della città e della corte 335

***

Paul Freedman–Damian J. Smith, Additional letters of Pope Innocent III (1198–1216) to Catalonia 373

Zdeněk Kazlepka–Zuzana Macurová, *The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels* from the collections of the Liechtenstein family and its origin 387

Alexander Koller, Papsttum und Osmanisches Reich im ausgehenden 17. Jahrhundert. Neuordnung Südosteuropas mit weitreichenden Folgen 409

Stefan Albl, *Ercole libera Prometeo* di Pierre Subleyras 435

Andreas Gottsmann, Die Mission der Manharter nach Rom im Heiligen Jahr 1825 453

Sylvia Diebner, Die „Gemischte Gesellschaft" (GG) – Ausländische Junggesellen in Rom um 1900. Ein Fund im Archiv des Österreichischen Historischen Instituts Rom 467

Rupert Klieber, Der Internationale Eucharistische Kongress 1938 in Budapest aus österreichisch-katholischer Warte. Enttäuschte Erwartungen – ungenutzte Chancen? 561

Massimiliano Valente, Pio XII e il mancato riconoscimento dello Stato indipendente di Croazia da parte della Santa Sede 577

Lina Užukauskaitė, Ingeborg Bachmann und die Kunst. Intermediale Aktionsformen in den Italien-Kunstwerken von Cy Twombly, Elisa Montessori und Marina Bindella 605

Siglenverzeichnis 637

Mail-Adressen der Autoren 641



BERICHT DES

ÖSTERREICHISCHEN HISTORISCHEN INSTITUTS IN ROM

FÜR DAS **STUDIENJAHR 2022/23**

INHALTSVERZEICHNIS

Über das Österreichische Historische Institut in Rom
Publikationen und Vorträge der Institutsmitarbeiter
Bibliothek
Publikationen
Rückblick auf die Veranstaltungen des Jahres 2022
Stipendien 2022–2023 und „Go investigatio“
News / Interessantes

Über das Österreichische Historische Institut in Rom

Das Österreichische Historische Institut in Rom ist, neben dem Österreichischen Archäologischen Institut mit seinen Zweigstellen in Athen und Kairo, die bedeutendste wissenschaftliche Einrichtung der Republik Österreich im Ausland. In Rom gehört das ÖHI zu den renommiertesten internationalen Instituten seiner Art.
Innerhalb des vom ÖHI betreuten breiten Fächerspektrums wird jährlich eine begrenzte Anzahl von Stipendien zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses vergeben.



© Lois Lammerhuber

Mit seiner regelmäßigen Durchführung von Symposien, Vorträgen und diversen Veranstaltungen präsentiert sich das ÖHI-Rom nicht nur als integrative wissenschaftliche Einrichtung der Öffentlichkeit gegenüber, sondern bildet zunehmend auch eine repräsentative Plattform für den interdisziplinären Dialog. Die regelmäßige und intensive Zusammenarbeit mit österreichischen und italienischen Forschungseinrichtungen hat sich im Laufe der Jahre immer wieder bestens bewährt.

Publikationen

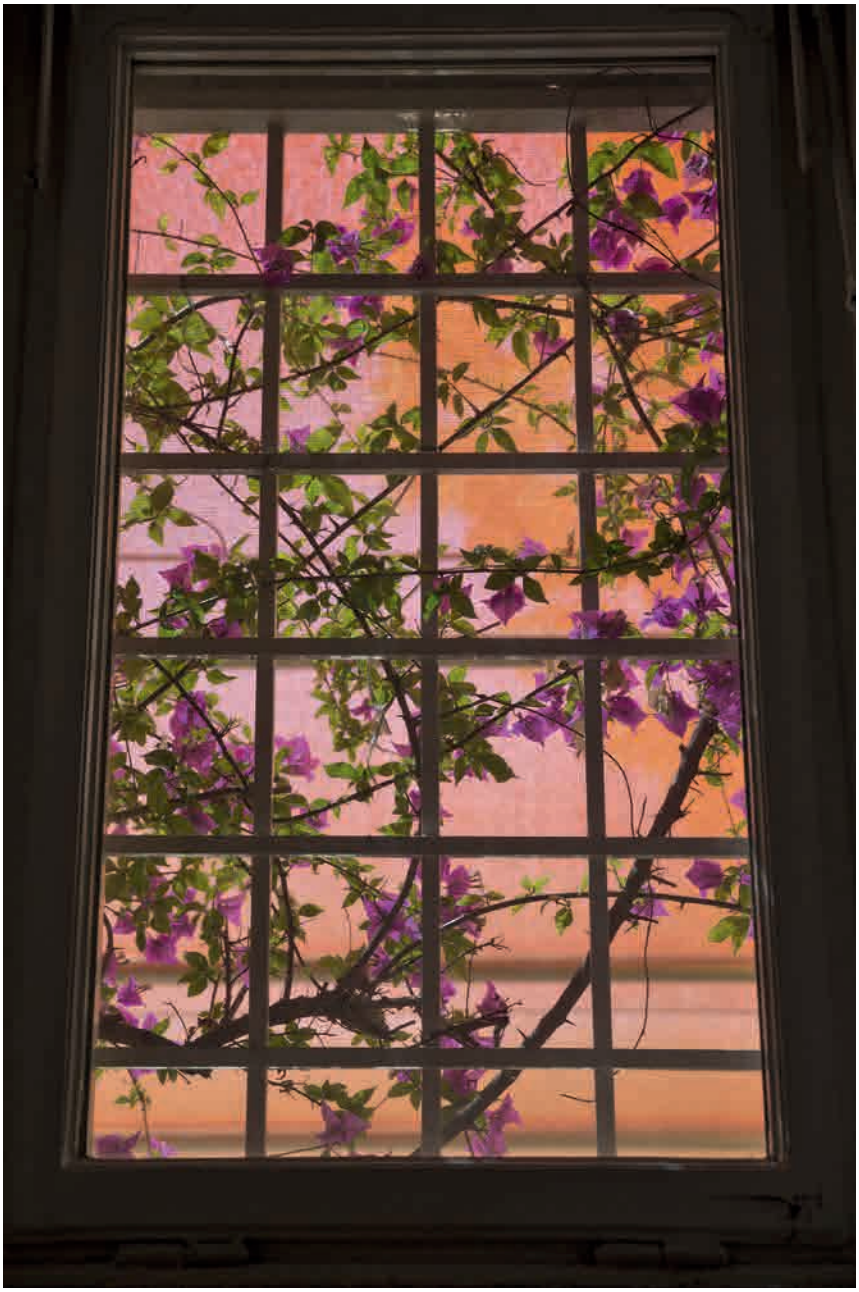
Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Römische Historische Mitteilungen
Band 64 (2022)





© Lois Lammerhuber



© Lois Lammerhuber

Publikationen und Vorträge der Institutsmitarbeiter

Andreas Gottsmann

(Artikel), Kooperation und Konflikt im Bezirk Volosca-Abbazia, in: Römische Historische Mitteilungen 64(2022), 341-390.
Cooperazione e conflitto in Istria. Il caso del distretto di Volosca-Abbazia, in: Geschichte und Region / Storia e Regione 31 (2022)2, 111-135.

(Herausgeber gemeinsam mit Georg Plattner), Das Heroon von Trysa. Akten des Internationalen Symposions. Österreichisches Historisches Institut in Rom, 28. Oktober 2016 (Wien–Köln 2022).

(Herausgeber gemeinsam mit Andrea Di Michele, Luciano Monzali, Karlo Ruzicic-Kessler), La difficile riappacificazione. Italia, Austria e Alto Adige nel XX secolo (Roma 2022).

Vorträge

24. März 2022:
Charles IV/I - an Attempt to Save the Habsburg Monarchy? Reforms, Peace Efforts and Catholicism and the Political Reality during First World War. Vortrag gehalten an der Katholischen Universität Lissabon.

9. April 2022:
La prospettiva "Viennese": l'esplorazione del territorio nelle descrizioni dei viaggi dei membri della casa imperiale a Venezia (1815-1825), Vortrag gehalten auf der Tagung "Venezia e il suo Stato da mar/Venice and its Stato da Mar", Convegno della Società Dalmata di Storia Patria, Venedig, 7.-9. April 2022.

12. April 2022:
La Roma cattolica e l'Istituto Storico Austriaco: una storia un po' diversa. Vortrag gehalten am Österreichischen Historischen Institut in Rom, anlässlich der 140-Jahres Feier des Bestandes des ÖHI.

6. Juli 2022:
Präsentation „Die schwierige Versöhnung", Italienisches Kulturinstitut Wien.

SS 2022:
Das Verhältnis von Staat und Kirche in Österreich 1848-1938. Seminar Universität Wien.

10. Oktober 2022:
Austria e Risorgimento italiano. Vortrag und Diskussionsveranstaltung, italienische Botschaft in Wien.

3. November 2022:
„… und deswegen ist er ein Renitent, ein Widersetzlicher". Das national-politische Engagement katholischer Priester in Istrien. Vortrag gehalten im Rahmen der Tagung „Die Kirche als Staat? Das Verhältnis von Staat und Kirche im Wandel der Zeit." Österreichisches Historisches Institut Rom.

18. November 2022:
Präsentation des Bandes X (Kultur und Zivilisation) der Reihe „Die Habsburgermonarchie 1848-1918". Tessmann-Landesbibliothek Bozen.

Rainer Murauer

Die Register Innocenz III. 15. Pontifikatsjahr, 1212/1213.
Texte und Indices. Bearbeitet von Andrea Sommerlechner gemeinsam mit Christoph Egger, Othmar Hageneder, Rainer Murauer, Martin Schaller und Herwig Weigl.

Vorträge

4. Juli 2022:
Einfluss des Papstes auf die Gerichtsbarkeit bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Vortrag gehalten im Rahmen der Tagung: „Das Papsttum und Niederösterreich vom Hochmittelalter bis in das frühe 17. Jahrhundert. 40. Symposium des NÖ Instituts für Landeskunde", St. Pölten, 4.–6. Juli 2022.

Bibliothek

Die Bibliothek befindet sich im gemeinsamen Besitz des Österreichischen Historischen Instituts Rom und des Österreichischen Kulturforums Rom; ihr Bestand umfasst rund 100.000 Bände. Der Schwerpunkt der Bibliothek liegt auf Geschichte, inklusive Kunstgeschichte und Archäologie, sie gibt aber auch viele Materialien zum Themengebiet „Österreich“ (Geschichte, Kunst, Literatur, Landeskunde u.v.m.)
Weiters finden sich rund 4000 Ausstellungskataloge österreichischer Museen und Künstler im Bestand, sowie ca. 1000 Musikalien und rund 500 CD-Roms und Musikalben.

Der Literaturbestand des Österreichischen Historischen Instituts wurde 2022 um 454 Medien erweitert. Der größere Anteil der Neuzugänge besteht aus **Ankäufen** (178 Stück, bzw. 39,2 %) und **festen Fortsetzungen** (91 Stück, bzw. 20 %) – der Rest setzt sich aus **Tauschexemplaren** (78 Stück, bzw. 17,2 %) sowie **Buchgeschenken** zusammen (107 Stück, bzw. 23,6 %).



© Lois Lammerhuber

Sie können unseren Bibliotheksbestand über diese beiden Online-Kataloge nach Literatur durchsuchen:

- Search (gemeinsamer Katalog der British School of Rome, des belgischen, dänischen und österreichischen Instituts):
http://search-libnet.org/
- Urbis (römisches Bibliotheksverbundsystem):
www.urbis-libnet.org



Bild aus unserem Bücherbasar - November 2022

Publikationen





Die schwierige Versöhnung

Italien, Österreich und Südtirol im 20. Jahrhundert
Andrea Di Michele, Andreas Gottsmann, Luciano Monzali, Karlo Ruzicic-Kessler (Hrsg.)

Dieser Band ist das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Historikern und wissenschaftlichen Einrichtungen in Österreich und Italien. Er umfasst zwei große Themenbereiche: die bilateralen Kontakte im 20. Jahrhundert zwischen den beiden Nachbarländern sowie die Rolle der Südtirolfrage in diesem Verhältnis. Im Dreieck Rom-Wien-Bozen werden die wichtigsten Schnittpunkte dieser fortwährend aufrechterhaltenen Beziehung beleuchtet und zentrale Fragen der jüngsten europäischen Geschichte untersucht: der Umgang mit nationalen Minderheiten, das Wirken autoritärer Regimes sowie die Demokratisierung und der Prozess der europäischen Integration. Ziel dieses Bandes ist es, den derzeitigen Forschungsstand abzubilden, mögliche neue Forschungsfelder zu eröffnen und dem historiografischen Dialog zwischen Rom und Wien neue Impulse zu verleihen.

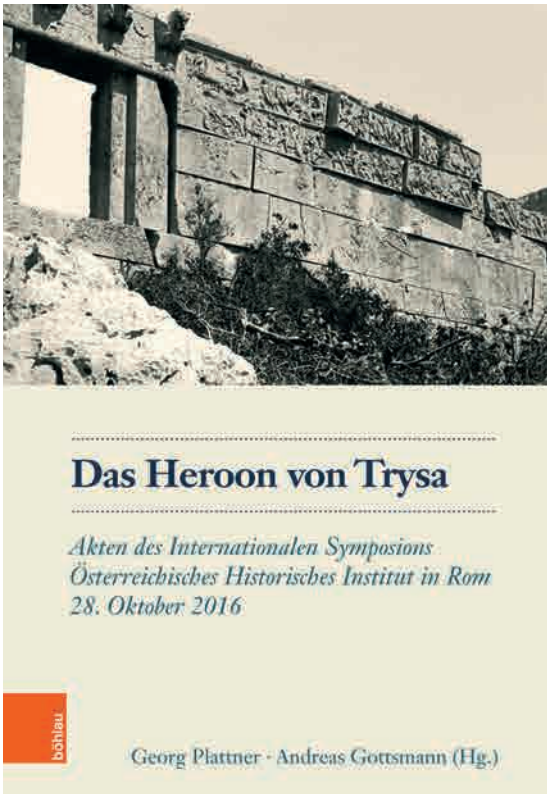
© 2020 by Bu, press

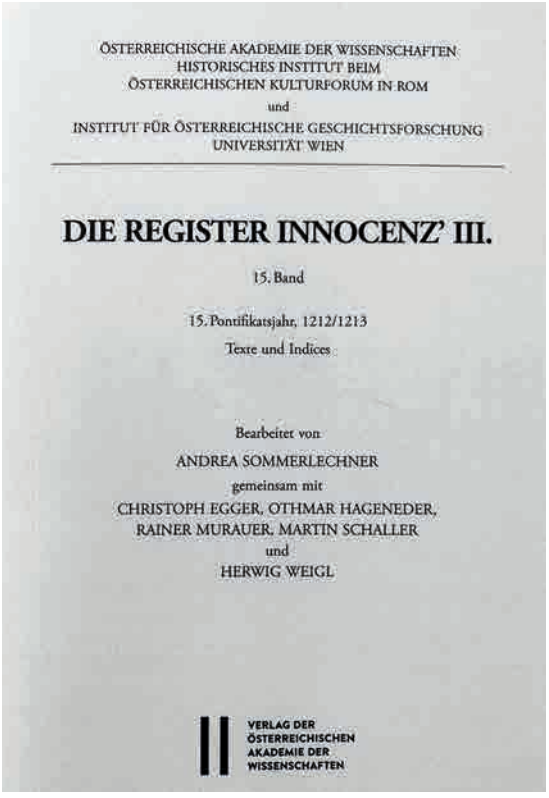
ÖHI JAHRESBERICHT

Das Heroon von Trysa
Akten des Internationalen Symposions, Österreichisches Historisches Institut in Rom, 28. Oktober 2016

Georg Plattner, Andreas Gottsmann (Hrsg.)

© Böhlau





Die Register Innocenz III
15. Pontifikatsjahr, 1212/1213.

Texte und Indices. Bearbeitet von Andrea Sommerlechner gemeinsam mit Christoph Egger, Othmar Hageneder, Rainer Murauer, Martin Schaller und Herwig Weigl

© Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften

Rückblick auf die Veranstaltungen des Jahres 2022



12. April 2022
1881-2021: 140 Jahre ÖHI



11. Mai 2022
150 Jahre Suezkanal



28. September 2022
Päpstliche Bullen und Templerorden: Eine neue Interpretation der Geschichte



20. Oktober 2022
Nationalfeiertagempfang
für die österreichischen Schülerinnen und Schüler der Schweizer Schule und der Deutschen Schule Rom



2. November 2022
Giovanni Girolamo Kapsperger
„uomo eminentissimo, ma assai fantastico“
Neue biographische Informationen
über den Tedesco della Tiorba



3. November 2022
Die Kirche als Staat?
Das Verhältnis von Staat und Kirche
im Wandel der Zeit



15. Dezember 2022
Das Erbe des Konstitutionalismus des Risorgimento im zeitgenössischen öffentlichen Recht
in Kooperation mit dem
dem Dipartimento
di Scienze giuridiche e politiche
dell'Università di Roma
Guglielmo Marconi

Rückblick auf die Veranstaltungen des Jahres 2022















Stipendien 2022–2023

Francesca Susanna Croce, MA
The Divine Master: Raphael and the Works of Giovan Pietro Bellori and Carlo Maratti.
1 Monat

Sophie Dieberger, BA, BA, MA
Il ciclo illustrativo del Roman de Troie Cod. 2571 (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek). Forma, funzione e iconografia di un programma illustrativo profano nell'Italia settentrionale del Trecento.
3 Monate

Mag. Dr.phil Evelyn Knappitsch
La corrispondenza dei prigionieri di guerra come spazio multidimensionale di comunicazione e conoscenza.
4 Monate

Janja Dora Ivančić, MA
Slavic Language and Catholic Religion: Language Policy of the Propaganda Fide in Eighteenth Century Dalmatia.
7 Monate

Hamida Sivac, BA, MA
Critica Femminista del Linguaggio Nelle Arti Visive (anni '70)
3 Monate

Go Investigatio

Die Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) vergibt Stipendien für Bibliotheks-, Archiv- und Feldforschungsaufenthalte außerhalb von Österreich, die für die Erstellung einer wissenschaftlichen Arbeit bzw. Publikation oder die Ausarbeitung eines Drittmittelantrags notwendig sind.

Eingeladen zur Bewerbung sind Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in Fachbereichen der Geistes- und Kulturwissenschaften,

- deren letzter akademischer Abschluss (Mag./M.A. oder Dr./PhD) nicht länger als fünf Jahre zurückliegt,
- die an einer Universität oder einer außeruniversitären Forschungseinrichtung in Österreich ein Doktorats-/PhD-Studium durchführen oder als (Senior) Researcher tätig sind, und
- ein konkretes Projekt vorlegen, zu dessen Durchführung ein (Recherche-)Aufenthalt im Ausland notwendig ist.

Nicht gefördert wird die Teilnahme an Lehrgängen, Workshops, Konferenzen oder Ähnliches.

Insbesondere die ÖAW-Außenstellen in Athen (ÖAI Athen), Rom (HI Rom) und Kairo (ÖAI Kairo) ermöglichen eine breite Vernetzungsmöglichkeit mit den Forscher/innen vor Ort, bieten außerdem eine kostenfreie Unterbringung und Unterstützung bei der Durchführung der Forschung vor Ort.

Stipendienanträge für Projekte, die an einer dieser Einrichtungen durchgeführt werden sollen, werden bei gleicher wissenschaftlicher Qualität bevorzugt behandelt.

Link:
https://stipendien.oeaw.ac.at/stipendien/goinvestigatio

News / Interessantes

Die Presse · SAMSTAG, 12. NOVEMBER 2022

Geisteswissenschaft. Das Historische Institut in Rom ist Anlaufstelle für österreichische Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler.

VON ERICH WITZMANN

Das Statement von Andreas Gottsmann fällt kurz und prägnant aus. „In den vergangenen Jahrzehnten ist das Institut zu einer wissenschaftlichen Drehscheibe geworden." Der österreichische Historiker spricht vom Historischen Institut in Rom (ÖHI), von „seinem" Institut, das er seit neun Jahren leitet.

Blickt man sowohl auf das Forschungsspektrum als auch auf die Besucher und Benützer, dann ist das ÖHI tatsächlich ein wissenschaftlicher Umschlagplatz für die Forschung in so gut wie allen Geisteswissenschaften. Es sei, so heißt es im Institut, für folgende Disziplinen zuständig: Geschichte (Alte Geschichte, Mittelalter, Neuzeit und Zeitgeschichte), Kunstgeschichte, Archäologie, Klassische Philologie, Byzantinistik, Romanistik, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Politische Wissenschaften und Rechtsgeschichte (vor allem Antike und Kanonische Rechtsgeschichte). Der ÖHI-Direktor sieht das Institut als „Visitenkarte Österreichs in Italien".

Andreas Gottsmann ist selbst über seine Forschungen zum ÖHI gekommen. Er hat an seiner Habilitation zum Thema „Die nationalen Katholizismen in der Donaumonarchie" gearbeitet und kann als ordentliches Mitglied in der Akademie der Wissenschaften (ÖAW-Kommission „Geschichte der Habsburgermonarchie") fünf Jahre am Institut in Rom arbeiten. Das war in den Jahren 2002 bis 2007, außer für sein Thema die Recherchen der Habsburger zum Vatikan besonders wichtig waren.

Vatikanische Archive locken

Finde 2013 bei sich dann die Möglichkeit, als Direktor des ÖHI nach Rom aufzusteigen, „Das, was Rom als Forschungsstandort für einen Historiker einzigartig macht, sind natürlich vor allem die reichhaltigen vatikanischen Archive", sagt Gottsmann aus eigener Erfahrung. Der Historiker und Politikwissenschaftler hebt die vielfältige Aufgabenfeld hervor, das ihn zur Übernahme des ÖHI bewogen hat. „Vor allem ist es die Interdisziplinarität, denn das Institut deckt verschiedenste Themenbereiche von der Antike bis in die Gegenwart ab, ausschließlich Archäologie und Kunstgeschichte." Neben dem Vatikan seien für seine Arbeit und jene der österreichischen Gastforschenden die weiteren Archive Roms eine wissenschaftliche Fundgrube.

Das italienische Staatsarchiv sammelt Materialien seit 1661, das Archivio di Stato di Roma verfügt über die staatlichen Quellen des Kirchenstaates. Weiters weist der ÖHI-Direktor auf das Archiv des italienischen Außenministeriums und einige kleinere Archive hin.

Prinzipiell kann jeder die Archive des Vatikans besuchen. Voraussetzung ist ein abgeschlossenes Studium, ein Empfehlungsschreiben eines Professors, einer Professorin oder eines hohen Kirchenvertreters – oder eben des ÖHI. Damit sei sein Institut die bevorzugte Anlaufstelle für wissenschaftliche Einrichtungen in Österreich, vor allem der Universitäten.

Es herrscht hoher Andrang

„Seit der Pandemie ist der Zugang zu den Archiven leider stark eingeschränkt, was aufgrund des Andrangs von Forschern aus aller Welt zu einem ziemlichen Engpass führt", sagt Gottsmann. Derzeit müsse man sich schon Monate vorher anmelden. Das gelte nicht nur für das größte Archiv, das Archivio Apostolico (früher Geheimarchiv), sondern auch für die kleineren Archive der einzelnen vatikanischen Kongregationen.

Derzeit werden am Institut mehrere Forschungsprojekte betreut, darunter die Aktenedition „Grazer Nuntiatur", vorbereitet werden auch eine Online-Edition zu ausgewählten österreichbezogenen Akten aus dem Pontifikat Pius XI. (Papst von 1922 bis 1939) und ein Forschungsprojekt zu „Pius XII. und Österreich" (1939–1958).

Stipendien für junge Leute

Abgeschlossen wurden zuletzt vom Forschungsfonds FWF geförderte Projekte über den Kulturtransfer zwischen Österreich und Italien im Barock (in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunstgeschichte der Uni Wien) und ein erstes Forschungsprojekt zur antiken Stadt Ostia (mit dem Österreichischen Archäologischen Institut, eine Fortsetzung ist geplant).



Das Österreichische Historische Institut liegt am Museumspark Villa Borghese mitten in Rom.

Die Visitenkarte Österreichs in Italien

IN DER FERNE FORSCHEN

Österreichische Gastforschende nutzen das ÖHI als Anlaufstelle, zudem verfügt das Haus über ein – stets gut frequentiertes – Gästezimmer. Gottsmann weist auch darauf hin, dass sein Institut die Drehscheibe für das Stipendienprogramm („Go investigate") der ÖAW ist, wenn es einen besonderen Rom-Schwerpunkt gibt. Pro Jahr werden 30 Stipendienmonate an Doktoranden oder Postdocs vergeben.

Das ÖHI ist aber auch für italienische Studierende und arrivierte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler eine häufig aufgesuchte Forschungsstelle. Andreas Gottsmann: „Immer wieder sind wir mit Anfragen konfrontiert, auch mit der Bitte um Kontaktherstellung zu österreichischen Einrichtungen."

Von zentraler Bedeutung sei darüber hinaus die Bibliothek, die mit über 100.000 Bänden die größte Auslandsbibliothek Österreichs ist. Die vor allem auf Austriaca ausgerichtete Bibliothek wird gemeinsam mit dem im gleichen Gebäude befindlichen Österreichischen Kulturforum geführt. Ihre Bedeutung wird auch dann ersichtlich, dass sie im Österreichisch-Italienischen Kulturabkommen verankert ist.

ZUR PERSON

Andreas Gottsmann (61) war nach dem Studium der Geschichte und Politikwissenschaften an der Universität Wien am Österreichischen Kulturinstitut und an der Akademie der Wissenschaften tätig. 2005 kürte die Habilitation für Österreichische Geschichte. 2013 übernahm er die Leitung des Österreichischen Historischen Instituts in Rom.

Das österreichische Kulturinstitut wurde 1881 in Rom gegründet. Österreich war einer der ersten Staaten, die an einer ständigen diplomatischen Präsenz in der Ewigen Stadt interessiert waren. Das Historische Institut (ÖHI) gehört heute (schließlich seit 01. Jänner 1935/37 gemeinsam mit dem Kulturforum) dem Museumspark Villa Borghese in der Via Bruno Bianchi 19. 2012 wurde das ÖHI der Akademie der Wissenschaften angegliedert.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 27–29
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Arte e cultura italiana a Vienna
Esiti e contesti di una presenza continua

Prefazione

Vienna, sede sfarzosa della corte imperiale, capitale degli Stati Ereditari, punto nevralgico nello scacchiere politico e diplomatico di un'Europa centrale nei suoi assestamenti, ma anche città cosmopolita e internazionale che attrasse nel corso dei secoli numerosi viaggiatori, mercanti, artisti e maestranze straniere. In particolare la presenza degli italiani, intesi come provenienti dai vari Stati della Penisola, fu numerosa e attiva sia negli scambi economici che in quelli culturali. Le diverse particolarità linguistiche e culturali delle comunità 'nazionali', quali ad esempio la sabauda, si ricongiungono sotto una comune appartenenza alla Congregazione Italiana, che nella capitale asburgica si declina in forme identitarie unitarie ben più di quanto non accada in patria.

La comunità di italiani residente a Vienna diventa nel suo insieme, tra Sei e Settecento, la presenza straniera più numerosa, integrata, culturalmente vivace e influente. L'uscita inoltre, due volte a settimana, del *Corriere ordinario* dimostra l'esistenza di una folta comunità e di una solida rete di informazione che unisce i residenti d'oltralpe.

A rafforzare sia gli scambi culturali che gli intrecci politico-economici tra il Regno e la Penisola sono non solo gli ambasciatori e i diplomatici stanziati a Vienna e chiamati a rappresentare i vari Stati italiani, ma anche i numerosi legami dinastici che uniscono, nel corso dei secoli, gli Asburgo a molte delle famiglie regnanti sul suolo italiano, che entrano a far parte della famiglia imperiale portando la loro identità culturale al di là delle Alpi. Tali 'alleanze culturali' si consolidano in tempo di pace ma trovano la loro strada anche durante i conflitti attraverso le brillanti carriere militari che molti nobili italiani intraprendono nei ranghi dell'esercito imperiale, con la conseguenza che numerose famiglie aristocratiche si insediano in città assumendo incarichi di rilievo a corte.

Il *transfer* culturale prende corpo e sostanza attraverso i tanti letterati, artisti e scienziati italiani che arrivano a Vienna, sia al seguito di ambasciatori e viaggiatori aristocratici, sia chiamati dalla corte imperiale, vero fulcro di questa "österreichische italianità" (László Jónácsik). E proprio la corte diventa il vo-

lano dell'influsso della cultura italiana nella capitale asburgica, facendo sì che la portata di tale presenza abbia delle ripercussioni profonde sullo sviluppo dei linguaggi artistici in pittura, architettura, musica e teatro, in una dinamica di continui prestiti e interazioni tra le arti.

Il volume tematico delle Römische Historische Mitteilungen prende le mosse dalla giornata di studi "Italienische Kunst und Kultur in Wien. Voraussetzung und Auswirkungen einer lebendigen Präsenz", tenuta online il 13 novembre 2020 e promossa dall'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Vienna in collaborazione con l'Istituto di cultura italiana a Vienna, e ne amplia e approfondisce gli argomenti con l'aggiunta di nuovi contributi, proseguendo nella prospettiva del dialogo tra le diverse discipline storiche. Le ricerche inedite che qui si presentano si intrecciano dunque l'una all'altra, sul terreno comune dell'analisi delle fonti letterarie, documentarie e visive, e contribuiscono allo studio dell'impatto della cultura italiana nell'evoluzione artistica di Vienna fino all'ultimo scorcio dell'Antico Regime; al grande protagonista di quella stagione di passaggio tra Rivoluzione e Restaurazione, Antonio Canova, era appunto dedicata la conferenza serale di Johannes Myssok che, rielaborata, affianca gli altri saggi nel volume. In questo primo appuntamento di un progetto idealmente di più lunga gittata la storia dell'arte è solo uno degli aspetti qui trattati, con contributi che approfondiscono sia le opere che i committenti e collezionisti (Silvia Tammaro, Gernot Mayer). Le radici italiane della straordinaria fortuna sei-settecentesca della musica e del teatro alla corte di Vienna si rispecchiano in molti dei contributi, che argomentano da prospettive e fonti differenti il fenomeno a partire dall'epoca della presenza a corte dell'imperatrice, presto vedova, Eleonora II Gonzaga e vedono ricorrere protagonisti ed esperienze (Livio Marcaletti, Andrea Zedler, Konstantin Hirschmann). La storia sociale appare in definitiva il terreno comune ai saggi del libro, tanto in una prospettiva di grand'angolo e approccio statistico (Martin Scheutz), quanto nell'esame delle reti di relazioni (Elisabeth Garms-Cornides, Marko Deisinger), di casi-studio (Rudi Risatti) e analisi microstoriche che entrano fin nella quotidianità degli italiani di stanza a Vienna (Cecilia Mazzetti). Senza dubbio, accanto alle opere e ai testi, in tutti i saggi acquistano rilievo determinante gli 'attori' delle dinamiche dello scambio culturale: artisti, letterati, musicisti, predicatori, e certamente anche chi aveva le risorse per mettere in moto i processi: committenti, diplomatici, membri della corte. Intento della giornata, come anche di questo volume, è una progressiva sistematizzazione dei numerosi studi individuali per rispondere alle nuove istanze e sollecitazioni date dagli approcci storiografici globali, che possono essere verificati proprio in contesti cosmopoliti e ricchi di contaminazioni come quelli delle grandi capitali europee.

Un ringraziamento di cuore va rivolto ad Andreas Gottsmann, Direttore dell'Istituto Storico Austriaco a Roma, per aver subito abbracciato il progetto

e aver accolto la pubblicazione nelle Römische Historische Mitteilungen, integrando il volume con temi diversi, e a Sebastian Schütze, coordinatore del Vienna Center for the History of Collecting, allora Preside della Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät e oggi Rettore dell'Università di Vienna, per il suo indispensabile, costante e generoso sostegno scientifico.

Tra chi ha partecipato fin dalla prima ora anche se non è presente nel volume desideriamo ricordare Thomas Wallnig, che aveva offerto nel corso della giornata di studi una riflessione quanto mai densa imperniata sulle questioni più complesse in termini concettuali e di ricerca.

Siamo infine davvero grati a tutti gli autori per aver contribuito a questo studio corale nonostante le difficili circostanze degli ultimi anni abbiano impedito che la giornata di studi si celebrasse in presenza.

Vienna, dicembre 2022 Cecilia Mazzetti di Pietralata – Silvia Tammaro

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 31–54
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Johannes Myssok

Canova und Wien. Eine Geschichte der Rückkehr

Abstract

Antonio Canova, the most important sculptor of Classicism, stayed repeatedly in Vienna and maintained an intensive relationship both with the imperial family and with the institutions and their representatives in the city. The article traces these relationships and presences in chronological order by discussing the works commissioned for Vienna by the sculptor in their genesis, but also the relationships forged during his visits to the city, some of which resulted in new commissions. Against the background of the Napoleonic wars in Europe, the sculptor's efforts to make himself independent of patrons and of the courts, which were new in terms of the sociology of art, become clear. This is also manifested in the equally novel phenomenon of the artist's own recontextualization of his works, for he repeatedly had to adapt them to changing political constellations and thus to new locations. The focus of the article is then Canova's main work in Vienna, the Christinen-Grabmal – also a product of such a recontextualization – in relation to which it is problematized here for the first time whether the current installation is actually 'correct' in the sense of the intended overall concept. The article concludes with Canova's Theseus and Centaur Group, which bears witness like no other work of the time to how such recontextualizations generated meaning or even neutralized it in the end.

Canovas Beziehungen zur Stadt Wien fokussieren die bewegte Sattelzeit ‚um 1800' und spiegeln die dramatischen Wandlungen in Politik, Gesellschaft und Kultur. Neben dem Wandel vom Ancien Régime zur revolutionären und nachrevolutionären Gesellschaftsordnung in Europa eröffnet die Frage nach dem Verhältnis des Venezianers zu Wien zugleich auch eine ebenfalls in dieser Zeit neue, gesamteuropäische Perspektive, da sich mit der Person Canovas und seiner Wirksamkeit exemplarisch die Verlagerung von den alten Zentren Rom und Wien hin zu den neuen Metropolen Paris und London abbildet, ja diese entscheidende Auswirkungen auf seine Verbindungen zur alten Kaiserstadt und zu den dortigen Auftraggebern hatte.

Doch fangen wir am Anfang an und damit mit der Frage danach, wie Canova überhaupt in Wien bekannt wurde, und mehr noch, was von ihm bekannt wurde. Verantwortlich hierfür war noch der alte Motor des europäischen Kulturtransfers, die *Grand Tour*, welche aber im Laufe des 18. Jahrhunderts

nun nicht mehr nur britische Adlige als Kavalierstour nach Italien absolvierten, sondern in steigendem Maße auch junge Aristokraten aus anderen Ländern, unter ihnen der junge Wiener Graf Joseph Johann Fries. Dieser hatte 1785 das gewaltige Vermögen seines Vaters geerbt und reiste nun 1787 nach Italien mit dem Ziel Rom, wo er einen anderen, späterhin berühmten Grand-Tour-Touristen traf, Johann Wolfgang Goethe[1]. Genauso wie Goethe war natürlich auch Fries auf Winckelmanns Spuren, dessen Antikenbegeisterung ganz Europa infiziert und Rom damit zum Sehnsuchtsort einer vermeintlich unmittelbaren Begegnung mit der Antike hatte werden lassen[2]. Wie wir durch Goethes freundschaftlichen aber dafür nicht minder schonungslosen Bericht wissen, ging Fries mit dem ererbten Vermögen in modisch-englischer Manier auf Shopping Tour – laut Goethe mit nicht immer sicherem Urteil und gutem Geschmack, überdies auch teilweise schlecht beraten[3]. Diese von Vielen belächelte oder sogar rundheraus als neureich abgekanzelte Offenheit sorgte jedoch dafür, dass Fries nicht nur wie alle anderen Milords jedes noch so unbedeutende als ‚antik' geltende Werk, seien es Skulpturen oder Vasen, echt oder falsch, kaufte, sondern bereit war, zu einem enormen Preis ein modernes Werk zu erstehen: Canovas *Theseus und Minotaurus*-Gruppe[4]. Dieses 1783 vollendete Gründungswerk der klassizistischen Skulptur war Canovas Durchbruch in Rom gewesen, nachdem der junge Bildhauer 1779 von Venedig in die ewige Stadt übergesiedelt war und 1781 schließlich vom venezianischen Botschafter die Möglichkeit erhalten hatte, ein Werk eigener Wahl aus einem kostspieligen Marmorblock zu schaffen, der ihm hierfür geschenkt wurde[5]. Der Erfolg dieser Gruppe hatte auch Anlass zur Beauftragung Canovas mit dem ersten seiner beiden Papstgrabmäler gegeben und die Enthüllung dieses *Grabmals für Clemens XIV.* machte den Bildhauer 1787 auf einen Schlag europaweit berühmt[6]. In eben dieser Situation

[1] Goethes italienische Reise. Eine Hommage an ein Land, das es niemals gab, hrsg. von Peter Assmann–Helena Pereña–Johannes Ramharter (Milano 2020).

[2] Zuletzt Elio Franzini, Goethe in Italien. Auf Reisen mit Winckelmann, in: Die Winckelmann-Rezeption in Italien und Europa. Zirkulation, Adaption, Transformation, hrsg. von Elisabeth Décultot u. a. (Berlin–Boston 2021) 113–123.

[3] Johann Wolfgang von Goethe, Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, XI: Italienisches Tagebuch (München 1988) 368f., 379f.

[4] Hugh Honour, Canova's Theseus and the Minotaur, in: Victoria and Albert Museum-Yearbook 1 (1969) 1–15; Johannes Myssok, Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800 (Petersberg 2007) 40–53; ders., Antikes Pathos und modernes Gefühl. Antonio Canova und die Erfindung der neoklassizistischen Skulptur, in: Klassizismus 1770–1820, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013, hrsg. von Maraike Bückling (München 2013) 120–127, 128–131, Kat. Nr. 29.

[5] Johannes Myssok, Antonio Canova. L'ultimo veneziano a Roma, in: Venezia, Roma, due città fra paralleli e contrasti, hrsg. von Susanne Winter (Roma u. a. 2006) 93–123.

[6] Ders., Antonio Canova. Das Grabmal Clemens' XIII., in: Sankt Peter in Rom 1506–2006, hrsg. von Georg Satzinger-Sebastian Schütze (München 2008) 455–484.



Abb. 1: Angelika Kauffmann, Bildnis des Joseph Johann Graf Fries; Wien, Wien Museum
Foto: Inken Maria Holubec

hielt Fries sich in Rom auf und erwarb die als antikengleich gefeierte Gruppe – eine Sicht auf das Werk, die sich auch mit seinem Portrait von Angelika Kauffmann manifestiert (**Abb. 1**), das aus dem Anlass der Erwerbung entstand und in dem Fries in gleicher Weise mit der Gruppe Canovas posiert wie britische

Adlige zuvor in Batonis Grand-Tour-Portraits mit antiken Skulpturen vor dem Hintergrund römischer Bauten der Antike[7].

Mitsamt den weiteren Neuerwerbungen von Fries gelangte das Werk nach Wien und wurde dort im neuerbauten Palais Fries, später dann Pallavicini, am Josefsplatz aufgestellt – allerdings nur für recht kurze Zeit, denn wie die weiteren Wiener Sammlungen mit Skulpturen Canovas wurde auch diese erste 1826 veräußert, und damit verließ das Werk Wien wieder[8]. Doch immerhin war die Gruppe ein früher Botschafter von Canovas neuartiger Kunst und dasjenige Werk, das in den ‚germanischen' Ländern fortan am meisten geschätzt wurde[9].

Canovas erste Rückkehr und de facto sein erster Aufenthalt in Wien ergab sich durch die Zeitereignisse als unmittelbare Folge der Umwälzungen in Europa, die den Bildhauer existenziell bedrohten. Das Ende der venezianischen Republik 1797 hatte Canova aus dem zu diesem Zeitpunkt noch sicheren Rom mitverfolgt, denn seine Freunde und Angehörigen im Veneto hatten ihm quasi täglich vom bedrohlichen Vorrücken des französischen Revolutionsheeres unter der Leitung des Generals Bonaparte berichtet[10]. Für Canova bedeutete das Ende der tausendjährigen venezianischen Republik jedoch nicht nur eine persönlich empfundene Katastrophe, sondern zugleich auch den Verlust seiner stabilen Lebensgrundlage in Form einer Leibrente, die ihm der venezianische Staat erst kurz zuvor als ehrenvolle ‚Bezahlung' für sein ungeliebtes Monument

[7] Roberto Pancheri, Katalogeintrag, in: Il neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, Ausst.-Kat. Mailand 2002, hrsg. von Fernando Mazzocca (Milano u. a. 2002) 517, Kat. XV.9; Bettina Baumgärtel, Katalogeintrag, in: Verrückt nach Angelika Kauffmann, Ausst.-Kat. Düsseldorf/London 2020/21, hrsg. von ders. (München [2020]) 191, Kat. Nr. 76/77; Johannes Myssok, Angelika Kauffmann und Antonio Canova. Eine Künstlerfreundschaft in Rom, in: Baumgärtel, Verrückt nach Angelika Kauffmann 24–29, hier 28.

[8] Anna Frasca-Rath, Der Wert des Marmors. Preisgestaltung und Wertkriterien der Skulptur zwischen Rom und Wien um 1800, in: Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa, hrsg. von Sebastian Schütze, Bd. 1: Perspektivenwechsel (Berlin 2020) [113]–136, hier 117f.

[9] Carl Ludwig Fernow, Über den Bildhauer Canova (Zürich 1806), in: Römische Studien I–III (Zürich 1806, fotomechanischer Nachdr., hrsg. von Alexander Auf der Heyde, I–II, Bassano del Grappa 2005) 76–79; Johann Gottfried Schadow, Thorwaldsen's Ehrenfeier. veranstaltet von der K. Akademie der Künste zu Berlin am 1. Juni 1844, in: Johann Gottfried Schadow, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten (Berlin 1849, Nachdr. Berlin 1980) 75f.; Harald Tausch–Rolf H. Johannsen, Aloys Hirt. Verzeichnis der bekanntesten jetztlebenden Künstler in Rom, in: Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner, hrsg. von Claudia Sedlarz (= Berliner Klassik 1, Hannover–Laatzen 2004) 299–366, hier 345.

[10] Christian M. Geyer, Die Reise Antonio Canovas und Prinz Rezzonicos 1789 nach Potsdam - Berlin. Verdeckte diplomatische Mission und ästhetische Erkundung, in: Canova und der Tanz, Ausst.-Kat. Berlin 2016, hrsg. von Volker Krahn (Crocetta del Montello 2016) 26–41.

des Admirals Emo verliehen hatte[11]. Nach der Kapitulation Venedigs hatte er dann einen merkwürdigen Brief von Bonaparte erhalten, in dem ihm dieser nicht nur seine Wertschätzung, sondern auch seinen Schutz und die gesicherte Schaffensmöglichkeit unter seiner Protektion, ebenso wie die Fortzahlung seiner Leibrente versicherte – ein früher Versuch des siegesgewissen zukünftigen Herrschers, den Bildhauer für seine Meritokratie zu rekrutieren[12].

Doch mit der folgenden Abtretung des Veneto an Österreich im Vertrag von Campoformio wurde die Situation für ihn letztlich nochmals komplizierter, denn nun musste er sich für eine Weiterzahlung der Rente an den Kaiser in Wien wenden[13].

Aufgrund der rasch wechselnden Zeitumstände sind die Motivationen, die seinerzeit zu bestimmten Handlungen führten, nicht immer eindeutig bestimmbar – so auch im Fall der Reise Canovas nach Wien im Jahr 1798[14], die vor allem in diesem Lichte gesehen worden ist. Aus Briefen Canovas wissen wir, dass sein römischer Förderer Abbondio Rezzonico, der frühere Senator von Rom und als Papstnepot Auftraggeber von Canovas *Grabmal für Clemens XIII.* den Bildhauer im Juli 1798 aufgefordert hatte, ihn auf seine Reise in den Norden nach Wien und Berlin zu begleiten[15]. In Canovas Wahrnehmung eine Aufforderung, der er sich nicht entziehen konnte, weshalb er sich regelrecht dazu verpflichtet fühlte, der Einladung Folge zu leisten und alles stehen und liegen zu lassen[16]. Warum aber ausgerechnet der Bildhauer den venezianischen Adligen und entmachteten Leiter der römischen Polizei nach Wien begleiten sollte und was der Zweck dieser Reise war, ist bis heute nicht geklärt, auch wenn viel darüber spekuliert worden ist, dass der europaweit gut vernetzte und geschätzte Abbondio Unterstützung für den de facto ebenfalls abgeschafften Kirchenstaat rekrutieren wollte[17].

Für Canova ergab sich mit der ihm angetragenen Reise indes die vielversprechende Möglichkeit, an seinem Ziel in Wien eine Audienz beim Kaiser zu

[11] Ebd. 31.

[12] Christopher M. S. Johns, Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe (Berkeley–Los Angeles–London 1998) 88; Myssok, Erneuerung 210; Antonio Canova, Scritti, hrsg. von Hugh Honour (= Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova 1, Roma ²2007) 326.

[13] Geyer 31.

[14] Hans Ost, Ein Skizzenbuch Antonio Canovas (Tübingen 1970) 14–18; Canova 360. Zu der Reise ausführlich Roberto Pancheri, Antonio Canova in Tirolo e in Germania, appunti e impressioni di viaggio, in: Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova, hrsg. von Roberto Pancheri (= Quaderni Trentino cultura 21: atti, Trento 2015) 247–288.

[15] Die Briefe bei Hugh Honour in: Canova 291–304.

[16] Ähnlich Geyer 30.

[17] Ebd.

erwirken und hier sein Anliegen auf eine Fortsetzung seiner Leibrente vorzutragen. Also trat Canova, der Rom bereits im Mai verlassen hatte und in seinem Heimatstädtchen Possagno weilte, am 14. Juli 1798 mit Abbondio die Reise über die Berge nach Wien an, wo sie vor dem 28. Juli eintrafen[18].

Über die Reise, die Canova schließlich widerwillig bis nach Berlin und zurück führen sollte, ist insgesamt leider wenig bekannt und erst die jüngeren Rekonstruktionsansätze unter Zuhilfenahme seiner Skizzenbücher erlauben nähere Aussagen darüber, wo die beiden sich wirklich aufhielten und wen sie auf ihrer Reise trafen – Details, die zum Teil deutlich von den Berichten in Canovas Biographien abweichen und die Reise ebenso wie ihre Ziele nur noch um so mysteriöser werden lassen[19]. Dies betrifft aber im Wesentlichen den späteren Teil der Reise, wogegen der Aufenthalt in Wien zwar nur knapp zu erschließen ist, doch erwies sich dieser alles in allem als ein Triumph für Canova, weshalb sich angesichts dessen eher die Frage stellt, wer hier als der Bedeutendere der beiden Reisenden wahrgenommen wurde. Von den Wiener Künstlern wurde Canova enthusiastisch begrüßt, durch die Stadt geführt und mit einem Festessen in der Akademie willkommen geheißen, um dann am 16. August feierlich zu deren Ehrenmitglied ernannt zu werden[20]. Bei dieser Gelegenheit lernte er auch Franz Anton Zauner kennen, seinen um eine Generation älteren österreichischen Kollegen und Professor für Skulptur an der Akademie, mit dem ihn fortan ein freundschaftliches, von gegenseitiger Hochachtung geprägtes Verhältnis verbinden sollte[21].

Doch was wurde aus seinem eigentlichen Anliegen, der Leibrente? Canova wurde vom Baron von Thugut, dem ersten Minister seiner Majestät, empfangen und sogar der Kaiser selbst gewährte ihm eine Audienz[22]. Doch wie Napoleon wenig später versuchte auch Franz II. Canova an Wien oder doch zumindest an Österreich zu binden, indem er für die Fortzahlung der Leibrente eine Verlegung des Ateliers von Rom nach Wien forderte[23]. Beide Herrscher, erst Franz II. und dann in gleicher Weise Napoleon, versuchten also, den Bildhauer wieder in Form eines Hofkünstlers an sich zu binden, obwohl es ihm durch seine neuartige Arbeitsweise doch gerade erst gelungen war, sich potenziell von der alten Abhängigkeit von fürstlichen Auftraggebern zu lösen.

Canova verließ Wien dennoch voller Hoffnung, dass er die Leibrente weiterhin erhalten werde, allerdings zogen sich die Verhandlungen noch bis weit in das darauffolgende Jahr, als zunächst vereinbart wurde, dass der Bild-

[18] Canova 291f.
[19] Geyer 32–39.
[20] Canova 360, Anm. 85; Geyer 31.
[21] Canova 429, Anm. 54.
[22] Ebd. 292.
[23] Ebd.; Geyer 31f.

hauer halbjährlich nach Venedig – also ins österreichische Staatsgebiet – zurückkehren würde, wo ihm auf Kosten des Kaisers ein neues großartiges Atelier gebaut werden würde[24]. Bekanntlich wurde auch hieraus nichts.

Doch was in Wien auch verabredet wurde und blieb, war Canovas Betreuung der Romstipendiaten der Wiener Akademie, denen er wiederholt entscheidende Kontakte vermittelte und Türen öffnete[25]. Zu deren frühesten und sicherlich bedeutendsten gehörten Leopold Kiesling und Pietro Nobile[26], die 1801 gemeinsam nach Rom geschickt wurden, wo sie beide von Canova gefördert wurden und Nobile direkt in die Projekte des Meisters einbezogen wurde.

Der Wienaufenthalt 1798 war jedoch eine entscheidende Schaltstelle für Canovas Werk, da Albert von Sachsen-Teschen ihn am letzten Tag seines Besuchs mit der Schaffung des Grabmals für seine jüngst verstorbene Gattin Maria Christina von Österreich beauftragte[27]. Der Stellenwert dieses Werks in seinem Œuvre ebenso wie dessen Popularität unter den Monumenten Wiens ist bis in die heutige Instagram-Generation unbestritten. Es ist hier jedoch nicht der Ort, alle Aspekte und Implikationen des Monuments umfassend zu beleuchten[28], weshalb nur die zentralen und für das Thema der Beziehungen der Italiener zur Stadt wichtigen herausgegriffen seien. Doch gerade in diesem Lichte ist das Monument und seine Entstehungsgeschichte ein entscheidender Austragungsort kultureller Differenz. Der Klassizismus oder Neoklassizismus ist auf den Spuren Robert Rosenblums lange Zeit als „international Style of 1800" gesehen worden und erst in den letzten Jahren sind die jeweiligen nationalen Dimensionen des vermeintlich einheitlichen Stils stärker profiliert und hierdurch Erklärungsmuster für das widersprüchliche Phänomen des „roman-

[24] Selma Krasa-Florian, Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine, in: Albertina-Studien 5/6 (1967/68) 67–134, hier 79; Giandomenico Romanelli, Giannantonio Selva. Studio di scultura per Canova alle Zattere, in: Le Venezie possibili, Ausst.-Kat. Venezia 1985, hrsg. von Lionello Puppi–Giandomenico Romanelli (Milano 1985) 156f.

[25] Walter Wagner, Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772–1784. Nach Quellen im Archiv der Akademie, in: RHM 14 (1972) 65–109 und RHM 15 (1973) 13–66.

[26] Leopold Kiesling. Der Mythos von „Mars und Venus mit Amor", Ausst.-Kat. Wien 2019, hrsg. von Stella Rollig–Sabine Grabner (Wien [2019]); Anna Frasca-Rath, Der Genius der Kunst die Natur enthüllend von Leopold Kiesling und das verschleierte Bild zu Sais, in: Barockberichte 68 (2021) 93–99. Zu Nobile siehe weiter unten die Ausführungen zum *Theseion*.

[27] Am 16. August 1798, s. Canova 293, Anm. 9.

[28] Siehe grundlegend Krasa-Florian. Zuletzt Giuseppe Pavanello, Dentro l'urne confortate di pianto. Antonio Canova e il monumento funerario di Maria Cristina d'Austria (Verona 2012).



Abb. 2: Antonio Canova, Grabmal der Maria Christina von Österreich; Wien, Augustinerkirche
Foto: Autor

tischen Klassizismus" entworfen worden[29]. Ein Schlüsselmonument dieses „romantischen Klassizismus" ist das *Christinen-Grabmal* in der Augustinerkirche (**Abb. 2**).

[29] Robert Rosenblum, The international style of 1800. A study in linear abstraction (Outstanding dissertations in the fine arts, New York 1976). Zum „romantischen Klassizismus" siehe Bückling, Klassizismus 1770–1820; zuletzt Helmut Pfotenhauer, Romantischer Klassizismus? August Wilhelm Schlegel im Lichte der europäischen Wirkungsgeschichte Winckelmanns, in: Déculтot 47–64.

Doch der Reihe nach: Dem Auftrag im August 1798 folgten lange Verhandlungen zwischen Albert von Sachsen-Teschen und Canova zur Ikonographie des Grabmals[30]. Die glücklicherweise hierzu erhaltene Korrespondenz offenbart die fundamentalen kulturellen Gegensätze zwischen Auftraggeber und Künstler, zugleich aber auch zwischen Nord und Süd. Gegensätze, die Canova, um es mit Giuseppe Pavanello zu sagen, nur mit „sottigliezze d'ermeneutica" überwinden und am Ende doch sein Projekt durchsetzen konnte, das eigentlich schon lange vorlag, als er nach Wien kam, und nur auf eine Gelegenheit zur Umsetzung wartete[31]. Durch Albert von Sachsen-Teschens Auftrag bot sich für Canova mithin die Chance, sein nach den beiden Papstgrabmälern anspruchsvollstes Grabmalprojekt zu realisieren, ein Projekt, das er bereits 1790 vor der Enthüllung des *Grabmals für Clemens XIII. Rezzonico* entworfen hatte als er für eine Gruppe venezianischer Adliger ein Grabmonument Tizians konzipierte[32]. Der Auftrag zielte seinerzeit vor allem darauf, ein bedeutendes Werk Canovas für seine Heimatstadt Venedig zu sichern, und scheiterte, weil die Finanzierung nicht zustande kam[33], doch lagen seine Entwürfe vollendet vor, und diese ließ er sich, noch während er auf Reisen war, schicken, um unmittelbar nach der Rückkehr daran zu arbeiten, das Projekt den neuen Umständen anzupassen[34].

Der Vergleich der Projektzeichnung zum Tizian-Monument mit der ersten, Albert am 13. November 1798 zugesandten Visualisierung des geplanten Monuments in der Albertina offenbart die bemerkenswerte formale wie insbesondere auch konzeptionelle Nähe der beiden Entwürfe: In beiden Zeichnungen ist eine große, begehbare Wandpyramide in das Seitenschiffsjoch einer gotischen Kirche einbeschrieben[35]. In Richtung des zentrierten Eingangs in die Pyramide bewegt sich von Links kommend ein Leichenzug, der auf dem hoch gesockelten Monument in rhythmisierter Folge über drei Stufen emporschreitet. Während der Genius auf der rechten Seite und die mittig auf den Eingang zuschreitende Gruppe weitgehend unverändert bleiben, ist lediglich die Frauengruppe auf der linken Seite zu der Gruppe eines gebeugten alten Mannes, der von einer jungen Frau geführt wird, verändert worden, ja in letzter

[30] Krasa-Florian 70–79; Pavanello, Dentro l'urne 18–21.
[31] Pavanello, Dentro l'urne 9.
[32] Johannes Myssok, Tizian und die Indianer. Antonio Canovas Entwürfe für das Monument in der Frari-Kirche und ein vernachlässigtes Projekt für die neue Welt, in: Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen, hrsg. von Damian Dombrowski (Weimar 2001) 226–241.
[33] Myssok, Tizian und die Indianer 228f.; Pavanello, Dentro l'urne 17.
[34] Krasa-Florian 68; Canova 292, Anm. 9.
[35] Krasa-Florian 69f.; Pavanello, Dentro l'urne 18.

Konsequenz ist eigentlich nur die Gestalt des alten Mannes neu und diese ist mit nur minimaler Variation in das bestehende Schema eingefügt worden[36].

Beim Auftraggeber stieß dieser Entwurf auf völliges Unverständnis und so ist Alberts Brief an Canova vom 30. März 1799 ein ziemlich einzigartiges Zeugnis der Einmischung in künstlerische Belange, was der europaweit hofierte Bildhauer so noch nicht erlebt hatte[37]. Der Brief gestattet jedoch auch einen Einblick in das Denken und die Erwartungshaltung der aufgeklärten nordeuropäischen Elite, ja eines künstlerisch hochsensiblen und informierten Auftraggebers. Albert fängt unverhohlen mit einem Vorwurf an:

Es wäre mir jedoch sehr lieb gewesen, wenn es Ihnen möglich gewesen wäre, sich stärker an jene [Situation] *zu halten, die ich mir hierfür vorgestellt hatte und nach der das Mitleid und die Barmherzigkeit, die zu den besonderen Tugenden der Erzherzogin gehörten, sie zur himmlischen Glückseligkeit emporheben, während die Stärke, eine ihrer anderen charakteristischen Tugenden, mit einer Hand auf das Wappen gestützt mit der anderen auf den Eingang weisend auf der einen Seite steht, hingegen auf der anderen Seite ein Unglücklicher, dessen Los sie erleichtert hat, weint und die eheliche Zärtlichkeit trauernd Weihrauch und Gaben niederlegt*[38].

Obwohl Albert in künstlerischen Belangen auf der Höhe der Zeit war[39], fordert er hier vom Bildhauer ein allegorisches Grabmal ganz in der fürstlichen Tradition Europas. Die Diskussion um die Allegorie wie sie aufgeklärte Kreise seit Winckelmanns *Versuch einer Allegorie* führten[40], wird letztlich ausgeblendet, es sei denn, man wollte die Ansätze dazu, die Personifikationen in Handlungszusammenhängen zu konzipieren, als Echo hiervon verstehen. Für Canova war dies jedoch das hermeneutische Scharnier, um für seine vom *Tizian-Grabmal* übertragene Konzeption zu argumentieren, die eigentlich ohne jede Form von Allegorisierung auskam. Und so redete er Albert nach und nach die traditionellen weiblichen Personifikationen aus, indem er in bewährt männer-

[36] Ausführlich zu den Veränderungen und einzelnen Entwürfen Krasa-Florian 70–76, ergänzt um Pavanello, Dentro l'urne 18–24.

[37] Erstmalig paraphrasiert bei Krasa-Florian 75; jetzt im vollständigen italienischen Wortlaut bei Pavanello, Dentro l'urne 18f.

[38] Übersetzung J. M. Im Original auf Französisch, vollständig auf Italienisch bei Pavanello, Dentro l'urne 18f.

[39] Christian Benedik, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Grandseigneur und Connaisseur, in: Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit, Ausst.-Kat. Wien 2014, hrsg. von dems.–Klaus Albrecht Schröder (Ostfildern 2014) 21–33. Selma Krasa pointierte dies so: „Herzog Albert war zwar nicht in seinem Geschmack aber wohl in seiner Einstellung zum Künstler noch ganz ein Vertreter des 18. Jahrhunderts", Krasa-Florian 75.

[40] Johann Joachim Winckelmann, Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766. Text und Kommentar (Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlass VIII [Darmstadt 2020]).

bündnerischer Weise argumentierte, dass ansonsten zu viele Frauen das Monument bevölkern würden[41], nur um ihm stattdessen vorzuschlagen, die Stärke als Charaktereigenschaft seiner Frau durch einen Löwen zu symbolisieren, an den sich ein trauernder Genius als Personifikation des trauernden Albert lehne: *meglio non si potrebbe spiegare la tenerezza Coniugale quanto col Genio dello Sposo che si abbandona sopra la Fortezza della sposa sua*[42]. Damit schmuggelte er durch die Hintertür zwei Lieblingsmotive seiner Grabmäler seit demjenigen für Clemens XIII. ein: den trauernden Löwen, der als venezianischer Markus-Löwe ebenso Bestandteil der Planungen zum *Tizian-Grabmal* gewesen war wie der trauernde Genius, der ebenfalls fester Bestandteil dieser beiden Grabmäler gewesen war. Einzig neu gegenüber seinen Planungen zum *Tizian-Monument* war in letzter Instanz die Gruppe auf der gegenüberliegenden Seite, wo sich nun nicht mehr die beiden Schwesterkünste als Teil der Trias aufeinander stützten, sondern jetzt in der Tat eine handelnde Allegorie dargestellt werden sollte – die Gruppe der Wohltätigkeit, in der eine junge Frau einen alten, gebeugten Mann stützt und mit ihm zum Grabmal seiner Wohltäterin schreitet, begleitet von der Gestalt eines kleinen Mädchens, das ebenfalls als von der Verstorbenen Unterstützte gemeint ist[43]. Sowohl diese Gruppe als auch diejenige von trauerndem Löwen und Genius konnte man jedoch auch ganz anders verstehen, worauf sogleich noch zurückzukommen sein wird.

Für den seine Werke sensibel auf ihren Aufstellungsort abstimmenden Bildhauer, genauso wie für das Thema Canova und Wien ist natürlich die Frage des geplanten Aufstellungsortes wesentlich und so erstaunt es, dass die heute scheinbar so selbstverständliche Platzierung an der Wand des zweiten Jochs im westlichen Seitenschiff der Augustinerkirche keineswegs von Anfang an feststand[44]. Die ursprüngliche Planung sah eine Errichtung in der Georgskapelle der Augustinerkirche vor, wo sich bereits eine Reihe von Grabmälern befand, welche die Wirkung des monumentalen Grabmals behindert hätten, das letztlich aber mit seinen Dimensionen den kleinen Raum ohnedies gesprengt hätte[45]. Albert, der nach wie vor von der Idee eines allegorischen Gesamtkonzepts besessen war, wollte das Monument sodann zum Mittelpunkt eines Brunnens am Ende der ebenfalls in Planung befindlichen Albertinischen Wasserleitung vor der Mariahilfer Kirche machen, sodass der mit dem Monument formulierte Gedanke der Wohltätigkeit anschaulich mit seinem Zweck verbunden worden

[41] […] *per non fare una quantità di donne su di questo monumento*, zitiert nach Pavanello, Dentro l'urne 19f.
[42] Paraphrasiert bei Krasa-Florian 76; jetzt Pavanello, Dentro l'urne 20.
[43] Dazu Pavanello, Dentro l'urne 18f.
[44] Krasa-Florian 70f.
[45] Ebd.

wäre[46]. Canova reagierte entsetzt und für seine Verhältnisse ungewöhnlich direkt, indem er Albert schrieb, dass er mit *bitterster Enttäuschung* den Wunsch des Auftraggebers zur Kenntnis genommen habe und es gar nicht glauben könne, das ein so großer Kenner der schönen Künste auf diese Weise seinem Ruf schaden wolle[47].

Nachdem Canova im November 1799 nach Rom zurückgekehrt und mit der Arbeit begonnen hatte, war das originalgroße Modell dann bereits im Juli 1800 vollendet[48]. Allerdings ließ der Künstler noch 1803 einen architektonischen Entwurf zur Aufstellung des Monuments in einem Gartentempel im Augarten anfertigen[49], denn die Platzierung in der Augustinerkirche wurde erst Mitte 1804 definitiv beschlossen[50]. Die Marmorskulpturen waren bereits kurze Zeit später, Ende 1804, vollendet und Canovas Equipe reiste nach Wien, um das Grabmal zu installieren, gefolgt vom Meister, der am 9. Juni 1805 nach Wien zurückkehrte, um die Aufstellung zu beaufsichtigen[51].

Mit großem intellektuellem Aufwand hatte Canova Albert von Sachsen-Teschen seine statisch-repräsentative Konzeption ausgeredet und ihm stattdessen ein neuartiges, szenisches Grabmal vermittelt. Hieran ist faszinierend, dass der Künstler sich selbst zum Übersetzer dieses Transitionsprozesses machte, indem er seine neuartige Konzeption für den Auftraggeber in dessen gewünschte Sprache, die Allegorie, ‚rückübersetzte' und so für diesen akzeptabel machte. Als gesamteuropäisches Zeichensystem hatte die Allegorie über Jahrhunderte eine Verbindlichkeit aufgebaut, die freilich mit Panofskys Methode der Ikonographie und Ikonologie nur unzureichend in ihrer kulturverbindenden Dimension beschrieben worden ist. An diesem historischen Punkt „um 1800" löste sich dieses Zeichensystem und seine internationale Verbindlichkeit mit dramatischer Geschwindigkeit und Radikalität auf, was blieb, war das, was Canova in der Verteidigung seines Konzept als Gehalt des Monuments herausstellte:

[…] *non avrei preferito una composizione allegorica, se il Principe non m'avesse egli stesso le figure simboliche prescritto: io ho cercato tuttavia raggrupparle in maniera che potessero aver più tosto una azione che una allegoria* […] *Io mi tenni pago per il Monumento di Maria Cristina a una specie di pompa funebre nell'atto che si recano le ceneri al sepolcro, e se questo mio intendimento è chiaro e si legge da tutti, sono contento*[52].

[46] Krasa-Florian 83.
[47] Ebd.; Pavanello, Dentro l'urne lässt diese gesamte Fragestellung unberücksichtigt.
[48] Krasa-Florian 81; Pavanello, Dentro l'urne 21.
[49] Krasa-Florian 85–87.
[50] Ebd. 87.
[51] Ebd. 88; Pavanello, Dentro l'urne 21f.
[52] Übersetzt bei Krasa-Florian 90; Pavanello, Dentro l'urne 33.

Die Äußerung ist insofern bemerkenswert, als hierdurch erkennbar wird, dass der Künstler selbst seine Skulpturen an keinem Punkt ihrer Entstehung als die Allegorien verstanden hatte, als die sie jedoch der Auftraggeber sehen wollte, sondern sie vielmehr in ihrer Gesamtheit als Leichenzug, als szenische Darstellung gesehen werden und an das Gefühl des Betrachters appellieren sollten, also zuallererst im Sinne einer Rezeptionsästhetik gedacht waren. In diesem Sinne repräsentieren sie nicht ‚objektiv' bestimmte Charaktereigenschaften der Verstorbenen, sondern appellieren in erster Linie an das individuelle Sentiment des Betrachters, fordern ihn zum Nachvollzug der Trauer und damit selbst zur Trauer auf, indem sie im Sinne von Rudolf Preimesberger eine „Affektbrücke" zum Betrachter aufzubauen suchen[53]. Der Sog der Betrachtereinbeziehung geht in der Tat von der linken, auf die offene Tür der Pyramide zuschreitenden Gruppe aus, die mit dem alten Mann bewusst ein wenig über die seitlichen Grenzen der Pyramide hinausweist und so ein unmittelbar in diesem Sinne wahrgenommenes Angebot an den Betrachter macht, sich dem Zug anzuschließen[54], ein Angebot, das offenbar so stark war, dass bald nach der Errichtung des Grabmals das es heute umgebende Gitter angebracht werden musste, um eine allzu körperliche Präsenz am Monument zu verhindern.

Dennoch ist anzumerken, dass das Monument an seinem heutigen Platz eigentlich falsch aufgestellt ist und nicht ‚funktioniert'. Denn die Aufstellung des Monuments und seine Zuwegung sind nicht miteinander koordiniert: Tritt man heute vom Josefsplatz in die Augustinerkirche ein, sieht man als erstes die Hinterteile von Genius und Löwe – ein lustiges Detail, wenn man Spaß an solchen Kehrseiten der Kunst hat, aber nicht unbedingt eine sinnvolle Näherung an ein derart inhaltlich aufgeladenes Monument. Nähert man sich stattdessen über das Seitenportal von der Augustinerstraße, läuft man frontal auf die Postkartenansicht des Monuments zu, verpasst so aber den Spannungsaufbau von der linken Seite. Diese ist nun gerade dem Chor der Augustinerkirche zugewandt, von wo das Monument allerdings keineswegs gerichtetes Licht erhält, wie es hingegen die Stiche und Gemälde nach dem Monument suggerieren[55]. Ein gerichtetes Licht, das die Vorderseiten der Figuren in ein mysteriöses,

[53] Vgl. Rudolf Preimesberger, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987) 89–115, bes. 99f.

[54] So auch Werner Busch, Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne (München 1993) 234f.

[55] Etwa das Gemälde von Charles Swagers im Princeton Art Museum aus den 1820er-Jahren, online unter: https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/31509 [4. Jänner 2023] oder der Stich von Pietro Bonato. Zu den Stichen s. Krasa-Florian 92–95; Canova e l'incisione, Ausst.-Kat. Roma u. Bassano del Grappa 1994, hrsg. von Grazia Pezzini Bernini–Fabio Fiorani (Bassano del Grappa 1993) 148–151. Zur Lichtsituation in der Augustinerkirche hatte Canova selbst bei der Aufstellung des Monuments aus Wien zunächst an Selva geschrieben, dass das Licht nicht ganz so schlecht sei,



Abb. 3: Antonio Canova, Büste Kaiser Franz' I. von Österreich; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer
Archiv des Autors

bedeutungsoffenes Halbdunkel taucht und sie eigentlich zu Rückenfiguren macht, deren Funktion als Stellvertreter des Betrachters im Bild ja durch Caspar David Friedrichs zeitgenössische Gemälde genügsam bekannt ist. Doch handelt es sich ja hier nicht um Gemälde, sondern um Skulpturen – vollplastische Skulpturen, die aber nach verwandten Kriterien des Betrachterbezugs und seiner Einbeziehung konzipiert sind und die ähnlich Friedrichs Figuren auf ein Unendliches, hier die schwarze Leerstelle der offenen Tür inmitten des Monuments, ausgerichtet sind[56].

wie er vermutet hatte, doch berichtigte er sich dann […] *in der Kirche wird das Licht für das Monument nicht das beste sein*, Krasa-Florian 87.

[56] Ähnlich bereits Busch 234f.

Vor seiner Rückkehr nach Wien war Canova 1802 vom ersten Konsul Bonaparte nach Paris gerufen worden und es war ihm nur mit Mühe und größtem diplomatischem Geschick gelungen, sich der Verpflichtung zu entziehen, als Hofkünstler für den zukünftigen Kaiser der Franzosen zu arbeiten und sein Atelier nach Paris zu verlegen, wie er dies in ziemlich analoger Weise 1798 gegenüber Franz II. vermieden und eine Übersiedlung nach Wien abgelehnt hatte[57]. 1805 reiste er jedoch freiwillig nach Wien, auch wenn es zunehmend schwieriger wurde, eine Äquidistanz zu den beiden konkurrierenden Höfen zu wahren, die parallel Werke von ihm forderten, dabei jedoch ein ähnliches Unverständnis seinen künstlerischen Positionen gegenüber an den Tag legten. So erhielt er im Jahr seines Paris-Aufenthalts aus Wien den Auftrag zu einer Büste Franz' II. für die Biblioteca Marciana in Venedig (**Abb. 3**)[58]. Die Verhandlungen hierzu wurden von Jacopo Morelli, dem mit Canova befreundeten Direktor der Marciana, geführt, dessen Aufgabe es war, dieses heikle Geschenk als ‚Wiedergutmachung' für die sechs nach der Machtübernahme in Venedig an Österreich abgetretenen Codices bei seinem Landsmann in Auftrag zu geben[59]. Morelli sollte dabei als Vermittler zwischen dem Kaiserhaus auf der einen und dem Künstler auf der anderen Seite auftreten. Vorgeblich ging es damit erneut um eine Vermittlung zwischen den Wünschen des ‚nordischen' Auftraggebers und den Vorstellungen des in Rom arbeitenden Künstlers, in letzter Instanz handelt es sich hier aber um das Paradebeispiel dafür, wie der Klassizismus zu einem normativen Stil wurde und Canova, der im Falle des *Christinen-monuments* noch neue Wege gegangen war, zunehmend in eine apodiktisch-akademische Haltung verfiel[60]. So übermittelte der Hof über Morelli den Wunsch nach einer Büste in zeitgenössischer Kleidung mit den Orden seiner Majestät[61]. Der Bildhauer wies dieses Ansinnen brüsk zurück und bezeichnete die gewünschte Darstellungsform überdeutlich als *coglioneria*[62], woraufhin der Hof nach einigem weiteren Hin und Her schließlich Canovas Vorstellung, den

[57] Johns, Canova 130.

[58] Giulio Coggiola, Di un'opera del Canova destinata alla Marciana (Perugia 1906); Fernando Mazzocca, Katalogeintrag, in: Antonio Canova, Ausst.-Kat. Venezia 1992, hrsg. von Giuseppe Pavanello–Giandomenico Romanelli (Venezia 1992) 304–306, Nr. 137; Johns, Canova 136–138; Roberto Pancheri, Katalogeintrag, in: Canova, Ausst.-Kat. Bassano del Grappa u. Possagno 2003/2004, hrsg. von Sergej Androsov–Mario Guderzo–Giuseppe Pavanello (Milano 2003) 386, Nr. IV.18.

[59] Pancheri 386, Nr. IV.18.

[60] Dazu jetzt Johannes Myssok, Master and Servant. Canova's workshop and the formation of sculptural autonomy, in: Sculpture Workshops as space and concept. Creating the portrait, hrsg. von Jane Fejfer–Kristine Bøggild Johannsen (New York–London 2022).

[61] Mazzocca 304.

[62] Ebd.

Kaiser nach Art der römischen Imperatoren mit Brustpanzer und Chlamys bekleidet wiederzugeben, akzeptierte[63]. Peinlicherweise wurde dann aber das im Februar 1805 vollendete und am 16. April auf seinem hohen Postament im Vestibül der Marciana aufgestellte Werk nach dem Frieden von Pressburg noch im gleichen Jahr nach Wien geholt, um es vor den Franzosen zu retten, die nun wieder die Herrschaft über Venedig übernahmen[64].

Der Streit um die Darstellungsform war dabei jedoch keineswegs so banal wie er zunächst scheinen mag, denn er inkludiert eine grundlegende künstlerische Fragestellung, die sich letztlich zum europäischen Kostümstreit auswachsen sollte[65]. Und so konnte Franz I. am Ende sogar froh sein, dass Canova nicht auch ihm seine radikale Position aufzwang, die er im Falle des parallel entstandenen Portraits Napoleons zur Anwendung brachte, in dem er den zukünftigen Kaiser der Franzosen nach Art der antiken Kaiser in idealer Nacktheit als friedenbringenden Mars darstellte[66]. In Wien, genauso wie in Paris und Berlin, war das Bildnis ‚nach antiker Art' letztlich nur ein Modus unter mehreren, zu denen eben auch die zeitgenössische Kleidung gehörte. Und so musste Canovas Büste Franz' I. in Wien letztlich nur wie eine künstlerisch überlegene Neuauflage von Zauners 1796 geschaffener Büste wirken, die den Kaiser bereits in der gleichen Montur mit Brustpanzer und Chlamys wiedergegeben hatte[67].

In diesen Jahren um 1805 pflegte Canova nicht nur ein intensives Verhältnis zum österreichischen Hof, sondern auch zu alten Bekannten aus der Kaiserstadt, weshalb die Enthüllung des *Christinenmonuments* 1805 sowohl ein gesellschaftliches Ereignis und ein weiterer Triumph für ihn war als auch Ausgangspunkt für ein weiteres Werk. Denn im August des Jahres lernte Moritz von Liechtenstein am *Christinenmonument* Leopoldine von Esterházy kennen und beide trafen mit Canova zusammen, der Moritz bereits von dessen Kavalierstour nach Rom kannte[68]. Der Bildhauer sah sich die Zeichnungen

[63] Ebd.

[64] Johns, Canova 136.

[65] Jutta von Simson, Wie man die Helden anzog. Ein Beitrag zum „Kostümstreit" im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989) 47–63; Andreas Beyer, Das Blücher-Denkmal in Rostock. Johann Wolfgang Goethe und Johann Gottfried Schadow debattieren die Einkleidung eines deutschen Helden, in: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, II: Kunst der Nationen, hrsg. von Uwe Fleckner–Martin Schieder–Michael F. Zimmermann (Köln 2000) 70–86.

[66] Dazu Johns, Canova 94–110; Myssok, Erneuerung 217–223.

[67] Hermann Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich (Wien 1915) 82f.

[68] Krasa-Florian 99; Ingeborg Schemper-Sparholz, „Le désir d'avoir la nature en marbre". Die Sitzstatue der Prinzessin Leopoldine Esterházy-Liechtenstein von Antonio Ca-



Abb. 4: Antonio Canova, Sitzstatue der Leopoldine Esterházy; Eisenstadt, Schloss Esterházy, Leopoldinentempel
Archiv des Autors

Leopoldines an und lobte diese sehr[69], wie er offenbar ebenso auch von der Anmut der Fürstin eingenommen war, die ihn noch 1821 in einem Brief an seine damaligen Worte *principessa, carina, bellina, bonina* erinnern sollte, die

nova und das Frauenbild der Frühromantik, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50 (1997) 255–295, hier 262.

[69] Schemper-Sparholz, Die Sitzstatue 262.

sie ihn noch einmal sagen hören wollte[70]. Auch wenn Moritz von Liechtenstein und Leopoldine Esterházy bereits am 13. April des Folgejahres heirateten[71], war doch in letzter Instanz ihr Vater, Fürst Nikolaus II. Esterházy, Auftraggeber ihrer Sitzstatue (**Abb. 4**) und wie wir durch dessen Korrespondenz mit dem Bildhauer erfahren[72], stellte sich Esterházy etwas ganz anderes vor als Canovas züchtige Figur in antikisierender Kleidung – selbst wenn es sich dabei um das Bildnis seiner Tochter handelte[73]. Denn wenn es um Skulpturen ging, bevorzugte der Fürst eindeutig nackte Venusstatuen[74].

Die lang verzögerte Entstehung der Skulptur bis 1815 und ihre nochmals spätere Aufstellung 1820 im eigens dafür konstruierten Tempel, dem Leopoldinentempel im Esterházy-Garten in Eisenstadt[75], haben es verhindert, dass die Figur deutlicher in ihrer Spezifität im Kontext von Canovas weiblichen Sitzstatuen wahrgenommen worden wäre[76]. Unter diesen ist sicherlich diejenige von Napoleons Mutter, Letizia Ramolino Bonaparte, die früheste und prägende, auch wenn sie nur ein Jahr vor derjenigen Leopoldines begonnen wurde[77]. Mit ihr relativiert sich jedoch der angesichts der männlichen Portraitstatuen so hitzig geführte Streit um den Darstellungsmodus, denn trotz aller Antikennähe und einer geradezu kopistischen Anlehnung an die kapitolinischen *Agrippina* überschneiden sich in diesem Fall Zeitmode und antikisierendes Gewand[78], sodass hier prinzipiell schwer unterscheidbar war, ob die Dargestellte in der aktuellen antikisierenden Mode gezeigt war oder die Kleidung künstlerisch eine besondere Antikennähe aussagen wollte. Im Falle der Sitzstatue Leopoldines ist dies letztlich sogar noch weiter getrieben. Vor dem Hintergrund des *Christinenmonuments* ist jedoch konzeptionell weitaus bemerkenswerter, dass beide Sitzfiguren auf eine allegorische Überhöhung verzichten und Leopoldi-

[70] Ebd. 263.
[71] Ebd. 262.
[72] Ebd. 258 u. 264.
[73] Ebd. 260.
[74] Ebd. 260 u. 265. Zur Sammlung s. dies., Die Skulpturensammlung des Fürsten Nikolaus II. Esterházy, in: Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy, hrsg. von Gerda Mraz–Géza Galavics (Wien–Köln–Weimar 1999) 295–344; dies., Nikolaus II. Esterházy, in: VII Settimana di Studi Canoviani, hrsg. von Giuliana Ericani–Fernando Mazzocca (Bassano del Grappa 2009) 131–143; Stefan Körner, Nikolaus II. Esterházy und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers (Wien–Köln–Weimar 2013) 269–290.
[75] Schemper-Sparholz, Die Sitzstatue 266–268.
[76] Ebd.
[77] Christopher M. S. Johns, Subversion through historical association. Canova's Madame Mère and the politics of Napoleonic portraiture, in: Word & Image 13 (1997) 43–57; ders., Canova 112–115; Myssok, Master and Servant.
[78] Zur Frage des Vorbilds s. Johns, Subversion und ders., Canova 112–115 mit einer Subversionstheorie.



Abb. 5: Antonio Canova, Polyhymnia; Wien, Hofburg
Archiv des Autors

nes Figur ihre Sinngebung überdies durch einen persönlichen, biographischen Aspekt erfährt, indem Canova sie innehaltend beim Zeichnen einer Landschaft darstellte. Selbst wenn diese geradezu genrehaft scheinende Auffassung letztlich auf das Selbstportrait von Canovas Freundin Angelika Kauffmann in den

Uffizien und mit diesem auf allegorische Darstellungen des Disegno zurückgeht, wie Ingeborg Schemper-Sparholz in ihrem verdienstvollen Aufsatz zu der Skulptur hervorgehoben hat[79], ist hier dennoch der Schritt in eine neue Richtung der Skulptur getan, auch wenn sich die Wirklichkeitsnähe noch in der Gestalt der antiken Muse Clio tarnt.

Dies hebt die Figur in meinen Augen auch grundlegend von den weiteren weiblichen Sitzstatuen Canovas ab, mit denen er regelrecht ein eigenes ‚Format' erfand, welches nicht nur eine Art Serienfertigung gestattete, sondern auch eine ikonographische Neutralisierung, die für einen Bildhauer in politisch bewegten Zeiten besonders notwendig war. Der einschlägige Fall manifestiert sich erneut mit einer Wiener Skulptur, die *Polyhymnia* (**Abb. 5**) in der Hofburg.

Ursprünglich entstand die Skulptur im Auftrag Elisa Baciocchi Bonapartes, Napoleons Schwester auf dem Thron der Toskana, die Canova 1809 mit ihrer Portraitstatue beauftragte[80]. Im Unterschied zur Statue Leopoldines sollte die Figur von Anfang an erneut ein Rollenportrait wie die Statue ihres Bruders werden und sie mythologisch überhöht als Concordia, als Personifikation der Eintracht zeigen. Nach Canovas wenig späterem Besuch 1810 in Paris war dies jedoch die Gestalt, in der er Napoleons junge Braut, Erzherzogin Marie Luise, darstellen sollte, sodass er sich auf dem Rückweg von Paris mit Elisa in Florenz darauf einigte, sie nun als Muse Polyhymnia zu überformen und ihr Portrait zunächst in einer Portraitbüste modellierte[81]. 1816, ein Jahr nach Napoleons Sturz, war Elisa allerdings nicht mehr in der Lage, die mittlerweile mit ihren Gesichtszügen vollendete Statue zu bezahlen[82], weshalb Canova nicht einfach daran ging, ihre Gesichtszüge stärker zu idealisieren, wie geschrieben worden ist[83], vielmehr arbeitete er das gesamte Haupt nun nach dem Modell eines seiner neuartigen Idealhäupter aus[84]. Diese Skulptur wurde dann 1817 zur Hauptgabe des von Canovas Freund Leopoldo Cicognara, dem Direktor der venezianischen Akademie, organsierten „omaggio delle provincie venete",

[79] Schemper-Sparholz, Die Sitzstatue 279. Zu dem Bild Angelika Kauffmanns vgl. Baumgärtel, Verrückt nach Angelika Kauffmann 56, Kat. Nr. 9.

[80] Giuseppe Pavanello, L'opera completa del Canova (Milano 1976) 124, Nr. 268; Peter Parenzan, in: Androsov–Guderzo–Pavanello 376; Maria Anna Flecken, Elisa Bonaparte Baciocchi: Herrscherin, Mäzenin und Muse im Zeitalter Napoleons (Norderstedt 2018) 27–35.

[81] Pavanello, L'opera completa del Canova 124, Nr. 268; Hugh Honour, Canova e la storia di due Veneri, in: Palazzo Pitti. La reggia rivelata, Ausst.-Kat. Florenz 2003, hrsg. von Gabriella Capecchi–Amelio Fara–Detlef Heikamp (Firenze 2003) 202.

[82] Pavanello, L'opera completa del Canova 124, Nr. 268.

[83] Ebd. und Parenzan 376.

[84] Myssok, Master and Servant.



Abb. 6: Antonio Canova, Theseus und Kentaur; Wien, Kunsthistorisches Museum
Archiv des Autors

dem venezianischen Tribut an Kaiser Franz I. anlässlich seiner Hochzeit mit Karoline Auguste von Bayern[85].

Solche Neukontextualisierungen wurden in dieser Umbruchszeit zur Realität künstlerischen Schaffens und Canovas Œuvre zeigt, wie der Bildhauer als Vertreter einer Kunst, die traditionell auf Beständigkeit angewiesen war, hierauf reagierte und Strategien entwickelte, um sich von einer limitierten und politisch eindeutig verorteten Auftraggeberschaft unabhängig zu machen[86]. Dies betrifft auch sein letztes Wiener Werk, das in seiner mehrfachen Neukontextualisierung eine, wenn man dies einmal so nennen will, kunsthistorisch besonders interessante ‚Migrationsgeschichte' besitzt.

[85] Parenzan 376; Roberto De Feo, L'omaggio delle provincie venete alla maestà di Carolina Augusta imperatrice d'Austria. Un glorioso capitolo dell'arte e della storia veneziana, in: Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia, Ausst.–Kat. Venezia 2017, hrsg. von Fernando Mazzocca–Paola Marini–Roberto De Feo (Venezia–Milano 2017) 38–69.

[86] Ansätze zu dieser Fragestellung bei Johns, Canova 6f. u. passim; dann Johannes Myssok, Modern sculpture in the making. Antonio Canova and plaster casts, in: Plaster casts, hrsg. von Rune Frederiksen–Eckart Marchand (Berlin–Boston 2010) 269–288, hier 285–287; und jetzt ders., Master and Servant.

Denn wie im Falle der *Polyhymnia* war auch die Bestimmung der *Theseus und Kentaur*-Gruppe (**Abb. 6**) ursprünglich eine gänzlich andere gewesen[87]. Erneut war die Gruppe für das ‚andere Lager' konzipiert worden, als sich der republikanisch gesinnte Mailänder Freund Canovas, der spätere Direktor der Brera-Akademie, Giuseppe Bossi, das Werk 1804 als ein Platzmonument des megalomanen Mailänder Foro-Bonaparte wünschte und er sich mit dem befreundeten Bildhauer einigte[88]. Dieser arbeitete daraufhin fieberhaft an dem Werk und konnte dessen großes Modell bereits 1806 der römischen Öffentlichkeit präsentieren[89]. Dann kam die Ausführung jedoch zum Stillstand, da sich offenbar das Projekt zu einer Bronzefassung seines *Napoleon als Mars* für den gleichen Bestimmungsort in Mailand ab 1807 dazwischenschob und Canova sich erstaunlicherweise an Zauner in Wien wandte, dessen Reitermonument Josephs II. er 1805 bewundert hatte, um von dem befreundeten Bildhauer Expertise im Bronzeguss derartiger Monumente zu erhalten[90].

Obwohl der Marmor der *Theseus und Kentaur*-Gruppe wohl schon 1810 in Canovas Atelier bossiert worden war[91], dauerte es noch bis 1817, als der Bildhauer die Arbeit an der Gruppe ernsthaft fortsetzte – zu diesem Zeitpunkt noch ohne einen Käufer[92]. Allerdings gab es für Canovas programmatischen Entschluss dieses Jahres, aus der Skulptur sein Hauptwerk werden zu lassen, einen Anlass, eine künstlerische Zäsur in seinem Leben, aber auch in der europäischen Kunstgeschichte, und dies war die Konfrontation mit den *Elgin-Marbles*, den Skulpturen des Parthenon 1815 in London, von denen er seinem französischen Freund Quatremère de Quincy voller Begeisterung berichtet, diese seien *Vera carne* – wahres Fleisch[93]. Die erstmalige Konfrontation mit den quellenmäßig belegten Originalen des Phidias und damit mit den ersten authentischen Werken eines griechischen Künstlers von ihrem Ursprungsort überhaupt war für den gesamteuropäischen Philhellenismus ein Schock, denn nun stand man mit einem Mal vor den nur aus der antiken Literatur oder aus den Schwärmereien Winckelmanns bekannten Werken[94]. Für Canova waren die *Elgin-Marbles* und

[87] Ausführlich Johannes Myssok, Canovas „Theseus". Ein kolossales Missverständnis, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 11 (2009) 168–185.

[88] Myssok, Erneuerung 197–202; ders., Canovas „Theseus" 171.

[89] Ebd.

[90] Canova 429, Anm. 54; auch Johannes Myssok, Der vertauschte Reiter. Zum Standbild Napoleons für Neapel und seinem Schicksal, in: Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus, hrsg. von Joachim Poeschke–Thomas Weigel–Britta Kusch-Arnhold (Münster 2008) 293–324, hier 306.

[91] Pavanello, L'opera completa del Canova 113, Nr. 174.

[92] Myssok, Canovas „Theseus" 171.

[93] Ebd. 182.

[94] Massimiliano Pavan, Gli Elgin Marbles e il recupero dell'ellenico, in: Arte Neoclassica [Kongressakten 1957] (Venezia–Roma 1964) 159–210; ders., Antonio Canova e la di-

die vorgeblich durch sie ‚bewiesene' naturalistische Komponente von Phidias' Marmorreliefs eine Bestätigung seiner lebenslang verfolgten künstlerischen Überzeugungen, weshalb er in ihnen die Korrekturinstanz der vielfach kritisierten Oberflächengestalt seiner Werke erkennen wollte, von der er behauptete, dass diese identisch mit derjenigen der antiken Marmororiginale sei[95]. Es ergab sich dadurch für ihn eine regelrechte Objektivierung seines Schaffens durch die Antike selbst.

Für Canova, der längst unempfänglich für Kritik war und eifrig daran arbeitete, aus dem Klassizismus ein System dafür werden zu lassen, wie man ‚richtig' Kunst schaffen könne[96], bestätigte sich damit zugleich auch die ‚Richtigkeit' seiner *Theseus und Kentaur*-Gruppe, die er ja bekanntlich auf Grundlage einer der Metopen des Parthenon konzipiert hatte, welche er aus Steward und Revetts Stichwerk kannte[97]. Als Franz I. dann auf seiner Hochzeitsreise im April 1819 Canovas Atelier in Rom besuchte, war das Werk nahezu vollendet und faszinierte den Kaiser derart, dass er es unmittelbar für Wien erwarb[98].

Für Canova ergab sich dadurch die Gelegenheit, seinen Geltungsanspruch als Erneuerer der Antike öffentlichkeitswirksam und quasi unwiderlegbar zu demonstrieren – wenn es denn überhaupt einer derartigen Demonstration bedurft hätte. Parallel zu den eigenen Planungen zum pseudantiken *Tempio* in Possagno, der das Zentrum seines Künstlerkultes an seinem Geburtsort werden sollte[99], plante sein Protegée Pietro Nobile von 1819 bis 1823 das Wiener *Theseion* als Aufstellungsort von Canovas Gruppe – ausgerechnet Nobile, der 1803 noch als römischer Stipendiat das Tempelchen zur Aufstellung des *Christinengrabmals* entworfen hatte[100].

Wie Canovas *Tempio* ist auch das Wiener *Theseion* eine adaptierte Architekturkopie – in diesem Fall nach dem Athener *Hephaisteion*, das seinerzeit jedoch als Theseustempel galt[101]. Die Aufstellung in diesem Bau behauptet damit in einer konstruierten, vorgeblich evidenzbasierten Weise eine inhaltliche Identität zwischen Architektur und Skulptur, da Canovas *Theseus*-Gruppe da-

scussione sugli „Elgin Marbles", in: Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte 21/22 (1974/75) 219–344.

[95] Myssok, Canovas „Theseus" 182; hierzu jetzt Sarah E. Betzer, Canova, 1816: marble, plaster, surface, in: The sculpture journal 28 (2019) 315–330.

[96] Myssok, Canovas „Theseus" 178 u. 182.

[97] Ebd. 178f.

[98] Ebd. 182.

[99] Heinfried Wischermann, Canovas Pantheon. Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, in: Architectura 10 (1980) 134–163; Johannes Myssok, The Gipsoteca of Possagno. From artist's studio to museum, in: Sculpture and the museum, hrsg. von Christopher R. Marshall (Farnham 2011) 15–37.

[100] Krasa-Florian 84.

[101] Myssok, Canovas „Theseus" 183.

durch kurzerhand zum Kultbild des modernen Theseustempels erklärt wurde[102]. Doch ein Kultbild wovon? Durch die Neukontextualisierung wurde nicht nur aus der anfänglich für eine freie Aufstellung auf dem gewaltigen Mailänder Platz und deshalb rundansichtig ausgearbeiteten Gruppe eine weitgehend auf eine frontale, fast reliefartig reduzierte Ansicht festgelegte Skulptur, sondern weitaus tiefgreifender wurde der ursprüngliche Sinn der Gruppe neutralisiert: Denn in Wien sollte sich niemand mehr daran erinnern, dass der unverhohlen brutale Theseus in Mailand nur eine mythologische Überhöhung Napoleons war, der die ‚primitiven' europäischen Völker in der Gestalt des Kentauren niederwirft und ihnen so die aufgeklärte französische Kultur ‚beibringt'[103]. Dieses diskutable Erziehungskonzept hatte sich spätestens seit 1815 erledigt, weshalb das *Theseion* im Volksgarten abseits aller möglichen Vereinnahmungen der Skulptur im Sinne einer „Interpretatio austriaca" als Siegesmal über Napoleon vor allem durch seine Lokalisierung am Ort der größten städtischen Wunde aus den vorangegangenen Kriegen eine eindeutige Aussage trifft[104]. Der Sinngehalt der Skulptur wurde jedoch vor allem dadurch neutralisiert, dass sie nurmehr als Kunstwerk inszeniert wurde – ein Prozess, der dann durch ihre Neukontextualisierung 1890 im Treppenhaus des kunsthistorischen Museums seinen scheinbar folgerichtigen Abschluss fand[105].

[102] Ebd.

[103] Myssok, Erneuerung 287; ders., Canovas „Theseus" 176f.

[104] Ingeborg Schemper-Sparholz, Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich V: Das 19. Jahrhundert, hrsg. von Gerbert Frodl (München u. a. 2002) 447–450, hier 448.

[105] Ebd. 450.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 55–82
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Silvia Tammaro

Auf den Spuren der *Savoyischen Nation* in Wien

Künstlerischer Transfer unter dem Schutz des heiligen Franz von Sales

Abstract:

In the Paulanerkirche in Vienna there is a chapel dedicated to St Francis de Sales, one of the patron saints of the Duchy of Savoy. On the altarpiece is an inscription with the foundation date (1706) and a direct reference to the Savoy Nation that had financed the work. In the 18th century, many immigrants from the territories of the Duchy of Savoy lived in Vienna. These were not only soldiers and nobles following Eugene of Savoy but mainly textile merchants and workers employed in the new cotton and silk spinning mills in and around Vienna. These immigrants had succeeded in formally integrating into the society of arrival, although they had retained a strong identity and relied on a solid network of compatriots who provided not only solidarity and charity work within the nation but also commercial enterprises. A second chapel in the city dedicated to the Savoyard saint was completed in the Peterskirche as early as 1714, again thanks to funding from a number of emigrant families.

Many members of the Savoy Nation in Vienna maintained close ties with their homeland thanks to continuous trade as well as artistic and cultural exchanges: not only artists travelled between the two countries, but also numerous works of art were sent from Vienna to villages in Savoy and Piedmont in memory of their expatriate fellow citizens. In many cases, the models taken came from the new homeland, as evidenced by the copy of the Peterskirche altarpiece that is still preserved in the parish church in Saint Nicolas-de-Véroce in the Savoy Alps.

Wien war in der Frühen Neuzeit der Sitz eines der prächtigsten Höfe Europas und dabei ein politisches, diplomatisches und wirtschaftliches Zentrum mit starker Anziehungskraft für Zuwanderer, die sich zeitweise oder dauerhaft in der Stadt niederließen. Unter den Zuziehenden, die einen beträchtlichen Teil der Stadtbevölkerung darstellten, war der Anteil der Italiener im Laufe des

18. Jahrhunderts einer der größten, und ihr Einfluss auf Kunst und Kultur in der Stadt war bedeutend[1].

Wie die anderen Einwanderer fanden die Italiener im fremden Land Unterstützung durch religiöse Institutionen nationalen Charakters, wie etwa durch die Italienische Kongregation[2], sowie Nationsbünde[3], die zu den historisch verwurzelten und institutionalisierten Strukturen, wie Gilden, Zünften oder religiösen Bruderschaften[4], gehörten und soziale mit geselligen wie auch karitativen Zwecken verknüpften.

Ein noch zu untersuchender Aspekt ist die Frage, ob innerhalb dieser heterogenen Gemeinde der Italiener, deren Zusammengehörigkeit in der Frühen Neuzeit eher kulturell als politisch definiert war, die regionale bzw. nationale Herkunft eine Rolle hinsichtlich der Identität, der Aggregation und der Netzwerke sowie der Transferprozesse und der Kunstpatronage spielte. Ob sich also in dieser vielschichtigen Gruppe der Italiener in Wien die Landsleute der Republik Venedig, des Großherzogtums Toskana oder jene aus dem Kirchen-

[1] Für die grundlegende Literatur zum Thema der Italiener in Wien siehe den Beitrag von Martin Scheutz im vorliegenden Band.

[2] Giovanni Salvadori, La Congregazione della Chiesa Nazionale Italiana in Vienna (Wien 1981); Giovanni Giuliani, Die Wiener Minoritenkirche. Hinweise über Geschichte und Kunstschätze der Kirche (Wien 2000); Manfred Zips, Von der Wiener Minoritenkirche zur italienischen Nationalkirche „Maria Schnee". Eine ungewöhnliche Entwicklungsgeschichte, in: Wiener Geschichtsblätter 1 (2020) 47–61. Dazu auch der Beitrag von Elisabeth Garms-Cornides in diesem Band.

[3] Über den Begriff der Nation und der nationalen Identität siehe Anthony Smith, National Identity (London 1991); Identità collettive tra Medioevo ed Età Moderna. Atti del convegno internazionale di studio, hrsg. von Paolo Prodi–Wolfgang Reinhard (Bologna 2003). Das Forschungsprojekt von Susanne Kubersky-Piredda „Roma communis patria" der Bibliotheca Hertziana untersucht systematisch die Gruppen von Landsleuten, die sich in Rom aufgrund sprachlicher, ethnischer oder kultureller Kriterien zu Gemeinschaften zusammenfanden und Hospize, Oratorien und Kirchen stifteten. Die wichtigsten Publikationen aus dem Forschungsprojekt: Susanne Kubersky-Piredda–Tobias Daniels, Foreign Communities, Collective Identities, and the Arts in Early Modern Rome, in: RIHA Journal 0237 (2020), online unter: https://doi.org/10.11588/riha.2020.1.75928; Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali di Roma 1450–1650, hrsg. von Alexander Koller–Susanne Kubersky-Piredda (Roma 2015). Die Wiener Nationenbünde haben bis dato wenig Aufmerksamkeit in der Forschung gefunden. Siehe exemplarisch Adolf Mais, Das mährische Nationsfest in Wien, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 13 (1957) 93–122; Klaus Graf, Die „Schwäbische Nation" in der Frühen Neuzeit. Eine Skizze, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 59 (2000) 57–69.

[4] Wobei eine scharfe Trennung zwischen ‚weltlichen' und ‚religiösen' Bruderschaften bzw. Bündnissen in Wien in der Frühen Neuzeit sehr schwierig ist, siehe dazu Martin Scheutz, Frühneuzeitliche Bruderschaften im Bereich des heutigen Österreich, in: Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit in Zentraleuropa, hrsg. von Elisabeth Lobenwein–Martin Scheutz–Alfred Weiss (Wien 2018) 29–65.



Abb. 1: Franz-von-Sales-Altar, Paulanerkirche, Wien.
Photo von Tomislav Josipovic, Wien

staat als eigene Nation identifizierten, ob sie ihre eigenen kulturellen Praktiken, wie Sprache (Dialekte), Gebräuche und Traditionen, beibehielten und innerhalb der Netzwerke der eigenen Landsleute verblieben. Darüber hinaus ist umgekehrt zu erörtern, inwieweit sich dadurch neue Perspektiven hinsichtlich des kulturellen Austauschs mit dem Herkunftsland sowie für die künstlerische Produktion und damit zusammenhängend das Mäzenatentum ergeben[5].

Zusätzlich zu ihren geographischen Wurzeln teilten die Landsleute auf Basis ihres kollektiven Gedächtnisses gemeinsame Identifikationsfiguren, wie ‚nationale' Heilige und Helden. Eine Analyse der Verehrung bestimmter Heiliger soll klären, inwieweit hierin ein identitätsstiftendes und Zugehörigkeitsgefühl konstituierendes Moment liegt.

[5] Über Kunst- und Kulturtransfer siehe Peter Burke, Kultureller Austausch (Frankfurt a. M. 2000); Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850, hrsg. von Thomas Fuchs–Sven Trakulhun (Berlin 2003); Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung, hrsg. von Michael North (Köln–Weimar–Wien 2009); Wolfgang Schmale, Kulturtransfer (Mainz 2012); Travelling Concepts for the Study of Culture, hrsg. von Ansgar Nünning–Birgit Neumann (Berlin–Boston 2012); Michael Werner–Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002) 607–636.

Die Verehrung des hl. Franz von Sales in Wien wurde zunächst von den Einwanderern aus dem Herzogtum von Savoyen, das auch das Herkunftsland des Heiligen ist, etabliert. Der erste diesem Heiligen gewidmete Altar wurde bereits 1706 in der Paulanerkirche *Zu den heiligen Schutzengeln* eingeweiht (**Abb. 1**)[6]. Auf dem Altarblatt ist das Wappen des Hauses Savoyen dargestellt[7] und eine Inschrift die Stiftung der Kapelle betreffend angebracht: *In honorem sanctissimae et individuae Trinitatis, assumtionis beatissimae virginis Mariae, Sancti Francisci Salesii, aliorum que sanctorum venerabilis Natio Sabaudiae hoc altare fecit MDCCVI*[8].

Die *Savoyische Nation* in Wien

In der Dedikation des Sales-Altarbildes findet sich der Begriff der *Savoyischen Nation*, welcher die Landsleute bezeichnet, die aus den Territorien unter der Regentschaft der Herzöge von Savoyen stammen. Der in der Literatur oft pejorative Begriff „Savoyarden" wird in der vorliegenden Arbeit vermieden, da dieser in der kollektiven Vorstellung an Guckkästner und Wanderhändler oder allgemein an arme Jungen, die Murmeltiere auf den Jahrmärkten vorstellen, hinweist[9]. Was heute mit „Savoyen" bezeichnet wird, nämlich eine Region Frankreichs, war damals nur das Kernland des Herzogtums, zu dem im Laufe der Geschichte weitere Territorien, wie etwa das Fürstentum Piemont, die Grafschaft Nizza und das Herzogtum Aosta, gehörten[10]. Die *Stati del Duca*

[6] Erst im Jahr 1719 wurde das Kloster der Salesianerinnen in Wien durch eine Stiftung der Kaiserwitwe Amalia Wilhelmina von Braunschweig-Lüneburg (1673–1742) gegründet, siehe: Das Kloster der Kaiserin. 300 Jahre Salesianerinnen in Wien, hrsg. von Helga Penz (Petersberg 2017).

[7] Es handelt sich hier um das Wappen der Hauptlinie der Familie und nicht jenes der Linie Savoyen-Soissons, zu welcher Prinz Eugen gehörte.

[8] Die ausführlichste Studie über den Altar und auch die erste über die *Savoyische Nation:* Rosemarie Patzak, Der hl. Franz von Sales in der Wiener Barocktradition, in: Jahrbuch für Salesianische Studien 15 (1979) 181–198. Über die Paulanerkirche allgemein siehe den Eintrag in Dehio Handbuch, Wien II. bis IX. und XX. Bezirke (2007) 148f.; Ingeborg Schemper-Sparholz, Die Hochaltarplastik der Wiener Paulanerkirche. Ein bisher nicht erkanntes Werk von Lorenzo Mattielli, in: Opuscula Historiae Artium. Studia minora facultatis philosphicae universitatis Brunensis 46 (2002) 45–55.

[9] Ein wiederkehrender Topos, besonders in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, wie etwa die kurze Erzählung von Johann W. Goethe *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1773/1778), wo Marmotte, ein bettelnder Savoyardenknabe, tanzt und singt. Das vom Knaben gesungene Lied wurde von Ludwig van Beethoven später auch vertont: *Marmotte*, aus 8 Lieder Op. 52 N. 7, siehe Franziska Raynaud, Savoyische Einwanderungen in Deutschland, 15. bis 19. Jahrhundert (Neustadt Aisch 2001) 7–9.

[10] Über die politische Unterteilung des Herzogtums siehe Jean Nicolas, La Savoie au XVIIIe siècle. Noblesse et bourgeoisie (Paris 1978); Roger Devos–Bernard Grosper-

di Savoia erweiterten sich im Laufe der Jahrhunderte über den Alpenkamm nach Südosten, sodass 1563 die Hauptstadt von Chambéry nach Turin verlegt wurde, um einen zentraler gelegenen Ort der Macht zu etablieren. Trotz der kleinen territorialen Ausdehnung konnte das Land eine entscheidende Rolle in den europäischen Machtgefügen des 17. und 18. Jahrhunderts erringen und seine Herrscher den Titel eines Königs erlangen[11].

In Wien lebten im 18. Jahrhundert viele Einwanderer, die aus den Territorien des Herzogtums von Savoyen stammten[12]. Diese waren hauptsächlich

---

rin, La Savoie de la Réforme à la Révolution française (Rennes 1985); Geoffrey Symcox, Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675–1730 (Torino 1989); Christopher Storrs, War, diplomacy and the rise of Savoy 1690–1720 (Cambridge 2000); Nazionalità, identità e ragion di stato. La cessione di Nizza e Savoia alla Francia. Atti del Convegno, hrsg. von Gustavo Mola di Nomaglio (Torino 2011).

[11] 1713 wurde Herzog Vittorio Amedeo II. zum König von Sizilien ernannt. Dieser Titel wurde im Rahmen des Vertrags von Den Haag (1720) mit jenem des Königs von Sardinien getauscht, siehe Robert Oresko, The House of Savoy in Search for a Royal Crown in the Seventeenth Century, in: Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe, hrsg. von dems.–Graham Charles Gibbs–Hamish Scott (Cambridge 1997) 272–350.

[12] Savoyische Auswanderung in Europa und besonders in deutschsprachige Gebiete ist seit dem Ende des Mittelalters nachgewiesen und durch mehrere Studien erforscht: Karl Martin, Die Einwanderung aus Savoyen nach Südbaden, in: Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land" 65/66 (1938/1939) 3–118; Marcel Dechavassine, L'émigration des Faucignerans en Bavière et en Autriche, in: Mémoires et documents publiés par l'Académie du Faucigny 13 (1962/1963) 31–67; Chantal Maistre–Gilbert Maistre–Georges Heitz, Colporteurs et marchands savoyards dans l'Europe des XVIIe et XVIIIe siècles (Annecy 1992); Martin Zürn, „Damit man des unnützen Volks abkomme". Savoyer und andere Welsche in Süddeutschland zwischen Seßhaftigkeit und Vagantentum, in: Minderheiten, Obrigkeit und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Mark Häberlein–Martin Zürn (St. Katharinen 2001) 141–181; ders., Einwanderung aus Savoyen nach Deutschland 1500–1800. Grundzüge und ausgewählte Familien, in: Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins „Schau-ins-Land" 122 (2003) 73–92; über savoyische Kaufleute in deutschen Städten und in Wien siehe: Mark Häberlein, Savoyische Kaufleute und die Distribution von Konsumgütern im Oberrheingebiet, ca. 1720–1840, in: Geschichte des Konsums, Tagungsband, hrsg. von Rolf Walter (Wiesbaden 2004) 81–114; Martin Zürn, Savoyische Wanderhändler und Kaufleute in Mitteleuropa in der Frühen Neuzeit, in: Enzyklopädie. Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Klaus Bade–Pieter Emmer–Leo Lucassen–Jochen Oltmer–Corrie van Eijl (Paderborn 2007) 941–945; Veronika Hyden-Hanscho, Savoyische Wanderhändler und französische Sticker. ImmigrantInnen als Kulturvermittler von Mode in Wien (1630–1730), in: Forschungswerkstatt. Die Habsburgermonarchie im 18. Jahrhundert, hrsg. von Gunda Barth-Scalmani–Joachim Bürgschwentner–Matthias König–Christian Steppan (Bochum 2012) 43–56. Im Allgemeinen über Kaufleute und Arbeiter aus Italien in Wien: Konrad Jekl, Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Diss., Universität Wien 1953); Andrea Unzeit, Die Italiener am Wiener Hof während der Regierungszeit

Kaufleute und Arbeiter, die in den neuen Baumwoll- und Seidenspinnereien in Wien tätig waren. Seit Kaiser Karl VI. war die Seidenproduktion ein systematisch geförderter Wirtschaftszweig, und mit dem Betrieb von Seidenmanufakturen versuchte man, der oberitalienischen Produktion Konkurrenz zu machen. Viele hochqualifizierte italienische Seidenspinner zogen deshalb nach Wien und Umgebung und fanden dort Arbeit. Das Piemont, besonders die Regionen Biella, Turin und Cuneo, war seit dem 16. Jahrhundert ein Zentrum der europäischen Seidenproduktion[13]: Zunächst bekannt für die Seidenraupenzucht sowie die Herstellung und den Export von roher Seide und Seidengarnen, spezialisierten sich diese Manufakturen zunehmend auf die Produktion von hochqualitativen Seidengeweben und -zwirnen, wie dem *organzino*[14]. Darüber hinaus wurden viele Geschäftsleute im Handel zwischen dem Herzogtum von Savoyen und den europäischen Staaten tätig, machten Geschäfte im Heiligen Römischen Reich und wurden so auch in Wien präsent. Die savoyischen Kaufleute in Wien sind in den Quellen oft als „hofbefreite Händler" bezeichnet, da sie ein Handelsprivileg für den Import von Waren hatten, um die kostbaren Stoffe in der Kaiserstadt verkaufen zu können[15]. Der sich daraus ergebende

von Kaiser Karl VI. (Diplomarbeit, Universität Wien 1993); Annemarie Steidl, Auf nach Wien! Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt (München 2003); Marion Dotter, Transalpiner Warenverkehr. Italienische Kaufleute im Donauhandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Transit. Infrastrukturen und Gesellschaft von der Antike bis heute, hrsg. von Andrea Bonoldi–Anne-Lise Head-König–Luigi Lorenzetti (Zürich 2016) 213–241; dies., Italienische Kaufleute im Donauhandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Diplomarbeit, Universität Wien 2017).

[13] Le Fabbriche magnifiche. La seta in Provincia di Cuneo tra Seicento e Ottocento, hrsg. von Patrizia Chierici (Cuneo 1993); Giuseppe Chicco, La seta in Piemonte 1650–1800. Un sistema industriale d'ancien régime (Milano 1995); Luca Mola, La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo (Venezia 2000).

[14] Dieser Produktionsfortschritt wurde dank der neuen hydraulischen Spinnmaschine möglich, die aus den modernsten Spinnereien in Bologna und Lyon importiert wurde. Entscheidende Faktoren für die Entwicklung und internationale Anerkennung dieser Seidenprodukte aus dem Piemont war nicht nur der technologische Fortschritt, im Sinne einer Proto-Industrialisierung, die im Piemont und Savoyen stattfand, sondern auch die Zentralorganisation der Manufakturen. Diese wurden einem staatlichen Kontrollapparat unterstellt, sodass die gesamte Produktion in ihrer Qualität und Quantität geregelt und die Produktionsmethoden standardisiert wurden, zusätzlich wurde staatliches Kapital in die privaten Unternehmen investiert. Infolgedessen sollte die jährliche Produktion jeder Anlage gemeldet werden. Der äußerst rasche Aufbau der Produktion ist anhand folgender Daten sichtbar: Die erste hydraulische Seidenspinnerei wurde in Turin 1665 gegründet. 50 Jahre später befanden sich schon 70 weitere Anlagen in der Region, vgl. Chicco 51–53. In Racconigi gründete die Familie Peirone 1681 eine Manufaktur mit mehr als 300 Mitarbeitern, vgl. Chierici 24.

[15] Hyden-Hanscho.

Reichtum sorgte für sozialen Aufstieg der Händler, der manchmal in der Verleihung eines Adelstitels einen Höhepunkt fand, wie einige Urkunden in den Wiener Archiven bestätigen[16].

Wie Franziska Raynaud in ihrer Studie über Deutschland festgestellt hat, wurden die savoyischen Emigranten nicht nur durch Not zur Auswanderung getrieben, sondern waren oft Angehörige von wohlhabenden Bergbauernfamilien, die aufgrund der traditionellen Primogenitur zu Mobilität getrieben wurden[17]. Die Migrationsbewegung soll daher als komplexeres Phänomen verstanden werden, und die traditionelle Begründung der Auswanderung mit Armut und Übervölkerung der Alpenregion stimmt auch im Fall Wiens nur zum Teil[18]. So muss die soziale Hierarchie zwischen Kaufmannsfamilien und armen Wanderkrämern, die sich in Wien ansiedelten, beachtet werden. Untersuchungen über savoyische Familien in den Stadtarchiven von Bamberg[19], Freiburg[20] und der Region Allgäu[21] haben gezeigt, dass diese zu etwas Wohlstand, manche auch zu beträchtlichem Reichtum gelangt sind und dabei auch hohe Ämter bekleidet haben. Eine parallele Entwicklung kann man in Wien beobachten. Diesen Einwanderern gelang eine formale Integration in der Ankunftsgesellschaft, wobei für sie die Nutzung der Migrantennetzwerke aus der Herkunftsregion ein zentraler Bezugspunkt blieb. Martin Zürn prägte den Begriff „doppelte Integration"[22], um diese Phänomene – besonders innerhalb der savoyischen Auswanderer – zu beschreiben. Die Tatsache, dass prinzipiell nur Männer auswanderten und diese wiederum autochthone Frauen heirateten, förderte den Integrationsprozess und die Einbürgerung am Zielort[23].

Die *Savoyische Nation* in Wien bestand aus Kaufleuten und Arbeitern vor allem aus der Provinz Faucigny (**Abb. 2**) sowie zahlreichen Aristokraten, die sowohl aus dem Piemont als auch aus Savoyen stammten[24]. Unter diesen waren

[16] Siehe Maistre–Maistre–Heitz 110–115.

[17] Raynaud 16–18.

[18] Über eine „émigration de qualité" spricht Paul Guichonnet, L'émigration alpine vers les pays de langue allemande, in: Revue de géographie alpine 36 (1948) 533–576, hier 571. Das letzterschienene Buch über Auswanderer aus den Alpen: Des ressources et des hommes en montagne, hrsg. von Jean Duma (Paris 2019).

[19] Gabi Schopf, Zwischen den Welten. Italienische Kaufleute in Bamberg im 17. und 18. Jahrhundert, in: Handel, Händler und Märkte in Bamberg. Akteure, Strukturen und Entwicklungen in einer vormodernen Residenzstadt (1300–1800), hrsg. von Mark Häberlein–Michaela Schmölz-Häberlein (Würzburg 2015) 213–237.

[20] Zürn, Savoyer und andere Welsche.

[21] Martin.

[22] Zürn, Einwanderung aus Savoyen 91.

[23] Die These betont auch in Zürn, Einwanderung aus Savoyen 78.

[24] Über diese Kosmopoliten siehe Tomaso Ricardi di Netro, Piemontesi nell'Europa delle corti fra Seicento e Settecento, in: Vittorio Alfieri aristocratico ribelle, hrsg. von Rosanna Maggio Serra (Milano 2003) 202–205.



Abb. 2: Ian de Ram nach Giovanni Tommaso Borgonio, Die Stadt Sallanches im Faucigny, aus: *Tooneel der Heerschappyen van Savoye,* Amsterdam 1697, Amsterdam Rijksmuseum, RP-P-1939-935. Amsterdam, Rijksmuseum

nicht nur viele Diplomaten und Gesandte, die sich im Ausland aufhielten, sondern auch junge Adlige, die in die kaiserliche Armee eintraten und rasch Karriere machten. Die politische Verbundenheit zwischen dem Herzogtum von Savoyen und dem Heiligen Römischen Reich bestand seit dem Mittelalter, und der Herzog von Savoyen nahm den Stand eines Reichsfürsten ein[25]. Außerdem lebten einige Mitglieder der Nebenlinie des Hauses Savoyen in Wien. Der bekannteste von ihnen war Prinz Eugen von Savoyen-Soissons, welcher zu seinem Dragoner-Regiment viele junge Savoyer und Piemontesen zählte[26], sowie sein

[25] Darüber hinaus wurde dem Herzog vom Kaiser die Rolle als „Beschützer" der Grenzen des Heiligen Römischen Reichs und als „Türhüter" der Alpen verliehen, siehe Saniye Al-Baghdadi, Die Erfindung der Sabaudia und die Historisierung des Alpenraums im Spiegel savoyischer Hofpublikationen, in: Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert, hrsg. von Sabina Brevaglieri–Matthias Schnettger (Bielefeld 2018) 287–322.

[26] Wie etwa der General Vittorio Philippi (1674–1739) oder der Feldmarschall-Leutnant Jean-Pierre Muffat, Graf von Saint-Amour (1662–1734), siehe Raynaud 51–53. Prinz Eugen zählte zu seinem Dienstpersonal auch Landsleute der Savoyischen Nation, wie den Wirtschaftspräfekten Freiherr Florimundus de Bertrand (?–1723), s. ebd.

Neffe, Emmanuel-Thomas von Savoyen-Soissons[27], der in Wien residierte und eine erfolgreiche militärische Karriere unter der Ägide seines Onkels machte.

Der Schutzpatron: Heiliger Franz von Sales

Der Kult um Franz von Sales war im 17. und 18. Jahrhundert sehr verbreitet, und der Heilige galt damals als Schutzpatron der *Savoyischen Nation*[28], da er Untertan der Herzöge von Savoyen war[29]. Bekannt ist seine plakative Aussage *Je suis essentiellement Savoysien, et moy et tous les miens, et je ne sçaurois jamais estre autre chose*[30], in welcher er seine Identität mit Stolz betonte. Nicht nur stammte der Heilige aus Annecy, sondern er war auch für seine Landsleute sehr aktiv. Weiters stand er im engen Kontakt mit Herzog Carlo Emanuele I., welcher ihn sehr schätzte, immer wieder lobte und ihn *il San Carlo Borromeo dei miei Stati* nannte[31]. Franz von Sales spielte eine entscheidende Rolle für die Rekatholisierung seiner Herkunftsregion, die er durch die Reformierten und Calvinisten aus der Schweiz bedroht sah. Mit seiner Ernennung zum Bischof 1602 begann er, die Reformen des Konzils von Trient voranzutreiben. Er setzte dabei vor allem auf Bildung, sorgte für ein gutes Schulsystem, verpflichtete seine Priester zum regelmäßigen Katechismusunterricht für Kinder und Jugendliche und gründete die *Académie Florimontane*, ein Erwachsenenbildungswerk. Diese unmittelbare Verbindung mit seinem Land und seinem Herrscher machten ihn zum Schutzpatron der *Savoyischen Nation.*

Das Fest der *Savoyischen Nation* in der Paulanerkirche

1706, das Jahr der Stiftung des Franz-von-Sales-Altares in der Wiener Paulanerkirche, war auch ein besonderes Datum in der Geschichte des kleinen

[27] Emmanuel-Thomas (1687–1729) war der Sohn von Louis Thomas (1657–1702), dem ältesten Bruder Eugens, welcher 1699 in Wien in die kaiserliche Armee als Feldzeugmeister eintrat. Louis starb zu Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges bei der Eroberung der französisch besetzten Festung Landau. Emmanuel-Thomas heiratete Maria Theresia Anna von und zu Liechtenstein, später Stifterin der Savoyer-Kapelle im Stephansdom sowie des Savoyenschen Damenstifts, und hatte einen Sohn, Johann Franz Eugen (1714–1734).

[28] Noch heute wird Franz von Sales als Patron des Piemonts verehrt. Zur Bedeutung von Franz von Sales in Savoyen und im Piemont siehe André Ravier, Franz von Sales. Biographie (Heidelberg 1963); Arnaldo Pedrini, Francesco di Sales e la cultura italiana, in: Teresianum 44 (1993) 135–167; Josette Curtil, Images de saint François de Sales. Mémoire et patrimoine de Savoie (Rennes 2014).

[29] Franz von Sales (1567–1622) stammte aus einer adligen Familie aus Savoyen.

[30] Aus einem Brief an Sigismond de Lans, datiert 15. November 1615, hier zitiert nach Pedrini 136.

[31] Pedrini 139. Der Herzog wies auf ihn auch als *Apostel des Chablais* hin.

Herzogtums Savoyen: Prinz Eugen und seine Armee, die seinem Cousin Vittorio Amedeo II. von Savoyen zu Hilfe gekommen waren, befreiten die Stadt Turin von der Belagerung durch die französischen Truppen und schlugen die Feinde endgültig[32]. Dieser Sieg, der mit der Stiftung des Altars indirekt gefeiert wurde, bekam so eine Doppelbedeutung für die Landsleute in Wien: Zum einen stand er für die Befreiung aus der Abhängigkeit von den Franzosen und die Befreiung der Hauptstadt Turin, zum anderen für die davon ausgehende Glorifizierung des Hauses Savoyen und des in Wien lebenden Prinzen Eugen.

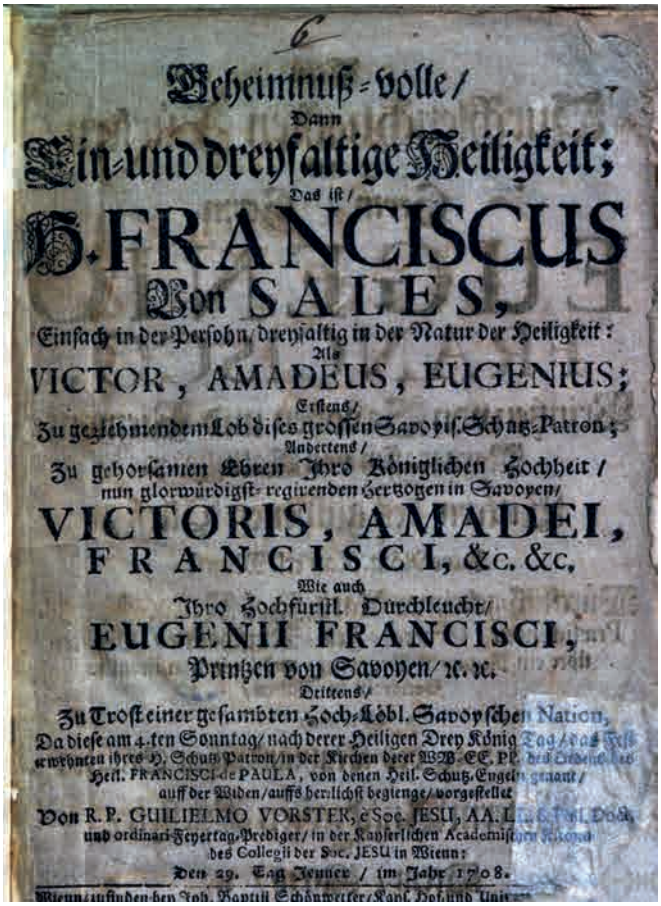
Am 29. Jänner 1707, am Festtag des Schutzpatrons Franz von Sales, fand eine erste feierliche Messe in dieser Kapelle statt. Darüber wurde anschließend in den Seiten des *Wiennerischen Diariums*[33] berichtet. Ausdrücklich wird das Ereignis als Fest der *Savoyischen Nation* angekündigt. Bei der Messe waren bedeutende Persönlichkeiten anwesend, wie der savoyische Botschafter Ercole Ludovico Turinetti di Prié[34] und Graf Ignazio Vittorio Tarini[35], *nebst vielen anderen hohen und niedrigen Stands-Personen*, die zum Nationsbund gehörten.

[32] Über die Belagerung Turins siehe Symcox passim; Torino 1706. L'alba di un regno, hrsg. von Roberto Sandri Giachino–Roberto Melano–Gustavo Mola di Nomaglio (Torino 2006); Torino 1706. Dalla storia al mito, dal mito alla storia, hrsg. von Donatella Balani–Stefano Benedetto (Torino 2006).

[33] *Dito hat heute eine allhier befindliche Löbliche Savoysche Nation, das Fest ihres Schutz-Patron / des H. Francisci von Sales / gewesten Bischoffen zu Genff / in der Kirchen deren WW. EE. PP. des Ordens St. Francisci de Paula, auff der Wieden / begangen; dabey in Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheit / des regierenden Herrn Hertzogen zu Savoyen / Gesandten / (Titl.) Herrn Ignatii Victory / Graffen von Tarini etc nebst vielen anderen hohen und niedrigen Stands-Personen / den Gottes-Dienst / unter Trompeten- und Paucken-Schall / Jhro hochwürden (Titl.) Herr Abbate Cæsare: die Lob- und Ehren-Rede aber A.R.P. Anastasius Edlinger, Ordinis S. Franc. dermahliger Sonntags-Prediger zu St. Hieronimus gehalten,* Wiennerisches Diarium vom 29. Jänner 1707.

[34] Ercole Ludovico Turinetti marchese di Prié (1658–1726) war der savoyische Gesandte zunächst in London und später in Wien. Er trat in kaiserliche Dienste bei Leopold I. und wirkte in den Jahren 1716–1724 in Vetretung Eugens von Savoyen als stellvertretender Statthalter der Österreichischen Niederlande. Siehe Enzo Piscitelli, La legazione sarda in Vienna (1707–1859), Indici dell'Archivio Storico. Ministero degli Affari Esteri II (1950); Heinrich Benedikt, Als Belgien österreichisch war (Wien–München 1965); Renate Zedinger, Die Verwaltung der Österreichischen Niederlande, 1714–1795 (Wien–Köln–Weimar 2000); Andrea Merlotti, Turinetti di Priero, Ercole Ludovico, in: DBI 97 (2020), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/turinetti-di-priero-ercole-ludovico_(Dizionario-Biografico)/ [28. Dezember 2022]; Roberto Sandri Giachino, Un suddito sabaudo ambasciatore straordinario a Vienna e Commissario imperiale in Italia: Ercole Turinetti di Priero, in: Sandri Giachino–Melano–Mola di Nomaglio 679–712.

[35] Ignazio Vittorio Tarino Imperiale, conte di Cossombrato, auch Tarini genannt, war Gesandter in München (1692–1703) und später in Wien und Brüssel. Er starb in Turin im Jahre 1719. Tarini war Vertrauensmann Eugens von Savoyen, welcher ihn in einem Schreiben als seinen besten Freund bezeichnet, siehe dazu Max Braubach, Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie, 5 Bde. (München 1963–1965) hier I 111.


6

Geheimnuß-volle/
Dann
Ein- und dreyfaltige Heiligkeit;
Das ist/
H. FRANCISCUS
Von SALES,
Einfach in der Person/ dreyfaltig in der Natur der Heiligkeit:
Als
VICTOR, AMADEUS, EUGENIUS;
Erstens/
Zu geziehmendem Lob dises grossen Savoyis. Schutz-Patron;
Andertens/
Zu gehorsamen Ehren Ihro Königlichen Hochheit/
nun glorwürdigst-regirenden Hertzogen in Savoyen/
VICTORIS, AMADEI,
FRANCISCI, &c. &c.
Wie auch
Ihro Hochfürstl. Durchleucht/
EUGENII FRANCISCI,
Printzen von Savoyen/ &c. &c.
Drittens/
Zu Trost einer gesambten Hoch-Löbl. Savoyschen Nation,
Da diese am 4-ten Sonntag/ nach derer Heiligen Drey König Tag/ Ihres Fest
erwehnten ihres H. Schutz-Patron/ in der Kirchen derer WWB. EE. PP. des Ordens
Heil. FRANCISCI de PAULA, von denen Heil. Schutz-Engeln genannt/
auff der Widen/ auffs herrlichst begienge/ vorgestellet
Von R. P. GUILIELMO VORSTER, è Soc. JESU, AA. L. & Phil. Doct.
und ordinari Feyertag-Prediger/ in der Kayserlichen Academi[illegible]
des Collegii der Soc. JESU in Wienn:
Den 29. Tag Jenner / im Jahr 1708.
Wienn zu finden bey Joh. Baptist Schönwetter/ Kayl. Hof- und Univ.

Abb. 3: Wilhelm Vorster, Titelseite des Bandes mit der gedruckten Predigt *Geheimnuß-volle, Dann Ein- und dreyfaltige Heiligkeit* (Wien 1708): ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, 290648-B. Wien, ÖNB

Das Hochamt fand auch in der Heimat des Heiligen Resonanz: In einem Rundbrief des Klosters de la Visitation in Annecy, der ersten Abtei des Ordens, wird berichtet, mit welcher Solennität die *Savoyische Nation* in Wien zum ersten Mal die Messe zu Ehren von Franz von Sales gefeiert habe. Am Ende der gesungenen Messe wurden den Bettlern großzügige Almosen gegeben sowie 50 Scudi von der Nation gespendet, um in Zukunft das Fest des Heiligen und die Oktav weiter feiern zu können.

> *Nous ne pouvons passer sous silence la magnificence avec la quelle la Nation Savoyarde, qui compte trente bourgeois établis à Vienne, fit solenniser l'an dernier pour la première fois, la fête de notre Saint Fondateur. La*

> *Grand'Messe y fut chantée fort solennellement et répondue par la musique et symphonie de l'Empereur.* […] *Ensuite, nos dévôts savoyards, pour imiter la charité de leur Saint Protecteur, firent une aumône à tous les pauvres, qui se présentaient à la porte de l'église. La Nation Savoyarde a, de plus, fait un don de 50 écus de revenus pour faire solenniser à perpétuité de la manière dite la fête et l'octave de Saint François de Sales*[36].

Durch diese Spende konnte auch im Jahr 1708 eine Messe für das Fest des Schutzpatrons gelesen werden. Die Details über den Ablauf und die religiösen Inhalte dieses Hochamts sind in einem gedruckten Band mit der Predigt *Geheimnuß-volle, Dann Ein- und dreyfaltige Heiligkeit*[37] enthalten (**Abb. 3**). In der vom Jesuiten Wilhelm Vorster gehaltenen Predigt wurden deutliche Anspielungen auf den Herrscher von Savoyen gemacht, wenn die Idee der Dreifaltigkeit, die von Franz von Sales verehrt wurde, hier auf die drei Namen *Vittorio*, *Amedeo* und *Eugenio* von Savoyen übertragen wurde[38]. Die gesamte Predigt stellte eine Huldigung an die Mitglieder des Hauses Savoyen und nicht nur an den Heiligen Franz von Sales oder an die *Savoyische Nation* dar. So lautete die Widmung auf der Titelseite der Publikation:

> *Erstens / Zu geziehmendem Lob dises grossen Savoyisch-Schutz-Patron; / Andertens / Zu gehorsamen Ehren Ihro Königlichen Hochheit / nun glorwürdigst-regirenden Hertzogen in Savoyen / VICTORIS, AMADEI, / FRANCISCI, &c. &c. / Wie auch / Ihro Hochfürstl. Dürchleucht / EUGENII FRANCISCI, Prinzen von Savoyen u. u. / Drittens / Zu Trost einer gesambten Hoch-Lobl. Savoyschen Nation*[39].

[36] Rundbrief datiert 12. September 1707, zitiert nach Dechavassine 42.

[37] Der Titel lautet: *Geheimnuß-volle, / Dann Ein- und dreyfaltige Heiligkeit; / Das ist, / H. FRANCISCUS / von Sales, / Einfach in der Persohn / Dreyfaltig in der Natur der Heiligkeit als VICTOR, AMADEUS, EUGENIUS […] vorgestellt / von R.P. GUILIELMO VORSTER, è Soc. JESU, / und ordinari Feyertag-Prediger in der kayserlichen Academischen Kirchen / des Collegii der Soc. JESU / in Wienn: Den 29. Tag Jenner im Jahr 1708*. Ein Exemplar davon ist noch heute in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten, Signatur: 290648-B, online unter: http://data.onb.ac.at/rep/1099265A [28. Dezember 2022].

[38] Dabei wird der Vers über die Trinität von Johannes 5:7 apologetisch ergänzt: *Tres sunt, qui Testimonium dant in cælo, & hi tres unum sunt. Et tres sunt, qui testimonium dant in terra, & hi tres unum sunt*, Vorster S. 3.

[39] So auf der Titelseite der Predigt *Geheimnuß-volle, Dann Ein- und dreyfaltige Heiligkeit*.


Die
19
Lieb im Harnisch /
Das ist:
H. FRANCISCUS
Von
SALES,
Liebreicheſter / zugleich aber großmüthigſter
Biſchoff von Genff /
Und allgemeiner
Schutz-Heiliger von Savoyen /
Als deſſen
Jährliche Feſt-Begängnus eine Hochlöbliche / in
Wienn verſammlete / Savoyiſche Lands-Genoſſenſchafft /
in dem Gotteshauß derer Wohl-Ehrwürdigen PP. des Heiligen
FRANCISCI von PAULA, zu denen Heiligen Schutz-Engeln auff der
Widen / auff das feyrlichſte begienge.
In einer
Lob-Red
Vorgeſtellt
Von P. FRANCISCO XAVERIO BREAN,
der Geſellſchafft JESU Prieſtern / und gewöhnlichen Feyrtag-
Predigern in dem Käyſerlichen Collegio oberwehnter Geſellſchafft /
den 29. Jenner im Jahr 1709.
Wienn / zu finden bey Johann Baptiſt Schönwetter, Käyſerl. Hof- und
Univerſit. Buchhändlern.
340.327-B.Alt-1

Abb. 4: Franz Xaver Brean, Titelseite des Bandes mit der gedruckten Predigt *Die Lieb im Harnisch* (Wien 1709): ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, 310327-B. Wien, ÖNB

Die in Wien lebenden Landsleute des Heiligen wurden weiters in den Worten des Jesuiten erwähnt und diese Nation wurde sowohl als *sammentlich* wie auch als in den Jahren stets gewachsen beschrieben[40].

[40] Der Originaltext lautet: *Da eine sammentliche in Wienn sich befindende Savoysche Nation sich jederzeit zwar / sonderlich aber von einigen Jahren hero / möglichist beworben / die Ehre und Glory ihres großten H. Schutz-Patron / FRANCISCI von SALES, Bischoffen zu Genff / wie auch die Pflicht-schuldigte Andacht gegen ihme / nicht allein im ersten Flor / und Eyfer zu erhalten / sondern auch / in allgemeiner jährlicher Zusammenkunfft gesambter Lands-Genossen / immer mehr und mehr zu erweiteren / und zu vermehren*, Vorster S. 1.

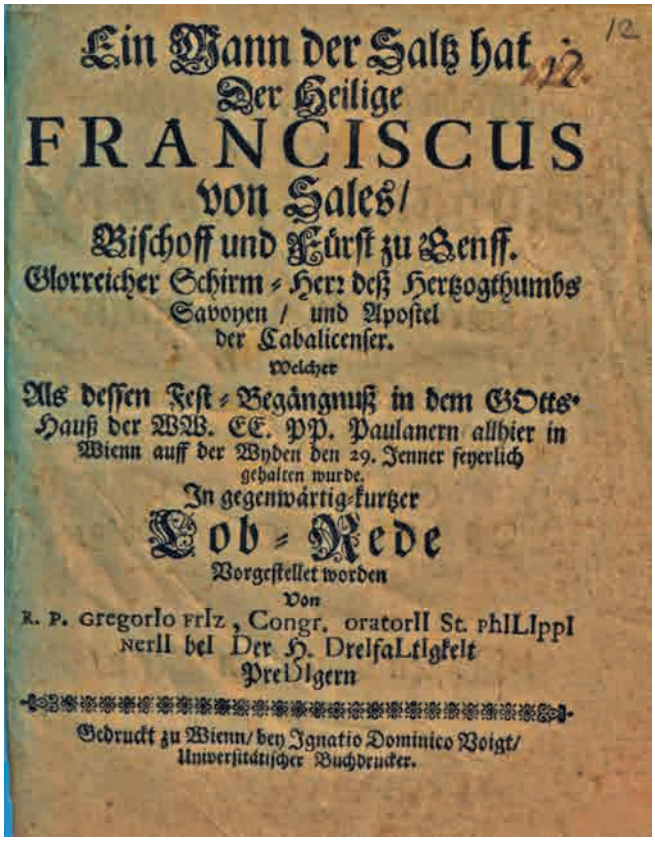

Ein Mann der Saltz hat
Der Heilige
FRANCISCUS
von Sales/
Bischoff und Fürst zu Benff.
Glorreicher Schirm-Herr deß Hertzogthumbs
Savoyen / und Apostel
der Cabalicenser.
Welcher
Als dessen Fest-Begängnuß in dem GOtts-
Hauß der WW. EE. PP. Paulanern allhier in
Wienn auff der Wyden den 29. Jenner feyerlich
gehalten wurde.
In gegenwärtig-kurtzer
Lob-Rede
Vorgestellet worden
Von
R. P. Gregorio Fritz, Congr. oratorii St. Philippi
Nerii bei Der H. Drelfaltigkeit
Predigern
Gedruckt zu Wienn/ bey Ignatio Dominico Voigt/
Universitätischer Buchdrucker.

Abb. 5: Gregor Fritz, Titelseite des Bandes mit der gedruckten Predigt *Ein Mann der Saltz hat* (Wien 1714): Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 Hom. 1901,19.
München, Bayerische Staatsbibliothek

Die feierliche Messe vor dem Altar des Schutzpatrons und die daraus resultierende Veröffentlichung im Druck fanden auch in den weiteren Jahren statt, wie einige Exemplare im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek zeigen[41]. Die Predigt aus dem Jahr 1709 (**Abb. 4**) mit dem Titel *Die Lieb im Harnisch*[42] ist ein deutlicher Hinweis auf die Lehre des Heiligen, der sich mit gütigen Taten und ohne Gewalt für die Wiederbekehrung seines Volkes

[41] Erhalten sind die Bände aus den Jahren 1708, 1709, 1711, 1714, 1716, 1746, 1762, 1767, 1773.
[42] Ein Exemplar befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: 310327-B.

engagierte[43]. Auch auf diesen Seiten wird die *hochlöbliche in Wienn versammlete Savoyische Lands-Genossenschafft* und deren *Jährliche Fest-Begängnus* vom Jesuitenpater Franz Xaver Brean gepriesen. Im Jahr 1711 wurde eine Predigt von Pater Joseph Holzner mit dem Titel *Savoyische Gold-Tinctur oder Himmlisches Magisterium, Gott deß heiligen Geistes in dem wundersamen Leben FRANCISCI de SALES*[44] gelesen. 1714 und 1716 verfasste der Oratorianer Gregorius Fritz die Predigten *Ein Mann der Saltz hat*[45] (**Abb. 5**) und respektive *Der Im Geist un*[d] *Eyfer Eliä neu-erweckte Creutz-Held*[46].

Der Stifter des Altares: Nicolas Revenaz

Großzügiger Stifter des Sales-Altars in der Paulanerkirche, in der die Messen stattfanden, war Nicolas Revenaz, in den deutschsprachigen Quellen auch Nicolaus Revena genannt[47]. Nur spärliche biographische Informationen sind über ihn erhalten, er soll jedoch exemplarisch für die Landsleute der *Savoyischen Nation* stehen[48]. Er stammte aus Saint-Gervais-Les Pratz, einem Dorf in der Provinz Faucigny, am Fuße des Mont Blanc. Sein Geburtsdatum sowie das Jahr seiner Ankunft in Wien sind nicht bekannt. Er war Kaufmann in der Kaiserstadt, wo er 1682 als Bürger angenommen wurde. 1713 starb er, und in seinem Testament[49] wird er als Hoflieferant bezeichnet, ein Hinweis, dass er durch Handel zu Wohlstand und Ansehen gelangt war. So war es ihm möglich, in seinem Heimatdorf eine Schule zu stiften und mehrere Kirchengeräte für die Pfarrkirche zu spenden[50]. In der kleinen Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Gorge in Les Contamines-Montjoie hing ein Exvoto[51] von Revenaz, das heute im Rathaus aufbewahrt wird. Es zeigt nicht nur sein abenteuerliches Leben,

[43] *H. Franciscus von Sales, liebreicherster zugleich aber auch großmuthigster Bischoff von Genff*, auf der Titelseite.

[44] Ein Exemplar befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: 304996-B, online unter: http://data.onb.ac.at/rep/10367D9A [28. Dezember 2022].

[45] Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/4 Hom. 1901,19, online unter: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10900232 [28. Dezember 2022].

[46] ÖNB, Signatur: 306791-B.Adl.27.

[47] Nicolas Revenaz (?–1713) wird so in seinem Testament beschrieben: *Bürger und Handelsmann dieser Stadt Wienn in Österreich, gebürtig von der Pfarre St. Gervasi in der Provinz Faussigni im Landfürst und Herzogthumbs Savoyen*, Wiener Stadt- und Landesarchiv (künftig: WSLA), Testament 1960/1713, fol. 1. Siehe dazu auch Patzak.

[48] Raynaud 228.

[49] WSLA, Testament 1960/1713. Siehe auch Raynaud 228.

[50] Siehe Maistre–Maistre–Heitz 147–148. In den Archivalien werden *des sommes considérables* für die Gründung der Schule erwähnt, zit. ebd.

[51] Fernand Roulier, Un art retrouvé. Églises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy. 1: Voies d'approches (La Balme de Sillingy 2001) 86; ders., Un art retrouvé. Églises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy. 2: Le Faucigny (La Balme de Sillingy 2002) 62.



Abb. 6: Exvoto von Revena in der Kirche von Notre-Dame-de-la-Gorge in Les Contamines-Montjoie, Öl/Leinwand, 1683–1713: Les Contamines-Montjoie, Rathaussaal. Maistre–Maistre–Heitz, Taf. 1

sondern weist auch auf den kontinuierlichen Kontakt zu seiner Heimat hin: Auf dem Bild (**Abb. 6**) ist die Wiener Türkenbelagerung von 1683 dargestellt, im Hintergrund sieht man das brennende Wien. Im Vordergrund, neben dem stürmischen Kampf der Soldaten, ist der fromme Kaufmann betend im Profil dargestellt. Er überlebt diese epochemachenden Ereignisse, die detailliert in der Inschrift des Bildes beschrieben werden:

> *Vienne, ville capitale d'Autriche et des pays héréditaires et siège de Sa Majesté Impériale, fut assiégée sous le règne de Léopold Ier du nom, Empereur Chrétien, le 14 juillet 1683 par Mahomet IV, Empereur des Turcs, sous les ordres de Kara Mustapha, grand Vizir, par une armée de 250,000 hommes. Le 12 septembre, elle fut heureusement délivrée par l'armée chrétienne commandée par Jean Sobiesky, 3e du nom, Roi de Pologne, Charles V, Duc de Lorraine, Maximilien Emmanuel, Electeur de Bavière, Jean George, Electeur de Saxe, accompagnés de différents princes et généraux chrestiens. Ex-voto*[52].

[52] Zitiert nach Maistre–Maistre–Heitz 57.



Abb. 7: Altar, um 1713: Saint-Gervais-les-Bains, Chapelle des Pratz.
Roulier, Un art retrouvé. Le Faucigny 51

Solche Gelübde waren üblich in der Region: Noch heute befinden sich in den Kirchen vieler Dörfer, wie Valloire, Megève oder Tignes, Gemälde, die von im Ausland reich gewordenen Mitbürgern gestiftet wurden[53]. Ihre Abbildung als Stifter auf den Gemälden dokumentierte den neu erreichten Sozialstatus der Kaufleute und hielt gleichzeitig die Erinnerung an sie, die oft jahrelang nicht in ihre Heimat zurückkamen, wach.

[53] Einige Beispiele davon ebd. 21–25.

Revenaz konnte dank einer großzügigen Spende in Annecy, der Heimatregion Franz von Sales', eine Reliquie des Heiligen nach Wien bringen, weshalb er auch in der oben genannten Lobrede von 1714 namentlich Erwähnung fand[54]. So wurde in einem Rundbrief des Ordensklosters in Annecy berichtet:

> *M. Revenaz, originaire de ce diocèse, marchand agréé à la Cour et bourgeois de Vienne en Autriche, vint exprès pour nous demander quelques reliques de notre Saint, afin de les faire exposer à la vénération publique. On lui donna un petit fragment de la gracieuse chair qui répandait une odeur tout extraordinaire, ce qui nous fit augurer que Dieu serait glorifié en son Saint dans cette ville impériale où la dévotion à Saint François allait le faire honorer.* […] *Il a fait venir de Rome des indulgences plénières pour le jour de la fête et l'octave de notre saint, que la Nation Savoisienne fait solenniser depuis qu'ils ont les reliques dans l'église des Pères Minimes. M. Revenaz a fait enchasser la relique dans un magnifique reliquaire de vermeil doré qui a la forme d'un cœur, enrichi de pierres précieuses, entouré de rayons et soutenu par deux anges sur un piédestal*[55].

Nicolas Revenaz war ein sehr frommer Mann und vergaß seine Heimat nie. Er ließ noch kurz vor seinem Tod den Altar in der kleinen Kapelle Notre-Dame de Compassion in Les Pratz – in der Nähe von Saint-Nicolas-de-Véroce – errichten[56]. Das bunte geschnitzte Holzretabel (**Abb. 7**) ist mit einer Widmung mit dem Namen des Stifters und dem Datum versehen: *1713 DIE XVII MARTII SUMPT D NICOLAI REVENAT*. Auf dem Altarblatt, einem unbekannten Künstler zugeschrieben, ist zum ersten Mal in dieser Region das Grabtuch Christi dargestellt, das von zwei Engeln ausgerollt und dem Betrachter gezeigt wird. Das Thema des Todes und der Auferweckung prägt die gesamte Ikonographie der Kapelle.

---

[54] […] *in unserer Kirchen jährlich außgesetzte Reliquien (welche Hr. Revena seel. von Ihro Bischofl. Gnaden zu Genff im Jahr 1705 überkommen und daher übermacht*, Fritz, Ein Mann der Saltz hat (Wien 1714) 2. Die Reliquie wurde später, zu einem unbekannten Zeitpunkt, der Italienischen Kongregation gespendet. Laut der Liste im *Catalogo II. Reliquie Da privati lasciate in dono alla chiesa nazionale italiana in Vienna* handelt es sich anscheinend um ein Körperteil des Heiligen. Dieser Reliquienkatalog ist veröffentlicht in: Giacomo Borioni, Die Wiener Minoritenkirche und die Italienische Kongregation (Diplomarbeit, Universität Wien 2016).

[55] Kloster de la Visitation, Rundbrief datiert 12. September 1707, zitiert nach Dechavassine 41f.

[56] Über die Kapelle siehe Roulier, Un art retrouvé. Le Faucigny 51–53. Im Testament von Revenaz wurde eine großzügige Summe für diese Kapelle gestiftet: *Pour la dourure et ornement de nostre chapel Despra en Savoye je legue mille cinquecent florin de Savoye*, WSLA, Testament 1960/1713, Codicile, 20. September 1713, fol. 1.

Revenaz starb im September des gleichen Jahres, als die Pest in Wien wütete. In seinem Testament stiftete der Kaufmann sowohl eine ewige Messe beim Altar des hl. Franz von Sales bei den PP. Paulanern[57] als auch das jährliche Fest des Heiligen, welches mit einem großzügigen Kapital von 500 Gulden gesichert wurde. Dazu wurde Geld für die Erhaltung der Kapelle sowie für eine silberne Lampe für ein ewiges Licht gewidmet. Revenaz bedachte in seiner letzten Willenserklärung auch seine Landsleute und spendete 1.000 Gulden *au*[x] *pauvre*[s] *de la nation savoyarde à Vienne*[58]. Diese Spende ist ein Beleg für das solide Netzwerk der Savoyer im Ausland und zeigt damit die Solidarität und die karitative Haltung, die innerhalb solcher Bündnisse bestanden.

Ein neuer Franz von Sales-Altar in der Peterskirche in Wien

Eine zweite Verehrungsstätte für den hl. Franz von Sales, viel prächtiger als die in der Paulanerkirche, wurde 1714 in der Peterskirche am Graben errichtet. Ab diesem Zeitpunkt feierte man ein zweites Fest zu seinen Ehren. Dieses wurde in den Nachrichten im *Wiennerischen Diarium* nun als Fest der *Savoyischen Nation* angekündigt, während die Messe in der Paulanerkirche keine Erwähnung mehr findet. Die Gründe dafür sind bis dato unklar. Der Tod von Nicolas Revenaz könnte ausschlaggebend gewesen sein, da nun eine neue Generation von Kaufleuten die Führungsrolle übernahm und eigene Plätze definieren wollte. Dazu trugen sicher auch andere Faktoren bei, wie die zentrale Lage dieser Kirche in der Innenstadt, in unmittelbarer Nähe der Hofburg, sowie ihre kaiserliche Patronage. Nach der kleinen Paulanerkirche auf der Wieden – damals außerhalb der Stadtmauer – wurde der neue Sales-Altar nun an einem neuen, prestigeträchtigen Ort errichtet, der an einem Platz näher zum Machtzentrum lag[59]. Außerdem wurde der Bau der Peterskirche genau in

[57] *Pour une messe a perpetuité a l'hautel de St. François de Sales chez pere*[s] *Minime*[s] *mes heritier conviendront pour cela avec les peres.* […] *Pour celebrer la fete de St. François a perpetuité dans l'eglise de Reverend*[es] *pere*[s] *Minime*[s] *je legue au dit Reverend*[es] *cinq cent goulde*, WSLA, Testament 1960/1713, Codicile, 14. September 1713, fol. 1.

[58] WSLA, Testament 1960/1713, Codicile, 20. September 1713, fol. 1. Dabei spendete Revenaz auch 1.500 Gulden *au pauvre de la ville* und sogar *quattre mille florin de Savoye au pauvre de nostre paroisse de St. Gervais en Savoye*. Dazu bestellte er wöchentliche Messen nicht nur in Wien, sondern auch in der Kirche de La Gorge in seinem Heimatort.

[59] Die Auswahl der Paulanerkirche für die Errichtung des ersten Sales-Altars wird von Rosemarie Patzak mit der Tatsache begründet, dass Franz von Sales nach seiner Bestellung zum Bischof von Genf (1602) seit 1617 Mitglied des Dritten Ordens der Paulaner war, vgl. Patzak 184.

diesen Jahren fertiggestellt und nach einem Entwurf eines der bekanntesten Architekten Wiens, Johann Lucas von Hildebrandt, errichtet[60].

Alle diese Gründe sprechen für eine zunehmende Bedeutung und das Wachstum der *Savoyischen Nation* in Wien im Laufe des 18. Jahrhunderts, wie dies bereits in anderen Städten in Deutschland und Frankreich der Fall war[61]. In einem Brief aus Annecy wurde berichtet, dass die Kapelle in der Paulanerkirche zu klein geworden sei, da die Nation gewachsen sei und der Kult von Franz von Sales sich entsprechend verbreitet habe.

> *MM. Charvey et Saillet, Savoyards et marchands de Leurs Majestés Impériales s'étant aperçu que la chapelle fondée par M. Revenaz était trop petite pour contenir la foule du peuple se rendant à cette dévotion, en ont fait construire une autre magnifique et plus grande dans l'église Saint-Pierre, à Vienne, mais vous aurez déjà remarqué que l'on doit l'établissement de la dévotion à notre saint fondateur à quelques pieux marchands savoyards fixés dans cette ville*[62].

Der neue Altar befindet sich in der rechten Querarmkapelle der Peterskirche (**Abb. 8**). Das prächtige Altargemälde wurde von Michael Rottmayr gemalt[63] und stellt in warmen Farbtönen ein *Wunder des hl. Franz von Sales* dar, was ikonographisch ziemlich ungewöhnlich ist: Während das Bild in der Paulanerkirche die übliche Darstellung des Heiligen zeigt, nämlich Franz von Sales als Bischof mit den entsprechenden Attributen und Körpermerkmalen wie dem langen Bart und der markanten Glatze, wird für das Altarblatt in der Peterskirche eine Szene gewählt, die konkret sein Wirken als vom Volk verehrter Heiliger anschaulich macht.

Wie die oben genannte Quelle aus Annecy beweist, war die neue Kapelle des Heiligen von weiteren Kaufleuten und Angehörigen der *Savoyischen Nation* in Wien gestiftet worden. Großzügige Spenden kamen von Nicolas Saillet[64]

---

[60] Über die Kirche siehe Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 6 (1929) 205–301; Friedrich Polleross, Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 39 (1983) 142–208; Dehio Handbuch, Wien I. Bezirk, hrsg. von Christa Farka–Günther Buchinger, 134–140.

[61] Siehe dazu Raynaud 16–26.

[62] Rundbrief aus dem Kloster de la Visitation, datiert 12. September 1717, zitiert nach Dechavassine 42.

[63] Wie auch der Signatur auf dem Bild zu entnehmen ist: *Rottmayr de Rosenbrun fecit anno 1714*, vgl. Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr (Wien–München 1981) 221. Über die Kapelle und den Altar siehe auch Polleross 152–155, 168–169.

[64] Nicolas Saillet (auch Salliet gen., *12. Jänner 1665 in Arâches, † 1730 in Wien) war Bürger, Kaufmann und Hoflieferant in Wien. 1702 heiratete er Francisca Borel, die



Abb. 8: Johann Michael Rottmayr, Franz-von-Sales-Altar, Öl/Leinwand, 1714: Wien, Peterskirche. Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte

und Pierre Gervet[65], dessen Initialen noch heute auf der Kartusche auf dem Altar zu sehen sind (**Abb. 9**). Ob die beiden Wohltäter auch die Auftraggeber

aus Scionzier stammte. Siehe Patzak 193; Maistre–Maistre–Heitz 224; Raynaud 235; Roulier, Un art retrouvé. Voies d'approches 99f. Das Testament ist noch heute in WSLA, Test. 5291/1730, aufbewahrt.

[65] Pierre Gervet (oder Gervais, * in Scionzier, † 1717 in Wien) war Kaufmann und seit 1707 Bürger in Wien sowie privilegierter kaiserlicher Hoflieferant. Siehe Patzak 192–193; Maistre–Maistre–Heitz 149; Raynaud 175.



Abb. 9: Kartusche mit den Initialen der Stifter am Franz-von-Sales-Altar, 1714: Wien, Peterskirche. Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Blaschke

von Rottmayrs Gemälde waren, kann nicht rekonstruiert werden[66]. Saillet und Gervet werden in einem Stifterbrief von 1716 erwähnt, in dem ein ewiges Licht und eine wöchentliche Messe vor diesem Altar – jeweils für den nicht kleinen Betrag von 1.000 Gulden – gespendet wurden[67].

[66] Rosemarie Patzak vermutet, dass Rottmayr 1.550 fl. für das Sales-Gemälde bezahlt wurde und dieses Geld aus der Kasse der *Savoyischen Nation* stammte, s. Patzak 192. Beide Kaufleute wurden auch unter dem Altar begraben.

[67] *Kaiser Karl VI. bekennt, daß Peter Gervet, hofbefreiter Handelsmann, bei der NÖ Landesregierung angezeigt hat, daß er, nachdem er mit Nikolaus Saillet zur Ehre der allerheiligsten Dreifaltigkeit und des glorreichen Bischofs Francisci von Sales in der neuerbauten Wiener St. Peterskirche einen der großen Seitenaltäre nun errichten ließ, sich entschlossen hat, zu ewigem Gedächtnis zur Zierde dieses Altares ein ewiges Licht mit einem Betrag von 1000 fl. zu stiften. Ferner soll jeden Montag bei dem erwähnten Altar eine hl. Messe gelesen werden, während seiner Lebzeit nach seinen Intentionen, und nach seinem Tod zu seinem Seelenheil, für welche Messenstiftungen er ebenfalls 1000 fl. stiftet*, Niederösterreichisches Landesarchiv (NÖLA), Klosterrat, Karton 138, Fasz. 4, Nr. 32, zitiert nach Patzak 190.



Abb. 10: Portrait von Nicolas Saillet, Öl/Leinwand, vor 1730: Âraches, Rathaussaal. Roulier, Un art retrouvé. Le Faucigny 100

Materieller Transfer und kultureller Austausch

Wie schon Revenaz vergaßen diese wohlhabenden Händler ihre Heimat nicht: Pierre Gervet stiftete im Jahr 1717 12.000 Florins[68] für die Stelle eines Priesters in der Pfarrkirche Scionzier, seinem Heimatort, und er beauftragte den Bau eines Schulgebäudes, den er mit der beachtlichen Summe von insgesamt 5.000 Florins unterstützte. Diese Schule wurde besonders für die Bildung von Mädchen bestimmt: *Pour apprendre aux jeunes filles à lire, écrire, compter et coudre*[69], heißt es im Stifterbrief. Auf dem Gebäude sollte durch eine Inschrift der Ruhm des Wohltäters verewigt werden, *pour apprendre à la postérité que l'établissement dudit collège est un mouvement de la piété dudit sieur Gervet envers*

[68] Archives Départementales de Haute-Savoie, 1G, fol. 302, Tabellion de Cluses 1717, fol. 29, hier zitiert nach Maistre–Maistre–Heitz 149.

[69] Ebd. 148f.



Abb. 11: Seitenaltar, nach 1714: Saint-Nicolas-de-Véroce, Kirche des hl. Nikolaus von Myra. Tripadvisor

Dieu et de tendresse pour sa paroisse[70]. Nicolas Saillet (**Abb. 10**) stammte ebenfalls aus der Region Faucigny und war Stoffhändler in Wien. Sein Vater, Michel Saillet, war sowohl Handelspartner als auch Verwandter von Nicolas Revenaz. Das Beispiel zeigt nochmals das enge Netzwerk der Auswanderer in Wien.

Saillet, Gervet und andere Mitglieder der *Savoyischen Nation* waren wahrscheinlich auch Stifter eines weiteren Altargemäldes in der Pfarrkirche in Saint-Nicolas-de-Véroce. Dort befindet sich ein Gemälde (**Abb. 11**) eines unbekannten Malers, welches als Kopie des Altarbildes von Rottmayr identifizierbar ist[71]. Auch das Altarblatt am Hauptaltar scheint ein Geschenk aus Wien

[70] Ebd. 149.

[71] Das Altarbild gehört seit 1983 zu den Monuments Historiques Français, Nr. 83-505. Die Leinwand misst 220 × 140 cm, während die Originale von Rottmayr ca. 600 × 330 cm messen. Die erste Veröffentlichung des Altarbildes erfolgte durch Josette Curtil, s. Curtil 171.

zu sein, da es als *Herzo*[g] *p*[ictor] *Viennae Austr*[iae] *1733*[72] signiert wurde. Nicht nur die Familien Saillet und Gervet wanderten nach Wien aus, sondern viele Bürger dieser kleinen Ortschaft ließen sich in der Kaiserstadt nieder. Alle wurden wahrscheinlich durch den Wohlstand, den einige Mitbürger, wie zum Beispiel Nicolas Revenaz, im Ausland erlangt hatten, angeregt und fanden Unterstützung bei den Dorfgenossen.

Materielle Objekte, wie diese Altarbilder, die nicht nur von in Wien lebenden Malern angefertigt wurden, sondern auch lokale Vorbilder in den Heimatstädten der Auswanderer hatten, können als konkrete Beispiele eines Kulturtransfers gesehen werden. Darüber hinaus erfolgte der kulturelle Austausch – wie schon am Beispiel der Verehrung von Franz von Sales in Wien gezeigt wurde – nicht nur anhand der Kunstwerke, sondern auch durch die Anbetung lokaler Heiliger und Schutzpatrone. So befinden sich vier Statuen auf dem Altarsockel des Franz-von-Sales-Altars in der Peterskirche, die Matthias Steinl und Werkstatt zugeschrieben sind[73]. Diese stellen die Heiligen Nikolaus, Mauritius, Amadeus und Liborius dar[74]. Es handelt sich um Heilige, denen eine besondere Bedeutung sowohl für die Regionen Piemont und Savoyen als auch das regierende Haus Savoyen zukam, wie etwa der Heilige Amadeus, der sich auf den seliggesprochenen Amadeus IX. von Savoyen bezieht. Die Namen der vier Heiligen auf den Sockeln wurden erst im Rahmen der letzteren Restaurierungsarbeiten im Jahr 2004 wiederentdeckt: Auf alten Photographien ist zu erkennen, dass Inschriften die vier Statuen den in Wien bekannteren und besonders verehrten lokalen Heiligen Nikolaus, Georg, Wenzel und Wolfgang zuschrieben.

Eine systematische Forschung über den Kulturtransfer zwischen beiden Ländern auf Basis der Heiligenverehrung fehlt noch, aber die ersten Untersuchungen über die Verbreitung des hl. Johannes von Nepomuk – ein ‚habsburgischer' Heiliger *par excellence* – in einigen Kapellen und Verehrungsstätten im Piemont und in Savoyen zeigen, dass diese oft von Auswanderern aus Wien, Böhmen und Süddeutschland gestiftet wurden[75].

[72] Dechavassine 59; Roulier, Un art retrouvé. Le Faucigny 80f.

[73] Leonore Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl (Wien–München 1966); Polleross 158f.

[74] Die Statuen vor dem Franz-von-Sales-Altar in der Paulanerkirche stellen die Heiligen Agatha, Nikolaus, Liborius und Margaretha dar.

[75] Als Beispiel aus dem Faucigny kann die Kapelle des Heiligen Nepomuk in Sallanches genannt werden, die von François Biollay, Händler in Augsburg, 1766 in seinem Heimatdorf gestiftet wurde, siehe Maistre–Maistre–Heitz 123.

Unter den Geschichten von Erfolg und neuem Leben im Ausland gibt es auch einige Beispiele von Rück- und Heimkehrern. Gervais Genamy[76], ein wohlhabender Kaufmann, der für viele Jahren in Wien tätig war, übergab an seinem Lebensabend das Geschäft den vier Söhnen und kehrte gemeinsam mit seiner zweiten Frau, der Wienerin Elisabeth Brunz, nach Saint-Nicolas-de-Véroce zurück[77]. Von dieser Händlerfamilie wurden 1723 auch die üppigen und bunten Dekorationen für die Fassade einer Kapelle im Ortsteil Les Chattrix gestiftet[78]. Der Altar zeigt sowohl den Auslandsaufenthalt der Genamys wie ihre Dankbarkeit gegenüber Kaiserin Maria Theresia: Auf dem Altarbild (**Abb. 12**), welches dem Maler Philipp Christian Bentum zugeschrieben ist[79], wird die Kaiserin dargestellt, wie sie der Krönung der Jungfrau beiwohnt. Umkreist von vielen Engeln und Heiligen wird die heilige Maria von der Dreifaltigkeit bekrönt. Zwei bemalte Holzstatuen seitlich des Altarbildes stellen den heiligen Joseph und den heiligen Sigismund dar, auf dessen Schild der kaiserliche Doppeladler der Habsburger abgebildet ist.

Conclusio

Viele Auswanderer aus dem Herzogtum Savoyen, dem späteren Königreich Sardinien, zogen im Laufe des 18. Jahrhunderts nach Wien und identifizierten sich als *Savoyische Nation*. Dabei hatten sie nicht nur ihr Herkunftsland gemeinsam, sondern auch Traditionen, Festtage und Schutzheilige, die sie mitnahmen und in ihrer neuen Heimat etablierten, wie das Beispiel des Kultes um den hl. Franz von Sales in Wien zeigte. Diesem Heiligen wurden zwei Altäre von den Mitgliedern der *Savoyischen Nation* gestiftet: einer in der Paulanerkirche und einer in der Peterskirche.

[76] Gervais Genamy (auch Gervasi Jenamy genannt, 1682–1751) stammte aus Saint-Nicolas-de-Véroce. Er war Seidenfabrikant und 1722 Handwerkskommissar der Seidenzeugmacher in Wien, vgl. Margarete Zelfel, Geschichte der Seidenfabrikanten Wiens im 18. Jahrhundert (1710–1792). Eine wirtschafts-kulturhistorische als auch soziologische Untersuchung (Diss., Universität Wien 1974) 21. Im Wiener Archiv ist das Testament seines Sohns Gervais aufbewahrt, WSLA, Test. 10038/1751.

[77] Raynaud 174.

[78] Maistre–Maistre–Heitz 126; Raynaud 174.

[79] Die Zuschreibung wurde vom französischen Denkmalamt gemacht, welches die Kapelle seit 1976 als „Monument Historique" klassifiziert hat. Im Rahmen dieser Arbeit konnte das Bild nicht *in situ* besichtigt werden. Die Zuschreibung kann aber durch einen Vergleich mit anderen bekannten Werken des Malers durch Reproduktionen bestätigt werden (siehe zum Beispiel das Altarblatt mit der Himmelfahrt Mariae im Kloster Trebnitz, um 1748). Über Philipp Christian Bentum (1690–1757?), aus Leiden stammend, aktiv in Prag, Wien und Schlesien, siehe Dietrich Maul, Leben und Werke des Malers Christian Bentum (Strassburg 1915); Beata Lejman, Philip Christian Bentum. Malarz śląskiego baroku (Warszawa 2008).



Abb. 12: Philipp Christian Bentum (?), Krönung der Jungfrau, Öl/Leinwand: Saint-Gervais-les-Bains, Kapelle von Saint-Donat-et-Saint-Léonard des Chattrix.
Roulier, Un art retrouvé. Le Faucigny 88

Frömmigkeit und Religiosität gegenüber bestimmten Heiligen waren auch mit der nationalen Identität und einem Zugehörigkeitsgefühl verbunden, was für den Zusammenhalt im Ausland und damit für die Bedeutung der Nation spricht. Auch nach vielen Jahren in Wien vergaßen die Landsleute ihre Heimat nicht: Sie pflegten kontinuierlichen Kontakt mit ihrem Herkunftsort und dessen Bürgern, wie sich anhand der Verwandtschaft und der geschäftlichen Beziehungen einiger Landsleute zeigte: Nicolas Revenaz, Nicolas Saillet, Pierre

Gervet oder die Familie Genamy stammten aus dem kleinen Dorf von Saint-Nicolas-de-Véroce, waren zum Teil angeheiratete Verwandte, führten erfolgreich Geschäfte in Wien und wurden sogar zu Bürgern der Stadt erhoben. Da die familiären Bindungen sowohl in Wien als auch in der Heimat dieser Menschen eine starke Rolle gespielt hatten, trifft der Begriff der ‚doppelten Integration' für die *Savoyische Nation* in Wien zu.

Darüber hinaus wurden großzügige Spenden von den im Ausland reich gewordenen Kaufleuten für die Armen aus den Heimatdörfern gestiftet sowie Schulen und Ausbildungseinrichtungen gegründet. Solche Unterstützungen, die in vielen Testamenten der Landsleute festgelegt wurden, waren den in Wien lebenden Bedürftigen der *Savoyischen Nation* gewidmet. Damit zeigt sich die soziale und karitative Funktion dieser ‚Nationen', die als kleine autonome Gemeinden dank der Hilfe einiger Mitglieder funktionierten und für die Landsleute ein solides Netzwerk in der neuen Stadt darstellten. Im Testament des aus Savoyen stammenden Joseph-Marie Crettier (1772) wurden zum Beispiel nicht weniger als 80 Personen als Begünstigte des reichen verstorbenen Kaufmanns genannt, was nicht nur die Dichte solcher Netzwerke zeigt, sondern auch einige Angehörige der *Savoyischen Nation* erfassbar macht[80].

Der Kontakt mit dem Heimatland wurde durch den materiellen Austausch von Kunstwerken geprägt, wie einige Votivbilder und Kirchengeräte, die aus Wien in die Heimat verschickt und verschenkt wurden, zeigen. Sie manifestieren sich als konkrete Beispiele des kulturellen Rücktransfers. Das Sales-Altarbild in der Pfarrkirche von Saint-Nicolas-de-Véroce ist eine kleinformatige Kopie des bekannten Altarblatts von Johann Michael Rottmayr, welches selbst von der *Savoyischen Nation* für die neue Kapelle in der Wiener Peterskirche in Auftrag gegeben wurde. Auch die Ikonographie einiger Gemälde, die in Wien von bekannten Malern, wie Philip Christian Bentum, angefertigt wurden, zeigen nicht nur in Savoyen verehrte Heilige (wie Franz von Sales, Carlo Borromeo oder Mauritius), sondern auch das Bild der Kaiserin, deren Portrait auf die Dankbarkeit der Einwanderer gegenüber dem neuen Land hinweist. Diese Einwanderer kamen dank des Erfolges ihrer Handelsaktivitäten nicht nur zu großem Wohlstand, sondern trugen auch zur wirtschaftlichen Entwicklung einer der blühendsten Hauptstädte Europas im 18. Jahrhundert bei.

[80] Vgl. Maistre–Maistre–Heitz 184; Testament, datiert 28. Jänner 1772, WSLA, 14413/1773.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 83–113
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Gernot Mayer

Ein Brief aus Rom muss zum Thema die Künste haben

*Römische Kunstnachrichten von Baron Wilhelm von Edelsheim (1770–1772)**

Abstract

The letters, published here for the first time, written by Baron Wilhelm von Edelsheim in the years 1770–1772 during his stay in Italy and addressed to Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg are an extremely interesting document for analyzing the cultural and artistic life of that period. Indeed, there are numerous references to the production of works of art, such as the numerous notes by the Baron about the works and life of Anton Raphael Mengs. These letters are an outstanding document demonstrating the exchange of ideas and knowledge, which enabled the development of Neoclassicism in Vienna in the 1770s.

Unter der im Mährischen Landesarchiv (*Moravský zemský archiv v Brně*) so reichlich erhaltenen Korrespondenz des österreichischen Staatskanzlers Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) stechen die bislang unbekannten Briefe von Baron Wilhelm von Edelsheim besonders hervor: nicht durch ihre Anzahl – es handelt sich nur um 13 Briefe –, sondern durch den großen Enthusiasmus, der aus ihnen spricht. Der begeisterte Tonfall gilt Italien, das Edelsheim zwischen 1770 und 1772 bereiste und wo ihn die aktuelle Strömung des Klassizismus erfasste. Neben den schwärmerischen Schilderungen von Kunstwerken finden sich in diesen Briefen jedoch ebenso Berichte zur politischen Lage, spitzzüngige Bemerkungen zum Kirchenstaat oder ironische Kommentare zum römischen Gesellschaftsleben.

Der aus Hanau gebürtige Baron Wilhelm von Edelsheim (1737–1793)[1] war 1767 als Gesandter an den Wiener Kaiserhof gekommen, um hier die In-

* Die Realisierung dieses Beitrags wurde durch die finanzielle Unterstützung der Czech Science Foundation (Project No. 19-25570Y) ermöglicht.

[1] Der badische Diplomat und Politiker Wilhelm von Edelsheim wurde 1774 zum Wirklichen Geheimen Rat und Minister ernannt. Als solcher war er für die badische Außenpolitik verantwortlich, gewann aber auch über diese hinaus an Einfluss. 1788–1793 stand er als Präsident des Geheimen Rats am Höhepunkt seiner Macht. Zu Edelsheim

teressen seines Dienstherrn Margraf Karl Friedrich von Baden zu vertreten. Während seines zweijährigen Aufenthalts gewann Edelsheim das Vertrauen von Staatskanzler Kaunitz, in dessen engsten Kreis er Aufnahme fand. Eine wesentliche Grundlage der Freundschaft zwischen Edelsheim und Kaunitz bildete das gemeinsame Interesse an den Künsten, das die Konversation der beiden in Wien dominiert haben dürfte. So verweist Edelsheim in seinen später in Italien verfassten Briefen immer wieder auf Gespräche über Künstler, Bauprojekte oder Reformpläne für die Wiener Kunstakademie, die er zuvor mit Kaunitz geführt hatte.

Über die Italienreise von Edelsheim waren wir bislang nur über seine Korrespondenz mit Karoline Luise von Baden unterrichtet[2]. Die in Brünn verwahrten Briefe vervollständigen nun das Bild, das die an die Markgräfin adressierten Schreiben zeichnen, und verleihen derart dem zweijährigen Italienaufenthalt von Edelsheim deutliche Konturen. Im Herbst 1770 war der Baron zu seiner Reise in den Süden aufgebrochen. Die ersten Stationen führten ihn nach Turin, Genua, Pisa und Florenz, bis er 1771 schließlich in Rom eintraf. Von hier aus brach er nach Neapel und Sizilien auf, bis er im Herbst 1772 seinen Rückweg antrat. Auf diesem passierte er neuerlich Wien, wohl nicht zuletzt um hier mit Kaunitz seine Reiseeindrücke zu teilen.

Schon zuvor hatte er dem Fürsten in seinen Briefen aus Italien von Opernaufführungen, von der aktuellen Kunstproduktion oder archäologischen Funden berichtet. Mit seinen Schreiben hatte er jedoch nicht nur Informationen nach Wien übermittelt, sondern auch materielle Zeugnisse des kulturellen Lebens in Italien. Unter den zahlreichen Objekten, die Edelsheim an Kaunitz sandte, fanden sich Broschüren, Druckgrafiken oder etwa Proben von Glaspasten, die Johann Friedrich Reiffenstein in Rom produzierte. Unter diesen nach Wien gesandten Gegenständen sticht vor allem ein Gemälde hervor, und zwar das von Anton Raphael Mengs geschaffene Porträt von Wilhelm von Edelsheim (**Abb. 1**)[3]. Kaunitz war von diesem – den Werken eines Van Dycks

s. Dorothea Hauck, Edelsheim, Wilhelm Freiherr von, in: NDB 4 (1959) 310–311; Dorothea Sautter, Wilhelm von Edelsheim an Carl August von Weimar. Unveröffentlichte Freundschaftsbriefe, in: Neue Heidelberger Jahrbücher NF (1937) 78–123; Manfred Krebs, Wilhelm von Edelsheim in Italien (1770–1772). Reisebriefe an die Markgräfin Karoline Luise von Baden, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 99 (1951) 240–270.

[2] Siehe Krebs.

[3] Es ist nicht gesichert, ob er das heute in Karlsruhe verwahrte Porträt (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 2430) an Kaunitz gesandt hatte oder eine andere Fassung. Zu diesem Bildnis s. Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs. 1728–1779, I: Das malerische und zeichnerische Werk (München 1999) 276.



Abb. 1: Anton Raphael Mengs, Porträt Wilhelm von Edelsheim, 1771, Öl auf Holz, 66 × 55 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2430.
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

ebenbürtigen – Bildnis begeistert und präsentierte es auch voll Bewunderung Kaiserin Maria Theresia[4].

[4] *Comme je sais Votre Maj.té aime les beaux arts en général, et qu'Elle sent entr'autres parfaittement le prix du beau en matiere de peinture, je prens la liberté de Lui envoyer un portrait d'Edelsheim l'ainé peint à Rome l'année passée par le celebre Menx, parce-que c'est un chef d'oeuvre selon moi, et que cela est en verité egal si non superieur à tout ce que jamais Vandyck*

Baron Edelsheim war ein enthusiastischer Anhänger von Mengs, der ihm in Rom die Augen für die Kunst der Antike und der Alten Meister geöffnet hatte. Als Ausdruck seiner Begeisterung für den Maler wollte er 1773 ein Bronzebildnis des Künstlers in der römischen Accademia di San Luca aufstellen lassen, wozu es aber nicht kommen sollte[5]. Edelsheim ließ sich nicht nur von Mengs porträtieren, er erwarb auch weitere Werke des Malers, die er bei seiner Rückreise wohl auch Fürst Kaunitz in Wien voller Stolz präsentierte. Aus den hier publizierten Briefen geht hervor, dass Edelsheim bemüht war, Mengs einen festen Platz im Patronagesystem des Staatskanzlers zu verschaffen und ihm damit eine bedeutende Rolle innerhalb von Kaunitz' Kulturpolitik zu sichern[6]. Konkret versuchte er, den Fürsten davon zu überzeugen, nach dem Vorbild der Académie de France eine Deutsche Akademie in Rom zu begründen und Mengs die Direktion zu übertragen. Wie weit diese Pläne tatsächlich schon gediehen waren, zeigt ein bislang unbekannter Brief von Anton Raphael Mengs, der in Form einer Abschrift im Brünner Archiv erhalten geblieben ist und hier ebenfalls wiedergegeben wird.

Von besonderer Bedeutung sind die Briefe von Edelsheim, da sie Kaunitz gerade in jener kritischen Phase erreichten, als dieser neue kulturpolitische Weichen in Wien stellte, was sich in der Neuorganisation der Wiener Kunstakademie, in personellen Veränderungen im Hofbauamt oder in der Neukonzeption des Gartens von Schloss Schönbrunn niederschlug. Edelsheims enthusiastische Briefe aus Rom – dem *centre de l'art, au tresor e l'antiquité* – dienten hierbei dem Staatskanzler möglicherweise als Inspirationsquelle und bestärkten ihn in seiner nun immer konsequenter betriebenen Förderung des Klassizismus römischer Prägung in Wien.

Die in Brünn erhaltene Korrespondenz setzt im Herbst 1770 ein, als Baron von Edelsheim in Spa weilte. Seine angeschlagene Gesundheit erlaubte es ihm nicht, diesen Kuraufenthalt zu unterbrechen, um einer Einladung von Fürst Kaunitz in sein mährisches Schloss Austerlitz zu folgen[7]. Im Oktober desselben Jahres berichtete Edelsheim aus Aachen, dass er seine Kur nun beendet habe und plane, über Frankreich nach Italien zu reisen. Da er selbst über keine Kontakte zu den italienischen Höfen verfügte, bat er Kaunitz um Empfehlungs-

fait ce plus parfait. Steiner, par lequel j'envoye ce tableau est dans l'antichambre des femmes de Votre Maj.té et il pourra deplacer dans son vrai jour, si Votre Maj.té trouve bon de le faire entre un moment pour cet effet., Wien, ÖStA, HHStA, Staatskanzlei, Vorträge, K. 110, Fasz. XI, Kaunitz an Maria Theresia (20. November 1771).

[5] Rom, Archivio dell'Accademia di San Luca, Vol. 89, nr 6.

[6] Zu dieser s. Gernot Mayer, Kulturpolitik der Aufklärung. Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794) und die Künste (Petersberg 2021).

[7] Brno, Moravský zemský archiv (= MZA), G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 4–5, Edelsheim an Kaunitz aus Spa (15. September 1770).

schreiben an die kaiserlichen Botschafter und Gesandten[8]. Mit dem nächsten erhaltenen Brief beginnen die Berichte des Barons aus Italien, die der Gegenstand dieser Veröffentlichung sind[9].

Dok. 1: Edelsheim an Kaunitz, 29. Dezember 1770, Genua
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 1–3)

À Gênes, ce 29e d. 1770
Monseigneur,

J'ai cru avoir fait un grand effort de discretion en omettant d'ecrire a V[otre] A[ltesse] de Turin. J'avois encore ma longue epitre de Lyon devant les yeux : Dans laquelle j'avois cependant bien omis des articles. Je ne vous ai p. e. nômé ni la Drouin[10], ni la Doberwalle, que j'ai vu touttes deux. Je ne vous ai pas conté, Monseigneur, qu'on m'a mena une belle voiture angloise pour m'en servir comme d'une voiture de remise. Les Anglois en passant par Lyon pour le rendre en Italie ou par Genes ou par Turin vendent içi de fort bonnes voitures à 25 louis dont les loueurs de chaise se servent pendant un tems et puis vont revendre leur emplette à Paris : on va embellir Lyon par un projet etonnant. On change le confluant du Rhone et de la Sône. On exhausse le lit des rivieres de 20 pieds et puis on battit une rue entiere sur çe terreplain. Pourvû que l'empereur prenne à son prochain voyage en Françe la peine de passer à Lyon. L'idee de cette entreprise doit necessairement le frapper. On est si sur en Françe de ce voyage que tout le monde est en paine où on le logera à Chalons.

La Savoye m'a frappé. Depassé le pont de Beauvoisin tout ce qu'on voit jusqu'à Naples me paroit si different de chés nous que je suis toujours en contemplation. J'ai fais le passage du Mont Cenis de touttes les facons possibles. J'ai monté à mulet, j'ai parcourru la plaine du Mons en traineau, j'ai dessendu en ramasse jusqu'à la ferriere et de la j'ai été porté jusqu'à la Novalese. Tous les changements qui se sont faits dans le païs et à Turin depuis votre absençe, Monseigneur, se reduisent à une quantité de meurries qu'on a plantés. Les embellissements de Turin sont encore dans l'etat d'imperfection dans lequel

[8] Brno, MZA, G 436, K. 438, Inv. 4093, fol. 1–3, Edelsheim an Kaunitz aus Aachen (14. Oktober 1770).

[9] Zur Edition: Bei der hier wiedergegebenen buchstabengetreuen Transkription wurde nur minimal in die Textgrundlage und zwar im Sinne eines besseren Leseverständnisses eingegriffen. So wurde Edelsheims wenig elegantes, oft fehlerhaftes Französisch grundsätzlich nicht korrigiert, jedoch die Groß- und Kleinschreibung sowie in seltenen Fällen die Interpunktion modernen Standards angeglichen. Die Setzung der *accents* wurde weitgehend beibehalten, für eine klare Unterscheidung allerdings bei a/à und ou/où korrigiert.

[10] Eventuell Angélique Drouin (1731–1798), franz. Schauspielerin (Bühnenname Mademoiselle Préville).

vous les avés quitté. Il n'y a que l'eglise de St Philippe de Neri à qui on donne à present une belle et nouvelle facade. À la verité sur les plans de Juvara, mais on y connoit les corrections d'Alfieri[11] : Elle m'a paru bien propre pour le projet que V. A. avoit de batir une eglise à Austerlitz[12]. L'arsenal, quelques maisons particulieres, voila tout çe qu'il y a de nouveau. Le roi fait revetir les murs de la gallerie de Beaumont en marbre avec des tableaux. Dabord le choix de ceux çi n'a pas été heureux ; Et puis çelui qui a donné les desseins des decorations etait certainement accoutumé à faire des devant d'hotel. On y a placé 4. statues des freres Collin et çe qui est leur chef d'œuvre quatre medaillons en alto relievo[13]. Celui surtout où Pallas dicte à la Verité historique les faits de Victor Amadé est d'un dessein, d'une composition et d'une execution admirable ; L'idee de donner à l'Histoire les traits simples et les attributs de la Verité est admirablement bien exprimée. Ces artistes meritent certainement l'attention de V. A. Il y a encore dans çe païs un autre sujet qui y a des droits, c'est le c. de Saluzzo[14], plaçé comme ecuyer auprès du prince de Piemont, homme connu dans la Republique des lettres et dont le comerçe est aussi agreable que les connaissançes mathematiques et mecaniques sont profondes. C'est une vraïe petitte encyclopedie, mais qui n'en a ni l'air ni les pretensions.

Je dois à Canal[15] et aux bontées dont il a assuré que V. A. m'honoroit d'avoir été extremement bien reçu du roi. Le nouveau ministre m'a comblé de politesses. Je vous les cite, Monseigneur, pour prouver, combien on est empressé içi d'obliger ceux qui meritent vôtre attention.

Les spectacles qu'on va donner cette année à Turin sont deux opera Berenice et Alexandre à Turin, des poemes composés par un Piemontois et la

[11] Nach einem Teileinsturz 1714 wurde die Kirche San Filippo Neri nach Plänen Filippo Juvarras ab 1730 wiederhergestellt. Nach einer Unterbrechung der Arbeiten 1738 wurden diese erst über 30 Jahre später wieder aufgenommen. Über eine Beteiligung von Benedetto Alfieri (1699–1767) an der Fassade ist nichts Näheres bekannt.

[12] Der Verweis auf die Pfarrkirche von Austerlitz ist insofern bemerkenswert, als diese erst 1786–1789 nach Entwürfen von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg errichtet wurde. Kaunitz dürfte den Bau dieser Kirche also bereits wesentlich früher geplant haben. So wie die von Edelsheim als vorbildhaft erwähnte Fassade der Turiner Kirche S. Filippo Neri sollte später auch jener in Austerlitz ein Portikus vorgeblendet werden.

[13] Die Brüder Ignazio (1724–1793) und Filippo Collino (1737–1801) schufen ab 1758 in Rom vier allegorische Statuen und vier Reliefs im Auftrag von Carlo Emanuele III di Savoia für die *Galleria del Beaumont* im Turiner Palazzo Reale. Der Name dieser Galerie, die heute als Aufstellungsort der *Armeria Reale* dient, rekurriert auf Claudio Francesco Beaumont, der die Deckenfresken dieses Raums schuf.

[14] Conte Giuseppe Angelo Saluzzo di Monesiglio (1734–1810).

[15] Conte Luigi Girolamo Malabaila di Canale (1704–1773), savoyischer Botschafter in Wien.

musique par un Sicilien, puis six ballets composés par le S[r]. D'Oberval[16]. M. les directeurs m'ont fait l'honneur de me donner une repetition generalle de l'opera Berenice avec la repetition d'un ballet la Quinquille. Tonarelli et la Girelli chantent les premieres parties. Le virtuoso est bien sur son retour, mais il a l'avantage de sçavoir la musique que la Girelli avec une très belle voix et un très laid visage ne possede pas. Les autres deux femmes sont insoutenables. Le second virtuoso est un tout jeun homme qui a une voix très forte et belle, mais qui ne sçait ni chanter ni declamer[17]. La musique est comme celle de tous les opera italien. L'auteur a fait briller Tonarelli dans cet opera et Girelli aura son tour dans la seconde. Dans le premier acte il y a un air et dans le second le cantabile dans le troisieme un duo, tous bien beau, mais cela iroit avec le poeme d'Alexandre comme cela va avec çelui de Berenice. Les freres Colonna ont faits les decorations, leur figuriste diffigure touttes les belles architectures que ces habiles artistes scavent si bien reprensenter[18]. L'orcestre est exellent depuis que Pugnan le dirrige[19]. Il y a deux clavecins et 15 basses reparties sur les deux cotés. En tout 60 musiciens mais on entend toujours très distinctement le violon de Pugnan. Ce fameux et bien [-] violon m'a enchanté dans un concert que le c. de Kehvenhuller donna[20]. Il chante du violon et cela d'une oisance qu'on est tenté de croire qu'il n'y a point d'art. Comme il n'y avoit point de theatre je courrois les chapelles du roy et j'y ai entendu les Besuczi qui malgré leur age et la perte des dents sont grand plaisir[21].

Je me mis aux pieds de V. A. comme son t[rès] d[evoué] et t[rès] o[béissant] s[erviteur] le b[aron] d Edelsheim

[16] Edelsheim dürfte sich mit „Alexandre" irren, er meint wohl die Oper *Annibale in Torino* von Giovanni Paisiello nach einem Libretto von Jacopo Durandi, die in Turin 1770/1771 ebenso wie die Oper *Berenice* von Ignazio Platania nach einem Libretto von Jacopo Durandi gegeben wurde. Bei *Berenice* sangen die Hauptpartien der Soprano castrato Lorenzo Tonarelli (Tito Vespasiano) und die Sopranistin Antonia Maria Girelli Aquilar (Berenice). Die Tänze wurden von Jean Dauberval (1742–1806) choreografiert.

[17] Er verweist wohl auf den Soprano castrato Sebastiano Folicaldi.

[18] Laut Textbuch war Giovanni Battista Innocenzo Colombo (1717–1801) für das Bühnenbild von *Berenice* verantwortlich.

[19] Gaetano Pugnani (1731–1789), Violinist und Konzertmeister der königlichen Kapelle am Teatro Regio in Turin.

[20] Johann Sigismund von Khevenhüller-Metsch (1732–1801), kaiserlicher Botschafter in Turin.

[21] Er verweist auf die Musikerfamilie Besozzi, die mehrere berühmte Oboen-Virtuosen hervorgebracht hat, konkret wohl auf die 1770 bereits hochbetagten Brüder Alessandro (1702–1793) und Paolo Girolamo Besozzi (1704–1778).

Dok. 2: Edelsheim an Kaunitz, 28. Februar 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 18–21)

Monseigneur,

Une lettre de Rome doit avoir pour objet les beaux arts. Je me souviens encore du beau projet que V. A. avoit formé pour etablir une Academie à Vienne. Winkelmann devoit faire mouler touttes les statues qu'il croiroit necessaire à l'instruction. Je me souviens combien V. A. deplora à sa mort que çe projet ne pouvoit plus avoir lieu parce qu'il n'y avoit point à Rome un surveillant digne de sa confiançe[22]. Je viens vous annonçer, Monseigneur, que Menks est arrivé içi et que si vous voulés courronner la protection que vous donnés aux beaux arts, en donnant les ordres pour faire les moules il s'engage uniquement par amour pour l'art et par çe devouement que vôtre merite vous a aquis, de faire les choix des statues et têtes et de juger si les moules sont bien faites, et çela sans vue sur avance recompense[23]. Quand à moi je ne puis offrir que l'activité que je metterois certainement dans l'execution et la liaison etroitte dans laquelle je me suis mis avec les meilleurs artistes entre les quels je conte pour beaucoup un certain S[r]. Reifenstein[24] qui depuis vingt ans etudie l'art et ne frequente que les atteliers des artistes, que Winkelmann aimoit et dont Menks a été enchanté. Il

[22] Edelsheim bezieht sich in diesem Passus auf den Aufenthalt Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) in Wien im Mai 1768 und auf den kurz darauf erfolgten Tod des Gelehrten in Triest. Dass Winckelmann damals von Kaunitz mit der Beschaffung von Gipsabgüssen für eine neue Akademie betraut wurde, war bislang nicht bekannt, geht aber auch aus einem Brief von Corneille de Neny, dem Sekretär von Ks. Maria Theresia, hervor: *Au reste S. M. l'Imperatrice et Reine souhaitant réellement encore de pouvoir gratifier nos Academies des moules et platres des principales Statues de Rome,* […] *que la Majesté ne se serait point decidée non plus ci-devant à ordonner ces ouvrages sans que feu l'Illustre Winckelmann n'eut fait constater au préalable, au moins par un calcul apparent à quoy toute la depense pourrait manter à peu près* […] ; Wien, ÖStA, HHStA, Kabinettsarchiv, Alte Kabinettsakten, K. 34, Fasz. Italienische Korrespondenzen, Corneille de Neny an Alexandre-Louis Laugier in Florenz (5. Juni 1769).

[23] Der Maler Anton Raphael Mengs (1728–1779) war nach einem längeren Arbeitsaufenthalt in Florenz im Februar 1771 in Rom eingetroffen.

[24] Der Antiquar Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) war u. a. als Cicerone für Romreisende sowie als Kunstagent tätig. Zu ihm s. Christoph Frank, Auf dem Weg vom ersten zum vierten Rom. Johann Friedrich Reiffensteins antiquarische Agententätigkeit im Palazzo Zuccari (1767–1793), in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013, hrsg. von Elisabeth Kieven (München 2013) 182–201. Zu seiner vielfältigen Tätigkeit für den russischen Zarenhof – er vermittelte etwa den Maler Hackert für den bereits erwähnten Seeschlacht-Zyklus – s. etwa Volker Heenes, Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793) – Kunstagent, Antiquar und Hofrat: Seine vielfältigen Beziehungen nach Sankt Petersburg, in: Antike und Klassizismus – Winckelmanns Erbe in Russland, hrsg. von Max Kunze–Konstantin Lappo-Danilevskij (Mainz 2017) 237–246.

faudra combiner deux objets dans l'entreprise. L'etude de l'art et son histoire. Il y aura à Rome pour cette collection environ 20 statues et 30 tetes. Enfin, Monseigneur, envoyés nous vos ordres et la permission de depenser 2 000 sequins et nous ferons un chef-d'œuvre. Je promet à V. A. de ne pas quitter Rome jusqu'à çe que tout soit achêvé. L'imperatriçe de Russie qui a fait la même chose, mais bien differement qu'elle se feroit pour Vienne, va faire couler en bronze touttes les statues. C'est bien grand et bien beau, mais Dieu sçait comme ils executeront mal cette belle idée. Si la cour vouloit porter les mêmes vues d'eterniser çe qui se perd dans la Rôme moderne il fauderoit peut être envoyer etudier içi de jeunes sculpteurs qui presideroint à l'execution de la fonte avec plus de succés que ceux qui sont à Petersbourg. Voila au moins le sentiment de Menks.

Un autre priere, Monseigneur, que les arts m'engagent à vous faire, c'est la publication du manuscrit que Winkelmann a laissé pour faire une nouvelle edition de son histoire de l'art[25]. Il s'est trouvé dit-on entre les papiers de ce savant qu'on a gardé à Vienne : et le public en attend la publication de votre amour pour les arts et de votre protection.

M^e^. de Thun[26] m'a redonné la vie en me marquant combien V. A. avoit encore de bontées pour moi. Je ne veux point abuser aujourdhui en melant mes rapports sur les spectacles de Rome au projet que mon zêle de vous être bon à quelque chose me fait proposer avec tant de chaleur. J'ai passé toutte l'apresdiné à la villa Albani et j'y ai dis et rêpeté bien des fois que personne surpassoit les sentimens devoués et respectueux avec lesquel j'ai l'honneur d'etre de vôtre Altesse le très humble et très obeïssant serviteur

Le b de Edelsheim

À Rome çe 28e fevr. 1771.

Dok. 3: Edelsheim an Kaunitz, 13. März 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 15–17)

Monseigneur

En m'aprochant de la Semaine sainte je me souviens que je dois encore à V. A. des details du Carneval. Les pieces que j'ai vu joué à Vienne et surtout cette Sposa fedele m'ont persecuté[27]. On la donna à Sienne lors de mon passage.

[25] Tatsächlich sollten noch fünf Jahre vergehen, bis das nachgelassene Manuskript Winckelmanns für eine Neuausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1776 endlich in Wien erschien.

[26] Wahrscheinlich Gräfin Maria Wilhelmine von Thun und Hohenstein (1744–1800).

[27] Er verweist auf die 1767 uraufgeführte Opera buffa *La sposa fedele* von Pietro Alessandro Guglielmi nach einem Libretto von Pietro Chiari. In Wien wurde sie 1769 im Burgtheater gegeben, und zwar mit Einlagearien von Florian Leopold Gassmann.

Même musique de Guglielmi et point de musicien. La Sig. Girelli[28] venoit d'accoucher, celle qui l'a doublé et ses compagnes ne meritent point d'être nommé. On avoit allongé la piece de quelques bouffonneries très plattes.

En arrivant à Rome j'ai vu au Teatro delle Dame le 72 opera de Jomelli, Achille in Sciro, mais qui est si fort tombé à plat que ses autres ouvrages ont été exalté[29]. Il a vu produire sa musique par la compagnie la plus chetive qui existe peut-être mais en même tems on y a trouvé une tristesse insoutenable et du trivial. J'ai trouvé une expression singuliere dans l'air : Passaggier, che su la sponda, et j'espere d'en avoir bientôt copie. J'ai les mêmes esperançes pour Le finte Gemelle, et Il Barone di Rocca Antica[30]. La musique de la premiere est de Piccini, celle de la seconde est en partie d'Anfosi en partie de Franchi. De façon que V. A. entendra çe que ces trois maitres ont fait de mieux. On donnoit ces pieces à la Valle, et Caribaldi[31] les a si bien soutenu par sa voix et son jeux, que tout Rome y courroit. Pendant le carême on en entend repeter tous les aires dans le quatre academies qui se donnent par semaine ; et on les entend toujours avec un nouveau plaisir, surtout parçe que les rolles des femmes y sont chantés par des femmes. Parmi les chatrés il n'y a qu'un seul qui donne des esperances Tommaso Consoli, mais come on le fait toujours habiller en femme il a dans nos habits le maintien très desagreable et en sus il ride continuellement le front[32]. Cette loi qui defend aux femmes de monter sur la scene me paroit bien ridicule à Rome où le clergé entourre continuellement le beau sexe[33]. À l'ancienne cour toscanne cet arrangement auroit eu son pourquoi. La bigotterie du feu pape a deffendu l'entrée du theatre pendant le carneval aux cardinaux[34], mais anciens et jeunes s'en dedomagent en assistent regulierement aux academies. On a l'avantage d'y entendre peut-etre le meilleur chatré qui existe et qui

[28] Antonia Maria Girelli Aquilar (aktiv 1752–1773), die Edelsheim noch kurz zuvor in Turin gehört hat (s. Anm. 16).

[29] Die zweite Fassung von Niccolò Jommellis Opera seria *Achille in Sciro* (nach dem Libretto von Pietro Metastasio) wurde am 26. Jänner 1771 im Teatro delle Dame uraufgeführt.

[30] Niccolò Piccinis Intermezzo *Le finte Gemelle* nach einem Libretto von Giuseppe Petrosellini wurde am 2. Jänner 1771 im Teatro Valle in Rom uraufgeführt. Ebenfalls auf einer Textgrundlage Petrosellinis basierte Carlo Franchis und Pasquale Anfossis Intermezzo *Il barone di Rocca Antica*, das erstmals am 4. Februar 1771 im Teatro Valle gegeben wurde.

[31] Der Tenor Gioacchino Garibaldi (1743–ca.1792) war Kaunitz bekannt, trat er doch in den Jahren 1767–1770 in Wien auf.

[32] Der Soprankastrat Tommaso Consoli (1754–?), der ab 1774 in München auftrat.

[33] Das Auftrittsverbot für Frauen (*divieto misogino*) wurde von den Päpsten Sixtus V. (1588) und Innozenz XI. (1686) verhängt und mehrfach erneuert (etwa durch Benedikt XIII. 1726) und galt in Rom mit Unterbrechungen und zahlreichen Ausnahmen bis Ende des 18. Jahrhunderts.

[34] Papst Clemens XIII. verbot es 1759 Klerikern, die Theater zu frequentieren.

s'est fait prêtre par devotion. On pretend que la rage de faire de ses semblables diminue. Çe qui diminue beaucoup sous le regne du pape present[35] c'est la satyre. On n'a vu tomber cette année par le trou du plafond des theatres que très peu d'epigrammes. Qui auroit dit, Monseigneur, qu'un pape franciscain feroit tout autant pour les arts sinon come Sixte V. au moins comme Benoit XIV. Cependant si le pape continue la depense qu'il fait actuellement pour l'achat d'antiquités, il doublera la collection du Capitole et du Vatican. La rage de creuser augmente en proportion du nombre des acheteurs, et chaque semaine reproduit des pieces que les barbares ont enfoui. Je profitte tant que je puis de l'avantage de les voir avec le Ch[r]. Mengs et outre çela je courre là où il est où il explique à ses ecoliers la beauté et l'art des monuments anciens. Aucun peintre n'a jamais vû come lui. Et personne n'a jamais été plus que je le suis de V. A. le très humble et tres obeïss. serviteur

Le b de Edelsheim

À Rome çe 13 mars 1771

Dok. 4: Edelsheim an Kaunitz, 23. März 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 21–25)

Monseigneur

J'eu, comme je l'ai annonçé à V. Altesse, mon audiençe auprés de S[a] S[ainteté]. Et comme mon destin veut qu'il m'arrive toujours de l'extraordinaire il y en a encore eu dans cette scêne. Dabord le cardinal Albani[36] cru rendre service à l'Eglise en persuadant le pape de me laisser baiser sa mule. J'en fis la ceremonie mais je n'y parvins point. Le pape qui ne souffre plus de personne cette ceremonie etoit bien plus embarassé que je le fû. Il remua tellement les pieds que je n'y parvins point. Il reçoit de bout et par consequent il fallu presque me coucher par terre avant que je pu lui parler. Etant relêvé le cardinal avoit malheureusement rêvé que j'avois jadis été à Rome, et le dis à Sa S[ainteté] qui pour me prouver qu'en verité elle n'etoit pas infaillible me prit pour un des gentilshommes qui avoint accompagné le margrave de Bareuth[37]. Je n'eu pas le tems de contredire. Le pape me questionne beaucoup sur M[r]. et M[d]. la margrave que je n'ai jamais connu : Et à la fin il me demanda si je l'aurois reconnu parçeque je ne l'avois jamais vû qu'en habit de moine. La conversation dura longtems et c'est une de ces choses que je dois reserver pour en rendre conte à V. A. de

[35] Papst Clemens XIV. (1769–1774), Giovanni Vincenzo Ganganelli.

[36] Alessandro Albani (1692–1779), der als Kardinalprotektor und Botschafter die Interessen des kaiserlichen Hofes in Rom vertrat.

[37] Gemeint ist Friedrich III. von Brandenburg-Bayreuth (1711–1763), der 1755 gemeinsam mit seiner Gattin, Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758), in Rom weilte.

bouche. À la fin Sa Saintêté me renvoya sans benediction à la verité, mais elle courru au devant de moi pour m'ouvrir la porte; Et me protesta ses bontées dans les termes le plus gratieux.

J'envoi à V. A. copie des vers que Voltaire a fait à l'occasion supposée d'un ordre du pape contre la castration. Si S. S. n'a point encore sevi contre cet abus, elle vient d'etablir un ordre bien rigide pour l'execution des proces criminels, et aujourdhui on vient de pendre le 2me voleur quelques jours après sa prise de corp.

Je voudrois pouvoir envoyer à V. A. un sermon que j'ai entendu il y a quelques jours par très grande faveur parçequ'il n'y a que les cardinaux et prelats en function ou serviçe qui l'osent ecouter. C'est là que çe fameux capucin[38] lave la tête à tout le sacré college sans reserve et menage si peu les termes qu'il fauderoit être bien mal adroit pour meconnoitre çelui sur lequel il vise. Mais en le voyant precher il est tout aussi facil de reconnoitre sa patrie qui est bergamasse.

Il y a cette année çi un singulier concour d'etrangers à Rome pour y voir representer la Semaine sainte, outre 62. Anglois il y eut hier chés le card. de Bernis[39] des citoyens de tous les Etats de l'Europe, la Hongerie et la Greçe exepté.

Moi je continue tranquillement à voir et à voir avec Mengs, çe qui s'apelle voir avec des lunettes. C'est une perte pour l'art que les connoissances de cet artiste ne soïent point emploié pour être dirigé par V. A. En verité elle feroit revivre par lui les beaux tems d'Athenes. Mais je crains bien que les soins que vous êtes obligé de prendre pour le salut de l'Etat ne permettent point d'en prendre pour son bien être. Quel bonheur pour l'Europe si dans tout les cabinets, vôtre esprit regnoit comme dans mon cœur qui vous est indissollublement attaché par les sentimens avec lesquels j'ai l'honneur d'etre

De V. A. S. le très humble et très obeïsant serviteur
Le b d Edelsheim
À Rome ce 23e mars 1771

Beilage zu Dok. 4

Fol. 22–23v : Abschrift von Voltaires *Vers sur la defense du pape de faire des castrats*. Hierbei handelt es sich um einen Auszug aus dem *Lettre de Mons. de Voltaire au pape qui vient de défendre la castration dans ses États*, ein Text, der seit 1771 in Manuskriptform kursierte (etwa in der *Correspondance littéraire* vom 15. März 1771) und 1774 in dem Band *La tactique et autres pieces fugitives* (S. 14–21) in Genf erschienen ist.

Dok. 5: Edelsheim an Kaunitz, 27. März 1771, Rom

[38] Er bezieht sich wohl auf den *predicatore apostolico* Francesco Maria da Bergamo (1705–1773).

[39] François-Joachim de Pierre, Cardinal de Bernis (1715–1794), seit 1769 französischer Botschafter in Rom.

(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 33–35)

À Rome ce 27e. mars 1771
Monseigneur,

La nouvelle de la mort du c. de Tarocca m'a fait être temoin d'un spectacle de la nature bien extraordinaire[40]. Le jeune Tarocca ayant pris le parti d'aller passer les premiers jours du deuil à Frascatti et Albani, il me persuada de l'accompagner. Nous eumes le lundi matin un froid terrible à soutenir. Vers le soir il commença à neiger très fort. La nuit je fû eveillé par des coups de tonnere qui durerent bien longtems. Il ne discontinua pas à neiger tout le tems et même le lendemain de façon qu'en partent l'apresdiné nous avions à Albani un pied et demi de neige et nous en trouvames jusqu'à Rome où il etroit resté sur les tois. La nuit passé il gela très fort. Touttes les rues etoint vers glas çe matin. Et l'escallier de la Trinité du Mont etoit impraticable. Le degel est arrivé vers le midi et la pluié vers le soir. Personne ne se souvient à Rome d'un evenement pareil dans cette saison çi.

J'ai été entendre aujourdhui chanter le Miserere dans la chapelle papale; Çe monçeaux de musique ne fait certainement pas aujourdhui l'effet qu'il devoit faire jadis parçeque comme je crois l'avoir marqué à V. A. il n'y a aujourdhui dans la chapelle de voix que celle du Sr. Cristoforo[41] et que les autres n'accorredent pas même bien ensemble.

Çe qui m'a fait plaisir de voir cet aprèsdiné c'est que le pape et tout le Sacré college bailloit tout comme moi pendant qu'on chantoit ces lamentables lamentations, et pour que pareille chose n'arrive à V. A. je quitte l'Eglise et m'en retourne aux arts.

J'ai vû avant qu'il fu emballé le portrait de feu l'empereur fait par Battoni[42]. On lui reproche qu'il n'y a rien de plus achêvé que les gallons de l'habit, que le visage est plat, la figure très roide. Les pieds et les mains choquent. L'empereur les eut très petit. Mais le peintre en eu gardant la mesure naturelle, tandis qu'il

[40] Manuel Teles da Silva, Graf von Silva-Tarouca (1691–1771), war am 8. März 1771 verstorben, als sich sein Sohn Franz Stephan (1750–1797) offenbar gerade in Italien befand.

[41] Auch Charles Burney erwähnt den Sänger *Signor Cristofero* in der päpstlichen Kapelle. Vgl. Charles Burney, The Present State of Music in France and Italy […] (London 1771) 259.

[42] Um dieses ganzfigurige Porträt des 1765 verstorbenen Ks. Franz I. verwirklichen zu können, waren Pompeo Batoni (1708–1787) zuvor zwei kleinformatige Bildnisse sowie Kleidung des Kaisers nach Rom gesandt worden. Dieselben Vorlagen wurden anschließend auch Anton von Maron (1731–1808) zur Verfügung gestellt, der ebenfalls mit einem Porträt des Kaisers beauftragt worden war, das er 1772 fertigstellen konnte. Beide Bildnisse befinden sich heute im Schloss Schönbrunn. Zu dem künstlerischen Wettbewerb zwischen den beiden s. Mayer, Kulturpolitik 176.

donnoit au corp plus que grandeur naturelle, les a presenté si petit que çela paroit une disproportion contre nature. J'espere que les portraits de Maron ne seront pas battu par çelui-ci. Mais si je pouvois mettre devant les yeux de V. A. un de ceux de la famille de Florençe auquels Mengs travaille, je suis bien sur de çelui qui auroit la palme. Je l'aurois moi quand il sagit de primer par des sentimens respectueux et attachés avec lesquels je suis

De V. A. le très humble et très obeïssant serviteur
Le b. d'Edelsheim

Dok. 6: Edelsheim an Kaunitz, 13. April 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 11–14)

Monseigneur

Tandis que vous pensés à donner la paix à toutte l'Europe, je vais mettre sous vos yeux les plans d'une des batailles qui s'est donnée l'année passé. L'imperatriçe des Russies voulant faire peindre quelques tableaux representant les exploits de sa flotte en a fait donner la commission à un jeune peintre allemand nommé Hakert[43]. Comme il a fallu pour cet effet lui communiquer tous les plans et notices : Il a formé 4. cartes qui presentent le combat naval et l'incendie de la flotte turque[44]. V. A. verra rempli le premier objet sur les 2. planches adjointes. Les quatres ensemble couteront illuminé un sequin sans couleur un scudi. Si V. A. en souhaitoit plusieurs exemplaires ou qu'elle jugea à propos d'en faire venir à la cour il y en aura tout pret pour la servir. Un mot par M^d^. de Thun ou mon ami Repper me dirigera. Je ferois partir probablement en huit jours les 2. autres feuilles : et je les aurois avant personne pour les faire tenir à V. A. promptement.

Je joins au paquet une epithaphe que vous connoissés probablement, Monseigneur, mais à tout hazard je lui ai donné vogue.

Je ne parle point à V. A. de touttes les ceremonies de la Semaine sainte parceque tout çela a été vu et revu, pas même de cette musique sans instrument parceque cette année elle a été diaboliquement mal chanté. La ceremonie ou la grande-messe du dimanche de Paques à S^t^. Pierre m'a frappé. Il y eut cette anée un singulier contraste entre le cardinal Orsini qui deservoit comme diacre et le S^t^. Père, l'un est minutieux et faisant tout à pas contés. Le pape au contraire

[43] Jakob Philipp Hackert (1737–1807) schuf 1771 für Katharina die Große zwei Darstellungen der Seeschlacht von Çeşme, die mit dem Sieg der russischen über die türkische Flotte geendet hatte (7. Juli 1770). Hackert ergänzte diese dann um 11 weitere Gemälde, die Schlachten während des 5. Russisch-Türkischen Kriegs dokumentieren.

[44] Er scheint sich auf die vierteilige Folge von Druckgrafiken *Plans du Combat Navale de la Flotte de S.M.I. de toutes les Russies sous les ordres de S. E. Mr le Comte Orlow General commandant* zu beziehen.

courre toujours et est un de ces gens qui ont toujours peur de perdre leur tems, il fait tout en gros. La thiare ne cache point au reste le Fra Ganganelli dans les fonctions publiques. Le lundi de Paques Messieurs les Anglois qui sont içi au nombre de 54. maitres nous ont donnés un magnifique concert. Ils avoient fait prier Mlle. Gabrieli[45] d'y venir chanter deux airs à raison de 50 sequins. Mais elle a fait refuser ajoutant que s'il y avoit un Anglois qui sçu chanter à Rome elle lui offroit 100 sequins s'il vouloit venir chanter chés elle.

Dimanche dernier le pape a fait sa cavalcade à la Minerve. On dit que S. S. a la passion d'aller à cheval. Je ne m'en serois pas douté en le voyant dimanche dans la procession, qui d'ailleurs est si risible que j'en voudrois voir une pareille touttes les semaines.

J'ai été bien mal ces deux semaines. Mais je suis quitte de la fievre et la premiere sortie que j'ai faitte m'a beaucoup remise. Enfin me voila encore sur pied et toujours

De votre Altesse le très humble et très obeissant serviteur
Le b d Edelsheim
À Rome ce 13e avr[i]l 1771

Beilage zu Dok. 6

[Fol. 13r : Abschrift eines satirischen Gedichts:] Épitaphe / Du Parlament de Paris / C'y gît sous ces sacrés portiques, / Ces marbres, ces voutes antiques, / un respectable mort, dont les membres epars / Courent encore mille hasards: / Passant, de quelques pleurs arrose au moins sa cendre, / Son zele etoit si pur, son cœur êtoit si tendre, / Qu'il cherissoit le peuple, il adoroit son roi, / De son devoir cherissant la loi, / Longtemps avec honneur il servit sa patrie, / Mais menacé d'ignominie, / Accusé par la calomnie, / De rebellion, et d'attentat, / Il aimá mieux perdre la vie, / Que de vivre sans gloire, et de trahir l'État

Dok. 7: Edelsheim an Kaunitz, 20. April 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 9–10)

À Rome ce 20e avr[il] 1771
Monseigneur,

Un second paquet pour vous remettre le reste des plans russes. Je voudrois bien être à même de faire le Cicerone pour les expliquer à V. A. car il y a bien

[45] Die Sopranistin Caterina Gabrielli (1730–1796) war Kaunitz bestens bekannt, galt sie während ihres Wienaufenthalts der 1750er-Jahre doch als *la sultane favorite du chancellier*, wie zumindest Fürst Khevenhüller-Metsch in seinem Tagebuch notierte; s. Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, III: 1752–1755, hrsg. von Rudolf Khevenhüller-Metsch–Hanns Schlitter (Wien–Leipzig 1910) 253.

de petites anectodes qu'on n'a pas jugé apropos de donner dans l'explication. C'est bien une des choses incroïables et qui a eu moins d'effet qu'on auroit jamais crû.

Çe qu'il y a de plus nouveaux en fait des arts c'est la consistançe que prend içi l'Academie Russe[46]. Les êleves sont au nombre de 12, et la surveillançe en a été accordé au S^r^. de Reifenstein. Je ne me trompe surement pas en croïant que plusieurs maximes de l'institut auroint l'aprobation de V. A. Le tems que les pensionnaires jouiront içi des bontées imper[iales] depend de leur aplication et n'est point limité. Aucun elêve ne sera obligé de s'en retourner chés soi. L'imperatrice voulent que la liberté soit l'ame et le ressort du genie de la nation ne s'engage qu'à leur fournir les moïens pour devenir utiles à leur patrie : mais ne veut en echange ne les obliger qu'à s'apliquer et à s'instruire, sans leur preparer un esclavage eternel par la culture de leur talens. Le c. Joseph[47] aura d'ailleurs deja rendu compte des talens de M^r^. Reifenstein. Il est sur qu'il est comme crée pour cette plaçe. Mais outre çela et outre sa bonne connaissançe des ouvrages de l'art à Rome, il possede des talens estimables. Il a trouvé l'art des anciens de faire des pâtes de verre[48]. V. A. en verra des echantillons en petit par Tarocca : mais si elle souhaite voir çe qu'il a fait en grand je pourrois lui envoyer des pieces qu'il a executé en grand. Le peu de bien dont il jouit ne lui permette pas d'en faire beaucoup de pieces d'avançe : mais je crois que çe seroit très beau pour en orner un cabinet en guise de meuble et il seroit bon marché.

Çe seroit en même tems une tapisserie unique. Mais çe qui seroit bien plus beau et plus unique çe seroit si V. A. parvenoit à fonder sous son ministêre içi comme la sourçe des beaux arts, une academie allemande, qui sous la direction du Ch^vlr^. Mengs feroit une epoque memorable de la vie d'un homme aussi honorable que cher à l'humanité. Son idée de partager les êleves en deux classes dont la plus foible seroit à Florençe et la plus habile à Rôme me plait infiniment. En attendant vos ordres, il se donne içi touttes les peines pour perfectionner Alphen[49]. Celui çi s'apliquent de son mieux, le bien que le sejour

[46] Zur Gründung einer regelrechten Russischen Akademie war es damals nicht gekommen. Tatsächlich wurden aber russische Künstler nach Rom entsandt, wo sie von dem kunstsinnigen Grafen Ivan Ivanovič Šuvalov, dem Begründer der St. Petersburger Kunstakademie, und Johann Friedrich Reiffenstein betreut wurden. Vgl. Louis Réau, Les artistes russes à Paris au XVIIIe siècle, in: Revue des études slaves 3 (1923) 286–298.

[47] Graf Joseph Clemens von Kaunitz (1743–1785), ein Sohn des Staatskanzlers, befand sich 1769/1770 in Rom, wo sich auch sein Bruder Ernst Christoph (1737–1797) zeitweilig als Konklave-Sondergesandter aufhielt.

[48] Von Reiffensteins Experimenten mit der Produktion von Glaspasten berichtete später auch Goethe in seiner *Italienischen Reise* (September 1787).

[49] Der Miniaturmaler Johann Eusebius Alphen (1741–1772) war dieser Briefstelle zufolge wohl mit Unterstützung von Kaunitz nach Rom gereist, wo er von Mengs unterrichtet wurde.

de Rome lui fait est deja très visible. Mengs le croit le plus habile peintre en mignature qui aïe jamais existé et Alphen reconnoissent çe qui manque à ses desseins, a continuellement le crayon à la main et les desseins de Mengs devant les yeux quand il ne copie la nature.

Nous continuons toujours d'avoir le plus mauvais tems possible. Ma santée en souffre. Il faudra venir à Vienne pour la remettre et pour avoir le doux plaisir de protester les sentimens avec lesquels j'ai l'honneur d'etre de vôtre Altesse le très humble et très obeïssant servit[eur]

Le b d Edelsheim

Dok. 8: Edelsheim an Kaunitz, 1. Mai 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 26–28)

Monseigneur,

Depuis ma derniere nous avons eu dimanche la distribution des prix à l'Academie de S^{t}. Luc. Le Ch^{v}. Mengs qui en est prînçe cette anée a été à cet egard d'une impartialité inflexible et c'est par là que les premiers prix de la sculpture et peinture n'ont pas été distribués, personne des concurrents n'ayant atteinté le degré de perfection jugé necessaire à cet egard. Il n'y a même rien eu de bien extraordinaire dans les desseins et bas reliefs qui ont remporté des moindres prix. L'architecture a eu cette fois çi le bonheur de produire un jeune homme qui paroit avoir du geni[50]. La chathedrale dont il a donné le plan etonne par l'etendue et la magnificençe de l'idée. La premiere collonade avec ses supports est d'une purêté de style admirable. Dans la distribution et decoration de l'interieur il y a du nouveau et beau. La ceremonie se fit avec toutte la pompe usitée. Le fils ainé du duc de Bracciano fit le discour qui a été bien critiqué parceque çe jeun-homme avoit pris pour but d'enseigner aux professeurs comment ils devoint aprendre leur art[51]. Il etoit long à faire secher sur pied : mais il y eu parmi des descriptions très pathetiques et justes. Le tableau que fit l'orateur des maximes de Raphael m'a paru bien etudié. Après le discour on recita des sonnets en foule. Feu le vojage de l'empereur en Italie[52] fournit matiere à quelques uns. Ceux que vôtre Altesse trouvera çi joint m'ont paru les plus beau: Surtout

[50] Er bezieht sich auf den Gewinner des ersten Preises bei dem *Concorso Clementino* 1771 Domenico Rigni und auf dessen prämierten Entwurf für einen Sakralbau (Rom, Accademia di San Luca, Inv. Nr. ASL 0699).

[51] Die Rede von Baldassare Odescalchi (1748–1810) findet sich abgedruckt in: I pregj delle belle arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso tenuto dall'insigne Accademia del disegno in San Luca li 21. Aprile 1771 (Roma 1771) 21–49.

[52] Unter den bei der Preisverleihung vorgetragenen Sonetten bezog sich jenes von Giacinto Ceruti direkt auf die Reise von Joseph II. nach Rom 1769; s. ebd. 72.

çelui sur le dessein de la creation du monde, representé par Raphael dans les loges du Vatican[53].

Les troubles du parlament de Paris interresse le public de Rome dans les grandes conversations à tout evenement j'enverrois quelques pieçes qui m'ont paru jollies.

Il y a un autre pieçe en italien joint à celle çi qui amuse beaucoup içi et qui peut-etre pourra servir de passe tems à un de ces heureux soupés au V. A. daignoit admettre çelui qui toutte sa vîe professera avec verité et zêle les sentimens parfaits de devouement et respect avec lesquels j'ai l'honneur d'etre

De votre Altesse le très humble et très obeïsant serviteur
Le b d Edelsheim
À Rome ce 1[e] may 1771

Dok. 9: Edelsheim an Kaunitz, Mai 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 6–8)

À Rome ce may 1771
Monseigneur

Je continue chaque semaine à faire un tour dans le voisinage de Rôme et à m'y occuper pendant quelques jours. La belle saison dont nous jouissons m'y invitte et m'assiste. Je rafolle des cascadelles de Tivoli. J'y ai été deux fois uniquement pour me prome[ne]r vis à vis de cette colline merveilleuse qui est orné par 17 cascades differentes d'un eau pur comme le crystal. Il fauderoit transporter le climat d'Italie pour imiter chés nous cette scêne charmante. Malheureusement il n'y a pas moyen de l'imiter sous un ciel moins doux[54].

Tant qu'une grande cascade comme celle de Terni et celle de Tivoli impriment dans l'ame de l'etonnement, une certaine horreur et tristesse, tant que les petittes cascades de jardin paroissent enfantins et superflues, tant mes cascadelles me paroissent exiter l'ame et le cœur au plaisir, à la joye et à la volupté. La semaine passé je fis un tour à Palestrine. Le card. Stupani[55] y a trouvé enfin après bien des recherches l'emicicle fameux de Preneste avec les fragments de l'allmanac de Verrius Flaccus[56], et continuant la fouille avec grandes depenses il

[53] Er meint das Sonett von Giuseppe Mattioli, s. ebd. 60.

[54] Edelsheims emphatische Schilderungen mussten bei Kaunitz auf großes Interesse gestoßen sein, war dieser doch damals mit der Neukonzeption des Schönbrunner Gartens und hier vor allem mit der Anlage einer Kaskade am Schönbrunner Berg beschäftigt. Vgl. Mayer, Kulturpolitik 96–121.

[55] Kardinal Giovanni Francesco Stoppani (1695–1774), Bischof von Palestrina (Praeneste).

[56] 1771 wurden Fragmente des römischen Festkalenders von Marcus Verrius Flaccus, die *Fasti Praenestini*, wiederentdeckt. Nachdem diese später durch weitere Funde ergänzt

y a esperer qu'il trouvera encore çe qui manque. Sur les debris trouvé il y a des choses et notices curieuses. On y nome le jour du couronnement d'Auguste, et la fête des filles de Joye[57] institués par Auguste : Deux fêtes que nous n'avons pas conservé. Les excavations vont d'ailleurs plus grand train que jamais, parçeque les Anglois ont la rage d'avoir des pantheons et que le pape fait des achats considerables. On peut dire que les bustes naissent comme des champions. L'ambassadeur de Malthe[58] et comp. en ont trouvé 13. en une semaine çe qui a fait naitre trois procés sur la proprieté du fond. Si le zêle du S^t^. Pere continue il formera dix collections comme celle du capitole, dês qu'il aprend qu'on veut vendre ou qu'on a acheté il revendique. Je trouvois l'autre jour chés un vignoble un saccofage particulier et j'en fis l'aquisition. À peine est il netoyé et restauré qu'on veut me l'enlever. Içi on convoitise un morçeau de marbre comme ailleurs les filles, et le pape est çelui qui les croque tous.

Nous possedons içi Neuville[59] sous le nom du ch^ve^. Bourdon de Guelzain l^t^. colonel au service de Modene et capitaine des gardes de S. A. S. Il joue le seigneur, bel equipage et livrée, sans se presenter cependant dans le grand monde, et sollicitant chés le pape une affaire très difficile à çe que l'on pretend et dont il a voulu me faire confidençe mais dont je n'ai pas voulu charger ma discretion. Il m'a dit qu'il avoit fait le grand sacrifice de ses talens à la Saintêté de ses engagemens : qu'il s'agissoit d'être honnêt-homme et pas homme celebre. Je l'ai fais jaser pendant une heure de ses belles de Vienne aux quelles, vû l'habit qu'il porte, il croit avoir fait honneur et plaisir. C'est une des meilleurs scênes que je lui ai vu jouer. J'ai lu le sermon que j'avois envoyé à V. A. et j'ai vu qu'on m'avoit trompé ; je lui en demande tres humbl[ement] pardon. C'est une meprise, la pieçe veritable lui parviendra en peu. En attendant je joins une autre plaisanterie ; et les assurançes très serieuses du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'etre de Votre Altesse

Le t[rès] humble et t[rès] obe[issant] serviteur
Le b de Edelsheim

Dok. 10: Edelsheim an Kaunitz, 15. Juni 1771, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 28–32)

À Rome çe 15e juin 1771

werden konnten, publizierte Pietro Francesco Foggini 1779 den Band *Fastorvm anni Romani a Verrio Flacco ordinatorvm reliqviae* mit einer Widmung an Ks. Maria Theresia.

[57] Möglicherweise bezieht sich hier Edelsheim auf das in den *Fasti Praenestini* verzeichnete Fest der Fortuna Virilis (1. April), an dem auch Prostituierte teilnahmen.

[58] Jacques-Laure Le Tonnelier, bailli de Breteuil (1723–1785).

[59] Der Schauspieler Honoré Bourdon, gen. Neuville (1736–?), bei dem es sich eventuell um denselben *comédien* Neuville handelt, der 1768–1770 in Wien engagiert war.

Monseigneur,

Toujours encore au centre de l'art, au tresor e l'antiquité. Rome est comme un aimant. Rome ne remplit le cœur que de pierres et cependant on l'aime tendrement. J'en veux principalement à present aux atteliers des artistes. Le portrait de feu l'empereur chés Maron avançe: c'est une bien rude epreuve que cette commission. S'il echoue la cour le croira au dessous de Battoni et c'est lui faire grand tort. Battoni après avoir fini tous les portraits de l'empereur travaille à la Contenançe de Scipion pour la czarinne et à la Tente de Darius pour le roi de Prusse et au moins à trente portraits d'Anglois qui ne se finiront qu'après sa mort[60]. Je crois avoir deja proposé à V. A. d'acheter la tête du c. Picollomini que çe peintre a fait dans son bon tems et qu'on auroit à très bon marché[61]. Pecheux depeint à la francese la voute d'une eglise[62]. Puis il y a une autre demi douzaine de François qui changent tous les heros et déesses de l'antiquité en poupée de porcelaine de Sev[r]e ; des Allemands entre lesquels brillent cependant deux Unterberger[63] freres tirolliens mais qui tous ne savent jamais s'elever ni au pathetique ni au beau; et puis la foule des Italiens qui ne s'aplique principalement qu'à peindre et plus blanc et plus rouge et plus degrades affecté que n'y a mis leur grand mai[t]re Maratt. Dans tout çela il n'y a malheureusement aucun dessinateur. Tous leur ouvrages commencent à pecher par la. Hamilton est aujourdhui à moitié negotiant d'antiquité, moitié peindre et par consequent ni l'un ni l'autre. En peinture son style imite celzu de N. Poussin. Il y a depuis un an ou deux sur son chevallet la Rethorique et l'Arrivée des cendres de Germanicq au moment que Agrippina debarque à Brindisium[64].

[60] Pompeo Batonis *Die Großmut des Scipio* wurde noch 1771 vollendet (St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 2609), das schon 1763 von Friedrich II. beauftragte Gemälde *Die Frauen des Darius vor Alexander dem Großen* hingegen wurde erst 1775 fertiggestellt (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Inv. Nr. GK I 2404).

[61] Es ist unklar, auf welchen Grafen Piccolomini bzw. auf welches Porträt hier Edelsheim Bezug nimmt.

[62] Er bezieht sich eventuell auf die Fresken von Laurent Pécheux (1729–1821) in der römischen Kirche S. Caterina da Siena.

[63] Die aus Cavalese gebürtigen Brüder Christoph (1732–1798) und Ignaz (1748–1797) Unterberger.

[64] Der schottische Maler Gavin Hamilton (1723–1798) vollendete das Historienbild *Agrippinas Ankunft in Brindisium mit der Asche des Germanicus* 1772 (London, Tate, Inv. Nr. T03365).

En fait de païsages notre cher duc et le c. Joseph[65], vous auront nommé avec raison les freres Hakert[66]. C'est çe qu'il y a de mieux apresent, même peut-être en y content Vanloo, mais il faut beaucoup encore jusqu'à çe que l'ainé devienne un G. Poussin, Dominiquain ou Claude[67]. Le cadet restera toujours mediocre. La gravure continue toujours à s'occuper heureusement des beaux ouvrages que le 16 et 17e siecle nous a fournit et preserve au moins par la en quelque façon quelques tableaux de la perte qui les menaçoit. Hamilton a sous presse une collection[68] interessante : et M^{r}. Cupper Anglois dessine avec beaucoup de precision un nombre de beaux tableaux pour en faire les estampes[69]. Le Ch^{vl}. Piranese de son coté en veut aux antiquités et dês qu'entre la quantité de decouverts qu'on fait continuellement il se trouve quelque chose de remarquable ; çela sert d'objet à son burin. Il n'y a que quelques semaines qu'on a trouvé une sella curulis de marbre, toutte entiere, avec des arabesques admirables : et une biga couverte de metall qui est la premiere qu'on decouvre à Rome. Pichler le jeune a enfin un concurrent qui probablement ira plus loin que lui en fait de graver les pierres. Il est fils d'Allemand et se nomme Webber[70]. Je lui ai commandé une tête par laqelle V. A. pourra juger son habilité.

Elle verra de même par le portrait en mosaïque de S. M. l'empereur où on en est içi à l'egard de cet art qui me paroit être poussé à un degré de perfection singulier[71]. Le pape fait une grande depense qui je crois auroit été plus agreable-

[65] Während mit dem *comte Joseph* erneut auf Joseph Clemens von Kaunitz (s. Anm. 47) verwiesen wird, dürfte mit *notre cher duc* wohl João Carlos de Bragança, duque de Lafões (1719–1806) gemeint sein, der sich ebenfalls 1769 in Italien befunden hat und seinem Freund Kaunitz auch mehrere Briefe von dieser Reise geschrieben hat. Zu dem engen Verhältnis zwischen Bragança und Kaunitz s. Gernot Mayer, On the Isle of Circe. The Viennese sojourn (1758–1777) of João Carlos de Bragança, 2nd Duke of Lafões, in: Diplomacy, Music and Theater: 18th-century cultural ties between Austria and Portugal, hrsg. von Iskrena Yordanova (= Cadernos de Queluz 6, Wien 2023, im Erscheinen).

[66] Johann Gottlieb (1744–1773) und sein berühmter Bruder Jakob Philipp (1737–1807) Hackert.

[67] Er vergleicht die beiden Hackerts mit dem jungen französischen Landschaftsmaler Jules César Denis van Loo (1743–1821), der damals als Akademie-Pensionär in Rom weilte, sowie mit den Meistern des 17. Jahrhunderts Gaspard Dughet, gen. Poussin, Domenico Zampieri, gen. Domenichino sowie Claude Gellée, gen. le Lorrain.

[68] Gavin Hamiltons ab 1771 erschienenes Tafelwerk *Schola italica picturae*.

[69] Der schottische Künstler Richard Cooper (1740–1822), der sich 1771–1775 in Italien aufhielt.

[70] Wessen Konkurrent des berühmten Gemmenschneiders Giovanni Pichler (1734–1791) hier gemeint ist, ist unklar. Eventuell bezieht sich Edelsheim auf ein Mitglied der Schweizer Bildhauer-Familie Wäber (auch Webber) oder der Florentiner Medailleur-Familie Weber.

[71] Er bezieht sich auf die 1770 fertiggestellte Mosaikkopie der Werkstatt Bernardino Regolis (Wien, KHM, Inv. Nr. KK 877) nach dem Doppelbildnis von Pompeo Batoni



Abb. 2: Anton Raphael Mengs, Erzherzog Ferdinand und Erzherzogin Maria Anna, 1770/1771, Öl auf Leinwand, 147 × 96 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P002192.
© Museo Nacional del Prado

ment et utilement emploié s'il avoit fait copier par Mengs l'Ecole d'Athens pour en faire un present à la cour[72]. Çe fameux ecolier de Raphael et de Correge vient de terminer le portrait des deux fils du grand-duc[73] (**Abb. 2**) qui fait l'etonnement de Rome : C'est probablement çe qu'il a fait et de plus gratieux et de plus harmonieux quoiqu'il y a mis tous les meubles en croimoisie et les vetemens en aurore et en blanc, sur le premier desquels passe le ruban de la toison : mais tel que dans l'arc en ciel on trouve tous les couleurs evitant par leur disposition de choquer l'œil, le peintre a de même sçu faire un tout superieurement harmonieux des parties les moins analogues. La magnificiençe de la decoration aprend tout de suitte au spectateur la naissance ou la qualité des enfans qu'on voit. L'ainé aïant dans son portrait toutte son ame, s'interesse avec le spectateur. On voit que sa toison fait son bonheur et qu'il vouderoit y interesser le spectateur. On voit un peut d'embarras enfantin pour parler au spectateur, çe desir qu'ont les enfans avec des etrangers pour qu'on les comprenne sans qu'ils parlent. Le cadet est dans la situation d'un petit enfant qui se voit avec des etrangers sans la nouriçe. Ses yeux et ses mains la cherchent. Il ne crie point mais on voudroit que sa nouriçe arrive pour qu'il ne crie pas. D'ailleurs le spectateur le voyent assis dans un fauteuil fermé d'une barriere ne craint point de le voir tomber. Les chairs sont si bien trachés qu'il y a même la juste gradation des differents ages de ces deux enfans exprimée. Les clairs obscurs donnent une profondeur surprenante au tableau. Mengs qui d'ailleurs est de mes amis m'a fait par amitié 6. desseins academiques (**Abb. 3**) à 15. sequins la pieçe mais qui sont passent avec raison pour des chefs d'œuvre[74]. Je les porterois avec moi à Vienne. Je suis

(ebd., Inv. Nr. GG 1628), die von Papst Clemens XIV. als Geschenk für Maria Theresia beauftragt worden war.

[72] Tatsächlich hatte Mengs 1755 eine derartige Kopie für den Duke of Northumberland fertiggestellt (heute London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. P36-1926). Edelsheim selbst ließ die Raffael-Fresken durch den Mengs-Schüler Carlo Giuseppe Ratti kopieren (heute Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 431–434), s. Roettgen, Mengs I 530, Kat. EX 131.

[73] Das Doppelporträt von Erzherzog Ferdinand und Erzherzogin Maria Anna (Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P 002192) wurde von Mengs während seines 8-monatigen Aufenthalts in Florenz begonnen und (wie aus dem Brief Edelsheims geschlossen werden kann) nach seiner Ankunft in Rom 1771 vollendet. Zu diesem Gemälde s. Roettgen, Mengs I 215; dies., „Non mi scorderò mai delle belle cose di Firenze". Anton Raphael Mengs e Firenze, in: I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti, hrsg. von Matteo Ceriana–Steffi Roettgen (= Kat. Ausst. Florenz, Livorno 2017) 17–43, Kat. 7, 8.

[74] Heute befinden sich 8 akademische Aktzeichnungen von Mengs in Karlsruhe (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. VIII 1981), die bereits Steffi Roettgen mit Baron Edelsheim in Verbindung gebracht hat; s. Roettgen, Mengs I 439. Sie wies auch auf eine Kopie nach einer dieser Zeichnungen von Mengs (**Abb. 3**) in Wien hin (Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 11.890), deren Exis-



Abb. 3: Anton Raphael Mengs, Sitzender männlicher Akt, vor 1771, Kreidezeichnung auf Papier, 53 × 40 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. VIII 1981-5.
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

tenz dafürspricht, dass Edelsheim diese Blätter auf seiner Rückreise aus Italien mit sich führte und in Wien im Umfeld des Akademieprotektors Kaunitz präsentierte und auch kopieren ließ. Zu der Wiener Zeichnung, die selbst zur Vorlage für weitere Kopien

sur que si V. A. voïoit un jour un ouvrage accompli de çe maitre qu'elle ne voudroit plus se refuser de l'aquerir. Si S. M. l'imperatriçe souhaitait cette belle Madonne avec l'Enfant Jesus que le c. Joseph a vû chès Mengs, je crois qu'il me la cederoit[75]. On peut dire de cet artiste avec verité une chose bien rare dans sa classe, que ses connoissances sont encore de beaucoup preferable à ses ouvrages. Il n'y a certainement pas à Rome un connoisseur plus critique et plus instruit que lui de la sculpture. Je tache de l'encourrager à faire travailler une statue sous ses yeux à qui je batirois un temple à coté de ma chaumiere. Çe sera peut-etre le seul moyen de relever la sculpture dans l'inanition où se trouve cet art. Les mauvaises restaurations qu'on fait ne prouvent que trop la decadence de la sculpture à Rome; mais s'il y a un copie à faire de l'antique ou un pieçe d'invention à executer on reste ebaubi comment des yeux qui voient continuellement l'antique peuvent si totalement en manquer les maximes. Je nomme aucun sculpteur à V. A. parçe qu'en verité il n'y a aucun bon à nommer. Mais çe que je trouve içi admirable c'est la dorure. On jureroit en verité que c'est une platte d'or qui couvre tout le bois. Nous venons de comparer une voiture nouvellement faitte de Monseign. de Verri avec les plus belles du cardinal de Bernis ; il n'y a pas moyen de les voir à coté l'une de l'autre.

Ceçi a bien plus l'air d'un bultin que d'une lettre mais je sçai bien que j'ecris au connoisseur et au protecteur des arts, dont l'ame a été formé pour les animer là où il n'y en a que les rudiments. D'ailleurs Rome moderne est bien plus occupé des miracles du bambin en cire, des etourderies de la princesse Rezonico e de la disgraçe de Vernet que de tout çela[76]. Cette maussade petitte figure en cire a été conduit, comme de raison avec autant d'etiquette que le pape l'est en voiture au pallais de Venise pour y guerir le fils de l'ambassadriçe[77]. Le soir on se disoit à dix pas, il a pati : çe qui est marque qu'il guerira le malade.

wurde, s. (mit Zuschreibung an Heinrich Friedrich Füger): Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, hrsg. von Monika Knofler–Peter Weiermair (= Kat. Ausst. Salzburg, Zürich 2000) 60–63.

[75] Es ist unklar, auf welches Madonnenbild sich hier Edelsheim bezieht. Möglicherweise weist er auf jenes Gemälde hin, an dem Mengs seit 1770 gearbeitet haben dürfte und das er 1773 Großherzogin Maria Luisa dedizierte (heute Wien, KHM, Inv. Nr. GG 126), vgl. Roettgen, Mengs I 70f. Jedenfalls hat sich in der Kunsthalle Karlsruhe, wohin mehrere Kunstwerke mit Edelsheim-Provenienz gelangt sind, auch eine Zeichnung von Mengs zu diesem Gemälde erhalten (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. VIII 1982).

[76] Er spielt möglicherweise auf den Kult um den *Bambino Gesù di Aracoeli* an, der allerdings nicht aus Wachs, sondern Holz gefertigt ist. Mit der *princesse* ist Ippolita Boncompagni Ludovisi Rezzonico (1751–1813) gemeint, mit *Vernet* der Genfer Theologe und Philosoph Jacob Vernet (1698–1789).

[77] Elena Badoer (1729–1774), die Gattin von Alvise Tiepolo (1723–1795), der 1771 den bislang amtierenden venezianischen Botschafter in Rom Niccolo Erizzo II. ablöste.

Et en effet Erizollo en rechappe. La p[r]. Rezonico fort jaloux de ce que son mari ne retournoit au thore qu'à 6. h[eu]r, se leve et enferme si bien Monsieur dans ses chambres que vu l'etendue des apartemens à Rome il a du rester sans secour jusqu'à 5 h du lendemain. Les maris à Rome ont trouvé le chatiment très plaisant, les femmes au contraire ont presque devisagé la princesse. Tout le beau sexe en a été indigné. Tout comme on l'est contre le commandeur Almada[78]. Guasco[79] aïant ecrit l'histoire de Vernet au duc je ne la repete pas à V. A. mais c'est punir bien tiranniquement des inprudences. J'aime mieux le S[aint] P[ère] qui repond toujours par une plaisanterie même aux torts qu'on tache de lui faire. Je n'aurois jamais cru qu'il y eût tant de gaïeté dans la regle de S. François. Le cardinal Marefoschi[80] lui aïant rendu conte du peu d'efforts qu'il avoit trouvé dans les maisons de jesuits. Je plains V. E. repondit de S. P. il faudra qu'elle fasse un tour en Angleterre. Je baise les mains a V. A. et suis et serois eternellement son t[rès] h[umble] et t[rès] d[evoué] s[erviteur]

Le b d Edelsheim

[Post scriptum] Nous avons eu içi à leur passage M[r]. et M[d]. Hamilton[81]. Tous deux de bien aimables gens et M[d]. la plus grande virtuosa au clavecin en partage avec la c. Thun.

Dok. 11: Edelsheim an Kaunitz, 25. April 1772, Rom
(Brno, MZA, G 436, K. 441, Inv. 4177, fol. 36–38)

À Rome ce 25 avr. 1772

Monseigneur

Le careme a fini içi come de coutume en lavant des pieds en mangeant peu et priant guerres. La publication de la bulle Coena Domini suprimée pour la premiere fois[82] a fait jaser un peu; mais les devots et les non-devots se sont bientôt reuni à se taire. Çe qui a rendu la Semaine sainte plus brillante que de coutume c'est la grande affluençe d'etrangers dont il n'y a pas eu de pareil même dans une Année sainte à çe que l'on pretend. Il y a eu entre autres 40 Anglois amis qui dinoint et soupoint journellement ensemble, puis il y avoit bien 20

[78] Francisco de Almada e Mendonça (gest. 1783), portugiesischer Botschafter und Gesandter in Rom.

[79] Abate Ottaviano Guasco (1712–1781), der wie Jacob Vernet die Schriften Montesquieus herausgegeben hat.

[80] Kardinal Mario Compagnoni Marefoschi (1714–1780).

[81] Der britische Botschafter in Neapel William Hamilton (1730–1803) und seine erste Frau Catherine Barlow (1738–1782).

[82] 1770 hatte Papst Clemens XIV. der Veröffentlichung der Bulle *In coena Domini*, die bis dahin jährlich zu Ostern verlesen wurde, ein Ende gesetzt.

couverts chés le duc et autant de solitaires. Le Jeudi saint, j'entendis parler dans la même sale, allemand, françois, portugais, espagnol, anglois, suedois, danois, russe, polonais, hongrois et arrabe. Mais à present tout se debande. Il est parti entre autres le duc de Gloster[83] qui dans les 6. semaines de son sejour d'içi s'est parfaittement retabli. Il a au reste emploié son tems à faire un precipizio d'impolitesses et la cour à M^d^. de Grofstein ; Il s'est fait peindre sept fois par six differents maitres sans conter les copies, son bust et son camée : et a vu en sus touttes les choses remarquables sans les remarquer. Il nous est arrivé en revange M^d^. l'electrice de Saxe[84] qui tient tant bien que mal l'incognito, en recevant tous les honneurs dû à sa naissançe dans une mauvaise auberge nomée La Ville de Londres. À çe qu'elle dit elle ne vojage que pour voir les endroits saints, mais c'est un pellerinage d'une etrange espeçe. Tous les matins elle visite quelque miracle en grande pompe avec les suisses du pape ; et puis elle assiste à des superbes diners, à des academies plus galantes et fini par de plus magnifiques assemblées ou bals. Et reellement on ne diroit pas à tout çela que son cœur est contrit, mais l'aparençe est bien en droit de tromper. Monsignr. Mercolini fait des prodiges de depenses pour un avare, à son egard. À une de ses academies S. A. R. se mit sur les rangs avec Mazanti[85] et comp. Mais elle ne pu jamais dire plus que Non mai sarò geloso : elle nous annonçe avec verité qu'elle n'avoit pas de voix. On auroit pu lui repondre, Si c'est ainsi Madame vous ne serés pas payé, mais le public fu content de sa bonne volonté et même jusqu'içi on ne lui a pas redemandé de remplir ses engagements.

Il y aura pour elle une course de chevaux lundi après quoi elle va à Naples pour visiter la Ste Vierge de la Grotte et puis elle s'enfonçera dans le roïaume non pour voir les temples de Paestum mais la maison e la tombe d'un des S^t^. François avec lequel elle est en relation particuliere. Après son retour nous aurons une girandole et son depart entier. Sans la presençe de l'eletriçe le marriage de notre roi de pique feroit plus d'impression qu'il ne fait[86]. Malgré tout çe qui s'est passé il ne veut pas demordre d'être roi et de passer pour tel. Enfin on peut dire que voila un roi qui se met dans une bien triste situation parcequ'il refuse d'etre baron. En attendant çe que le pape, la Françe et l'Espagne en diront

[83] Prince William Henry, Duke of Gloucester (1743–1805), der sich 1772 in Rom aufhielt und sich damals u. a. von Pompeo Batoni, Anton von Maron (s. Anm 87) und Christopher Hewetson porträtieren ließ.

[84] Die verwitwete Kurfürstin von Sachsen Maria Antonia von Bayern (1724–1780) war 1772 nach Rom gereist.

[85] Wohl der Soprankastrat Ferdinando Mazzanti (gest. 1805), der 1770 bis 1774 in Rom lebte.

[86] Er verweist auf die 1772 erfolgte Eheschließung zwischen dem jakobitischen Thronprätendent Charles Edward Stuart (dem König ohne Reich) und Luise zu Stolberg-Gedern.

toutte la noblesse romaine est allé voir cette infortunée compagne d'un roi qui a la range et point de roïaume, et son illustre epoux a au moins la satisfaction de dire La regina mia moglie non capisce l'Italiano, à chacun qui entroit, çe qui lui sert de prise de possession.

Notre S[aint] P[ère] s'amuse à faire croire qu'il est bien malade et bien triste et depuis qu'il a dit au père general des servites son ancien ami, qu'il ne falloit pas cinter de le trouver vivant au mois de juin, tous le sacré college respira. Le fait est cependant que la nomination du ministre d'Espagne et le refu de reçevoir Monisg. Doria le met dans de terribles angoises : et si V. A. pacifie l'Europe il est perdu.

Un amusement d'un autre espece qui se va donner à Livourne meriteroit de vous etre nommé Monseigneur, si vous n'en verriés la description de premiere main, on conte qu'y compris la fête çela va couter 15/m scudi à l'imperatriçe. Il faut être bien fou pour l'imaginer.

Entre les portraits du duc aucun n'a reussi comme les deux de Maron l'un avec un cheval presque en profil, l'autre à pied en plein visage[87]. Je pense que V. A. sera bien contente du portrait de feu l'empereur, mais çe n'est pas tout çe qu'il fait ou çe qu'il scait faire, car en verité la forme du tableau et toutte la commission rendoit la chose bien difficile. Mengs nous a donné une chef d'œuvre, çe presepio dont j'ai parlé dans ma derniere[88]. Je conte en faire faire une copie en detrampe. Il y a une si grande affluençe pour le voir qu'on a été obligé de mettre des sentinelles devant la porte. Je me mets aux pieds de V. A. avec les sentimens devoués par lesquels je suis Monseigneur v[o]tre très h[umble] et t[rès] o[béissant] s[erviteur]

Le b d Edelsheim

Dok. 12: Anton Raphael Mengs an Edelsheim (Abschrift), Dezember 1772, Rom

(Brno, MZA, G 436, K. 232, Inv. 1904, fol. 42)

Copia di una lettera scritta dal c[le] Mengs, al barone d'Edelsheim il … dicembre 1772 di Portici

[87] Die beiden hier genannten Bildnisse befinden sich heute in Bamburgh Castle, Northumberland, vgl. Isabella Schmittmann, Anton von Maron (1731–1808). Leben und Werk (München 2013) 231–236.

[88] Auf welches Werk von Mengs hier Edelsheim Bezug nimmt, ist nicht eindeutig. Er könnte auf eine der beiden Darstellungen der *Geburt Christi* in Braunschweig und Rohrau verweisen, die in den frühen 1770er-Jahren entstanden sind; vgl. Roettgen, Mengs I 44–46. Diese Briefstelle legt ferner nahe, die heute in Karlsruhe befindliche Grisaille *Anbetung der Hirten* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 384) mit Baron Edelsheim in Verbindung zu bringen.

Eccellenza

Ebbi la consolazione di ricevere di lei gentiliss[i]ma lettera senza data, nella quale mi parlava del mio sig^re^ cognato[89], io ne feci quell'uso, che nella mede[si] ma mi comandava; Non ho avuto la sorte di vedere ancora il sig^re^ B. Maron, perche io partii 5 giorni prima del di lui arrivo, sento poi da Roma che sono arrivati vari pensionati[90], onde pare che le LL. MM. II. veramente s'interessino piu che mai ai vantaggi delle belle arti (e particolarmente della pittura) nelli loro stati, Dio faccia che si ristabilisca la pace, acciò che le occupazioni maggiori non faccino svanir l'amore delle arti. Il sig^re^ conte de Herzan[91] auditor di rota di Germania mi ha parlato piu volte con molto zelo degl'affari della mia professione, e particolarmente del modo con cui si potrebbero fare avanzare le arti del disegno in Germania, V. E. puol credere, che io non ho tralasciato di rispondere col mio natural zelo, ed ingenuita, ma sopra tutto le ho raccomandato l'idea di fare un'accademia imperiale a Roma a guisa di quella di Francia, poi che a mio parere qualunque accademia di pittura e disegno, che si volesse stabilire a Vienna sarebbe soggetto ai mede[si]mi accidenti della ricca, e ben fondata accademia del re di Spagna in Madrid, e siccome non basta la volontà del principe, per far cose grandi, quando non ha chi eseguisca le sue volonta, cosi ancora, succede nel formar accademie, che senza accademici, cioè abili, professori, tutto si ridurra a cosa inutile, e che per il mede[si]mo motivo non puol sussistere che breve tempo. In conseguenza di questo, il primo oggetto deve essere il modo di formare un numero di accademici, li quali poi possino formare un corpo sufficientem[en]te forte per poter resistere alle apposizioni che suol far l'ignoranza alla virtù, ed a questo fine diventa necessarissimo formare un accademia come ho detto di sopra. In questo momento vengo di ricevere una lettera da Roma del mio sig^re^ cognato nella q[ua]le appunto mi descrive li singolari favori ed onori ricevuti dalle LL. MM., come ancora ch'egli sono arrivati 4 pensionati, de' quali ogn'uno ha 300 scudi l'anno, onde questo fa un bell principio, e fa vedere quanto onore fanno all'arte della pittura le LL. MM., di questi vantaggi di mio cognato hanno profittato ancora gl'altri professori delle tre belle arti in Roma, essendosi degnato Sua M^a^ l'imperatore a farsi ascrivere nella nostra accademia, nella quale porterà il nome di protettore, come ancora sono stati ascritti accade-

[89] Anton von Maron (1731–1808), der mit der Schwester von Anton Raphael Mengs, der Malerin Theresa Concordia (1725–1806), verheiratet war.

[90] 1772 wurden die ersten Akademie-Stipendiaten – Hubert Maurer, Johann Ignaz Tusch, Christian Sambach und Johann Platzer – nach Rom entsandt, wo sie von Anton von Maron betreut wurden. Zu den Rompensionären s. Andrea Végh, Bedingungen des österreichischen Stipendienwesens 1772–1783. Die künstlerische Ausbildung eines Romstipendiaten, veranschaulicht an dem Maler Joseph Schöpf (München 1975).

[91] Franz de Paula Herzan von Harras (1735–1804) war seit 1769 als Auditor Rotae in Rom, 1779 wurde er zum Kardinalprotektor ernannt.

mici S. A. R. la sig. arciduchessa M. Anna ed il principe Alberto di Sassonia[92], onde puole considerare V. E. che io ho avuto ancora gran consolazione, che questi onori dell'accademia di S. Luca si siano ottenuti in tempo del mio principato che spero con quest'occasione si rendera memorabile. Tra tante aventure propizie mi dispiace solo che io non posso contribuirvi dovendo andare ora in Spagna e forse al mio ritorno non vi saranno piu quelli felici aspetti nel cielo, delle arti, dall'altro canto mi dispiace non meno che V. E. non sia incaricato di procurare li vantaggi dell'arte in Germania benché in questa parte puol essere che m'inganni l'amor proprio, avendo io mede[si]mo parte nell'affetto che ella porta alla pittura, e scultura, di modo che quasi non so se V. E. ama piu me per l'arte, o l'arte per me, basta se non erro parmi non aver visto chi meglio converebbe per dirigere le cose di buon gusto. Sarebbe da desiderarsi che questi primi pensionati facessero gran riuscita, ma se vi sara speranza, o no, lo potro scrivere a V. E., al mio ritorno a Roma. Tornando poi al discorso, di quanto ho detto a monsig. Herzan si è parlato, e delle spese, e del modo, e sistema generale, dell'accademia in quanto al primo articolo, già sarebbe facile di aggiuntare, essendo rotto il giacito[93] (come si suol dire) con aversi mandato gia 4, con 300 scudi sciascheduno, onde aumentando il n^{ro} sino a 12, potrebbe importare 3600. Per il direttore ordinario, ci vorebbe 1500 scudi, cioè 100 sc[ud]i al mese, trecento scudi all anno per potere tenere la carozza necessaria, per andare nei luoghi dove stessero li studenti a copiare le opere famose, che ella sa che stanno lontano le une dell'altre, vi vorebbe poi 1500 sc[ud]i per un palazzo capace per contenere le abitazioni ed altri commodi, e luoghi di studio dell accademia. Onde importerebbe il tutto, contando altri 400 sc[ud]i all anno per spese a fare formare in gesso le cose che poco a poco si vanno scoprendo, scudi 7000 all anno. Restava la difficolta da dove si potessero con minore incommodo cavare li fondi per una simile institutione, e questo non mi parse un ogetto assai difficile volendosi imitare in questa parte quello che è stato fatto in Francia, dove il re Luigi XIV prese certe abazie destinandone le rendite per il mantenimento della sua accademia stabilita in Roma, onde volendo S. M. I. fare lo stesso, pare, che sarebbe facile fare questo gran beneficio alle arti che certamente riuscirebbe a maggior gloria propria, ed a maggior vantaggio dei sudditi che d'impinguare con simili renditi qualche inutile porporato di Roma. Monsig. Herzan (a dirlo fra noi) m'interrogò, se me ne volessi incaricare ma io le risposi, che non era

[92] Erzherzogin Maria Anna (1738–1789) und Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) wurden am 22. August 1772 bzw. am 23. September 1772 über Vermittlung von Maron zu Ehrenmitgliedern der Accademia di San Luca ernannt, s. Rom, Archivio dell'Accademia di San Luca, Vol. 28, fol. 17r. Edelsheim selbst war schon im April 1771 als Ehrenmitglied aufgenommen worden. Vgl. Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs. 1728–1779, II: Leben und Wirken (München 2003) 338, Anm. 260.

[93] Gemeint ist hier offenbar die Redewendung *rompere il ghiaccio*.

negozio per me, ne conveniva a corte alcuna fare un accademia con provisione come sarebbe necessaria per me, perche gli stabilimenti si devono fare per la durata, e siccome non è sicura che in tutti i tempi si trovino persone capaci, e proprie per condure la gioventu, è necessario contenersi in certi limiti per non aggravare d'inutili spese il sovrano. Ma avendo non ostante insistito il sud[dett] o prelato, per sapere quanto sarebbe nel caso la mia pretensione, io le ho risposto, che gia presupposto che S. M. Cat.[94] non mi volesse continuare l'onore del suo servizio fuori di Spagna dove (come V. E. sa non posso stare senza esporre la mia salute) dovendo dirigere nei studi i giovani pensionati, mi farebbe perdere il maggior tempo dell anno, onde non potrei abbracciare un simile partito a meno di 400 scudi romani, e la spesa di casa e carrozza, vi sarebbe non ostante sempre di bisogna d'un altro direttore, che avesse la cura delle cose, che non sono della professione, come sarebbe il scrivere alla corte, e badare agl'affari economici, onde è che potandosi dare simil caso, che io fossi disimpegnato con la corte die Spagna, converrebbe molto bene che il mio cognato avesse il posto di direttore, ed io volendosi di me servire, quello di pro-direttore, o primo pittore della loro MM. Ho creduto mio dovere farla avvisata di quanto si ha parlato di questo affare credendo dovere questa confidenza alla bonta che V. E. ha per me, ed accio che in tutti i casi, possa regolarsi, e sapere cosa, sono le mie intenzioni. Mi ero dimenticato di rispondere ad un obiezione che faranno alcuni e particolarmente l'interessati, cioè, che stanno molto meglio li pensionati in libertà, che con la suggezione di un'accademia, e che l'esempio fa vedere, che il Sig[re] Maron, e Mengs sono riusciti migliori pittori, che tanti dell'accademia di Francia, acio rispondono, che Maron e Mengs hanno riuscito in assai maggior suggezione, che li pensionati dell'accademia di Francia dove il direttore ha un autorita assai limitata, ma il Sig[re] Maron visse sempre in casa di Mengs, e sotto li occhi suoi, con assai subordinazione, e Mengs fu accompagnato a Roma dal proprio padre, che per 7 anni non lo perde mai di vista, e con tutto cio e l'uno, e l'altro non hanno mancato di essere tentati da mala compagnia.

[94] Carlos III. König von Spanien (1716–1788), in dessen Diensten Mengs stand.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 115–133
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Livio Marcaletti

La *tragicommedia per musica* alla corte di Vienna nel primo Settecento

Un genere di importazione o una creazione della corte imperiale?

Abstract

The names of the operatic genres used in the early eighteenth century reveal a general tendency toward a division between the serious dramma per musica ("play for music"), which was stripped of any comic element by libretto reforms until the achievement of the Metastasian model, and the commedia per musica ("comedy through music"), which originated in Italy and was increasingly exported by troupes traveling throughout Europe. Between these two extremes, however, there is a plethora of mixed genres that maintain the mixture of the tragic and the comic that characterized 17th-century dramma per musica. Among these, the tragicommedia per musica seems to have been a trademark of the Viennese court, which favored tragicomic works for the carnival season, reserving serious works for occasions celebrating imperial power (genetliacs, name days, and weddings). However, the term tragicommedia per musica is also found in other operatic centers, notably Venice, where Apostolo Zeno and Pietro Pariati worked as librettists before moving to the Viennese court. The aim of this paper is to highlight the peculiarities of Viennese tragicomedy as the result, on the one hand, of the permanence of an indigenous tradition and, on the other hand, of fruitful cultural transfer relations with Venice, a productive and fertile ground for experimentation with new operatic genres.

La storia dell'opera italiana del Settecento è stata per lungo tempo interpretata come un percorso teleologico di trasformazione del caotico dramma per musica seicentesco nel ben più razionale dramma metastasiano. Una qualunque trattazione, anche ben fatta, dell'opera settecentesca è normalmente divisa in capitoli che prendono in considerazione alternatamente l'opera seria e l'opera buffa[1]. Agli occhi dei letterati italiani del primo Settecento, i cui giudizi hanno

[1] Vedi tra gli altri Reinhard Strohm, Die italienische Oper im 18. Jahrhundert (Wilhelmshaven 1979); Die Oper im 18. Jahrhundert, a cura di Herbert Schneider–Reinhard Wiesend (Laaber 2006); Piero Weiss, L'opera italiana nel '700 (Roma 2013), o Margaret R. Butler, Italian opera in the eighteenth century, in: The Cambridge History of

pesato e pesano tuttora sulla percezione odierna dell'opera barocca, i libretti seicenteschi costituivano un'irrazionale mescolanza di serio e faceto, un guazzabuglio di trame primarie e secondarie con un numero di personaggi insostenibilmente alto e continui cambi di scena[2], in barba alle unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. Lontana sia dalla tragedia che dalla commedia, l'opera seicentesca afferiva piuttosto alla tragicommedia, di cui Roberto Gigliucci individua tre possibili modelli: la tragicommedia di tipo pastorale, che attinge ai modelli de *Il pastor fido* di Guarini e *L'Aminta* di Tasso; una tragicommedia in cui gli elementi seri e comici sono contigui senza però essere osmotici, con scene e personaggi seri ben distinguibili da quelli comici (è il caso ad esempio di molte opere romane di soggetto sacro); infine, una tragicommedia in cui serio e comico sono intrecciati e inscindibili (come per molti drammi per musica veneziani della metà del Seicento)[3].

In seguito a tendenze 'riformistiche', solitamente associate con l'Accademia dell'Arcadia romana ma in realtà già iniziate a Venezia nel tardo Seicento[4], i librettisti si ispirano a modelli drammaturgici diversi, talora mutuati dalla tragedia francese di Corneille e Racine. Ciò non significa però che vi sia un organico e improvviso cambio di paradigma, e che il dramma per musica tragicomico sparisca dall'oggi al domani. Studi monografici su singoli librettisti hanno infatti ampiamente mostrato l'eterogeneità dei processi di evoluzione del dramma per musica di primo Settecento[5]. Riprenderne le fila dettagliatamente esula dai fini del presente contributo, che molto più modestamente aspira a tratteggiare i rapporti di *transfert* culturale di un genere operistico misto, a metà tra serio e ridicolo, coltivato alla corte di Vienna nel primo Settecento: la *tragicommedia per musica*. Questo sottogenere trovava la sua ragion d'essere nella differenziazione all'interno della pletora di lavori drammatico-musicali che erano composti alla corte imperiale. Il calendario di corte prevedeva infatti un fitto susseguirsi di eventi ricorrenti (genetliaci, onomastici, carnevale) e occasionali (matrimoni, nascite), che, insieme alla spiccata inclinazione musicale

Eighteenth-Century Music, a cura di Simon P. Keefe. In tutti questi esempi è chiara fin dall'indice la creazione di una dicotomia tra *opera seria* e generi comici (*opera buffa* e intermezzo), senza fare menzione dell'esistenza di generi 'ibridi'.

[2] Lorenzo Bianconi, Il Seicento (Torino 1982, rist. Torino 1991) 175–184.

[3] Roberto Gigliucci, Tragicomico e melodramma (Milano 2011) 33–38.

[4] Vedi Paolo Fabbri, Il secolo cantante (Bologna 1990, rist. Roma 2003) per le tendenze 'riformistiche' nell'opera veneziana di fine Seicento.

[5] Robert Freeman, Opera Without Drama (Ann Arbor 1981) ha contribuito a ridimensionare la volontà 'riformistica' di Apostolo Zeno, uno dei librettisti normalmente associati al processo di espunzione del comico dall'opera, e che invece ebbe un ruolo primario nella tragicommedia per musica viennese. A questo proposito si veda anche Claudia Michels, Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. (1771–1740) (Wien 2019) 58–75.

di Leopoldo I e dei suoi successori, costituiva un terreno fertile per la creazione di sottogeneri operistici cuciti su misura per ogni specifico evento. Già a partire dal 1670 si può individuare un chiaro carattere delle opere per il carnevale: benché prive di una denominazione univoca (accanto a *dramma per musica* si usa talora *favola per musica*, *dramma giocoso-morale*, *trattenimento per musica*, ecc.), esse sono caratterizzate da trame che mescolano elementi seri e comici, con riferimenti satirici a personaggi della corte e assenza degli elementi tipici delle *Huldigungsopern* quali prologo e licenza finale celebrativa del festeggiato[6]. È però solo sotto il regno di Carlo VI, a partire dagli anni Dieci del Settecento, che queste opere acquisiscono un carattere uniforme e assumono la denominazione stabile di *tragicommedia per musica*. La creazione di un sottogenere misto *ad hoc* per il carnevale, a questa altezza cronologica, sembra essere una peculiarità distintiva della corte di Vienna, dal momento che casi analoghi di una produzione sistematica di tragicommedie definite in quanto tali non sono ravvisabili in altri centri operistici europei; casi isolati di riferimenti al genere tragicomico per l'opera non sono certo da escludere – si pensi all'*Orfeo* di Buti e Luigi Rossi eseguito nel Palazzo del cardinale Richelieu nel 1647[7] – così come la presenza di commedie per musica in altre corti europee nei primi decenni del Settecento[8], senza però quel carattere di misto fra tragico e comico che rimane una peculiarità viennese.

Può quindi definirsi una specificità viennese nata da esigenze interne alla corte asburgica? Nel presente contributo cercherò di mostrare come la *tragicommedia per musica* del primo Settecento nasca dalla combinazione di esigenze locali e fenomeni di *transfert* culturale di origine norditaliana e specificatamente veneziana, legati a tre tipologie di movimento: la migrazione di persone (librettisti, compositori, cantanti, impresari ecc.); la circolazione di idee, nello speci-

[6] Alfred Noe, Italienische Literatur in Österreich (Wien 2011) 314.

[7] La definizione di *tragicomédie* dell'opera in musica di Buti e Rossi è però da comprendere nel contesto del teatro francese, e non corrisponde alle tipologie che Gigliucci ha elaborato per il teatro italiano. Vedi Alba Scotti–Michael Klaper, Die italienische Oper zwischen Rom und Paris: L'Orfeo (1647) von Francesco Buti und Luigi Rossi, in: Archiv für Musikwissenschaft 62 (2005) 251–266.

[8] Vedi Philipp Kreisig, Neapel – Wien – Dresden. Die Commedia per musica als höfische Oper, in: Die Musikforschung 64 (2011) 245–258 per una trattazione delle linee di *transfert* culturale tra Napoli, Vienna e Dresda in relazione al genere della *commedia per musica*, che presenta diverse differenze ma anche punti di contatto con le tragicommedie per musica trattate nel presente contributo. La *commedia per musica* viennese è anche trattata con particolare attenzione al soggetto del Don Quixote di Cervantes e a questioni di genere operistico in Livio Marcaletti, Letteratura "al secondo grado" e generi misti operistici alla corte di Carlo VI: tre libretti donchisciotteschi a confronto, in: Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg, a cura di Iskrena Yordanova–José Camões (= Cadernos de Queluz 5, Vienna 2022) 323–340.

fico riguardanti aspetti di poetica ed estetica dell'opera; il movimento di oggetti culturali (libretti, partiture, ecc.)[9].

L'importazione di librettisti e compositori dall'Italia non era certo un fenomeno nuovo per la corte imperiale. La scelta della lingua italiana quale lingua della cultura di corte e conseguentemente dell'opera era legata a ragioni dinastiche – i legami matrimoniali con i Gonzaga di Mantova – ma anche politiche e confessionali: il francese, che pure era ampiamente diffuso in molte corti delle terre di lingua tedesca, era, almeno fino al matrimonio fra Maria Teresa e Francesco Stefano di Lorena, idioma noto ma evitato nella politica culturale asburgica: il tedesco era impiegato dai protestanti come arma culturale e propagandistica, mentre l'italiano era la lingua *par excellence* del cattolicesimo[10].

La lista di librettisti, compositori, scenografi e cantanti di origine italiana sarebbe lunghissima; basti qui ricordare il librettista Nicolò Minato, il compositore Antonio Draghi e l'architetto Lodovico Ottavio Burnacini, alla cui collaborazione si deve la creazione di decine di drammi per musica durante il lungo regno di Leopoldo I. Lo stesso vale per gli inizi del Settecento, con i librettisti Donato Cupeda, Pietro Bernardoni e Silvio Stampiglia, i compositori Carlo Agostino Badia, Marc'Antonio Ziani, i fratelli Giovanni e Antonio Bononcini, e così via. Non che i compositori di lingua tedesca mancassero: tutt'altro che secondario è il ruolo dei vari Johann Kaspar Kerll, Johann Heinrich Schmelzer, Georg Muffat, Johann Joseph Fux, Georg Reutter il Giovane e via dicendo; è però sintomatico che le loro mansioni, almeno fino alla morte di Carlo VI, fos-

[9] Sarebbe alquanto pretenzioso voler riassumere qui la letteratura di riferimento su un ambito di studi come quello del *transfert culturale* che è stato molto esplorato negli ultimi decenni. Una pietra miliare è senz'altro Michel Espagne, Les transferts culturels franco-allemands (Paris 1999), che pone già in evidenzia l'importanza di analizzare movimenti migratori di persone e movimenti di oggetti culturali, i quali avvengono spesso mediante traduzione linguistico-culturale. Per trattazioni più compatte si veda tra gli altri Joseph Jurt, Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers, in: Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime, hrsg. von Günter Berger–Franziska Sick (Tübingen 2002) 15–38, Hans-Jürgen Lüsebrink, Interkulturelle Kommunikation (Stuttgart [4]2016) 143–188, e, con particolare riferimento alla musicologia, Andreas Münzmay, Kulturtransferforschung und Musikwissenschaft, in: Zwischen Transfer und Transformation: Horizonte der Rezeption von Musik, a cura di Michele Calella–Benedikt Lessmann (Wien 2020) 175–191.

[10] L'italianità imperante in Austria già con la diffusione del cosiddetto petrarchismo si era estesa in Bassa Austria anche presso la nobiltà protestante, altrimenti ostile alla lingua italiana in quanto simbolo del cattolicesimo, mediante traduzioni in tedesco. Vedi László Jónácsik, Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca und zur Petrarkismus-Rezeption im "Raaber Liederbuch" (Frankfurt a. M. u .a. 1998) e Noe, Italienische Literatur 81.

sero perlopiù limitate alla composizione di musica sacra e strumentale, generi che non facevano uso dell'italiano[11].

I protagonisti della *tragicommedia per musica* viennese di primo Settecento sono dunque, *ça va sans dire*, italiani: i librettisti Pietro Pariati e Apostolo Zeno e il compositore Francesco Bartolomeo Conti[12]. Pariati apprese il mestiere del librettista a Venezia nei primissimi anni del Settecento, appoggiandosi al più giovane ma più esperto Apostolo Zeno, di cui divenne collaboratore per diverse opere prodotte tra l'altro a Venezia e a Milano[13]. Per l'arciduca Carlo III di Barcellona, futuro imperatore Carlo VI, egli scrisse tra 1708 e 1710 diversi componimenti da camera (*Il più bel nome* 1708, *L'oracolo del fato* 1709, *Ercole in cielo* 1710) e drammi per musica in collaborazione con Zeno (*Zenobia in Palmira* 1708, *Scipione nelle Spagne* 1709)[14]. Queste collaborazioni esterne per la corte barcellonese, dismessa dopo le sconfitte asburgiche nella Guerra di Successione Spagnola e trasferita poi a Vienna, dovettero convincere Carlo (nel frattempo divenuto imperatore per la prematura morte del fratello Giuseppe I, stroncato dal vaiolo) a non confermare Silvio Stampiglia (che continuò la sua carriera a Roma, lavorando anche per legati asburgici) e ad affidare a Pariati il ruolo di poeta cesareo[15]. Pariati rimase a Vienna fino alla morte sopravvenuta nel 1733, e fu affiancato dal 1718 da Zeno stesso (che rifiutò il titolo di primo poeta per non offendere Pariati).

Benché Pariati dovesse confrontarsi con una pluralità di generi drammatici, dal dramma per musica ai più piccoli componimenti da camera celebrativi di membri della famiglia imperiale, financo agli oratori sacri, il genere forse più peculiare della sua produzione è quello della tragicommedia per musica, destinata alla stagione del carnevale, talora in collaborazione con Zeno stesso[16]. Sebbene anche drammi per musica scritti per il carnevale contengano in parte

[11] Fux costituisce un'eccezione, in quanto ebbe a comporre diverse opere, anche di una certa rilevanza, come *Costanza e Fortezza* per l'incoronazione di Carlo VI a re di Boemia a Praga nel 1723; è però vero che la sua produzione operistica non è quantitativamente comparabile a quella, per esempio, del vicemaestro di cappella Antonio Caldara.

[12] Pietra miliare negli studi su Pietro Pariati, dopo lo studio pionieristico di Naborre Campanini, Un precursore del Metastasio (Reggio Emilia 1883), è il volume miscellaneo La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia, a cura di Giovanna Gronda (Bologna 1990).

[13] Brendan Dooley, Pietro Pariati a Venezia, in: Gronda 15–44.

[14] Herbert Seifert, Pietro Pariati poeta cesareo, in: Texte zur Musikdramatik, hrsg. von Matthias Pernerstorfer (Wien 2015) 539–558.

[15] Andrea Sommer-Mathis, Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI, in: I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento, a cura di Franco Carmelo Greco (Napoli 2001) 343–358.

[16] Adriana De Feo, *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Vienna, 1719) e la collaborazione tra Zeno e Pariati, in: Music, Individuals and Contexts. Dialectical Interactions, a cura

scene comiche, le tragicommedie per musica così definite nel libretto sono sei: *Il finto Policare* (1716); *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719, con Zeno); *Alessandro in Sidone* (1721, con Zeno); *Archelao re di Cappadocia* (1722); *Creso* (1723); *Penelope* (1724)[17].

Se analizzata alla luce delle categorie di tragicommedia elaborate da Gigliucci, quella di Pariati e Conti può essere classificata come inscindibile intreccio di serio e buffo. Al di là delle scene più o meno autonome dei servi buffi (concentrate perlopiù a fine d'atto), l'elemento tragicomico coinvolge direttamente anche alcuni personaggi principali della trama mediante il rovesciamento delle gerarchie stabilite, la creazione di legami matrimoniali tra personaggi di classi sociali differenti, e la messa in ridicolo di personaggi quali re e filosofi.

Prendendo le mosse dal concetto di 'carnevalizzazione' della letteratura di Michail Bachtin, Claudia Michels vede in questi elementi drammaturgici tipici della *tragicommedia per musica* un *pendant* operistico, una sorta di 'carnevalizzazione' dell'opera[18]. La corte di Vienna (così come altre corti, per esempio Monaco di Baviera e Dresda) celebrava infatti il carnevale con una nutrita serie di eventi: non solo balli mascherati, ma anche le cosiddette *Wirtschaften* (in cui la coppia imperiale fingeva di ricevere in qualità di gestori dell'osteria *Zum schwarzen Adler* i membri della corte mascherati da personaggi di un ideale villaggio, spesso celebrante un matrimonio contadino), caroselli di slitte sulla neve, commedie teatrali e, appunto, opere[19]. Comune denominatore è la creazione di un "mondo rovesciato" ("verkehrte Welt") e provvisorio, che nelle trame di queste opere carnevalesche prevede spesso lo scambio di identità tra padrone e servo, con l'elevazione di quest'ultimo a monarca per un giorno, poi prontamente destituito a favore del ristabilimento dell'ordine originario.

L'idea del "mondo rovesciato" si può ritrovare anche in altre trame che coinvolgono la presenza di filosofi coinvolti in dispute apparentemente intellettuali, ma in fondo condotte da ragioni ben più terrene quali possono essere il denaro, il potere o l'amore per una donna; esse costituiscono un omaggio

di Nadia Amendola–Alessandro Cosentino–Giacomo Sciommeri (Roma 2019) 95–106.

[17] Per un'analisi dettagliata di queste tragicommedie si veda Michels, Karnevalsoper e ead., Oper am Hof Kaiser Karls VI., in: Geschichte der Oper in Wien 1: Von den Anfängen bis 1869, a cura di Otto Biba–Herbert Seifert (Wien–Graz 2019) 50–75.

[18] Michels, Karnevalsoper 93–100.

[19] Ibid. 76–93. Uno studio approfondito delle *Verkehrungsfeste*, ovvero dei festeggiamenti legati al "mondo rovesciato", dovrebbe però tenere in considerazione non solo il lato profano ma anche quello sacro legato alla Chiesa e alla liturgia, come mostrato ad esempio in Katrin Kröll, Die mittelalterlichen Verkehrungsfeste junger Kleriker im Kontext von Liturgie, Kirchenpolitik und sozialem Wandel, in: Staging Festivity. Theater und Fest in Europa, a cura di Erika Fischer-Lichte–Matthias Warstat (Tübingen–Basel 2009) 35–56.

a una tradizione viennese di lunga data, instaurata dal librettista Nicolò Minato, autore di diversi libretti a soggetto "filosofico". Alfred Noe suggerisce una divisione di queste opere in tre gruppi: "a) quelle in cui una costellazione di personaggi allegorici oppure tratti da leggende antiche si dedica a riflessioni sulle facoltà intellettuali; b) quelle in cui appare un filosofo come personaggio periferico; c) quelle che presentano un filosofo come personaggio centrale, menzionato nel titolo"[20].

In queste opere, espressamente concepite per il carnevale, i filosofi rivolgono i propri acuti strali contro gli umani vizi che caratterizzano gli altri personaggi del dramma per musica, e, in maniera traslata, determinati membri della corte imperiale fatti così oggetto di attacchi satirici. La proverbiale clemenza di Leopoldo I doveva infatti contentarsi dell'attacco satirico sul palcoscenico di fronte alla ristretta cerchia della corte. Ne è esempio lampante *La lanterna di Diogene* (1674), un libretto "a chiave" nel quale ogni personaggio della trama storica tessuta intorno alla guerra tra Alessandro Magno e il re persiano Dario corrisponde a un personaggio della politica asburgica ed europea[21]. In altri casi, come *Le risa di Democrito* (1670), si ravvisano invece più generiche tematiche anticortigiane. Democrito, rozzamente vestito e messo in ridicolo dal suo servo nella prima scena dell'opera, che preferisce la compagnia di un orso a quella del suo padrone, ride dell'umana follia e delle menzogne su cui si fonda la vita di corte. Anche in questo libretto si possono trovare elementi tipici del "mondo rovesciato" creato dalla scambio di identità tra la principessa Rosinda, sorella non conosciuta di Lisimaco e chiusa in una torre fin dalla sua infanzia a causa di una profezia funesta, e la pastorella Olinda, che a causa delle proprie umili origini è incapace di comportarsi in maniera appropriata a corte.

Il librettista, in questo caso Nicolò Minato, quasi un *pendant* del buffo di corte, si fregia della protezione dell'imperatore per deridere e attaccare membri della corte sotto il manto allegorico dei libretti a chiave. Come il buffone può attaccare chiunque in corte e rimanere impunito perché protetto dal re o dall'imperatore, il poeta di corte diviene così uno strumento efficace del potere assolutistico[22]. Minato non impiega però il termine *tragicommedia per musica* per le commedie filosofiche, che iniziano a essere chiamate tali a partire da *L' Esopo* di Marc'Antonio Ziani (1703, libretto anonimo). Nella prefazione a quest'ultimo, l'origine del termine viene ricondotta all'*Anfitrione* di Plauto, sul

[20] Alfred Noe, I filosofi nei libretti di Nicolò Minato, in: La filosofia e la sua storia: studi in onore di Gregorio Piaia II/1, a cura di Marco Forlivesi (Padova 2017) 265.

[21] Herbert Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (Tutzing 1985) 247s.

[22] Gerhard Petrat, Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe. Reflexionen zu Herrschaft und Moral in der Frühen Neuzeit (Bochum 1998) 39. Vedi anche Michels, Karnevalsoper 96s.

quale anche Pariati baserà una propria tragicommedia per musica a Venezia nel 1707. Il riferimento comune è evidente dal confronto tra le due prefazioni:

(*L'Esopo,* Vienna 1703)

Benigno Lettore.

Se mi dimanderai il motivo di questo drama burlesco, ti dirò, che ho voluto conformarlo alla piacevole stagione del carnovale, in cui deve rappresentarsi. Quando ciò non ti basti, sappi, che così è piaciuto ad un sovrano comando, che presso me ha forza di legge. Se vorrai sapere la ragione d'averlo intitolato tragicomedia, te la dirà Plauto nel prologo del suo Amfitrione.

(*L'Anfitrione,* Venezia 1707)

Questo argomento, trattato latinamente da Plauto, diede motivo anche a me di tesser la presente TRAGICOMMEDIA, che così ad imitazione di lui mi piacque denominarla, adattandole la mezzanità de' caratteri e dello stile, e la mescolanza del ridicolo con il grave.

Sulla base della destinazione e del tipo di temi privilegiati, soprattutto l'impiego satirico dei filosofi, la collaborazione tra Pariati e Conti – un vero e proprio "caso fortunato" della storia dell'opera viennese[23] – è senza dubbio in continuità con la tradizione operistica viennese del secondo Seicento. L'elemento di novità più significativo è però la coniazione di un vero e proprio sottogenere operistico definito espressamente *tragicommedia per musica* e che si afferma per un paio di decenni fino alla dipartita di Pariati e Conti all'inizio degli anni Trenta del Settecento. Lo sviluppo di questo sottogenere non può essere totalmente compreso se non alla luce della volontà di sperimentazione fervente nei teatri d'opera veneziani a cavallo tra Sei e Settecento, nel tentativo di conciliare voglia di novità del pubblico, spirito concorrenziale tra le diverse imprese teatrali, e scrupoli letterari.

Esperimenti tragicomici a Venezia: le tragicommedie per musica di Girolamo Frigimelica Roberti

Girolamo Frigimelica Roberti (1653–1732) fu un erudito eclettico, esperto di lettere e di architettura[24]. Dopo gli studi presso lo zio professore allo Studio di Padova, sua città natale, e poi al collegio dei nobili di Parma, ricoprì il ruolo di conservatore della Biblioteca Universitaria di Padova, dove fondò anche un'Accademia di Architettura. La sua attività di librettista, nella sua quasi

[23] Il termine „Glücksfall" si trova in Herbert Seifert, Conti und Pariati – Ein Glücksfall für die Operngeschichte, in: Texte zur Musikdramatik (Wien 2014) 559–562.

[24] Nicola Balata–Lorenzo Finocchi Ghersi, Girolamo Frigimelica Roberti, in: DBI 50 (1998), https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frigimelica-roberti_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso: 30 marzo 2021).

totalità diretta al teatro S. Giovanni Grisostomo di Venezia, durò quasi quindici anni (dal 1694 al 1708). Ricusando la generica definizione di *dramma per musica*, Roberti si cimentò nella scrittura di *tragedie per musica*, *tragedie satiriche, tragicommedie per musica* e *tragicommedie pastorali*, giustificando le ragioni dei propri esperimenti nelle prefazioni dei libretti così come in successivi scritti pamphlettistici. Le tre tragicommedie che egli scrive dal 1704 al 1708 possano essere ascritte di fatto a tre diversi sottogeneri: il primo tipo di tragicommedia consiste in un giusto mezzo tra tragedia e commedia, che elimina gli eccessi dell'una e dell'altra; il secondo unisce elementi eroici della tragedia ed elementi tipici della tragicommedia pastorale; l'ultimo, il più vicino al dramma seicentesco, prevede una messa in ridicolo trasversale che include anche personaggi di alto lignaggio.

La prima tragicommedia di Frigimelica Roberti è *La fortuna per dote*, scritta per l'autunno del 1704 per il teatro S. Giovanni Grisostomo e probabilmente musicata da Carlo Francesco Pollarolo, in quegli anni operista di punta a Venezia[25]. Il soggetto, tratto dalla tarda romanità, tratta dell'amore tra l'imperatore bizantino Teodosio il Giovane e la figlia del filosofo ateniese Leonzio, Atenaide. Questa si reca a corte per chiedere giustizia e avere parte all'eredità del padre defunto, che nulla le aveva lasciato in dote se non la sua fortuna d'essere giovane, intelligente e di bell'aspetto. Tale fortuna le vale effettivamente il trono di Bisanzio, dacché Teodosio se ne innamora e la prende in sposa. La trama unisce i tipici intrighi del dramma per musica, con la regina infanta di Bitinia Ildegarde che si reca a corte sotto mentite spoglie maschili per reclamare il promesso sposo Teodosio, alle più triviali scene della zia di Atenaide, la vecchia Leandra che si innamora proprio di Ildegarde *en travesti*. Comico è anche il pomo della discordia nel senso letterale del termine che causa il temporaneo crollo delle fortune di Atenaide: ella riceve infatti una mela in dono da Teodosio (dono alquanto inusuale da parte di un imperatore), mela che ella dona a sua volta senza veruna malizia a un favorito dell'imperatore. Questa innocente azione provoca una sconsiderata gelosia in Teodosio, e Atenaide, mal consigliata dalla zia, cerca di nascondere la verità con scuse poco credibili che accrescono lo sdegno dell'imperatore. Cacciata dalla corte, Atenaide è prossima al suicidio ma è salvata *in extremis* dal generale Marziano, di rustiche origini (altro elemento 'misto' della trama) e cionondimeno amante riamato di Flacilla, sorella di Teodosio. Il lieto fine consente gli sposalizi di Teodosio e Atenaide da un lato, di Flacilla e Marziano dall'altra: due apparenti *mésalliances* non potrebbero essere sancite da un regolare dramma per musica, ma sono adeguate a

[25] Per un'analisi dettagliata della trama e delle questioni drammaturgiche vedi Karl Leich, Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694–1708): Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig (München 1972) 95–104.

una tragicommedia. Del pari è tragicomica la prevalenza della felicità personale sulla ragion di Stato, mentre il dramma per musica serio dovrebbe risolvere questo conflitto in maniera diversa[26]. Il soggetto ebbe un certo successo e venne ripreso da Apostolo Zeno che ne fece un *Atenaide* musicata da diversi compositori ed eseguita a Vienna nel 1714 per l'onomastico dell'imperatrice[27]; Vivaldi intonò lo stesso libretto a Venezia nel 1728. Frigimelica Roberti esordisce nella prefazione al libretto mettendo subito in primo piano la questione di genere, ovvero la denominazione di tragicommedia non data *né a caso, né per capriccio*. Egli definisce la tragicommedia come segue:

[E]*gli è un drama, che piglia dalla tragedia non tutta la favola tragica intera; ma quel solo, che di sua natura è atto ad unirsi con la comedia. E così non prende dalla comedia una compiuta favola comica; ma quel tanto, che può accoppiarsi con la tragedia, senza guastarsi l'una con l'altra. Ma come questo? Si lascia il terribile dell'una, ed il ridicolo dell'altra, e si tempra insieme il compassionevole di quella col piacevole di questa; e ne risulta un componimento acconciamente misto, ch'è attissimo a dare quel nobile piacere, che è il basso della comedia, non è l'affannoso della tragedia. Non move il riso dissoluto, non eccita il gusto del pianto; ma rallegra con onesto solletico di giocondo divertimento.*

L'autore si propone quindi di ricercare un genere misto che partecipi solo delle parti moderate di tragedia e commedia, tralasciandone gli aspetti estremi che mal si fonderebbero tra di loro nello stesso dramma. Le conseguenze su personaggi e trama sono le seguenti:

Le persone immitate saranno parte tragiche, parte comiche di lor natura. Gli avvenimenti, che compongono la favola, saranno tali, che da cagioni comiche vengano effetti tragici; ma finalmente tutto vada a terminare con gioia comica moderata da tragica dignità. Miste in tal modo le persone, e gl'avvenimenti, non può di meno, che da sé medesimi non si mescolino i costumi, la sentenza, l'elocuzione, e l'altre parti di qualità. Da tutto questo si comprende quanto sia diversa la tragicomedia, dalla Tragedia di lieto fine.

Sia per origine sociale che per atteggiamento, i personaggi sono infatti misti: accanto alle figure di sangue reale Teodosio, Flacilla, Ildegarde, ve ne sono di seri ma di umile estrazione (Atenaide, Marziano) e di spiccatamente comici (Leandra). Da sottolineare il fatto che quest'ultima interagisca nelle scene buffe non già con una figura maschile buffa di bassa estrazione come sarebbe d'uso, per esempio un servo, ma con Arsace, una donna di alto lignaggio *en travesti*, il che contribuisce senz'altro alla mescolanza dei generi[28].

[26] Leich 102.

[27] Non è chiaro se vi sia stata anche un'esecuzione barcellonese di quest'opera, vedi Sommer-Mathis 348.

[28] Leich 102.

L'elemento comico è però piuttosto temperato e non scade nel ridicolo. Marziano è fiero delle proprie "villane spoglie" che mantiene anche nella solennità degli sponsali prossimi, ma questa apparente incongruenza è risolta dal personaggio con esaltazione della virtù interiore (atto I, scena 2): *Dica chi vuol / La nobiltà non è / sangue antico, e veste d'oro, / Far romor per la città. / Nobile è sol / Chi ha valor, e serba fé, / Chi è cortese con decoro, / Liberal con dignità.*

Frigimelica Roberti si cimentò negli anni seguenti con una *tragicommedia eroico pastorale*, *Il selvaggio eroe* (1707). L'autore stesso anticipa in tono sarcastico le possibili critiche alla coniazione di un sottogenere operistico:

IL SELVAGGIO EROE TRAGICOMEDIA EROICO PASTORALE. E che? Io veggo increspar tante fronti alla vista del solo titolo? Tregua di meraviglie, e discorriamola. Questo drama è tragicomedia; perché le persone operanti son parte comiche, parte tragiche. È poi eroicopastorale, perché le stesse persone, alcune sono di condizione eroica, ed altre di pastorale. Come si dà il misto nelle prime, chi me le vuol negare nelle seconde? Ma questa è novità? Siasi. E per questo? Se il mondo bandite avesse sempre le novità, quante bellezze vi mancherebbono! L'acqua sarebbe anche oggidì la nostra bevanda; il nostro cibo le ghiande. Bel frutto di non voler novità!

La trama seria prende spunto dalle *Historiae Philippiace* di Pompeo Trogo ed è ambientata nella penisola iberica. La trama fonde elementi tratti dallo *Ione* di Euripide, una tragedia a lieto fine con moderati elementi comici[29], e li mescola con scene pastorali ispirate a *Il Pastor fido* di Guarini. Le schermaglie amorose tra Serrana (innamorata dell'eroe Abide) e Bilbile, invano innamorato di lei, hanno come modello evidente quelle tra Silvio e Dorinda nella tragicommedia pastorale di Guarini[30].

Di altro tenore è la terza e ultima tragicommedia di Roberti, *Alessandro in Susa* (1708), della quale egli discute in dettaglio la scelta di genere nel *Discorso poetico sopra il soggetto della tragicommedia per musica Alessandro in Susa.* Per sua stessa ammissione, la scelta di scrivere una tragicommedia sarebbe da ascriversi alla direzione del San Giovanni Grisostomo, che aveva intenzione di scritturare cantanti versati nel comico (*alcuni personaggi creduti di grande abilità nel rappresentare le parti ridicole*)[31]. La tragicommedia sarebbe dunque un compromesso scelto per *mettere in palco* questi cantanti e *salvare la dignità del teatro* allo

[29] Ibid. 133; Kjeld Matthiessen, Der Ion – eine Komödie des Euripides?, in: Sacris Erudiri 31 (1989) 271–292.

[30] Livio Marcaletti, Girolamo Frigimelica Roberti's Venetian tragicomedies (1704–1708): a compromise between literary aspirations and theatrical needs? in: Music, Individuals and Contexts. Dialectical Interactions, a cura di Nadia Amendola–Alessandro Cosentino–Giacomo Sciommeri (Roma 2019) 91–102.

[31] Girolamo Frigimelica Roberti, Discorso sopra l'Alessandro in Susa, in: La galleria di Minerva 6 (Venezia 1708) 97.

stesso tempo. Per giustificare la scelta del soggetto di *Alessandro in Susa*, Roberti si richiama ancora una volta a Euripide, in particolare al dramma satiresco *Il Ciclope* e alla tragedia a lieto fine *Alceste*. A differenza che nelle tragicommedie precedenti, in questa Roberti mette in ridicolo un personaggio eroico quale Alessandro Magno: la sua intemperanza nel bere, stimolata dalla gara con un soldato spaccone, lo porta a ubriacarsi e a rischiare di uccidere, in preda ai fumi dell'alcool che alterano la sua percezione della realtà, l'amata Statira, che è creduta morta ma viene in realtà salvata e il lieto fine è quindi possibile. Questa sorta di *travestissement burlesque*, che applica uno stile triviale a un soggetto altrimenti elevato (gli amori tra personaggi di alto lignaggio)[32], tradisce un legame con i drammi eroicomici del pieno Seicento veneziano, in cui il tiranno mette talora in mostra un comportamento sconveniente – ne è un esempio pertinente l'ubriachezza di Bassiano ne *I due Cesari* di Giulio Cesare Corradi (1683)[33]. Roberti prende a modello Euripide: da *Il Ciclope* derivano i satiri nei cori de *L'Alessandro in Susa* – purgati però del loro aspetto più triviale per mantenere la soprammenzionata 'dignità' teatrale – e l'ubriachezza di Alessandro, criticata dai detrattori di Roberti, si ispira a quella di Polifemo. Egli rivendica la propria scelta con un certo livore, attribuendola a quello che egli chiama il *secondo modo* di una tragicommedia[34], di cui *è famosissimo esemplare* l'*Anfitrione* di Plauto, in cui *Giove, e Mercurio s'abbassano ad azioni comichissime.* Non comprende quindi le critiche alla rappresentazione di un Alessandro ubriaco:

L'ubbriachezza non è deformità così vile, che l'autore potesse credere offesa la delicatezza d'alcun moderno italiano; mentre che non se ne riputò offesa la delicatezza degli antichi Greci, e particolarmente degli Ateniesi, tanto colti, e delicati, e teneri del decoro, ed ogni politezza. Guai, se non vivesse ancora nella memoria degli uomini, e delle stampe il Ciclope d'Euripide. Tutto quel dramma è ragirato su l'ubbriachezza del Ciclope; di questa si serve Ulisse di mezzo per accecarlo, e per fuggire; e pure quel poema è tragedia, per tale nominata dal grand'auttore, e riconosciuta da tutt'i maestri dell'arte, e l'Alessandro alla fine è una Tragicomedia, tagliata su la maniera dell'Anfitrione di Plauto[35].

I molteplici riferimenti all'*Anfitrione* di Plauto sono tanto più interessanti, se si considera che *l'Alessandro in Susa* andò in scena l'anno dopo l'*Anfitrione* di Pariati e Gasparini, dato al teatro San Cassiano nel 1707. Roberti non poteva non essere al corrente di un'opera data in un teatro concorrente della medesima

[32] Gérard Genette, Palimpsestes (Paris 1982) 31–58.

[33] Fabbri 213–219.

[34] Nella sua bipartizione della tragicommedia, Frigimelica Roberti sembra prende in considerazione solo i due tipi ipostatizzati da *La fortuna per dote* e *L'Alessandro in Susa*; *Il selvaggio eroe*, in quanto tragicommedia eroico-pastorale, appartiene evidentemente a una categoria diversa.

[35] Roberti, Discorso sopra l'Alessandro in Susa 101.

città pochi mesi prima, e non si può quindi escludere che la propria inclinazione per la stesura di un lavoro tragicomico ispirato all'*Anfitrione* non fosse almeno in parte ad attribuire all'interesse parallelo di un altro librettista. Dal canto suo, Pariati potrebbe aver fatto tesoro della sperimentazione così come della riflessione sulla tragicommedia per musica operata da Roberti a Venezia nei primi anni del Settecento. Le tragicommedie che Pariati scrive per il carnevale viennese, infatti, includono *deformità* non minori dell'Alessandro Magno ubriaco inscenato da Roberti. Nell'*Alessandro in Sidone* (1721) di Pariati, Zeno e Conti, la messa in ridicolo è traslata dal protagonista eponimo – qui ben degno del ruolo di condottiero – ai due filosofi presenti tra i personaggi del dramma, il cinico Crate e il cirenaico Aristippo. Questi infatti sono protagonisti di battibecchi a colpi di insulti indegni della statura intellettuale che dovrebbero mostrare. Nella seguente scena la lite avviene sotto gli occhi della divertita Fenicia, alla cui mano entrambi aspirano invano (atto III, scena 3):

Crate: Addio can meliteo, can signorile.
Aristippo: Chi più cane è di te, che sei mastino?
Fenicia: (Gentil scena ad udir qui m'apparecchio).
Crate: Quella, che porti indosso
Purpurea vesta, è di tua madre, o tua?
Aristippo: Vai tu nudo, o vestito? Hai tu su l'ossa
Pelle? O non l'hai? Tanto sei straccio, e smunto.
Crate: Vesta certo è di donna intorno ad uomo.
Che guardi tu?
Aristippo: Per li forami io guardo
Del tuo lacero pallio,
Se t'esce la pazzia; ma l'hai nel capo.
Fenicia: (Questi son quei, che saggi il mondo appella).

Pariati attinge senz'altro alla tradizione viennese delle commedie filosofiche, inserendola in un impianto drammaturgico di una tragicommedia, in un periodo in cui le scene buffe erano di norma appannaggio delle figure umili quali servi e nutrici, che pure sono presenti in *Alessandro in Sidone*. Si creano dunque tre diverse classi di personaggi, in cui i filosofi si collocano in una posizione intermedia tra i personaggi seri di nobile origine e quelli buffi di bassa estrazione sociale. In altre sue tragicommedie, Pariati coinvolge il protagonista. Il caso del *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719) è iconico da questo punto di vista[36], ma rappresenta una particolarità per via della fonte di ispirazione, una sorta di *travestissement burlesque* a livello metatestuale del genere del romanzo

[36] Vedi Konstantin Hirschmann, "Mezzanità de' caratteri e dello stile"? Die tragicommedia per musica nördlich und südlich der Alpen, in: Musicologica Brunensia 53 (2018) 99–108.

cavalleresco: il protagonista, un cavaliere errante messo in ridicolo dalla sua propria follia, subisce un processo di *dévalorisation*, come si potrebbe definire secondo paradigmi genettiani[37], rispecchiato anche nella tragicommedia eponima. Una *dévalorisation* si può riscontrare anche in altre tragicommedie dalla trama più tradizionalmente radicata nella storia o nella mitologia antica. È il caso per esempio dell'*Archelao*, in cui il protagonista è un re che è costretto a fingersi pazzo e a cantare arie come la seguente, in cui pretende di credersi una statua:

Archelao. Fredda, insensata, e immobile,
La statua io son di Memnone;
Ma se mi scalda il cerebro
Raggio di sol benefico,
La musica dirò, ch'or dir non posso.
Sembro un bamboccio ignobile
Fatto di pasta tenera;
E pur di bronzo ho l'anima:
Vanto di acciar le viscere:
E son de la costanza un gran colosso.

Archelao si appropria di un registro linguistico basso e inappropriato al suo lignaggio (*bamboccio*) e canta in versi perlopiù sdruccioli, che (nei libretti di Zeno e Pariati come in molti altri dell'epoca) sono spesso associati alle scene comiche.

Questo tipo di tragicommedia, in cui elementi del ridicolo e del grottesco sono trasversali ai personaggi del dramma musicale e coinvolgono quindi anche i protagonisti seri, era negli anni Venti del Settecento tutt'altro che comune al di fuori della corte imperiale. Pariati avrebbe quindi ben potuto giovarsi di un certo gusto per la sperimentazione che aleggiava nei teatri veneziani dei primi anni del secolo, e in particolare dei tentativi altrimenti senza seguito di Roberti, per i suoi stessi esperimenti tragicomici a Vienna. Come nel caso de *L'Alessandro in Susa*, inoltre, dovette giocare un ruolo primario anche per la tragicommedia di Pariati la disponibilità a corte di attori esperti nel recitare ruoli comici, in questo caso più specificatamente tragicomici. È il caso di Francesco Borosini, tenore eccezionale per qualità vocali e attoriali nel panorama del primo Settecento operistico[38].

[37] Marcaletti, Letteratura "al secondo grado" 329–332.

[38] Emilia Pelliccia, Francesco Borosini (* ca. 1690, † nach 1756): Leben und Karriere eines Tenors im Frühen Settecento, in: Musicologica Brunensia 53 (2018) 109–121. Per una trattazione degli interpreti ingaggiati alla corte di Vienna vedi la dissertazione di Frank Huss, Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., mit einem Spielplan von 1706 bis 1740 (Wien 2003).

Alla luce di queste considerazioni bisogna forse parzialmente rivalutare il ruolo del "mondo rovesciato" e delle teorie di Bachtin nella valutazione dell'opera tragicomica viennese, che da un lato attinge sì a una tradizione carnevalesca viennese, ma dall'altro si rifà a una sperimentazione di generi teatrali e operistici proveniente dall'area veneziana e che si può ricondurre solo in parte alle celebrazioni legate al carnevale: alcune delle opere di Frigimelica Roberti, per esempio, non erano nemmeno eseguite nella stagione del carnevale ma in quella autunnale. La mescolanza di tragico e comico non ha quindi un diretto legame con il "mondo rovesciato" del carnevale, che pure è riscontrabile nelle opere carnevalesche per la corte viennese. I rapporti di *transfert* culturale tra Venezia e Vienna sono dunque piuttosto complessi, come mostra anche un caso di studio del tutto peculiare, quello di *Penelope* (1724), l'ultima tragicommedia per musica di Pariati e Conti, che costituisce un intrico di riscritture e adattamenti non comune a partire da un libretto di Minato del 1670[39].

Il geloso Ulisse e la casta Penelope: da Vienna a Vienna attraverso Venezia

Il ritorno di Ulisse a Itaca, narrato negli ultimi canti dell'*Odissea*, è un soggetto che ritorna spesso nell'opera italiana barocca, a partire da *Il ritorno di Ulisse in patria* di Badoaro e Monteverdi del 1642[40]. Non è quindi atipica la scelta di Minato di scrivere un libretto su un soggetto mitologico piuttosto fortunato. La trama sviluppata da quest'ultimo ruota attorno alle vicende degli ultimi canti dell'Odissea che descrivono il ritorno ad Itaca di Ulisse. Minato costruisce una propria versione del mito e aggiunge nuovi personaggi, come la principessa Orisbe, promessa sposa di uno dei proci, Acrisio, ora dimentico del suo precedente legame e ardente d'amore per Penelope. Orisbe adotta l'usitato espediente di presentarsi a Itaca sotto spoglie maschili nel tentativo di riacquisire l'amante. Nel frattempo, anche Ulisse ritorna ad Itaca, accompagnato da un servo buffo, Lippio, i cui lazzi sono spesso basati su *qui pro quo* e *calembours*. Ulisse stesso si rende ridicolo perché afflitto da gelosia eccessiva e immotivata: egli decide di non rivelare la propria identità a Penelope non già per celarsi ai Proci, ma per mettere alla prova la fedeltà della propria sposa. Messa al corrente della vera identità del geloso marito dal servo Lippio, Penelope decide di vendicarsi fingendo di essere innamorata del principe Olmiro, che altri non è che

[39] Vedi anche Livio Marcaletti, Die keusche Penelope und der zornige Odysseus: Kursieren einer tragikomischen Opernhandlung zwischen Wien und Norditalien, in: Musicologica Brunensia 53 (2018) 85–97.

[40] Per una disamina accurata dell'uso di questo soggetto nel dramma per musica vedasi Hendrick Schulze, Odysseus in Venedig: Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts (Frankfurt am Main 2004).

Orisbe. La trama assume quindi tinte eroicomiche: le figure mitologiche ed eroiche di Ulisse e Penelope sono 'abbassate' al rango di due amanti da commedia, mediante un processo di *dévalorisation* e *démistification*[41].

Questo libretto di Minato, che si potrebbe quasi definire una sorta di *divertissement burlesque* di una trama mitologica secondo un gusto che ben assecondava quello della corte di Vienna ma al contempo non si discostava molto da ciò che si sarebbe aspettato il pubblico dei teatri veneziani (per i quali Minato aveva lavorato prima di divenire poeta cesareo) attirò senza troppa sorpresa l'attenzione di uno dei librettisti di punta della Venezia operistica, Matteo Noris. Presumibilmente venuto a contatto con una stampa del libretto, che dalla capitale dell'impero asburgico circolavano anche a sud delle Alpi[42], Noris intraprende una riscrittura nient'affatto superficiale del dramma: egli cambia il nome di tutti i personaggi inventati da Minato e aggiunge scene allegoriche che coinvolgono diverse divinità mitologiche (scene poi espunte in versioni successive in quanto non essenziali alla trama), ma mantiene i principali intrecci creati da Minato. Vi sono quindi pochi dubbi su quale sia l'ipotesto (non dichiarato) del libretto di Noris. La trama rivela evidenti punti di contatto con la *Penelope* di Minato: il pretendente Lutezio ha abbandonato la principessa Ariene per aspirare alla mano di Penelope; Ariene si traveste da uomo per seguire il fedifrago, e finge di aspirare alla mano di Penelope, suscitando la gelosia di Ulisse, anche in quest'opera accompagnato da un servo (che ora si chiama Gildo). Le inequivocabili somiglianze si accompagnano anche a evidenti differenze: Telemaco (ruolo secondario in Minato) muta sesso e diviene Elvida, cosicché possa anch'essa innamorarsi del *villain* Lutezio e infittire gli intrighi amorosi. Gildo esibisce una comicità diversa, non più basata su raffinati *calembours* che dovevano stuzzicare la curiosità della corte imperiale, ma piuttosto su scaltrezza e una certa ragionevolezza che pare mancare al padrone, secondo un modello che sopravviverà fino ai vari Leporello del tardo Settecento.

Il libretto di Noris, musicato da Carlo Pallavicino nel 1685 per il teatro S. Giovanni Grisostomo, ebbe un certo successo e fu ripreso in altre piazze italiane, pur con nuove intonazioni musicali. Il suo successo non sfuggì a Pariati, che nella sua fase italiana rielaborò diversi libretti d'opera suoi, di Zeno o di Noris per la compagnia teatrale di Luigi Riccoboni. *Penelope la casta* diviene con una semplice inversione *La casta Penelope*; il testo teatrale è una riscrittura in prosa che semplifica la trama intessuta da Noris e la avvicina maggiormente all'*Odissea*. Sparisce Lutezio, ritorna Telemaco in luogo di Elvida; l'oggetto

[41] Genette 184–192.

[42] Sulla ricezione delle opere viennesi di Minato nei centri operistici italiani vedi Norbert Dubowy, Opere di Draghi in Italia? in: "Quel novo Cario, quel divin Orfeo": Antonio Draghi da Rimini a Vienna, atti del convegno internazionale, Rimini 1998, a cura di Davide Daolmi–Emilio Sala (Lucca 2000) 226.

della gelosia di Ulisse è Doriclea, ora promessa sposa di Telemaco; il servo di Ulisse si chiama ora Gradellino e si produce in lazzi improvvisati, annotati in maniera sommaria nel testo stampato – soluzione, questa, possibile solo nel teatro parlato. Il rapporto con l'ipotesto rimane chiaro in alcune citazioni del testo di Noris, come nella seguente battuta ironica tra Penelope e Ulisse sotto mentite spoglie che parla di sé in terza persona:

(Noris 1696, Atto III, scena 8)
Penelope: Sempre io lo sposo amai, benché lontano
Da me vagando ei visse.
Prencipe lo credete?
Ulisse: Io 'l credo sì; ma no'l credeva Ulisse.

(Pariati 1707, Atto III, scena 14)
Penelope: […] *E tu ti rendi difficile a creder, che dal mio core mai un pensier contro lo sposo uscisse?*
Ulisse: Il credo sì, ma no'l credeva Ulisse.

Non v'è quindi da dubitare che Pariati avesse preso come punto di partenza il libretto di Noris e non, per esempio, quello di Minato, al quale si rapporta solo indirettamente; Pariati aveva peraltro rielaborato un altro libretto di Noris per Riccoboni, il *Cajo Marzio Coriolano*.

Il cerchio delle riscritture iniziate dalla Penelope viennese di Minato si chiude a Vienna con la tragicommedia per musica *Penelope* del 1724. Pariati adatta alcuni elementi delle *dramatis personae* e dell'intreccio alle necessità della tragicommedia per musica viennese. Ulisse e Tersite si scambiano di ruolo sociale tramite i soliti travestimenti, e divengono così entrambi oggetto di derisione da parte del pubblico: Tersite per la sua inadeguatezza a ricoprire il ruolo di principe fittizio, Ulisse nella sua incapacità di contenere la propria gelosia, che lo spinge ad abbandonare il suo ruolo subalterno e a osare di esprimere rimostranze dirette a Penelope. Egli, interpretato dall'ottimo cantante Francesco Borosini, arcinoto per le sue capacità attoriali eccezionali, si rivela così a livello metateatrale un pessimo attore nel fingersi servo.

Tersite partecipa inoltre alle scene buffe, com'è uso nelle tragicommedie di Pariati e Conti, con una controparte femminile, la serva di Penelope Dorilla. La presenza di una coppia buffa è una soluzione che Pariati aveva già messo in atto nell'*Anfitrione* veneziano nel 1707, in cui aveva affiancato Cleanta al servo di Anfitrione, Sosia. Questo accorgimento drammaturgico non era però invenzione pura di Pariati, ma derivava dalla riscrittura francese della tragicommedia plautina a opera di Molière. L'effetto è quello di una sorta di *dégradation d'action* che

riproduce, in guisa di eco parodistica, i rapporti amorosi tra i protagonisti seri[43]. Si può quindi concludere che la *Penelope* di Pariati e Conti sia il prodotto di un processo multiplo e multidirezionale di *transfert* culturale e riscrittura da parte di differenti autori in diverse aree geografiche e in uno spazio di tempo di mezzo secolo. La *Penelope* del 1724 è ben diversa da quella del 1670 di Minato e Draghi, ma ne condivide l'idea di base di un *travestissement burlesque*: Ulisse geloso cela la propria identità per cogliere in flagrante la (a torto creduta) infedele Penelope, e nel fare ciò si serve dell'aiuto più o meno goffo di un servo; la prole di Ulisse e Penelope – sia essa maschile o femminile – è coinvolta in un rapporto di desiderio amoroso con una figura che aspira (apparentemente o realmente) alla mano di Penelope. I cambiamenti che intercorrono nel frattempo sono certo da ascrivere allo stile e al gusto del singolo librettista, ma anche al contesto di esecuzione, agli interpreti disponibili, alle abitudini del pubblico della corte o del teatro, al sottogenere di riferimento.

* * *

Quest'ultimo caso di studio dimostra chiaramente come la *tragicommedia per musica* viennese del primo Settecento non possa spiegarsi unicamente come sviluppo di una tradizione autoctona di celebrazione della stagione del carnevale alla corte imperiale, ma sia il risultato di complessi rapporti di *transfert* culturale che intercorrono in ogni processo di riscrittura. La *longue durée* di alcuni *topoi*, quali la presenza di filosofi ridicoli, sono riconducibili ai libretti di Minato – che, non va dimenticato, portava alla corte imperiale il suo bagaglio di esperienze dai teatri veneziani –, ancora reimpiegati nei primi decenni del Settecento[44]. Pariati e Zeno non si limitano però a rivitalizzare questi *topoi*, ma li reinterpretano alla luce del bagaglio di esperienze arricchito dalla sperimentazione nei teatri veneziani dei primissimi anni del Settecento. La *tragicommedia per musica* non sopravviverà ai suoi creatori: il librettista Giovanni Claudio Pasquini, che nei tardi anni Venti del Settecento collaborerà con Antonio Caldara per scrivere opere carnevalesche (Pariati e Conti erano entrambi indisponibili

[43] Genette 200.

[44] *Le risa di Democrito* viene rieseguito nel 1700 con musica di Francesco Antonio Pistocchi, *La pazienza di Socrate* nel 1731 con musica di Antonio Caldara e Georg Reutter il Giovane. Alcuni libretti di Minato sono anche tradotti e rielaborati in lingua tedesca per i teatri cittadini di Amburgo e Lipsia – un progetto di ricerca dell'autore del presente articolo, finanziato dal fondo di ricerca austriaco FWF (P 32865, Translating and rewriting Italian opera in German [1600–1750], 2019–2024) si prefigge lo scopo di indagarne i processi di traduzione linguistica e culturale.

per ragioni di salute), impiegherà soggetti donchisciotteschi e molieriani[45] rinunciando però alla definizione di *tragicommedia* e virando più sul genere comico *tout court*, che dominerà le scene dei teatri viennesi nei decenni a venire.

[45] Traggono spunto da Cervantes *Don Chisciotte in corte della duchessa*, definita *opera serio-ridicola per musica* (1727) e la *commedia per musica* del 1733 *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*; basata su *Le Misantrophe* di Molière è invece *I disingannati*, commedia per musica del 1729.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 135–150
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Andrea Zedler

Die „österreichische italianità“ am Po:

Antonio Caldaras Kantatenkompositionen zwischen Italien und dem Kaiserhof

Qui mi fermo sul Pò a prender fiato,
Per indi ritorna all'Istro amato
(Camillo Mantovani, 28. August 1732)

Abstract

In 1716, Antonio Caldara had achieved his long-awaited goal: the composer had been accepted as Vice-Kapellmeister at the Viennese court. The earliest datable composition he presented at his new post was a *cantata*, a vocal work with a small cast. This secular composition, entitled *Da te che pasci ogn'ora*, dates from July 22nd of the aforementioned year and marks the cornerstone of Caldara's rich and distinguished activity at the imperial court, which was to span two decades until his death in 1736. Remarkably, however, a not insignificant number of his works for the imperial court were not created in the Habsburg capital, but far from Vienna in Italy. One place attracted him again and again: Casalmaggiore in Lombardy. About a quarter of his cantata compositions for the Viennese court were written there. One stands out in particular: the cantata for three voices and string accompaniment *Alla tromba immortale*, written on the occasion of Empress Elisabeth Christine's birthday. The text, written by Camillo Mantovani and set to music by Caldara in 1732, combines Casalmaggiore on the Po with Caldara's biography, the empress and a political problem of the House of Habsburg that is as delicate as it is urgent – the question of succession. The article explores the question of how Caldara's relations with Casalmaggiore were shaped and which works he composed there for the imperial court. *Alla tromba immortale* is then analyzed as a case study, both textually and musically, in order to extrapolate some aspects of "Austrian Italianità".

Antonio Caldara hatte 1716 sein langersehntes Ziel erreicht: Der Komponist war *auß Ewer Kay. Mtt. allergnädigstem Befelch*[1] als Vizekapellmeister am

[1] Zit. nach Ursula Kirkendale, Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman oratorios. Revised and translated by Warren Kirkendale (= Historiae musicae cultores 114, Florenz 2007) 480, Dok. 238.

Wiener Hof aufgenommen worden. Er verließ für den in Musikerkreisen gut dotierten und mit der Sicherheit einer Pension versehenen Posten nun endgültig seinen langjährigen römischen Dienstherrn Principe Francesco Maria Ruspoli und damit gemeinsam mit seiner Familie auch das Heimatland. Der Weg nach Wien war für den Venezianer aber keineswegs geradlinig verlaufen: Nachdem er erfahren hatte, dass es nach dem Tod des kaiserlichen Kapellmeisters Marc'Antonio Ziani (1715) zu personellen Veränderungen innerhalb der Hofkapelle kommen würde, wandte er sich sogleich mit zahlreichen Bittschreiben um eine Stelle an den kaiserlichen Hof- und Kammermusikdirektor Ferdinand Ernst Graf von Mollart. Mollart war unter Kaiser Karl VI. in Neu- und Umbesetzungen der Musikkapelle involviert, und ihm fiel im Zuge der Neustrukturierung 1715 die Aufgabe zu, Caldara immer wieder zu vertrösten[2].

Der Komponist ließ aber keineswegs von seinen Plänen ab, einen Posten am Hof zu erringen, und schrieb hoffnungsvoll an seinen eigentlichen Fürsprecher[3], den Kaiser, für den er schon vor dem Tod Zianis als Maestro di cappella[4] tätig gewesen war, wenngleich unter anderen Vorzeichen: Am 18. April 1711 nämlich hatten römische Avvisi gemeldet, dass Ruspoli alsbald *resti privo di un gran soggetto virtuoso di musica come e il S*[igno]*r Caldara, il quale si è impegnato col Sig*[no]*r P*[ri]*n*[ci]*pe d'Avellino Amb*[asciatore] *cattolico di passare al servizio del Re Carlo 3° in Barcellona*[5]. Doch zur Reise in die Hauptstadt Kataloniens war es für Caldara in diesem Jahr nicht mehr gekommen, denn am Tag vor dem Avviso war Kaiser Joseph I. verstorben. Sein Bruder, der besagte spanische König Karl III., sollte ihm als Karl VI. auf dem deutschen Thron nachfolgen und kehrte von Spanien mit einem längeren Aufenthalt in Mailand nach

[2] Vgl. ebd. 100f.

[3] Vgl. hierzu Caldaras Gesuch an den Kaiser: *Der Huld Ew. Maj. daher vielleicht nicht unwürdig, hat der arme Bittsteller bei Augustus keinen Fürsprecher als Augustus selber, und dennoch erkühnt er sich, Ihnen diese Bittschrift zu überreichen*, zit. nach Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben I, hrsg. von La Mara (Leipzig 1886) 148. Vgl. zur Thematik des kaiserlichen Fürsprechers Theophil Antonicek, Österreich: Ein gelobtes Land der italienischen Musik, in: The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians, hrsg. von Reinhard Strohm (= Speculum musicae 8, Turnhout 2001) 121–138, hier 126.

[4] Caldara bezeichnete sich in den Jahren 1711/1712 als *Kays. und Königl. Majestät Kapellmeister*. Vgl. Andrea Zedler, Le cantate di Antonio Caldara nel contesto della corte imperiale, in: Antonio Caldara nel suo tempo, hrsg. von Milada Jonášová–Tomislav Volek (= L'opera italiana nei territori boemi durante il settecento 2, Praga 2017) 51–65, hier 52–54.

[5] Wien, ÖStA, HHStA, Italienische Staaten, Spanischer Rat, Rom, Kart. 5 (Berichte und Weisungen 1711), Avviso vom 18. April 1711. Vgl. zu der Stelle als Kapellmeister von Karl III. Andrea Zedler, Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kompositionen zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell (= Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom 5, Wien–Köln–Weimar 2020) 92–95.

Wien zurück[6]. Als der an den spanischen Hof berufene Maestro di cappella zog Caldara dem Regenten zunächst in die lombardische Kapitale, dann in die kaiserliche Residenzstadt nach, blieb ein paar Monate vor Ort, wurde bei der Neueinrichtung der Musikkapelle[7] unter Karl VI. aber (noch) nicht mit einem festen Posten als kaiserlicher Kapellmeister berücksichtigt. Der spanische Hof hingegen war für die Habsburger nach dem Spanischen Erbfolgekrieg verloren, sodass auch ein solches Engagement hinfällig war. Es ging für den Komponisten somit wieder zurück nach Italien, wo er weitere knapp vier Jahre im Dienst des römischen Fürsten verbrachte, für den er bereits seit 1709 tätig war, bis 1716 schließlich doch noch der ersehnte Ruf nach Wien erfolgte[8].

Die früheste datierbare Komposition, die Caldara als neu eingesetzter Vizekapellmeister 1716 für den Kaiserhof vorlegte, ist eine Kantate, ein kleinbesetztes Vokalwerk. Die weltliche Komposition mit dem Titel *Da te che pasci ogn'ora*[9] datiert auf den 22. Juli des genannten Jahres und markiert den Grundstein seiner reichhaltigen und profilierten Tätigkeit am Kaiserhof, die bis zu seinem Tod 1736 zwei Dekaden umfassen sollte. Als zentraler musikalischer Akteur des Hofes war er nur begrenzt in administrative Angelegenheiten der Musikkapelle eingebunden, seine Verpflichtungen lagen stärker auf der Komposition und dem Dirigat von Theatral- und Sakralmusik. Es entstanden Bühnenwerke wie *Scipione nelle Spagne* (1722) oder *La concordia de' pianeti* (1723) zum Namenstag von Kaiser Karl VI. bzw. Kaiserin Elisabeth Christine, die seit kurzer Zeit stärker in den wissenschaftlichen wie künstlerischen Blickpunkt rücken[10]. Auch brach – die erwähnte erste erhaltene Komposition für den Wiener

[6] Vgl. hierzu jüngst Andrea Sommer-Mathis–Danièle Lipp, Neue Quellen zum Musiktheater am Hofe Erzherzog Karls in Barcelona während des Spanischen Erbfolgekrieges (1705–1713), in: Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700–1740), hrsg. von Stefan Seitscheck–Sandra Hertel (= Bibliothek altes Reich 31, Berlin–Boston 2020) 421–448.

[7] Vgl. zu den Veränderungen innerhalb der Hofmusik zur Zeit des Regierungsantritts von Karl VI. Friedrich W. Riedel, Musikpflege am kaiserlichen Hof in Wien von 1716 bis 1719, in: Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), hrsg. von Wolfgang Reich–Günter Gattermann (= Deutsche Musik im Osten 12, Sankt Augustin 1997) 453–469, hier 456–469.

[8] Vgl. Zedler, Kantaten für Fürst und Kaiser 92–95.

[9] Kirkendale, Antonio Caldara 106.

[10] Eine Wurzel der Caldara-Renaissance lässt sich in der grundlegenden Arbeit Eusebius Mandyczewskis verorten, der sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sehr intensiv mit Caldaras autographen Musikalien beschäftigt hatte und an Johannes Brahms über einen Fund an *Cantate a voce sola* schrieb: *über deren Schönheit ich aufs höchste überrascht bin*. Mandyczewski an Brahms, 23. Juni 1890, in: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski, hrsg. von Karl Geiringer, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 15 (1933) 337–370, hier 341. Mandyczewski legte auch eine Auswahl dieser Kantaten als Edition in der Reihe der Denkmäler der Tonkunst in Öster-

Hof deutet dies schon an – sein Schaffen auf jenem musikalischen Gebiet, das in Rom im Fokus seiner Arbeit gestanden hatte, keineswegs ab: die Kantatenkomposition. Für Gesellschaftsabende (die sogenannten *Conversazioni*) von Principe Ruspoli hatte er regelmäßig für derartige Kantatenkompositionen zu sorgen gehabt. Das typisch römische Musikgenre hatte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts auch am Kaiserhof etabliert[11], lediglich die Funktion unterschied sich in Wien deutlich von jener in Rom. War die Kantate dort meist Auftakt der *Conversazione* des römischen Fürsten, die dieser zur Repräsentation wie zum informellen Austausch nutzte und mit der exklusiven Musik den Besuch anregte, war sie in Wien die gängige musikalische Form, die zur kaiserlichen Tafel, aus Anlass der Feier von kaiserlichen Namens- und Geburtstagen sowie zur (aktiven wie passiven) persönlichen Musikpraxis von Mitgliedern der kaiserlichen Familie herangezogen wurde. Caldara komponierte ab 1716 über hundert Werke dieser Gattung und trug damit maßgeblich zur Pflege dieses Genres am Hof bei.

---

reich vor und trug dazu bei, dass diese Werke auch heute noch bevorzugt aufgeführt werden. Vgl. Antonio Caldara. 1670–1736. Kammermusik für Gesang. Kantaten, Madrigale, Kanons, hrsg. von Eusebius Mandyczewski (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 75, Wien 1932). Maßgeblich zur Wiederentdeckung des Komponisten trug nach dem WK II der zunächst auf Deutsch (1966) vorgelegte Band zu Caldaras Oratorien von Ursula Kirkendale bei, der 2007 in englischer Übersetzung erschienen ist (Kirkendale, Antonio Caldara). In der Zwischenzeit ist Caldaras Kantatenschaffen grundlegend erforscht, vgl. Andrea Zedler, Kantaten für Fürst und Kaiser; dies., Le cantate di Antonio Caldara; Magdalena Boschung, Antonio Caldaras Serenata „Il trionfo d'amore". Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung, in: La Fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700, hrsg. von Berthold Over (Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento 3, Kassel 2016) 295–326; Andrea Zedler–Magdalena Boschung: „Per l'allusione alle correnti cose d'Italia". Antonio Caldaras römische Weihnachtskantaten für Papst und Fürst, in: Musicologica Brunensia 49 (2013) 89–120. Zu Caldaras Verbindungen nach Mähren vgl. grundlegend Jana Perutková, Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren (Specula Spectacula 4, Wien 2015); dies., Zu Opern von Antonio Caldara und anderer Wiener Komponisten auf der Jarmeritzer Bühne zur Zeit des Grafen Johann Adam von Questenberg, in: Jonášová–Volek 139–155. Auch auf dem Gebiet der Musikpraxis ist der Komponist in den letzten Jahren stärker in den Fokus gerückt; zahlreiche CD-Aufnahmen, aber auch Aufführungen bezeugen dies wie bspw. *La concordia de' pianeti*. Das Werk kam im Herbst 2021 am Theater an der Wien zur Aufführung, im Mai 2022 stand am Teatro La Fenice (Venedig) die erste moderne Aufführung der Namenstagsoper für Kaiser Karl VI. *Scipione nelle Spagne* (1722) aus der Zusammenarbeit mit Apostolo Zeno auf dem Programm.

[11] Vgl. Lawrence Bennett, The Italian Cantata in Vienna. Entertainment in the age of Absolutism (Bloomington 2013), zu den quantitativen Verhältnissen besonders 44f. und 122f.

Bemerkenswerterweise ist eine nicht geringe Zahl seiner Kantaten[12] für den Kaiserhof aber eben nicht vor Ort, sondern fern von Wien in Italien entstanden. Besonders ein Ort zog ihn dabei immer wieder an: Casalmaggiore, am im Eingangszitat erwähnten Fluss Po gelegen. Dort entstand ca. ein Viertel der entsprechenden Kantatenkompositionen, von denen eine besonders hervorsticht: Die Kantate für drei Stimmen und Streicherbegleitung *Alla tromba immortale.* Der von Camillo Mantovani verfasste und von Caldara 1732 vertonte Text verquickt den lombardischen Ort und Caldaras dortigen Aufenthalt im genannten Jahr mit einem gleichermaßen delikaten wie drängenden politischen Problem des Hauses Habsburg – der Nachfolgefrage. In der Folge wird zu klären sein, wie Caldaras Beziehungen zu Casalmaggiore gestaltet waren und welche Werke er dort für den Kaiserhof komponierte. Im Anschluss wird *Alla tromba immortale* als Fallbeispiel textlich wie musikalisch analysiert, um Aspekte der „österreichischen Italianità“[13] herauszudestillieren.

Antonio Caldara und Casalmaggiore

Die frühesten Verbindungen des Komponisten zu Casalmaggiore fallen wohl in die Zeit, als Caldara für den Mantuaner Herzog Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers von 1699 bis 1708 als Kapellmeister tätig war. Das Herzogtum Mantua grenzte direkt an das cremonesische Territorium, in dessen südöstlichem Teil Casalmaggiore in der Po-Ebene liegt. Die genannten Jahre waren vom Spanischen Erbfolgekrieg geprägt, in den der Herzog bis zu seinem Tod 1708 verwickelt war. Infolge der Ereignisse hielt er sich hauptsächlich in Casale, südwestlich von Mailand und ebenfalls am Po gelegen, auf, statt in seinen Residenzen Mantua und Guastalla. Caldara begleitete ihn dorthin[14], war in den

[12] Caldaras Œuvre lässt sich bis dato noch nicht exakt quantifizieren, da noch kein Werkverzeichnis des Komponisten vorliegt. Vgl. neben dem bereits erwähnten Band von Ursula Kirkendale zu den Oratorien zu den kirchenmusikalischen Werken noch immer grundlegend Friedrich W. Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1, München 1977). Die Messkompositionen Caldaras standen im Zentrum der Untersuchung von Manfred Thalhammer, Studien zur Messenkomposition Antonio Caldaras (um 1670–1736) (Diss.,Würzburg 1971).

[13] Der Terminus wurde von László Jónácsik zur Charakterisierung des starken italienischen Einflusses auf dem Gebiet der Kultur in Wien geprägt. Vgl. hierzu die Einleitung des Bandes.

[14] Vgl. Ursula Kirkendale, The War of the Spanish Succession Reflected in Music by Antonio Caldara. (Mantua, Milan, Vienna, Rome), in: Music and meaning. Studies in music history and the neighbouring disciplines, hrsg. von Warren Kirkendale–Ursula Kirkendale (Florenz 2007) 269–286.

Jahren aber ebenfalls in Mantua und wohl auch in Venedig[15] tätig und lernte auf den Reisen zwischen der Serenissima und den Residenzen des Herzogs auch die Lombardei entsprechend gut kennen. Möglicherweise führte aber schon die erwähnte Reise im Jahr 1711 von Rom nach Mailand über Casalmaggiore. Dies muss aber einstweilen Spekulation bleiben, denn erst ab dem Jahr 1730 kann Caldaras Anwesenheit in dem Ort am Ufer des Po tatsächlich belegt werden, als Casalmaggiore für ihn begann, eine bedeutendere Rolle zu spielen, als es die biographischen Abhandlungen zu seiner Person bis dato suggerieren.

Besonders in seiner letzten Lebensphase, als er als Vizekapellmeister fest am Wiener Hof verankert war, rückte Casalmaggiore immer mehr in den Fokus seiner persönlichen Interessen: Caldara hatte sich dort mit seinen vorab vom Wiener Hof ausgezahlten Pensionsgeldern im Umfang von 12.000 Gulden (oder zumindest mit einem Teil davon) einen sogenannten „stabilen Fundum“[16] gekauft und verband den Erwerb wohl mit dem Vorhaben, nach seiner Dienstzeit am Kaiserhof nach Italien zurückzukehren. Ungeklärt ist noch immer, um welche Immobilie es sich handelte und wann er diese tatsächlich erwarb. Belegbar hingegen sind seine Aufenthalte in den Sommermonaten der Jahre 1730 und 1732.

Für die zeitlichen Eingrenzungen der Besuche stellen Caldaras autographe Partituren die zentralen Quellen dar, hatte er doch im Regelfall den Abschluss der jeweiligen Komposition mit Datum (manchmal sogar mit der exakten Uhrzeit) und Ortsangabe versehen. So lässt sich anhand jener 24 Kantatenkompositionen, auf die er seine kompositorischen Tätigkeiten 1730 konzentrierte, ein Aufenthalt zwischen 29. Juni und 20. August sicher nachweisen. Spätestens am 12. Oktober muss er wieder in Wien gewesen sein, hatte er doch auf dem Titelblatt des Kantatenbandes vermerkt, dass er die in Casalmaggiore entstandenen Werke an diesem Tag in der Sommerresidenz Favorita *presentate alla d*[etta] *M*[aest]*a* [= Kaiser Karl VI.][17].

Beginn wie Ende des Aufenthalts im Jahr 1732 lassen sich nicht vergleichbar genau eingrenzen wie zwei Jahre zuvor. Caldara muss aber spätestens Anfang Juli seine Arbeit an der Festa teatrale *L'Asilo d'Amore* in Casalmaggiore forciert bzw. abgeschlossen haben[18], denn die Noten mussten bis Anfang August jenseits der Alpen eingetroffen sein, um sie rechtzeitig für Proben und Aufführung zu kopieren. Das Personal der Theatralmusik machte sich nämlich am 18. bzw.

[15] 1707 wurden im Teatro San Giovanni Grisostomo *Il selvaggio eroe* und *La partenope* gegeben.

[16] Zit. nach Kirkendale, Antonio Caldara 484, Dok. 246.

[17] Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A 403, Titelblatt.

[18] Wiederum gibt das Titelblatt mit *Posta in musica da me Ant.° Caldara. In Casal Maggiore in Italia* Auskunft, wo das Werk entstanden ist. Zit. nach Felix Kraus, Biographie des K.K. Vice-Hof-Kapellmeisters Antonio Caldara (Diss., Wien 1894) 171.

20. August von Wien Richtung Linz auf, wo der kaiserliche Hof im Zuge einer Erbhuldigungsreise gerade Station machte und das Werk zur Feier des Geburtstags der Kaiserin am 28. August uraufgeführt wurde[19]. Im Anschluss an diese Komposition oder parallel dazu muss Caldara die Kantate *Alla tromba immortale* vertont haben, war diese doch gleichfalls für den Geburtstag der Regentin entstanden. Aus Anlass des kaiserlichen Namenstags (4. November) folgte sogleich die Arbeit an der zweiaktigen Festa teatrale *L'Adriano in Siria*, die am 20. September abgeschlossen war[20]. Die Rückreise nach Wien erfolgte wohl im Oktober, denn es ist davon auszugehen, dass Caldara zum Namenstag Karls VI., der zentralen weltlichen Feierlichkeit im Festkalender des imperialen Hofs, persönlich anwesend war[21]. Die nächste Komposition, die ihn wieder in Wien verortet, ist die Kantate *Colei che d'adoro*, die am 29. November vorlag[22].

Die folgenden Jahre waren, obwohl Caldara anderes erhoffte, nicht mit einer weiteren Italienreise verbunden. Bis zu seinem Tod im Dezember 1736 plante er eine Rückkehr nach Casalmaggiore, war sie doch mit dem Wunsch verbunden, seine Tochter Maria Sofia als Nonne im Kloster Santa Chiara di Casalmaggiore eintreten zu sehen. Die Reise war im genannten Jahr vom Hof bereits genehmigt worden und sah einen dreimonatigen Aufenthalt vor[23].

---

[19] Die bereits von dem kaiserlichen Paar besuchte Generalprobe fand zwei Tage zuvor statt. Vgl. Otto G. Schindler, Kaiserliche Augustini-Oper zwischen Hofjagd und Huldigung. Die Verlegung von Caldaras L'asilo d'Amore von Böhmisch Krumau nach Linz, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 44 (1995) 131–174, hier 158.

[20] Zit. nach Kraus 172. Zum Aufenthalt Caldaras in Casalmaggiore hat Metastasio einen interessanten Hinweis hinterlassen: Am 20. September, am Tag der Fertigstellung der Komposition, schreibt der Hofdichter aus Wien an Giuseppe Riva, dass die Vertonung Caldaras in Casalmaggiore nun fertiggestellt sein müsse, denn *se non lo fosse, non sarebbe in tempo l'opera pel giorno di San Carlo*. Metastasio an Giuseppe Riva, 20. September 1732, in: Tutte le opere di Pietro Metastasio III–V: Lettere, hrsg. von Bruno Brunelli (Milano 1951–1954), online unter: https://www.liberliber.it/online/opere/download/?op=2346512&type=opera_url_pdf [03. Jänner 2023].

[21] Die Aufführung der Festa teatrale fand in diesem Jahr nicht am üblichen Festtag, dem 4., sondern erst am 9. November statt. Vgl. Wienerisches Diarium, Nr. 91, 12. November 1732, Eintrag zum 9. November 1732. Möglicherweise wurde er auf der Rückreise von dem aus Casalmaggiore stammenden Violinisten Andrea Teodoro Zani begleitet, der bis nach Caldaras Tod in Wien tätig war. Zani war am 16. Januar 1733 als Zeuge bei Caldaras Testamentserstellung anwesend. Das Testament ist abgedruckt bei Kirkendale, Antonio Caldara 485–487, Dok. 247, zu Caldaras Verbindung mit Zani vgl. Jill Ward, Andrea Zani (1695–1757) – Life and Works – Through a study of the documents together with a collected edition and thematic catalogue (Diss., Canterbury/Christchurch 2010) 40–46.

[22] Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A 404 (7).

[23] Vgl. Georg Adam Hoffmann an Johann Questenberg, 28. April 1736, Brünn, Mährisches Landesarchiv, Fonds G 436, Karton 747–748.

Offensichtlich wurde Caldaras Wunsch bezüglich seiner Tochter – aus gegebenem Anlass zum letzten Willen transformiert[24] – von der Witwe nach 1738 realisiert[25], anders lässt sich der Hinweis auf ein Sonett aus der Feder Giovanni Niccolò Busis nicht interpretieren, das zum Eintritt Maria Sofias in den Klarissenorden entstanden ist[26].

Resümiert man die beiden längeren lombardischen Aufenthalte des Komponisten, so zeigt sich, dass Caldara während der Abwesenheit vom Wiener Hof seine Hauptaufgabe als Vizekapellmeister keineswegs vernachlässigte. Im Gegenteil: Er setzte sehr fokussiert seine Arbeit vor allem im Bereich der weltlichen Musik fort und legte Kantaten wie Feste teatrali vor, die im zeitlichen Umfeld am Kaiserhof zur Aufführung kamen. Stammten die Libretti der groß angelegten festlichen Werke wie üblich von den kaiserlichen Hofpoeten, genauer: von Pietro Metastasio und Apostolo Zeno, so verhält sich dies bei der festlichen Kantatenkomposition anders. Hier kooperierte Caldara mit einem ortsansässigen Textdichter; Camillo Mantovani, Mitglied der arkadischen Akademie, lieferte den Text zu *Alla tromba immortale*. Möglicherweise basieren darüber hinaus die 1730 entstandenen 24 Kantaten für Bassstimme auf Texten aus dessen Feder oder der anderer, in Casalmaggiore wirkender Arkadier; der im Zusammenhang mit Caldaras Tochter erwähnte Busi ist als Beispiel hierfür zu nennen. Bis dato konnte noch keiner der 24 anonymen Kantatentexte einem Autor aus dem Umfeld des Wiener Hofs zugeordnet werden, und möglicherweise ergaben sich für Caldara in Casalmaggiore Verbindungen, die bis dato zu wenig Beachtung fanden, die für jene – dem Kaiserhof zuzuordnenden – Werke indes sehr wohl eine Rolle spielen. Auf bemerkenswerte Weise nämlich macht die Kantate *Alla tromba immortale* Aspekte der „österreichischen Italianità" sichtbar, die eben nicht jen-, sondern diesseits der Alpen zum Tragen kam, wie nun am Fallbeispiel gezeigt werden soll.

[24] Diesen kann man aus einer Supplik der Witwe ableiten: *Oltre di che si trova con l'atrocissimo dolore di non poter compire alla mente del defonto consorte, che era di monacare la figlia* […], Kirkendale, Antonio Caldara 488, Dok. 252.

[25] Caterina Caldara (geb. Petrolli) ist bis 1738 in Wien nachweisbar. Vgl. zu ihrer problematischen Lage nach dem Tod des Komponisten Zedler, Kantaten für Fürst und Kaiser 227–232.

[26] Vgl. Giovanni Romani, Storia di Casalmaggiore. Volume Quinto: Memorie degli uomini illustri di Casalmaggiore (Casalmaggiore 1830) 417. Das Sonett konnte bis dato noch nicht aufgefunden werden.

Tra Italia ed Austria: Die Kantate für drei Stimmen *Alla tromba immortale*

Die Cantata a 3 Voci con Violini *Alla tromba immortale* entstand, wie erwähnt, aus Anlass der Geburtstagsfeier von Elisabeth Christine. Die Kaiserin trat 1732 in ihr 42. Lebensjahr, und möglicherweise lässt sich das auf dem Titelblatt der Kantatenkopie notierte *In Casal Maggiore 28 Agosto. 1732* als Datum einer Aufführung in dem lombardischen Ort lesen[27]. Dass das Werk – wie *L'Asilo d'Amore* – im Zuge der Geburtstagsfeierlichkeiten in Linz aufgeführt wurde, ist anzunehmen, aber nicht belegt. Werke dieses Zuschnittes wurden an Galatagen im Rahmen der kaiserlichen Tafel zu Gehör gebracht, wie Caldara es bei der zum Namenstag der Kaiserin am 19. November desselben Jahres entstandenen Kantate *Tempo distruggitor, dov'è l'orgoglio* eigenhändig notiert hatte: Auf dem autographen Notenmaterial, das zu ihrem geburtstäglichen Pendant nicht mehr erhalten ist[28], hatte er vermerkt: *Per servigio di Tavola il giorno glorioso di S*[an]*ta Elisabetta l'anno 1732*[29].

Die beiden 1732 Elisabeth Christine gewidmeten Kantaten verbindet auf Basis des Textes zunächst der panegyrische Grundtenor. Rückt in *Tempo distruggitor, dov'è l'orgoglio* die Vergänglichkeit in den Mittelpunkt, die der Kaiserin nichts anhaben könne, da ihr Ruhm infolge ihrer Tugenden auf ewig unbeeinflusst bleibe, so steht in *Alla tromba immortale* gerade nicht ausschließlich das Herrscherinnenlob im Vordergrund. Von den drei für den Kantatentext gewählten allegorischen Figuren Fama (= der Ruhm), Genio d'Italia (= der italienische Genius) und Fato (= das Schicksal) eröffnet die erstgenannte die Kantate: Fama, der eigentlich die Aufgabe zukäme, den Festtag zu begehen und die großen Taten der von ihr bewunderten Kaiserin zu rühmen, zeichnet Mantovani als erschöpft. Sie wisse zwar – so der Kantatentext –, dass es sich um den hohen Feiertag handle, sie sei aber flugunfähig und könne mit ihrer Trompete deshalb nicht das Lob auf die kaiserlichen Tugenden verkünden. Vielmehr müsse sie am Po verweilen, um zu verschnaufen, bevor sie wieder an den *Istro amato*, die geliebte Donau, zurückkehren könne:

[Rezitativ] *Fama:*
Alla tromba immortale, al Tergo alato,
Alle cento pupille, e cento lingue

[27] Vgl. die Partitur Meiningen, Staatliche Museen, Abteilung Musikgeschichte, Max-Reger-Archiv, Ed 1180.

[28] Die Kantate ist lediglich als Abschrift eines Wiener Kopisten erhalten, die für den Meininger Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meinigen erstellt wurde. Vgl. zu Anton Ulrichs reichhaltiger Musiksammlung Lawrence Bennett, A Little-known Collection of Early-eighteenth-century. Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen, in: Fontes Artis Musicae 48 (2001) 250–302, hier 280.

[29] Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A 404 (3).

Già mi riconoscete, io son la Fama.
Quella quella son'io,
Che preso il trono augosto
Dell'eccelsa gran donna onor dell'Istro
Amiro l'opre generose, e grandi
Per poi cantarle a tutta voce al mondo
Ora però, che il fortunato giorno
Si canta in cui dalla più pura stella
Scese questa real, inclita donna,
Giacche trascorsi intorno
Tutto il ciel, tutt'i mari, e tutto il suolo
Sempre suonando il glorioso nome
Stanco il piè stanco il vol stanca la Tromba
Qui mi fermo sul Pò a prender fiato,
Per indi ritorna all'Istro amato.

In der nachfolgenden Arie betont sie mit *sono stanca, e non poss'io decantar* die Unmöglichkeit, sich in den Dienst des Lobes zu stellen, benennt mit Frömmigkeit, Mildtätigkeit und Schönheit aber gleichzeitig die zentralen *virtù* der Kaiserin. Am Ufer des Po sieht Fama nun Genio d'Italia als nachdenklichen alten Mann sitzen, mit zerzaustem Gesicht und ebenfalls nicht in feierlicher Stimmung. In ihm kämpfen – so berichtet er ihr – Freude und Kummer miteinander, was er damit begründet, nicht helfen zu können, dass die Kaiserin einen Thronfolger zur Welt bringe (*non dona al real soglio un figlio*). Seine Augen würden, so betont er in der ersten Arie, so lange weinen, bis er endlich einen Spross erblicken könne.

[Arie] *Genio d'Italia:*
Occhi, sì sì piangete
Fin tanto vedete
La real pianta altera
Feconda germogliar
Ch'allora poi dal core
N'andrà ogni timore
E all'alma la sua calma
Vedrassi ritornar

Fama ruft nach Genios drastischen Worten Fato herbei und konfrontiert ihn gemeinsam mit Genio mit der Bitte, für eine Weile nicht im himmlischen Band des Schicksals zu blättern. Fato ist über diese gewagte Forderung entsetzt, kann zwar nachvollziehen, dass Fama an ihn mit der Bitte herantrete, möchte aber wissen, welche Verdienste der verunstaltete Mann aufweisen könne, dass er es wage, sich an ihn zu wenden. Genio verteidigt seinen erbärmlichen Zustand, legt dar, einst selbst in einem Palast geboren und in Purpur gekleidet gewesen

zu sein sowie ein Szepter in Händen gehalten zu haben. Das Schicksal selbst sei es gewesen, das ihn engherzig gemacht habe und ihn nun gar nicht mehr erkenne. Nun erinnere Fato ihn an die alten Freuden, als glückliche Ereignisse des Kaiserreichs, ja der ganzen Welt in das Buch des Schicksals eingetragen worden seien. Und just dieser Gedanken lässt Genio Mut fassen, um seinen dringlichsten Wunsch vorzubringen: Nichts würde ihn freudiger stimmen, als die königliche Frau schwanger und mit einem Sohn beschenkt zu sehen. Allein der Gedanke an ein solches Ereignis lasse seinen Kummer vergehen und die traurigen Empfindungen in Vergessenheit geraten. In seiner zweiten Arie reflektiert Genio die großen Heldentaten, die der Ungeborene einst verrichten werde.

Fama wiederum artikuliert ihre Zufriedenheit darüber, dass Fato der Schlüssel für die zurückgewonnene Herzensberuhigung sei, und Genio ermuntert sie, ihre berühmte Trompete hervorzuholen, um das große Geheimnis zu verkünden. Trotzdem wendet er sich mit der (an-)klagenden Frage an Fato, warum der Himmel immer zögere, den bedrängten Herzen zu helfen. Die mahnende Antwort erfolgt sogleich: Er habe nur gegenüber Genio eine Ausnahme gemacht, anderen mit einer fixen Idee drohe – das macht Fato in einem Gleichnis deutlich – dasselbe Schicksal wie Ikarus, mithin also der Absturz. Auch Fama warnt Genio, allzu sehr seinen Gedanken nachzuhängen, denn wenn er die Wege des Weltenlaufs nicht begreife, solle er lieber wie ein Steuermann im Sturm den Himmel preisen, sprich: sich auf die Fügungen des Schicksals verlassen. Die Kantate endet mit dem Preis der Beruhigung von Herz und Seele sowie mit Genios Entscheidung, weiterhin am Po zu verweilen, überdies mit Famas Abflug, nachdem sie sich erholt hat und mit Fatos Rückkehr in den Himmel.

Der vieldeutige Kantatentext sperrt sich einer allzu eindeutigen Interpretation: Steht der Anfang der Kantate noch im Zeichen der Huldigung der Kaiserin, eingebettet in den Geburtstag von Elisabeth Christine, so rückt mit den Worten des Genio d'Italia sogleich ein für das Kaiserhaus prekäres Politikum in den Mittelpunkt. Mantovani verknüpft hier den 41. Geburtstag Elisabeth Christines mit der Problematik des fehlenden männlichen Thronfolgers, ein Thema, das keineswegs das erste Mal in Werken für die Kaiserin aufgegriffen wurde. Um bei einem Beispiel Caldaras zu bleiben: Der einschlägige politische Unterton ist auch 1728 in dem von ihm vertonten Geburtstagswerk *La forza dell'amicizia* verankert[30]. Mantovani ignoriert dabei das komplexe Gefüge

[30] Vgl. Andrea Zedler–Jana Perutková, „opera politica" – Grazer Opernaufführungen im Spannungsfeld der Pragmatischen Sanktion, in: Zur Musik in Österreich von 1564 bis 1740, hrsg. von Klaus Aringer–Bernhard Rainer (= Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 9, Graz 2022) 217–284. Vgl. zu weiteren Werken, in denen die Pragmatische Sanktion thematisiert wird Rainer Kleinertz, Thronfolge als Problem. Zur Bedeutung

zwischen der Gefahr des Machtverlustes und der Pragmatischen Sanktion[31]; er zieht es vor, den Tadel[32] an der Regentin zu kaschieren, indem das Schicksal angeklagt und der Hoffnung Genio d'Italias größerer Raum gegeben wird, doch noch den ersehnten Thronfolger wirken sehen zu können. Bemerkenswert ist auch der Schluss der Kantate, der – untypisch für die gewählte Form – die Kaiserin und ihren Ehrentag nicht mehr explizit thematisiert. Stattdessen betont der Textdichter in dem als Terzett angelegten Finale die Macht des Schicksals und der Liebe.

Die Kantate vereinigt mit Blick auf die Kaiserin somit Lob, Tadel und Hoffnung miteinander. Daneben aber kommt ein weiterer, wenngleich wohl auf den Komponisten zu beziehender Aspekt hinzu: Die Erschöpfung Famas und die Notwendigkeit, am Fluss Po *prender fiato* zu müssen, bevor sie wieder gestärkt an den Istro, die Donau, zurückkehren könne, spiegeln allzu deutlich dessen persönliche Situation wider. Eine derart konkrete Einbettung eines Werkes an den Aufenthaltsort des Vizekapellmeisters stellt – um das Mindeste zu sagen – eine Besonderheit unter all den Kantatenkompositionen Caldaras dar. Und nicht nur der geographische Bezugspunkt, auch das Motiv der Erschöpfung passt sich gut in das Bild ein, betrachtet man die Arbeitslast des Komponisten insgesamt und insbesondere diejenige des Jahres 1732, die pars pro toto für die frühen 1730er-Jahre steht: In diesem Jahr verantwortete Caldara die zentralen musiktheatralischen Festkompositionen zu den Galatagen des Kaisers und der Kaiserin (*Adriano in Siria* sowie *L'Asilo d'amore*) und darüber hinaus die beiden Oratorien *Sedecia* und *La Morte d'Abele*. Hinzu kommen – die nicht datierbaren Sakralwerke nicht mitgezählt – kleinere Vokal-

der Pragmatischen Sanktion von 1713 für das Dramma per musica, in: Maria Theresias Kulturwelt. Geschichte, Religiosität, Literatur, Oper, Ballettkultur, Architektur, Malerei, Kunsttischlerei, Porzellan und Zuckerbäckerei im Zeitalter Maria Theresias, hrsg. von Pierre Béhar (= Documenta Austriaca 2, Hildesheim 2011) 77–90. Vgl. auch Reinhard Strohm, „Demetrio" by Pietro Metastasio and Johann Adolf Hasse. A dramma per musica for Vienna and Venice, in: Pietro Metastasio – Johann Adolph Hasse, Demetrio, Faksimile-Edition (= Drammaturgia Musicale Veneta 17, Mailand 2014) IX–LVIII.

[31] Vgl. zur Pragmatischen Sanktion Karl Vocelka, Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat (Wien 2001) 84–87.

[32] Vgl. zu Lob und Tadel besonders mit Bezug zur Kantate Herbert Schneider, La monarchia latina trionfante von Antonio Draghi, „Festa musicale" zur Geburt des Erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfischen Panegyrik?, in: Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit, hrsg. von Pierre Béhar–Herbert Schneider (St. Ingbert 2004) 109–144, hier 117.

kompositionen wie drei Madrigale für vier und fünf Stimmen[33], die erwähnten Geburts- und Namenstagskantaten für die Kaiserin sowie zwei Solokantaten, *Egli è pur dolce amor* und *Che pretendi Amor tiranno*.

Zwar sind aus dem Jahr keine Selbstzeugnisse des Komponisten bekannt, die eine persönliche Überlastung Caldaras belegen würden; dass seine Arbeitslast aber keine geringe war, bezeugt die schiere Quantität seiner Kompositionen und schimmert wenige Jahre später auch aus den Worten seiner Frau durch, die sie nach dem Tod ihres Mannes wie folgt charakterisierte: *à avuto il sommo onore di servire indefessamente alla SC.C.R.M.C. tanto con aver fornita l'aug*[ustissi]*ma capella di quantità di compositioni per servizio devino, come in opere, ed in tutto quello, che era di sua capacità*[34]. Zwei Punkte dieser knappen Darstellung sind hierbei als zentral zu bezeichnen: Die Witwe unterstreicht, dass ihr Mann *indefessamente*, also unermüdlich, gearbeitet habe und dies auf allen für die Hofkapelle notwendigen Gebieten, also dem kompositorischen Schaffen und dem Dirigat weltlicher wie geistlicher Musik. Neben dem Hinweis aus dem Kantatentext und den Worten von Caldaras Witwe findet sich aus dem Umfeld des Komponisten ein weiterer Zeuge der hohen künstlerischen Arbeitsbelastung, die offensichtlich in den 1730er-Jahren für Mitglieder des künstlerischen Hofpersonals unverkennbar angestiegen war: Metastasio nämlich beklagte gegenüber seinen Korrespondenzpartnern mehrfach und besonders 1732 seine *obblighi inestinguibili* für den Kaiserhof[35].

Parallel zu Mantovanis textlichen Verbindungen Italiens mit Österreich, genauer: Casalmaggiores mit dem Kaiserhof, verquickt Caldaras Vertonung typische Elemente seiner Kantatenkompositionen dies- und jenseits der Alpen. An den Beginn der von D-Dur geprägten Kantate stellt er eine Sinfonia (Allegro assai mit Adagio-Coda – Minuet) mit Streicherbegleitung, wie man sie typischerweise im Ruspolischen Repertoire antrifft. Derartiges ist für das Wiener Kantatenrepertoire des Komponisten unüblich, setzt er instrumentale Einleitungsmusiken dort doch generell nur sehr spärlich bei Kantaten ein. Schon der für die Wiener Kantaten übliche Terminus *Introduzione* weist auf eine andersartige Gestaltung und Funktion der Einleitungsmusik vor der eigentlichen Kantate hin. Als einsätzige und kurze, häufig nur im zweistimmigen

[33] Vgl. Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.2170-G-1.

[34] Das Schreiben ist abgedruckt bei Kirkendale, Antonio Caldara 488, 252.

[35] Metastasio an Riva, 23. August 1732, in: Brunelli, Metastasio, Lettere. Vgl. zu Metastasios Arbeitsbelastung Andrea Sommer-Mathis, Pietro Metastasio a Vienna. Il Poeta Cesareo „Servitore di tre Padroni", in: „Di Vienna e di me". Dalle lettere di / Aus den Briefen von / From the Letters of Pietro Metastasio, hrsg. von Alberto Beniscelli–Francesco Cotticelli–Duccio Tongiorgi (= Specula Spectacula 12, Wien 2021) 33–50, hier 34.

Satz gestaltete Instrumentalstücke unterscheiden sie sich von den römischen, an die italienische Opernsinfonie mit der üblichen Tempofolge schnell – langsam – schnell (meist im dreistimmigen Satz) angelegten, Sinfonien doch sehr deutlich[36].

In Rom, die *Conversazione* des Fürsten musikalisch eröffnend, hatten sie die Funktion, die Aufmerksamkeit des Publikums auf das nachfolgende Werk zu lenken. Eine vergleichbare Aufgabe – eingebunden in das kaiserliche Tafelzeremoniell – mussten die Einleitungsmusiken der Kantaten für den Kaiserhof nicht erfüllen, weil der zeremonielle Ablauf konkreter und strenger geregelt war – ein musikalisches Erheischen der Aufmerksamkeit war schlichtweg nicht notwendig.

Die Kantate *Alla tromba immortale* ist der äußeren Form nach wie folgt gestaltet: Sie umfasst nach der instrumentalen Einleitung sieben Da-capo-Arien; für Fama (Sopran) sind drei Arien vorgesehen, auf Genio d'Italia (Tenor) und Fato (Bass) entfallen je zwei. Mit der Wahl der Stimmlagen ist die Kantate dann wiederum stärker am Wiener Repertoire orientiert. Besonders der Einsatz der Bassstimme ist ein Spezifikum für Caldaras Kantatenschaffen am Kaiserhof[37]. Der Fokus auf die reine Streicherbegleitung ist hingegen typisch für das römische Repertoire, auch was die Gestaltungsprinzipien im Wechsel von bspw. Unisono, Verteilung der Violinen auf zwei Stimmen über der Gesangsstimme und dem Basso continuo oder Bassettchen-Besetzung betrifft[38]. Caldara wählt als Haupttonart D-Dur (mit dieser wird die Kantate eröffnet und am Ende tonal geschlossen), eine Tonart, die besonders gerne für festliche Anlässe herangezogen wurde. Zwar ist die tonale Rahmung feierlich, doch setzt der Kompo-

[36] Am Beginn der Kantaten des römischen Repertoires finden sich Sinfonien, die sich aus formaler Sicht an den zeitgenössischen italienischen Opernsinfonien orientieren. Ihr typischer Aufbau umfasst einen ersten schnellen, geradtaktigen Satz (meist im Allegro), einen zweiten, langsamen Satz, der entweder eigenständig steht oder als Coda am ersten Satz hängt, und einen dritten, schnellen Satz (üblicherweise als Menuett vertont). Die hier skizzierte Form findet sich ab 1716 auch in Wien bei Caldaras Opernsinfonien, aber nur einmal bei einer Kantatenkomposition des Wiener Repertoires. Vgl. die Beispielsanalyse der Sinfonia zur Kantate *Quel duolo del mio core* bei Zedler, Kantaten für Fürst und Kaiser 153–157, zu den Einleitungsmusiken des Wiener Kantatenrepertoires ebd. 309–311; vgl. zu den Opernsinfonien Caldaras in Wien grundlegend Hisako Serizawa, The overtures to Caldara's secular dramatic compositions, 1716–1736. A survey and thematic index, in: Antonio Caldara. Essays on his life and times, hrsg. von Brian Pritchard (Aldershot 1987) 79–113.

[37] Bemerkenswerterweise ist der umfänglichste Kantatenband Caldaras mit 24 Werken, der während seiner Amtszeit als Vizekapellmeister entstanden ist, ausschließlich für eine Besetzung mit Bassstimme vorgesehen. Wie bereits erwähnt komponierte Caldara die Kantaten wie die hier besprochene ebenfalls in Casalmaggiore. Vgl. Zedler, Kantaten für Fürst und Kaiser 230–232.

[38] Vgl. ebd. 141–209.

nist mit der Wahl des Tempos Moderato bei der ersten Arie einen zur Sinfonia im Kontrast stehenden ruhigen Akzent. Das die Arie bestimmende Motiv, das mit den Worten *sono stanca* verbunden ist, ist bereits im instrumentalen Einleitungsteil der Arie zu hören. Der Basso continuo stemmt sich in diesem ab Takt 7 mit kleinen aufsteigenden Sekundschritten gegen die unisono gesetzten Violinen, was die mühselige Situation Famas ohrenfällig unterstreicht. Dass Fama das Hauptmotiv (anders als üblich) nur ansatzweise aufgreift, hat Caldara als Kniff genutzt, um die Müdigkeit der Figur – *sono stanca* sind die ersten und damit prägenden Worte der Arie – nachvollziehbar zu machen.

Der für eine Festkomposition ungewöhnlich ruhige Charakter bleibt auch bei den folgenden Arien erhalten. Ist die erste noch von einem mittleren Tempo bestimmt, wird in Genio d'Italias in Larghetto gehaltenem *Occhi, sì sì piangete* das Lamento über den fehlenden Thronfolger betont. Auch Fatos erste Arie bricht mit Andante noch nicht aus der zurückhaltenden Szenerie aus. Erst als die Hoffnung auf einen Thronfolger thematisiert wird, ändert sich der musikalische Charakter: Mit Famas zweiter Arie *Il grande arcano*, in der sie ankündigt, die Freudenbotschaft mit ihrer goldenen Trompete aller Welt zu verkünden und das Instrument dann ins Meer zu werfen, weil es im Anschluss keine ehrenvollere Aufgabe mehr für sie gebe, ist der Höhepunkt der Kantate erreicht. Im festlichen C-Dur und Allegro setzt Caldara hier auf eine Vertonung des A-Teils der Da-capo-Arie, bei der die Streichinstrumente Pauken und Trompeten imitieren, Instrumente also, die bei kaiserlichen Festtafeln zum Einsatz kamen. Aus diesem Grund finden sich auch unter Caldaras Wiener Kompositionen Kantaten mit der für das Genre ungewöhnlichen Instrumentalbesetzung mit Pauken und Trompeten[39]. Da für *Alla tromba immortale* eine reine Streicherbesetzung vorgesehen war, zeigt sich hier besonders die kompositorische Fähigkeit der kontrast- und variantenreichen Vertonung mit wenigen Mitteln. Nach dem signalartigen instrumentalen Auftakt innerhalb des Strophenritornells der Arie wechselt der Komponist mit dem Einsetzen der Singstimme zwischen Bassettchen-Technik (d. h. die beiden Violinstimmen übernehmen Bassfunktion), Dialog zwischen Fama und erster Violine sowie Instrumentaleinschüben, die auf motivisches Material aus dem Strophenritornell zurückgreifen. Nach dieser prägnanten Arie bleibt auf der Ebene von Tonarten und Tempi der festliche Charakter bis zum Schlussterzett erhalten, die im Text angelegten Mahnungen Fatos und Famas werden indes nicht übergangen, sondern mit besonderen Wendungen hörbar gemacht, so beispielsweise bei dem Hinweis auf den dichten Schleier, der den Verstand Genio d'Italias einhülle: Lautmalerisch hebt Caldara das Schlüsselwort der Arie *Se co' splendidi suoi rai* hervor, indem er

[39] Die erwähnte Namenstagskantate *Tempo distruggitor, dov'è l'orgoglio* ist hier als Beispiel zu nennen.

den Begriff *denso* mit einer nur von den Violinen als Bassettchen begleitenden Koloratur versieht. Die Singstimme muss hier (ab Takt 72) gegen die auf dem kleinen g verharrenden Violinen ankämpfen bzw. in Dissonanz (f) treten, bevor sie sich aus der tonalen Enge wieder Richtung Haupttonart (G-Dur) der Arie befreien kann.

***

Die hier erstmals näher betrachtete Kantate *Alla tromba immortale* des kaiserlichen Vizekapellmeisters Antonio Caldara stellt eine der bemerkenswertesten Kompositionen dar, die für den Wiener Kaiserhof entstanden sind. Das liegt weniger an der Vertonung und damit an der äußeren Form an sich – auf den ersten Blick entspricht sie den gängigen festlichen Kantatenkompositionen der Zeit mit der Abfolge von Einleitungsmusik und Da-capo-Arien, die mit Rezitativen verbunden sind. Außergewöhnlich ist vielmehr zweierlei: zum einen der Entstehungsort und der mit dem Ort verbundene Textdichter, Carlo Mantovani, zum anderen die kompositorischen Spezifika, die Rom mit der kaiserlichen Residenz verbinden. Caldara kombiniert in der Kantate Elemente seines römischen Schaffens für Ruspoli mit jenen, wie sie für die zeremoniellen Bedingungen am Kaiserhof notwendig waren.

Berücksichtigt man nun, dass zentrale Werke des Komponisten offenkundig nicht am Kaiserhof geschrieben wurden und möglicherweise nicht nur die Kantate *Alla tromba immortale*, sondern weitere in Zusammenarbeit mit jenen in Casalmaggiore ansässigen Textdichtern entstanden sind, so scheint es zielführend, die „österreichische Italianità" nicht nur jen-, sondern auch diesseits der Alpen zu suchen. Allein die personellen Verbindungen des Komponisten, die noch einer großflächigen Untersuchung harren, lassen jedenfalls weitere Erkenntnisse für die „Italienische Exzellenz" in Wien erwarten.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 151–184
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Konstantin Hirschmann

Herrscherlob zwischen Geburtstags-Opern und ‚Anagramm-Kränzchen'

*Librettisten und Panegyriker am Wiener Hof zu Beginn des 18. Jahrhunderts**

Abstract

In accordance with the precepts of Aristotle and state doctrines such as Giovanni Botero's *Della ragione di stato*, princes of the early modern period were presented as virtuous benefactors descending from venerable families. At the Viennese imperial court around 1700, particular importance was obviously attached to panegyric music theatre for image cultivation: the task of the court librettists, the *poeti cesarei*, was to compose libretti (*componimenti per musica, serenate*) on the birthdays and name days of the ruling couple, in which homage and Habsburg propaganda were in the foreground; these were often peppered with allusions to current events such as fighting in the War of the Spanish Succession. Through a comparison of the two opposite poetic personalities of Silvio Stampiglia and Pietro Antonio Bernardoni, this article examines the different strategies of the librettists to portray the emperor, Leopold I and Joseph I respectively, as infallible descendants of Roman emperors qua translatio imperii. The basic message of these libretti is often hardly different from that of a panegyric; it is therefore hardly surprising that there are often personal overlaps between the professional groups of librettists and panegyrists, which are by no means always clearly distinguishable from one another. It was not uncommon for such occasional librettists and panegyrists to have no permanent position at court. A striking example of a precariously employed panegyrist is Giacomo Filippo Cyni, a prelate and panegyrist, diplomat, and spy, who sang the praises of three emperors (Leopold I, Joseph I, Charles VI) in Vienna, maintained an academy to whose discussions Gottfried Wilhelm Leibniz also contributed, and who, like many of his colleagues, made his way through life in an almost ambiguous way with various short-term jobs.

* Große Teile der Recherche zu diesem Artikel wurden im Rahmen eines dreijährigen DOC-Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vorgenommen.

Daher preisen wir solche, die Taten vollbracht haben[1]. Die Lobrede, eröffnet Aristoteles in seiner um die Mitte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts entstandenen *Rhetorik*, sei eine *Rede, die die Größe der Tugend ans Licht bringt. Daher muss man an den Taten aufzeigen, dass sie ebenso sind.* [Das Enkomion ist eine Rede über Taten,] *das Umfeld macht diese glaubhaft, wie die edle Abkunft und gute Erziehung, denn es ist wahrscheinlich, dass von Guten Gute abstammen und einer, der trefflich erzogen worden ist, sich zu einem ebenso Trefflichen entwickelt*[2].

Die Eckpfeiler enkomiastischer Reden seien also die Tugend, verstanden als *die Fähigkeit* […]*, Gutes zu vollbringen*[3], und die hehre Abstammung des Gehuldigten. Die Gerechten und Tapferen stünden, so der Philosoph, *im höchsten Ansehen, denn die eine Fähigkeit ist im Krieg, die andere im Frieden den Mitmenschen nützlich*[4]. Es schicke sich, Vergleiche des Gelobten mit berühmten Persönlichkeiten anzustellen – *denn erhebend ist es und schön, wenn jemand noch besser ist als bereits geachtete Menschen*[5] – und die Vorzüglichkeit seiner Familie hervorzuheben: *Der Geburtsadel aber ist Ansehen durch Vorfahren. Ihm ist es eigen, auch auf die, welche den eigenen Vorfahren gleichstehen, herabzusehen, weil weiter Zurückliegendes angesehener und zum Großtun besser geeignet ist als Gegenwärtiges. Der Begriff ‚adelig' bezieht sich auf die Vortrefflichkeit der Familie*[6].

Knapp 2000 Jahre später hat sich dahingehend wenig geändert. Der piemontesische Gegenreformator Giovanni Botero postuliert in seiner Staatslehre *Della ragione di stato* ganz im Sinne seines antiken Lehrmeisters, ein Fürst müsse qua Tugend herrschen: *Il fondamento principale d'ogni Stato si è l'obedienza de' sudditi al suo Superiore; e questa si fonda su l'eminenza della virtù del Prencipe*[7]. Auch die Wichtigkeit der Abstammung, die wie schon bei Aristoteles eng mit der Tugend verwoben ist, unterstreicht Botero, indem er sie in eine Suggestivfrage verpackt: [L]*a nobiltà è una certa virtù della schiatta, e del sangue; & è verisimile, che da' buoni naschino buoni, e da' migliori migliori*[8]*?*

Die Fürsten der Frühen Neuzeit mussten sich also mindestens nach außen hin als tugendhafte, von altehrwürdigen Familien abstammende Regenten inszenieren lassen; das erledigten einerseits Genealogen, die Stammbäume in ferne Zeiten, teilweise sogar in mythologische oder biblische Welten sprießen

[1] Aristoteles, Rhetorik, übersetzt und hrsg. von Gernot Krapinger (Stuttgart 2018) 89.
[2] Ebd.
[3] Ebd. 81.
[4] Ebd.
[5] Ebd. 91.
[6] Ebd. 229.
[7] Giovanni Botero, Della ragione di stato (Venezia 1598) 17.
[8] Ebd. 18.

ließen, andererseits lobredende Künstler, die Panegyrikoi verfassten, Medaillen prägten oder Kupferstiche anfertigten und mit diesen Artefakten zum erstrebten Image der jeweiligen Widmungsempfänger beitrugen. Ein probates Mittel zur herrschaftlichen Repräsentation nach innen wie nach außen waren zudem Festlichkeiten und im Speziellen Opernaufführungen, wie Alfred Noe in Bezug auf den Wiener Kaiserhof festhält: „In Form von halböffentlichen und öffentlichen Auftritten zu ausgewählten Anlässen stellt sich der hierarchisch organisierte Hof als mächtiger und strahlender Kern eines politischen Gebildes dar, dessen Interessen gegenüber rivalisierenden Staaten durch eine solche Repräsentation besser vertreten werden sollen, indem den Konkurrenten selbst sowie beobachtenden Dritten ein möglichst beeindruckendes Bild von den ökonomischen und ideologischen Bedingungen des betreffenden Landes vermittelt wird"[9]. Die großen Höfe haben zudem „durch dieses Auftreten [ihrer] führenden Vertreter ebenso das Ziel einer repräsentativen Wirkung nach innen, durch welche das soziale Gefüge mit seiner ausgefeilten Hierarchie den Mitgliedern des Hofes selbst und natürlich den Untertanen als solide und effektvoll vermittelt werden soll. Die möglichst prachtvolle Darstellung der Spitze der höfischen Pyramide erstrebt durch eine solche Affirmation der bestehenden Verhältnisse eine Motivation für Untergeordnete, bis zu den Möglichkeiten ihres Standes aufzusteigen, sowie eine bewundernde Resignation der breiten Masse, welche fern jeder Hoffnung auf Teilnahme an diesen Festen oder auf Annäherung an diese Sphären sich im reflektierenden Glanz als dennoch privilegierte Untertanen begreifen sollen"[10].

Für den Kaiser galt dies alles umso mehr, wenngleich die Entscheidungen der habsburgischen Propagandamaschinerie zuweilen „eher von Sparsamkeit oder teilweise sogar von einer gewissen Willkürlichkeit geprägt war[en]"[11], wie Jutta Schumann richtig feststellt. Am Wiener Hof[12] legte man, vermutlich weniger aus strategischen Gründen denn aus persönlicher Prädilektion, besonderen Wert auf das panegyrische Musiktheater zur Beeinflussung des höfischen Umfelds: Die vordringliche Aufgabe der Hof-Librettisten, der *poeti cesarei*, war es, neben im Karneval stattfindenden, zuvörderst unterhaltenden *drammi per musica*, also großen Opern, für die verschiedenen über das Jahr verteilten Galatage, für die Geburts- und Namenstage des Herrscherpaars und zuweilen auch anderer Mitglieder der Habsburger-Familie kleiner dimensionierte Textbücher

[9] Alfred Noe, Geschichte der italienischen Literatur in Österreich I: Von den Anfängen bis 1797 (Wien–Köln–Weimar 2011) 199.

[10] Ebd. 200.

[11] Jutta Schumann, Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (Berlin 2003) 305.

[12] Zur literarischen Selbstdarstellung des Kaiserhauses im Barock allgemein vgl. Noe 199–382.

zu verfassen, die zwar naturgemäß auch unterhalten sollten, bei denen freilich Huldigung und Propaganda deutlich spürbar im Zentrum standen.

Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurden diese enkomiastischen musikdramatischen Werke vor allem als *componimento per musica* (so nannte sie vor allem Silvio Stampiglia), *poemetto drammatico* (Pietro Antonio Bernardoni) beziehungsweise umgangssprachlich als *serenata* bezeichnet. Inhaltlich unterscheiden sich diese Stücke von einem Panegyrikos meist nur darin, dass sie über eine (rudimentäre) Handlung verfügen und historisch, mythologisch oder allegorisch gewandet sind. Die Grundaussage dieser *componimenti* ist indes kaum von jener einer Lobrede verschieden, die Gefeierten werden als tugendhafte Heroen porträtiert, deren Dynastie bis zu antiken Imperatoren zurückreicht. Es verwundert also kaum, wenn sich zwischen den keineswegs immer klar abgrenzbaren Berufsgruppen der Librettisten[13] und Panegyriker[14] oft personelle Überschneidungen finden lassen.

Die kaiserlichen Hofpoeten Pietro Antonio Bernardoni und Silvio Stampiglia

Am Hof Kaiser Josephs I. (1705–1711) gab es zwei fix angestellte *poeti cesarei*, den bereits im Jahr 1701 unter Leopold I. zum zweiten Hofdichter ernannten Pietro Antonio Bernardoni (1672–1714) sowie den 1706 nach Wien engagierten Silvio Stampiglia (1664–1725), zwei völlig konträre Literaten, deren Aufgabe es war, dem Kaiserpaar und auch Josephs Bruder, Erzherzog Karl, dem späteren Kaiser Karl VI., an deren Jubeltagen im Rahmen von Textbüchern zu huldigen.

Der aus Vignola bei Modena gebürtige Bernardoni[15] diente nach kurzen, den eigenen hohen Ansprüchen kaum je genügenden Anstellungen in Bologna, Turin und Paris bereits ab 1701 in der Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs. Er dürfte nach dem Tod des Jahrzehnte das Musiktheater am Wiener Hof prägenden Poeten Nicolò Minato vom Literaturreformer Pier Jacopo

[13] Zur Funktion der kaiserlichen Hofdichter vgl. ebd. 214–218.

[14] Zur Enkomiastik am Wiener Hof vgl. ebd. 200–206.

[15] Zu Pietro Antonio Bernardoni vgl. Sinesio Troconeo (Giovanni Paolo Forvia), Pietro Antonio Bernardoni, in: Notizie istoriche degli arcadi morti tomo primo …, hrsg. von Giovan Mario Crescimbeni (Roma 1720) 238f.; Girolamo Tiraboschi, Bernardoni Pietro Antonio, in: ders., Biblioteca Modenese … (Modena 1781) 246–249; Maria Luigia Nava, Pietro Antonio Bernardoni e il melodramma (Modena 1927); Anna Burlini Calapaj, Pietro Antonio Bernardoni, in: Lodovico Antonio Muratori, Carteggi con Bentivoglio … Bertacchini, hrsg. von Anna Burlini Calapaj (Firenze 1983) 432–438; La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese 1: Documenti bio-bibliografici, hrsg. von Mario Saccenti (Modena 1988) 30, 108f.

Martello[16], mit dem er zusammen beim bolognesischen Ableger der *Accademia degli Arcadi*, der *Colonia Renia*[17], das italienische Schauspiel aus dem Geist der klassischen französischen Tragödie reformieren wollte, an den Kaiserhof vermittelt worden sein.

In Wien traf Bernardoni auf ein Netzwerk an Exil-Italienern, unter anderem auf den Komponisten Giovanni Bononcini und den kaiserlichen Leibarzt Giovanni Battista Garelli[18], mit denen er bereits zuvor persönlich oder brieflich in Kontakt gestanden war. Er pflegte generell, wie man seinen Briefen an den Jugendfreund Lodovico Antonio Muratori entnehmen kann, fast ausschließlich Umgang mit seinen Landsleuten: Mit dem Mediziner Garelli und dessen Sohn Pio Nicola verkehrte Bernardoni regelmäßig, ebenso wie mit dem Hof-Historiker Giuseppe Prata; gut befreundet war er außerdem mit dem venezianischen Botschafter Daniele Dolfin, dem Grafen Antonio Rambaldo Collalto und dem Geistlichen Isidoro Gaetano Magnanini.

Das Verhältnis zu Silvio Stampiglia, der fünf Jahre später an den Kaiserhof berufen wurde, scheint indes von Spannungen und Missgunst geprägt gewesen zu sein. Für diesen Umstand mögen die einander diametral entgegenstehenden dramaturgischen und poetologischen Visionen der beiden *poeti* mitentscheidend gewesen sein; aus den Äußerungen in Bernardonis Briefen lässt sich aber auch ein gerüttelt Maß an persönlicher Verachtung für den Dichterkollegen herauslesen.

In seinen Briefen stößt man auf den Namen Stampiglia erstmals am 5. November 1705; hier alteriert sich Bernardoni, dass ihm nach dem Tod des Hof-Poeten Donato Cupeda offenbar ein anderer, besser bezahlter Dichter zur Seite gestellt werden solle, wobei der einzige Name, den er nennt, jener Stampiglias ist. Der zu dieser Zeit in Florenz[19] weilende Stampiglia, zeigt sich Bernardoni freilich sicher, *è stato assai savio per resistere alle tentazioni fattegli di venir qui, ed ha preso impegno di servire al serenissimo Gran Principe* [Ferdinando de' Medici] *per tutto almeno l'anno venturo*[20], eine Prognose – oder vermutlich vielmehr ein Wunsch –, der sich, wie so viele in Bernardonis Briefen getätigte

[16] Pietro Antonio Bernardoni, [Brief an Lodovico Antonio Muratori], Bologna, 21 aprile 1700, in: Muratori 472.

[17] Zur *Colonia Renia* und ihren geistigen Strömungen vgl. die detailreiche zweibändige Publikation La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese, 2 Bde., hrsg. von Mario Saccenti (Modena 1988).

[18] Pietro Antonio Bernardoni, [Brief an Lodovico Antonio Muratori], Bologna, 11 luglio 1701, in: Muratori 483.

[19] Vgl. Norbert Dubowy, Stampiglia e Scarlatti a Firenze, in: Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana, hrsg. von Gaetano Pitarresi (Reggio Calabria 2010) 99–118.

[20] Pietro Antonio Bernardoni [Brief an Lodovico Antonio Muratori], Vienna, 5 novembre 1705, in: Muratori 518.

Vorhersagen, schon bald als falsch herausstellen sollte. Als sich der mit einem höheren Einstiegsgehalt als Bernardoni ausgestattete Stampiglia schließlich ab 1706 tatsächlich mit dem ehrenhaften Titel *poeta cesareo* schmücken durfte, projiziert Bernardoni in seinen Briefen seine Verachtung dem aus dem Latium gebürtigen Dichter gegenüber auf Apostolo Zeno und den Grafen Paar, indem er Muratori aus einem Bologna-Aufenthalt berichtet, dass *Stampiglia ha disgustato nel suo passar per Venezia con la sua alteriggia Apostolo Zeno, ma secondo le mie lettere di Vienna, non è fuor pericolo di ricever egli qualche mala sodisfazzione colà, essendo il conte di Paar irritatissimo contro di lui* […] *per non avergli fatto motto ch'egli andasse a quella Corte*[21].

Wenige Wochen später beklagt sich der sich lebenslang in Geldnot befindende Bernardoni bei seinem Freund, sein Leid sei vor allem durch den Erfolg Stampiglias bedingt, denn, während dieser vom Hof wohl traktiert werde, bekomme er, Bernardoni, nicht einmal das Gehalt seiner Vorgänger Minato und Cupeda. Sollte dieser Makel einmal beseitigt sein, *né a me importerà poi che lo Stampiglia sia meglio di me trattato*[22]. Nachdem der Dichter schließlich sogar mit Kündigung droht, lässt er sich gegen eine vom Kaiser versprochene Gehaltsaufbesserung zum Verbleib bis ins Jahr 1710 bewegen, nicht zuletzt auch unter der Bedingung, dass Stampiglias Gehalt um keinen Gulden aufgebessert wird[23].

Sehr genau spürt man auch, wenn Stampiglia in den Briefen Bernardonis *nicht* erwähnt wird. Am 5. Dezember 1708 schreibt er an Muratori: *sans blesser la modestie, io non conosco in coteste vicinanze poeta che componga drammi migliori de' miei, toltone Apostolo Zeno*[24]. Diese Aussage zeugt einerseits von der Überzeugung vom selbst eingeschlagenen dramaturgischen und poetologischen Weg, der zuweilen recht eigenwillig anmutet, andererseits auch von der Geringschätzung des Dichterkollegen Stampiglia und drittens vom Umstand, dass reformorientierte Librettisten einander auch aus der Ferne schätzten, denn wie auch Apostolo Zeno gehört der heute weitaus weniger bekannte Bernardoni eindeutig der progressiven Gruppe der damaligen Operndichter an.

Pietro Antonio Bernardonis Ideal einer *serenata* scheint ein kleinformatiges *dramma per musica* zu sein, eine in Musik gekleidete Tragödie *en miniature*, für die er sich bei den französischen Klassikern um Pierre Corneille und Jean Ra-

[21] Pietro Antonio Bernardoni, [Brief an Lodovico Antonio Muratori], Bologna, 7 gennaio 1707, in: Muratori 522.

[22] Pietro Antonio Bernardoni, [Brief an Lodovico Antonio Muratori], Bologna, 21 marzo 1707, in: Muratori 524.

[23] Pietro Antonio Bernardoni, [Brief an Lodovico Antonio Muratori], Vienna, 5 novembre 1707, in: Muratori 526f.

[24] Pietro Antonio Bernardoni, [Brief an Lodovico Antonio Muratori], Vienna, 17 dicembre 1708, in: Muratori 530.

cine, mit denen er sich in seiner Jugend fruchtbar auseinandergesetzt hatte, inspirieren ließ. Bernardonis *poemetti drammatici* laufen in der Regel strikt nach dem später *metastasianisch* genannten Schema Rezitativ–Soloarie ab; darin finden sich typischerweise nicht mehr als ein bis zwei Duette und nicht mehr als ein Schlusschor – zuweilen streicht Bernardoni sogar diesen und ersetzt ihn durch ein Duett. Die strikt eingehaltene Chorlosigkeit ist vermutlich dem Einfluss der ebenfalls chorlosen Tragödie der französischen Klassik geschuldet[25].

Silvio Stampiglia ist der am besten erforschte Librettist dieser Zeit am Wiener Hof. So beinhaltet etwa der Tagungsband *Intorno a Silvio Stampiglia*[26] Spezialuntersuchungen zu seinen Aufenthalten in Wien, Rom und Neapel; zu seiner Lebensgeschichte muss also nicht viel gesagt werden. Im Gegensatz zu seinem acht Jahre jüngeren Kollegen Bernardoni versuchte Stampiglia, dessen Reformeifer – als Gründungsmitglied der *Accademia degli Arcadi* – von der Historiografie oft überbewertet wurde, kaum seine tief im *Seicento* begrabenen Wurzeln zu verdecken. Wie seine Faschingsopern beweisen, hatte er keinerlei Berührungsängste gegenüber der Komik und dem *meraviglioso* auf der Bühne; außerdem verrät die ihm eigene Vorliebe zu großen Chor- und Ensemble-Szenen seine Prägung durch die monumental dimensionierten römischen und neapolitanischen *Serenate*, die er bei seinen Aufenthalten in den beiden Städten in den 1690er-Jahren kennengelernt hatte. Die ‚barocken' Wurzeln Stampiglias treten vor allem in seinen *drammi per musica*, und hier vor allem in den Karnevalsopern[27], ganz offen zutage, deren Handlung er unter Einbeziehung

[25] Vgl. Pierre Corneille, Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, in: ders., Trois discours sur le poème dramatique, hrsg. von Bénédicte Louvat–Marc Escola (Paris 1999) 63–94, hier 65.

[26] Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana, hrsg. von Gaetano Pitarresi (Reggio Calabria 2010). Vgl. außerdem unter anderem den *elogio* von Stampiglias Zeitgenossen Apostolo Zeno, Elogio di Silvio Stampiglia Romano, in: Giornale de' letterati d'Italia 38/2 (Venezia 1733) 117–134; Erika Kanduth, Silvio Stampiglia, poeta cesareo, in: L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio, hrsg. von Maria Teresa Muraro (Firenze 1990) 43–63; Reinhard Strohm, Giovanni Bononcini: Il trionfo di Camilla regina de' volsci (Neapel 1696), in: ders., Die italienische Oper im 18. Jahrhundert (Wilhelmshaven 22006) 50–62; Angela Romagnoli, Il „Turno Aricino" di Silvio Stampiglia nelle versioni musicali di Giovanni Bononcini e Francesco Mancini, in: Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana, hrsg. von Maria Caraci Vela–Rosa Cafiero–Angela Romagnoli (Napoli 1993) 21–87 sowie José Maria Dominguez, Cinco Óperas para el príncipe: El ciclo de Stampiglia para el teatro de San Bartolomeo en Nápoles, in: Il saggiatore musicale 19 (2012) 5–40.

[27] Zur Karnevalsoper am Beginn des 18. Jahrhunderts in Wien vgl. Claudia Michels, Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI. (1711–1740). Kunst zwischen Repräsentation und Amusement (Wien 2019) sowie Konstantin Hirschmann, Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis und ihre Rezeption in Norddeutschland am Beispiel des „Don Chisciotte in Sierra Morena" (Masterarbeit, Wien 2016).

von tölpelhaften Paaren von Dienern sowie durch die Anreicherung mit fantastischen Elementen deutlich unregelmäßiger aufbaut, als Bernardoni dies tut. Strukturell wirken aber auch seine *componimenti per musica* bunter, variantenreicher und also traditioneller als die seines Kollegen[28].

Es sollte daher keineswegs verwundern, wenn Stampiglia in seinen *componimenti per musica* die später dominante Abfolge Rezitativ–Soloarie regelmäßig durch Ensembles bis zum Sextett auflockert, durch Chöre, die nicht nur am Ende der Opern, sondern auch in deren Verlauf intoniert werden, und wenn er seiner Vorliebe für die Konstruktion größerer Szenen frönt, für Episoden, in denen der *coro* eine Art Ritornell- oder Refrain-Funktion übernimmt und Arien, Rezitative oder Ensembles umschließt oder zergliedert.

Die beiden konträren Dichter Bernardoni und Stampiglia treffen einander nur in der Huldigung ihrer Auftraggeber, des Kaiserpaars. Besonders ins Auge fällt in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts, die im Schatten des Spanischen Erbfolgekriegs stand, die Politisierung der *Serenata* sowie die damit zusammenhängende Betonung der *translatio imperii*, derjenigen Lehre, nach der das antike Römische Reich unter Karl und Otto dem Großen an die Franken und später an die Deutschen übertragen worden war und die Habsburger sich somit – durch zahlreiche juristische Abhandlungen abgesichert – als Amtsnachfolger antiker Imperatoren bezeichnen und inszenieren konnten. Während in den verschiedensten panegyrischen Schriften, auf Emblemen, Kupferstichen und Ehrenpforten diverse Abstammungshypothesen aufgestellt wurden – bald wurden sagenhafte fränkische Könige wie Pharamund, bald die römischen Patrizierfamilien Anicius und Pierleoni zu den Stammvätern des Kaisers ausgerufen –, stehen im Mittelpunkt der von Stampiglia und Bernardoni verfassten *componimenti* die Herrscher über das *Imperium Romanum* und deren trojanische Vorfahren. Die Bühnen in der kaiserlichen Hofburg und der habsburgischen Sommerresidenz, der Favorita, wurden daher von Iulius Caesar und Augustus, von Aeneas und seinem Sohn Iulus Ascanius bevölkert, aber auch von Romulus und seinem Nachfolger Numa Pompilius. Der Diskurs um die römische Abstammung mag am Beginn des 18. Jahrhunderts besonders relevant gewesen sein, da Kaiser Leopold I. und nach ihm sein Sohn Joseph I. im Rahmen des Spanischen Erbfolgekriegs ihren Anspruch als Regenten über das sogenannte Reichsitalien verteidigen mussten, denn mit diesem, „dem Rest des alten Regnum Italiae, bestanden die aus dem Mittelalter herrührenden Lehnsbindungen fort“[29].

[28] Vgl. dazu Angela Romagnoli, I Sacrifici di Silvio per la salute di Vienna, ossia La produzione viennese di Silvio Stampiglia, in: Pitarresi 119–157, hier 128.

[29] Matthias Schnettger, Der Spanische Erbfolgekrieg. 1701–1713/14 (München 2014) 53.

Bernardoni lässt etwa im Jahre 1702 folgerichtig den Urahnen des Römischen Reichs, Aeneas, mit der Cumaeischen Sybille auf der Suche nach seinem Vater Anchises die Unterwelt durchqueren. Als er ihn schließlich findet, verkündet dieser ihm nicht wie in der Vergil'schen *Aeneis* als Gipfelpunkt seiner Nachkommen den ersten römischen Kaiser, Augustus, sondern Leopold I. an der Spitze einer Phalanx von römisch-trojanischen Heroen:

Sette, chi per virtude, e chi per sangue
celeste, incliti regi
terran ne' suoi primi anni il fren di Roma,
sin che del fier Tarquinio
un di lei cittadin domi l'orgoglio,
e del tiranno oppresso
la libertà Romana ascenda il soglio.
Così poi lunga età del mondo intero,
non che d'Italia sola,
Roma godrà l'impero,
sino, che a lei cagion d'alta ruina
sarà l'istessa ambizion latina.
[…] *Dall'avversa sorte*
in un balen risorgerà più forte.
Toccherà al nostro sangue,
grande all'or per fortuna, e per virtute
l'onor di riparar le sue cadute.
Cesare, Ottavio, e dopo lor ben cento
augusti eroi lo scettro avran di Roma.
Ed, o più che giammai Roma felice,
quando di LEOPOLDO in sulla chioma
l'imperiale allor verrà a posarsi!
In lui vedrà raccolti
quanti in mille altri eroi pregi fur sparsi[30].

Silvio Stampiglia lässt an den Galatagen regelmäßig gigantische antike Opferfeste zu Ehren der Herrscher über das Heilige Römische Reich veranstalten. In *La primavera sacra*[31] (1710) soll der bei Livius erwähnte *ver sacrum*, der Weihefrühling, die Götter in Kriegszeiten besänftigen; in *Il mese di marzo consecrato a Marte*[32] (1709) wird Mars, dem göttlichen Verwandten des

[30] Pietro Antonio Bernardoni, Enea negli Elisi, in: ders., Poemi drammatici […] Parte terza (Wien 1707) 65–78, hier 77f.

[31] Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (= D-Dl), MT.2547, misc.3., Silvio Stampiglia, La Primavera Sacra […], Libretto.

[32] Wien, ÖNB (= A-Wn), Mus.Hs.18038, Silvio Stampiglia–Johann Joseph Fux, Il mese di marzo consecrato a Marte […], Partitur.

kriegerischen Kaisers, von seinen Tempeldienern und –dienerinnen ein Pferd geopfert; und Romulus, der tugendhafte Gründer Roms, versammelt in *Li sagrifici di Romolo per la salute di Roma*[33] (1708) seine Untertanen, um die Götter durch Opfergaben seiner jungen Stadt gegenüber wohlwollend zu stimmen.

Diese Oper wurde im kaiserlichen Augarten im Rahmen einer Art Translationsfest aufgeführt, im Zuge dessen auch eine Schau römischer Triumphwagen, ein Rossballett und andere pseudo-antike Festlichkeiten einer staunenden Menge von in- und auswärtigen Adeligen vorgeführt wurden. Romolo, der niemanden anderen symbolisiert als den aktuellen Kaiser in antik-römischer Tracht, ist ein gerechter, wohltätiger, sein Volk liebender Herrscher, der in einem Halbvers über gerade gewonnene Schlachten berichtet und im nächsten als generöser Ehestifter in Erscheinung tritt. Er bringt bei Stampiglia den Göttern, deren Stellvertreter auf Erden er ist, Opfer zum Wohl seines künftigen Weltreichs dar. Als er schließlich gegen Ende als Medium des Göttervaters in Erscheinung tritt, erfahren seine Untertanen von einem noch größeren, noch großmütigeren künftigen Regenten:

Ella [Roma] *del mondo intero*
sarà donna, e reina
e stenderà l'impero
sin dove sorge, e dove il sol declina.
E dopo tanti e tanti
re generosi, e rinomati augusti
porterà sul Danubio il soglio altero.
Ivi, in questo quintile inclito mese
entro cuna reale
GIUSEPPE avrà il NATALE
ed avrà tutti i pregi
d'imperadori, e regi accolti in lui[34].

Carlo, germe immortal d'invitti eroi – Erzherzog Karl als spanischer Herkules

Während Kaiser Joseph I. sich als antiker Imperator oder als Jupiter, als Herrscher über die Götterwelt, besingen ließ, wurde sein Bruder, Erzherzog Karl, der indessen auf der Iberischen Halbinsel um die Spanische Krone kämpfte, auf den Bühnen in und um Wien zumeist als Herkules[35] dargestellt.

[33] D-Dl MT.2546, misc.4, Silvio Stampiglia, Li sagrificj di Romolo per la salute di Roma […], Libretto.

[34] Stampiglia, Romolo, fol. 9.

[35] Zu Herkules-Opern im barocken Wien vgl. auch Andrea Sommer-Mathis, Antiker Mythos auf dem Wiener Theater. Der Wandel des Herakles-Bildes in den musik-

Philippe d'Anjou, sein Kontrahent, der als König Philipp V. in Madrid residierte, wurde hingegen aus habsburgischer Perspektive in der Regel mit dem dreileibigen Monster Gerione (Geryon) gleichgesetzt, denn die zehnte Arbeit des *Dodekathlon* bestand für den Alkiden darin, das Vieh Geryons – eine Herde purpurroter Stiere – zu stehlen, wobei der Halbgott bei der Erfüllung dieser Aufgabe seinen Gegner erschlug.

Ercole vincitore di Gerione[36] (1708), ein *poemetto drammatico*, das für den Namenstag Erzherzog Karls verfasst wurde, eröffnet Pietro Antonio Bernardoni mit einem bereits lebensmüden Geryon. Das Reich, das dieser, als König über einen Teil von Spanien – unter Bezugnahme auf Philipp V. –, beherrscht, ist ihm zur Bürde geworden: Als [d]*ono crudel de' cieli*, *scettro penoso* und *diadema fatal*[37] bezeichnet er seine Regentschaft und die Reichsinsignien, die er bereits, wie von einem Orakel prophezeit, eine *preda* […] *d'un uom straniero*[38] weiß. Ercole/Karl, *l'invitto eroe Tebano*, gibt sich dementsprechend siegessicher:

È per me lieve impresa
il debellar tiranni,
e a conseguirne il mio trionfo usato,
di me stesso abbastanza io sono armato[39].

Nachdem er den melancholischen Usurpator erschlagen hat, prophezeit der Tyrannenmörder der Iberischen Halbinsel eine rosige Zukunft:

Di bella gloria ardente,
Carlo, germe immortal d'invitti eroi,
qui un giorno stringerà gli scettri tuoi;
e quindi insieme amabile, e temuto
col cor guerriero, e col saper profondo
darà leggi soavi a più d'un mondo[40].

Zwei Jahre später tritt Erzherzog Karl, abermals mit Löwenfell und Keule als Herkules ausgestattet, zur Schlacht gegen den die Spanier unterdrückenden Despoten Geryon an, diesmal in Giovanni Battista Ancionis[41] von Johann Jo-

dramatischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Antiker Mythos. Erzählt und angewandt bis in die Gegenwart, hrsg. von Joachim Dalfen–Christine Harrauer (Wien 2004) 237–263.

[36] A-Wn Mus.Hs.17701, Pietro Antonio Bernardoni–Carlo Agostino Badia, Ercole vincitore di Gerione […], Partitur.

[37] Ebd.

[38] Ebd.

[39] Ebd.

[40] Ebd.

[41] Zu Ancioni vgl. die wenigen Hinweise bei Erika Kanduth, Literaturhistorische Einleitung, in: Johann Joseph Fux, La Decima Fatica d'Ercole. K. 307, vorgelegt von Hellmut Federhofer (Graz 1996) XI–XIV beziehungsweise Helmut Oehler, Prinz Eugen

seph Fux vertontem *componimento pastorale-eroico La decima fatica d'Ercole*[42], das zum Geburtstag Karls im Jahre 1710 aufgeführt wurde[43].

Der Eingangschor des Stücks, *Alle ninfe, ed ai pastori*[44], wird von arkadischen Figuren gesungen, spanischen Adeligen, die vor dem grausamen Usurpator Gerione in einen abgeschiedenen spanischen Landstrich geflohen sind und sich dort unter die Hirten gemischt haben. Sie sehnen sich nach Frieden und Ruhe, wollen den *Marte impetuoso*[45], der in der Heimat wütet, vergessen. Doch geht die Fama, dass der tapfere Halbgott Ercole mit einem bewaffneten Heer Spanien erreicht habe.

Wenig später wird bereits vom Tod des Tyrannen durch die tapfere Hand des Herkules berichtet. Jäh wandelt sich die Schreckensherrschaft des Gerione in eine liebliche pastorale Szenerie: Mit Myrten und Lorbeer geschmückte Triumphbögen werden am Ufer des Tago aufgebaut; der siegreiche Befreier zieht, wie Erzherzog Karl in Barcelona, als Triumphator durch die ihm zujubelnde Hirtenschar:

Pace v'apporto e libertade: oppresso
Gerion dal mio braccio
rasserenate il petto
di gioia, e di diletto:
Non avaro talento
di ricchezze, e di regno
qui mi condusse armato;
ma generoso impegno
di debellar l'orgoglio
di lui, che libertà, scettro ed impero
de' popoli innocenti ebbe usurpato.
Il ciel col favorir la grande impresa
la giustizia approvò del mio desio:
or da voi per mercede, e gloria io chieggo
che vostra libertade abbiate in preggio[46].

im Urteil Europas. Ein Mythus und sein Niederschlag in Dichtung und Geschichtsschreibung (München 1944) 243.

[42] Giovanni Battista Ancioni, La decima fatica d'Ercole, overo la sconfitta di Gerione in Spagna […] (Wien 1710).

[43] Vgl. dazu auch Thomas Hochradner, La decima fatica d'Ercole. Ein Componimento von Johann Joseph Fux und die Vision des Hauses Habsburg im Jahre 1710, in: Recerca Musicològica 19 (2009) 135–157.

[44] Ancioni, Fatica fol. 3r.

[45] Ebd. fol. 4r.

[46] Ebd. fol. 9.

Der Iberischen Halbinsel prophezeit der Alkide für die Zukunft eine Wiederholung der Ereignisse:

[…] *tempo verrà che mesta*
l'Iberia tornerà ne' primi affanni:
e nell'orror de suoi funesti danni
porrà sua dolce speme
nel fortunato germe
de' valorosi eroi
che sull'Istro guerriero
sopra i regi terran più degno impero.
Da tanta eccelsa stirpe in questo giorno
avrà l'alto natale il bel germoglio
scelto dal ciel per la gran reggia ispana:
[…]
Vincerà in gran tenzone
l'emulo altero, & all'ingiusto oltraggio
dell'usurpato trono
sol opporrà per sua gran forza ed armi
la causa giusta, è il nobil suo coraggio[47].

Giovanni Battista Ancioni entwirft in seinem *componimento pastorale-eroico La decima fatica d'Ercole* einen „seltsame[n] Synkretismus"[48], einen leicht fasslichen Kontrast zwischen pastoraler Idylle und zu bekämpfender Schreckensherrschaft. Die plakative Aussage lautet: Das friedliche Arkadien ist dort, wo der Bourbone Philipp V. nicht ist, während es dem Habsburger Karl, dem tapferen Halbgott, gelingt, ganz Spanien in ein bukolisches Paradies der Freiheit zu transformieren.

Prekär beschäftigte Panegyriker und Librettisten

Ancioni ist im Gegensatz zu seinen zeitweiligen Kollegen Bernardoni und Stampiglia, die beide in einem festen Anstellungsverhältnis am Kaiserhof standen, ein Beispiel für einen prekär beschäftigten Panegyriker und Librettisten, der nie über einen längeren Zeitraum an einem Ort Fuß fassen konnte. Die Biografie des aus Frascati gebürtigen Ancioni, eines Schülers Gian Vincenzo Gravinas und Mitglieds der *Accademia degli Arcadi*, liegt völlig im Dunkeln. Wenn man in den Quellen auf seinen Namen stößt, dann in Zusammenhang mit einer von ihm verantworteten Ausgabe[49] der gesammelten Schriften seines

[47] Ebd. fol. 9v–10r.

[48] Kanduth, Einleitung XIII.

[49] Giovanni Battista Ancioni, Jani Vincentii Gravinae JCti & Antecessoris Romani Orationes et Opuscula […] (Utrecht 1713).

Lehrers Gravina, die er dem Prinzen Eugen zudachte[50]. Der Feldherr war auch Widmungsträger einer anlässlich der Schlacht von Belgrad veröffentlichten Gedicht-Sammlung der *Accademia dei Quirini*, einer *Arcadia*-Abspaltung; Ancioni schrieb die Einleitung dazu[51].

Während der kurzen Regierungszeit Kaiser Josephs I. verfasste Ancioni zwei Libretti – das *componimento per musica La decima fatica d'Ercole* (1710) sowie das Oratorium *La sapienza umana*[52] (1710)[53] –, einen an den Kaiser gerichteten Panegyrikos (1708) und eine Leichenrede[54] auf denselben, die bereits seinem Nachfolger Karl VI. gewidmet war.

In seinem *Panegirico*[55] zu Ehren von Kaiser Joseph I. fällt vor allem Ancionis Insistieren auf der *translatio imperii* auf, die Joseph als Nachfahren antiker Imperatoren und römischer Patrizierfamilien wie der Anicier und Pierleoni[56] präsentiert, zweier Geschlechter, von denen Leopold I., nach seinem Biografen Eucharius Gottlieb Rinck, überzeugt war, dass die Habsburger von ihnen abstammen[57]. Im Zuge einer fast schon pedantischen Nacherzählung des Vollzugs dieser *translatio* verortet Ancioni Insignien und Gewalt des antiken Imperium Romanum nun in der *inclita Prosapia Austriaca, feconda progenitrice di Monarchi, e d'Eroi, e rediviva Progenie degli antichi Cesari*[58].

Aus diesen Translationsverhältnissen rühre auch der ungeheure Reichtum an Tugenden Kaiser Josephs I., denn die *virtù* werde innerhalb einer Familie – und in diesem Fall reicht die Familie bis in die Urzeiten Roms zurück – vom Vater an den Sohn weitergegeben: *E perché la vera nobiltà altro non è che virtù inveterata in una famiglia per derivazione da padre in figlio, perciò la vostra Augusta, e Romana Prosapia, in cui albergando, come in proprio, e nativo domicilio, il valore, & il senno, ha sempre felicemente germogliato in Augusti Eroi; mentre*

[50] Vgl. etwa die Besprechung der Ausgabe im Journal literaire 1 (1715) 91–106.

[51] Componimenti delli signori accademici Quirini in lode del serenissimo Principe Eugenio di Savoja (Roma 1717).

[52] A-Wn Mus.Hs.18696, Giovanni Battista Ancioni–Marc'Antonio Ziani, La sapienza umana illuminata dalla religione nella passione del figliuolo di Dio […], Partitur.

[53] Ein drittes Libretto verfasste er für den im Rahmen des sogenannten *Dreikönigstreffens* stattfindenden Besuch des dänischen Königs Frederik IV. in Dresden, *Gli amori di Circe con Ulisse* (1709).

[54] Giovanni Battista Ancioni, Nell'essequie di Gioseppe il generoso […] (Barcelona 1711).

[55] Giovanni Battista Ancioni, Panegirico […] (Wien 1708).

[56] Zur im 15. beziehungsweise 16. Jahrhundert aufgekommenen und weitverbreiteten These der anicisch-pierleonischen Abstammung der Habsburger vgl. Alphons Lhotsky, Apis Colonna, Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger, in: MIÖG 55 (1944) 171–246, hier 181–203.

[57] Eucharius Gottlieb Rinck, Leopolds des Grossen Röm. Käysers wunderwürdiges Leben und Thaten […] (Köln 1713) 15.

[58] Ancioni, Panegirico fol. 5r.

l'inclita Stirpe Giulia già Regia nella sua origine, progenitrice de' primi Cesari, e d'invitti Imperadori nel suo aumento, cangiata nel nome d'Anicia nelle traversìe, vestita di fortezza ne' Pierleoni, e ritornata al fine ne' sublimi & Imperiali fulgori sotto l'Augustissimo Nome dell'Austria, ha sempre mostrato e nell'origine sublimità di genio, nell'aumento insuperabile vastità di mente, nelle traversìe intrepidezza maravigliosa, magnanimità ne' cangiamenti, & inclito ardor di spirito, e munificenza impareggiabile nella rinovata Imperial Grandezza[59].

Wie Ancioni hier mit den Diskontinuitäten des Römischen Reichs – der Verlegung der Residenzstadt unter Konstantin dem Großen und dem Untergang der westlichen Reichshälfte – umgeht, ist bemerkenswert: Die römisch-habsburgische Tugendkrone schwebt über alle historischen Brüche hinweg, gleich dem sich vom Vorgänger auf den Nachfolger fortpflanzenden symbolischen Herrscherkörper, den Ernst Kantorowicz in seiner Studie *The King's Two Bodies*[60] beschreibt. Ancioni webt einen mystischen Zusammenhang zwischen den Juliern, den Familien der Anicier und der Pierleoni mit den Habsburgern, die somit auf Jahrtausende altes, seit den Zeiten des Iulus Ascanius angehäuftes Tugendkapital zurückgreifen können, zumal auch die unmittelbaren Vorfahren des aktuellen Kaisers Muster unvergleichlicher *virtus* darstellten: *Preoccupati ciascuno dall'immortal memoria de' vostri grand'Avi presagivano redivive in Voi la felicità dell'armi, & invitto valore di Carlo Quinto, la prudenza, e sagacità di mente di Ferdinando Secondo, il magnanimo splendore di Massimiliano, la destrezza di Federico Terzo, la sapienza e pietà di Rodolfo, e la clemenza, rettitudine, celeste bontà, e mente religiosa di Leopoldo Pio vostro Augustissimo Genitore*[61].

Die Gebrüder Cyni, ein Panegyriker-Quartett

Einen ähnlichen Fall wie Ancioni, nur biografisch noch weniger greifbar, findet man in Liborio Nicomede Cyni[62], dessen Autorschaft für ein Libretto und eine panegyrische Schrift gesichert ist. Über Cyni ist sonst so gut wie nichts bekannt; in seinem einzigen überlieferten Textbuch, dem Kaiserin Amalia Wilhelmine gewidmeten *componimento Il giudizio di Paride*[63] (1707), das im Vergleich zu den zeitgleich entstandenen hochpolitischen Libretti von Stam-

[59] Ebd. fol. 6r.

[60] Ernst H. Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology (Princeton–Oxford 2016).

[61] Ancioni, Panegirico fol. 5v–6r.

[62] Bei Köchel fälschlicherweise „Cilni" geschrieben, ein Fehler, der sich seither durch die Literatur zieht. Vgl. Ludwig Ritter von Köchel, Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. Von 1698 bis 1740. Nach urkundlichen Forschungen (Wien 1872) 525.

[63] A-Wn Mus.Hs.17677, Liborio Nicomede Cyni–Pietro Baldassari: Il giudizio di Paride corretto dalla giustizia di Giove […], Partitur.

piglia und Bernardoni eher wie eine unterhaltende Bagatelle wirkt, delegiert Giove das gemeinhin als Paris-Urteil bekannte Verdikt zunächst, wie üblich, an den Hirten Paride, der als Richter über die streitenden Göttinnen Venere, Giunone und Pallade fungieren soll. Als dieser Venere zur Siegerin erwählt und die Göttinnen von Neuem aneinandergeraten, greift der enervierte Göttervater abermals ein und spricht ein Machtwort: Amalia, die Ehefrau Kaiser Josephs I., übertreffe alle drei und werde dereinst den Ruhm der Göttinnen in sich vereinen.

Abgesehen von diesem von Pietro Baldassari vertonten Libretto ist von Cyni eine Maria Theresia Anna Felicitas von Liechtenstein gewidmete Sonett-Sammlung überliefert, in deren Mittelpunkt das Leben des Heiligen Johannes Nepomuk steht[64]. Eine weitere, ebenso kuriose wie unbedeutende Spur findet sich in einer verschiedene Marien-Wunder beschreibenden Publikation, in der über eine angebliche Wunderheilung des als Grafen betitelten Autors berichtet wird, der sich, während er 1719 in Venedig an *schmertzliche*[r] *Hitz und Fluß des Haubt*[s] leidet, selbst mit *geweyhte*[m] *Oel*[65] aus Maria Zell die Stirne bekreuzigt und dadurch sein Leiden zu beenden vermag.

Eine weitere Spur erweist sich als weitaus interessanter: In der Londoner Senate House Library ist ein Konvolut unter dem Titel *Messis Accademica, a Liborio Nicomede Comite Cini collecta*[66] verwahrt. In dieser rund 240 Seiten starken handschriftlichen Sammlung, auf die weiter unten noch ausführlich eingegangen wird, finden sich offenbar in Wien entstandene, auf Latein und Italienisch verfasste enkomiastische und akademische Reden aus den 1710er-Jahren. Der größte Teil der *orationes* lässt sich allerdings nicht Liborio Nicomede, sondern einem gewissen Giacomo Filippo Cyni zuordnen, der möglicherweise ein Bruder, zumindest aber ein Verwandter des Liborio Nicomede war. Er stammte aus Pergola und war ein Prälat, Panegyriker, Diplomat und Spion, der – nach einem nicht unerheblichen Rechercheaufwand – als historische Figur deutlich greifbarer geworden ist und während seiner Aufenthalte in Wien das Lob auf drei Kaiser – Leopold I., Joseph I. und Karl VI. – sang.

1706 wurde Giacomo Filippo Cyni in *La Galleria di Minerva* als *versatissimo in ogni genere di scienza, e celebre per i Governi di Provincie tenuti nello Stato Ecclesiastico, come di Faenza, Todi, San Severino, & altri, come pure il Sign. Conte Carlo Maria Cyni di lui Fratello*[67] bezeichnet. Auch 1740 liest man noch

[64] Liborio Nicomede Cyni, Ghirlanda poetica tessuta alle glorie del gran taumaturgo di Bohemia San Giovanni Nepomuceno […] (Wien 1729).

[65] Kilian Werlein, Annoch offenstehender Gnaden-Schatz […] (Steyr 1722) 415.

[66] Senate House Library GB 0096 MS 518, Liborio Nicomede Cyni[–Giacomo Filippo Cyni], Messis Accademica, a Liborio Nicomede Comite Cini collecta (= MA).

[67] Franceso Dini, Lettera dell'illustriss. Abbate Francesco Dini […] [a]ll'Eccellentissimo & eruditissimo Sign. Dottor Vicenzo Tramontani […], in: La Galleria di Minerva […],

von der Wertschätzung, die Giacomo Filippo in der ersten Hälfte des *Settecento* zumindest in gewissen Kreisen erfahren haben dürfte. Der *celebre Monsignor Giac. Filippo Conte Cyni, fu Consiglier Intimo di Stato di S. M. C. C. CARLO VI. Imperadore de' Romani*[68], sei 1727 in Verona gestorben, eine Information, der man Glauben schenken darf, weil ihr Autor, der venezianische Drucker Almorò Albrizzi, ein Akademie-Kollege eines weiteren (gesicherten) Bruders, Marco Giuseppe Cyni, war. Auch Marco Giuseppe trat gelegentlich als Librettist und Panegyriker in Erscheinung, vor allem im Rahmen der venezianischen literarischen *Società Albriziana*[69].

Alle vier Cynis – Giacomo Filippo, Liborio Nicomede, Marco Giuseppe und Carlo Maria – sind zu gewissen Zeiten am Wiener Hof nachweisbar beziehungsweise zumindest mit diesem in Kontakt gestanden[70]. Die schillerndste Figur dieses panegyrischen Quartetts war zweifelsohne der Geistliche Giacomo Filippo Cyni (zuweilen auch Cini)[71], der unter seinem Hirtennamen Clorindo Erimantico[72] auch Mitglied der *Accademia degli Arcadi* war. Cyni wurde im Jahr 1692 von Papst Innozenz XII. zum Prälaten ernannt und durchlief anschließend die übliche Karriere eines Gouverneur-Prälaten, der jährlich einem anderen päpstlichen Gebiet vorstand; für seine Zeit in Todi (1694) und San

hrsg. von Girolamo Albrizzi (Venezia 1706) 66.

[68] Almorò Albrizzi, Fasti storici antico-moderni, sagro-profani […] (Venezia 1740) 29.

[69] Vgl. etwa Marco Giuseppe Cynis Beiträge in: Componimenti di lode, e ringraziamento, recitati alli 23. luglio 1726. nella pubblica Accademia della Letteraria Società Albriziana […] (Venezia 1727) 15–35, 36–43; die unter anderem an Pietro Ottoboni gerichteten Sonette in Almorò Albrizzi, Galleria di Minerva riaperta […] Anno primo […] (Venezia 1724) 23f. sowie eine anlässlich des Eintreffens des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian in Venedig im Jahr 1740 entstandene panegyrische Sammel-Publikation, an der Cyni mitwirkte: L'Adria festosa […] (Venezia 1740) 96f. Dieser Beitrag ist auch separat erschienen als Marco Giuseppe Cyni, L'Adria in giubilo […] (Venezia 1740). Es handelt sich dabei keineswegs, wie Eleanor Selfridge-Field behauptet, um ein *dramma per musica*, sondern um eine kleine Vokalkomposition mit zwei von *recitativi semplici* umschlossenen Arien. Vgl. Eleanor Selfridge-Field, The Calendar of Venetian Opera. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760 (Stanford 2007) 638.

[70] Vgl. etwa aus dem Jahr 1718 unter ÖStA, HHStA, RHR Grat et Feud Salva guardia 1–58 eine *Umilissima Supplica del Conte Carlo Maria Cyni, e Fratelli Per una Salva Guardia*.

[71] Der einzige Cyni gewidmete Beitrag in der wissenschaftlichen Literatur ist ein Absatz in Luigi Nicoletti, Di Pergola e dei suoi dintorni (Pergola 1899) 548. Cyni ist außerdem keineswegs zu verwechseln mit seinem Zeitgenossen und Namensvetter Jakob Cini, einem Propst des Stifts Klosterneuburg, der bereits 1706 verstarb. Vgl. zu diesem Alfred Grenser, Die Wappen der infulirten Pröpste von Klosterneuburg in Nieder-Oesterreich (Wien 1874) 5.

[72] Vgl. Giovan Mario Crescimbeni, La bellezza della volgar poesia […] (Roma 1700) 236.

Severino (1695) lässt sich auch der häufig bei Gouverneur-Prälaten zu findende Ehrentitel *VSR*, *utriusque signaturæ referendarius*[73], belegen[74]. Über seinen Aufenthalt in Faenza[75] im Jahre 1696 sind auch einige wenige Details bekannt; Bartolomeo Righi berichtet in seinen *Annali della città di Faenza* etwa von einer Armenspeisung unter großem Andrang des Volkes am Gründonnerstag[76].

Kurze Zeit später findet sich Cyni, der offenbar einen renitenten Charakter hatte, erstmals auch international in den Schlagzeilen – es sollte nicht das letzte Mal sein. Im *Historical and Political Mercury* erfährt man: *Signior Cini, who was formerly banish'd to Pergola, having, contrary to the Prohibition, not kept himself within the Bounds of his Confinement, was lately feiz'd and lock'd up in the Castle of St. Angelo. Besides, he is suspected to be the Author of a certain Libel, if it may be so call'd, dispers'd about the City, and sharply nipping the Miscarriages of several Cardinals, and other Prelates*[77].

Cyni wurde also aufgrund einer papstkritischen Schrift beziehungsweise eigentlich wegen dreier Briefe in seine Heimatstadt Pergola verbannt, floh von dort und wurde wegen Missachtung seiner Verbannung in die Engelsburg gesperrt. Die Briefe, die an einen anderen nicht weiter spezifizierten *Monsignore* gerichtet sind, haben sich in einer Abschrift in der Biblioteca del Comune di Cortona e dell'Accademia Etrusca erhalten[78]; sie sind zwar mit *N. N.* gezeichnet, doch ist am Ende des ersten Briefs vermerkt, dass *questa Lettera, con le due, che seguono sono di Monsig.r* […] *Cini, per le questi compositioni è stato messo in Castello S. Angelo di ordine espresso di Nostro Sig.re Papa Innocentio XII*[79].

In den Briefen prangert Cyni im Jahre 1695 die korrupten Praktiken der römischen Kardinäle an, wobei er Papst Innozenz XII. nicht in seinen Tadel miteinbezieht. Den ersten Brief eröffnet er sogar mit einer regelrechten Huldigung des Hauptes der Christenheit; dieses sei nämlich die *Idea del vero Prencipe Ecclesiastico; eccelso di Pensieri, di sentimenti* […]*, magnanimo d'opere, capace*

[73] Christoph Weber, Il referendariato di ambedue le Segnature. Una forma speciale del „servizio pubblico" della Corte di Roma e dello Stato pontificio, in: Offices et papauté (XIVe–XVIIe siècle). Charges, hommes, destins, hrsg. von Armand Jamme–Olivier Poncet (Roma 2005) 565–586.

[74] Legati e governatori dello stato pontificio (1550–1809), hrsg. von Christoph Weber (Roma 1994) 381, 412.

[75] Vgl. hierzu auch die an Cyni gerichteten Briefe aus der Feder des Gelehrten Isidoro Nardi: Isidoro Nardi, Il segretario principiante ed istruito […] (Roma [3]1710) I, 56, 61; II, 61, 93.

[76] Bartolomeo Righi, Annali della città di Faenza III (Faenza 1841) 271f.

[77] The Historical and Political Mercury 7/7 (1696) 208.

[78] Biblioteca del Comune di Cortona e dell'Accademia Etrusca (= I-CT), Codici cartacei 271 (354) XL, XLI, XLII.

[79] I-CT Codici cartacei 271 (354) XL, [Giacomo Filippo Cyni,] Discorso Politico in forma di Manifesto, o sia Lettera […] fol. 12r.

d'ogni intrapresa, degno in somma di compendiare in se stesso i pregi più distinti di tutti i trapassati Pontefici; gran Cuore, gran Petto, gran mente[80]. Aber was nütze, fährt er fort, ein großmütiger Herrscher, *se l'avara doppiezza de gl'Ingrati Ministri si steriliva la beneficenza medesima*[81].

Der Kirchenstaat sei, so Cyni in den drei Briefen, nur mehr eine Ruine seiner selbst, finanziell ausgeblutet und katastrophal verwaltet; die Untertanen sterben, die Provinzen gehen zugrunde; der Prälat zeichnet ein Bild von korrupten Ministern und Kardinälen, die in Rom die Fäden ziehen. Er unterstellt den Beratern des Papstes, die er im Verlauf der Briefe nicht nur einmal mit giftigen, todbringenden Schlangen vergleicht, Bosheit, Verlogenheit, Herzenskälte und Raffgier, sie würden sich weder für die Kirche oder den Katholizismus interessieren noch für den Frieden in Europa, sondern sich ausschließlich von ihren eigenen Interessen leiten lassen, womit sie Innozenz XII. in einem mehr als ungünstigen Licht erscheinen ließen: *Habbiamo un Prencipe di mente più che Santa, e proviamo i Ministri di Cuor più che perfido. Egl'è disinteressato, e sincero, questi avari, e dolosi; egli tutto pietà, questi tutta ingordigia; egli sempre veglia al decoro, questi dormono sempre alla gratitudine; egli prescrive ordini salubri; questi eseguiscano con alteratione perniciosa; egli fa quanto può per sollevar lo Stato, questi operano quanto sanno per precipitarlo più presto*[82].

Dass diese Briefe, die offenbar in der Folge in großem Umfang in Rom zirkulierten, nicht nur die römischen Kardinäle gegen den Verfasser aufbrachten, sondern auch den Papst, dem, wenngleich nur zwischen den Zeilen, bestenfalls Naivität und Führungsschwäche attestiert wurden, darf nicht weiter verwundern.

Papst Innozenz XII. starb im Jahre 1700; sein Nachfolger Clemens XI. milderte Cynis Strafe in eine abermalige Verbannung in seine Heimatstadt Pergola, offenbar aufgrund der Intervention des kaiserlichen Botschafters in Rom, Leopold Joseph Graf von Lamberg[83]. Bereits zuvor hatte Cyni über seinen Freund Georg Adam Graf Martinitz, den Vorgänger Lambergs, gute Kontakte nach Wien und trat in Rom stets für die kaiserliche Sache ein, wie man aus den Memoiren des kaiserlichen Feldmarschalls Jean Philippe Eugène de Mérode-Westerloo erfährt[84].

---

[80] Ebd. fol. 1v.

[81] Ebd. fol. 1v–2r.

[82] I-CT Codici cartacei 271 (354) XLII, [Giacomo Filippo Cyni,] Lettera Terza, o sia Discorso Politico […] fol. 6v.

[83] Vgl. The Historical and Political Mercury 11/7 (1700) 125; L'esprit des cours de l'Europe […] 3 (1700) 50f. und Francesco Valesio, Diario di Roma. Libro primo e libro secondo. Volume I: 1700–1701, hrsg. von Gaetana Scano (Milano 1977) 340.

[84] Jean Philippe Eugène de Mérode-Westerloo, Mémoires du feld-maréchal comte de Mérode-Westerloo […] II (Bruxelles 1840) 243.

In seiner Heimatstadt Pergola hielt es der umtriebige Prälat allerdings nicht lange aus. Francesco Valesio berichtet in seinem *Diario* mit Besorgnis von einer kuriosen List Cynis, die es verdient, in voller Länge zitiert zu werden:

Questo prelato, ritrovandosi ne' giorni passati in strettezza di denaro per fare viaggio che havea determinato, accordatosi con uno, fece che, mentre esso si ritrovava nella piazza della Pergola, giungesse quello in habito di corriere e gli consegnasse in presenza di molte persone uno spaccio, che il finto corriere disse portare dalla Segreteria di Stato di Roma. Monsignor Cini, aperto lo spaccio, disse che il pontefice l'havea dichiarato segretario di lettere a' prencipi e gl'imponeva il portarsi con ogni celerità alla corte e per dare più colore alla finzione diede alcune piastre di mancia al finto corriere e procurò in pochi giorni, come gli riuscì di trovare da parenti et amici scudi 700 in circa per portarsi a Roma e porsi in posto nella carica che dicea essergli stata conferita. Si partì dalla Pergola per Roma, ma doppo un giorno di viaggio voltò strada, né si sa dove sia andato, benché molti dicono sia andato alla volta di Venezia e di lì in Germania per trovare il conte Martiniz, suo amico mentre era ambasciatore cesareo nella corte di Roma. Certo è che lo spirito inquieto, accompagnato da talento e dottrina di detto prelato, non potrà trattenersi, giunto che sarà in paese libero, di non svampare in qualche composizione sopra la corte di Roma, dalla quale è stato troppo longa carcerazione disgustato e della quale è molto bene informato[85].

Nach diesem Coup de théâtre, durch den er die Freiheit wiedererlangte, reiste Cyni also wahrscheinlich in Richtung *Germania*, vermutlich gleich nach Wien, wo er durch die Vermittlung von Martinitz Kaiser Leopold I. vorgestellt wurde. Der englische Gesandte in Wien, George Stepney, skizziert Cyni als merkwürdige Persönlichkeit, die allerdings das Vertrauen des Kaisers in Wien genossen zu haben scheint. Er sei *a man of obscure birth in the Mark of Ancona* gewesen, der nach seinen Problemen in Rom *resolved to try his fortune at Vienna, where I suppose he had heard many persons of less virtue and merit than himself had found ways of being introduced to pensions and employments. Here he loitered some years without making any figure or appearance*[86].

Leopold I. bediente sich Cynis in zwei geheimen Angelegenheiten in Venedig. Einmal lässt sich der Monsignore im April 1701 in der Lagunenstadt nachweisen[87], ein andermal am 28. Jänner 1704, wie aus einem seiner Briefe nach Wien ersichtlich ist[88]. In Venedig geriet er als außerordentlicher Gesandter, wie

[85] Valesio, Diario I 340.

[86] Report on the Manuscripts of the Duke of Buccleuch & Queensberry, K.G., K.T., preserved at Montagu House, Whitehall, Bd. 2/2, ed. Historical Manuscripts Commission (London 1903) 706.

[87] Mercurii Relation […] 20 (1701), 14. Mai.

[88] Wien, ÖStA, AVA, FA Harrach Fam. in spec 227.28, Giacomo Filippo Cyni, Brief vom 2. Februar an Ferdinand Bonaventura Harrach.

sich Mérode-Westerloo in seinen Memoiren erinnert, in einen Streit mit dem ordentlichen Botschafter Franz Anton Graf Berka von Dubá[89]. Das gespannte Verhältnis zu Berka spricht Cyni auch in Briefen an Ferdinand Bonaventura Graf Harrach an, in denen er diesem berichtet, der eifersüchtige Berka versuche, Verhandlungen zu stören, habe ihn öffentlich beleidigt und Adelige bestochen, damit diese ihn am Wiener Hof in Verruf bringen[90].

Stepney berichtet von den Schwierigkeiten, die Cyni in Venedig wegen seines ungeklärten Status hatte. Die Venezianer seien nicht *much edified by the emperor's having nominated an Abbot to transact with them in the nature of a public minister, or at bottom perhaps they are not willing to receive one with the second order of Envoy, after having been used to send and receive no other characters than that of Ambassador. However, not to declare this to be the true difficulty of their not admitting Sigr. Cini to audience of the Senate, they have found out an odd expedient to hinder his being introduced among them – by demanding in what habit he pretends to appear? Which question and circumstance perplexes him not a little for the Nonce (Nuncio) at Venice will not allow him to assume the long robe, which is the badge of a prelate, and the Senate will not admit him with a short cloak, the ordinary dress of an abbot, since the Emperor in his credential distinguishes him by the style of Monsignore. This nicety I believe will hinder our equivocal minister from exercising his function, and I have been told the Emperor himself, being sensible of his error, in having offered to make use of such a man, would gladly retrieve it, by letting him drop, if he could handsomely*[91].

In Wien hingegen verkehrte Cyni in den erlauchtesten Kreisen, hatte gute Kontakte zu den drei Kaisern, von denen er eine jährliche Pension für seine Dienste erhielt, verkehrte mit den Harrachs und zählte den Reichsvizekanzler Schönborn und den kaiserlichen Beichtvater Tennemann zu seinen Freunden. Im Jahre 1705 verfasste er seine erste Schrift für Kaiser Joseph I., und zwar abermals eine, die den Zorn des Kirchenstaates heraufbeschwor. Valesio berichtet über sein papstkritisches Pamphlet: *Hebbe in questo giorno da S. Beatitudine udienza straordinaria l'ambasciatore veneto e dicesi che S. Beatitudine molto col medesimo si dolesse che monsignor Cini dalla Pergola, quale in tempo d'Innocenzo XII, per haver composte in forma di lettere relazioni* […] *dello stato in che si trovava allora la corte, carcerato e posto in Castello e nel principio del presente ponteficato rilegato nella sua patria, d'onde con inganno fuggito e ricoveratosi nella*

[89] Mérode-Westerloo 243.

[90] Wien, ÖStA, AVA, FA Harrach Fam. in spec 227.28, Giacomo Filippo Cyni, Briefe vom 2. Februar, 4. Februar, 23. Februar, 3. Mai und 12. Juli 1704 an Ferdinand Bonaventura Harrach. Außerdem hat sich unter der Signatur ÖStA, AVA, FA Harrach Fam. in spec 227.29 ein Brief von Marco Giuseppe Cyni an den Grafen Harrach erhalten.

[91] Report on the Manuscripts of the Duke of Buccleuch 706f.

corte di Vienna, habbia in detta città stampato un libro nel quale parla poco honorevolmente della corte di Roma[92].

Laut den Memoiren Mérode-Westerloos[93] handelte es sich bei der papstkritischen Schrift, die sich nicht mehr auffinden lässt, um ein Gutachten über die kaiserliche Besatzung von Comacchio, einem Landstrich, der im Rahmen des Spanischen Erbfolgekriegs 1708 von den kaiserlichen Truppen eingenommen wurde.

Der erste panegyrische Beitrag mit Wien-Bezug, der sich aus der Feder Cynis erhalten hat, ist seine Leichenrede auf Kaiser Joseph I., der im Jahr 1711 den Blattern zum Opfer gefallen war. Unter seinem arkadischen Pseudonym Clorindo Erimantico hielt Cyni am ersten Tag der Exequienfeiern einen *Discorso funebre*[94]. Er eröffnete seine Rede mit der Feststellung, dass es schier unmöglich sei, Joseph zu loben, da dessen Meriten und Tugenden zu groß seien für jedwede Huldigung mit irdischer Zunge. Sobald man eine Tugend des verblichenen Kaisers auswähle, dränge sogleich die nächste nach, *è impossibil lodar GIUSEPPE; imperoché (ecco la ragione) qual nel Fiume l'onda incalza l'altr'onda, tal da una virtù l'altra è sospinta:* […] *in mezzo a si bella colluttazione vedesi nascer l'impossibiltà di lodarle*[95].

Es sei sogar leichter, alle Blumen der kaiserlichen Gärten, alle Zweige der österreichischen Wälder zu zählen als die Tugenden des Monarchen[96]. Die Feststellung der Unmöglichkeit dieses Unterfangens hält den Geistlichen naturgemäß nicht davon ab, seitenlang, mit rhetorischer Insistenz und ausgeschmückt mit klassischen Zitaten, den Tugendreichtum des Monarchen, *GIUSEPPE, il Pio, il Giusto, il Forte*[97], zu unterstreichen. In den militärischen Dingen sei er Achill und Goffredo[98] ebenbürtig gewesen; als *Marte dell'Austria*[99] habe er in Flandern, Italien, Sardinien und Spanien Heldenhaftes geleistet[100]. Er ließ die Franzosen erzittern, wurde *emolo dell'antico Cesare, fè rosseggiar di sangue ostile, attonito a tante vittorie, il Reno*[101].

---

[92] Francesco Valesio, Diario di Roma. Libro quinto e libro sesto. Volume III: 1704–1707, hrsg. von Gaetana Scano (Milano 1978) 324f.
[93] Mérode-Westerloo 243.
[94] A-Wn Cod. Ser. n. 17572 [Giacomo Filippo Cyni,] Discorso Funebre recitato privatamente a gl'Amici […].
[95] Ebd. fol. 6r.
[96] Ebd. fol. 7r.
[97] Ebd. fol. 2v.
[98] Gemeint ist hier Gottfried von Bouillon, Heerführer im ersten Kreuzzug, der in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* literarisch verewigt wurde.
[99] A-Wn Cod. Ser. n. 17572 [Giacomo Filippo Cyni,] Discorso Funebre, fol. 11r.
[100] Ebd. fol. 9r.
[101] Ebd. fol. 11r.

Cyni fordert: *Cedete pur tutti a GIUSEPPE o antichi, e moderni Principi della Terra; perché raccogliendo egli tutti li vostri pregi nel suo petto, tutte contiene ancor nel suo petto le vostre glorie*[102]. Generell ist Cynis Herangehensweise den Lobpreisungen der zeitgenössischen Librettisten eng verwandt, für die der Überbietungstopos zum täglichen Brot gehörte. In Joseph vereinigten sich, so Cyni, *la fortezza d'Agesilao; la lealtà di Camillo; la Temperanza di Scipione; la magnanimità di Pompeo; o per dir meglio; la magnificenza d'Augusto: il valor di Cesare: la clemenza di Tito: la Probità di Teodosio.* Diese Vorzüge *serviranno di chiaroscuro, per far indi spiccar più bella l'Immagine della sua eroica Virtù; additandolo qual vivo Compendio di tutti gl'Austriaci Monarchi; qual specchio fedele non meno a trapassati, che a tutti li Regnanti avvenire*[103].

Und auch die von Cyni in seiner Rede ersonnenen Titel für *componimenti funebri*, die man Joseph I. widmen könne, erinnern an ähnliche aus zeitgenössischen *drammi*, *componimenti* und *sepolcri*: *La Gran Fenice dell'Austria. Apollo in lutto. Il volo dell'Aquila. La Morte in Gala. La Metamorfosi del Lauro. Il Magnetismo dell'onore. I sospiri del Danubbio. La Crisi della Fede. Il Primato delle Virtù in Lite. L'aumento della Gloria pesato dalla Fama su le Bilancie di Pallade*[104].

Messis Accademica – Akademiereden für das Kaiserhaus

Dieselbe Leichenrede findet sich auch in dem bereits erwähnten, in der Senate House Library in London verwahrten Konvolut, der *Messis Accademica, a Liborio Nicomede Comite Cini collecta*. Da über einigen Reden dieser ‚akademischen Ernte', die offenbar von Liborio Nicomede Cyni zusammengestellt wurde, das Arkadier-Pseudonym Giacomo Filippo Cynis steht und auch die anderen Teile der Kollektion dem kapriziösen Stil des Prälaten mehr als nur verwandt erscheinen, ist davon auszugehen, dass hier nicht der Sammler Liborio Nicomede, sondern der ‚Gesammelte' Giacomo Filippo für den größten Teil der *orationes* verantwortlich zeichnete.

Letzterer scheint im Wien der 1710er-Jahre eine Gelehrten-Akademie[105] unterhalten zu haben; ganz sicher lässt sich diese für das Jahr 1714 belegen,

[102] Ebd. fol. 7r–7v.

[103] Ebd. fol. 11v.

[104] Ebd. fol. 12r.

[105] Zu Akademien im Wien der Barockzeit vgl. etwa Herbert Seifert, Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit, in: Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolf Frobenius–Nicole Schwindt-Gross–Thomas Sick (Saarbrücken 1993) 215–224; Andrea Sommer-Mathis, Akademien, Kantaten und Serenaten am Wiener Kaiserhof. Zwischen akademischer Konversation, höfischem Zeremoniell und musikalischer Unterhaltung, in: La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische

weil hier ein prominenter Gast an den Diskussionen teilnahm – Gottfried Wilhelm Leibniz. Die Leibniz-Forschung weiß zwar von einer unter dem Namen „Cini" firmierenden Akademie[106], an welcher der Philosoph zwischen dem 23. Juli und dem 13. August 1714 einmal wöchentlich teilnahm, nicht zuletzt deshalb, weil sich in seinen gesammelten Schriften einige wenige Beiträge für verschiedene Sitzungen erhalten haben[107], konnte den Namensgeber dieses Gelehrten-Zirkels aber bis dato nicht eruieren.

Leibniz befand sich von Dezember 1712 bis Oktober 1714 in Wien, in erster Linie, um das letztlich zum Scheitern verurteilte Ziel einer in der Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs angesiedelten Akademie/Sozietät der Wissenschaften zu verfolgen, als deren Chef er sich selbst gern gesehen hätte[108]. Leibniz unterhielt gute Beziehungen zum Kaiser, der ihn zum Reichshofrat ernannte, zum Feldmarschall Prinz Eugen, zum Grafen Sinzendorf und zu anderen illustren Vertretern aus Wiener Adel und Intelligenz. Ganz offensichtlich knüpfte er auch Kontakte zu Giacomo Filippo Cyni, einer sicherlich in jeder Hinsicht merkwürdigen Figur der Wiener gehobenen Gesellschaft, wie man aus seinen Schriften erahnen kann.

Nicholas Rescher schneidet in seinem Buch *On Leibniz* auch die Akademie-Tätigkeit des Philosophen an: „Late in his stay Leibniz became an active participant in the discussion of the Academia du [sic!] Cini. In the seventeenth century literary academies on the Italian renaissance model flourished in the German-speaking world, and it was to a Viennese venture of this sort that Leibniz now contributed a series of papers during the summer of 1714 – including one on philosophia sacra among the Greeks. These discussions, sometimes written in Latin verse (always a favored vehicle with Leibniz), were responses to such challenge questions as ‚Would it be desirable to be the only clever and intelligent person among a mass of ignoramuses' (23 June [recte: July]), or ‚Is it preferable to be vocal or mute?' (6 August), or ‚What are the comparative benefits of a private and public life?' (13 August). As an avid communicator, Leibniz could hold forth on such jeu d'esprit topics with impressive competence, whether in writing (be it in prose or verse) or in speech (be it prepared or extempore). All this activity was

Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno il 1700, hrsg. von Berthold Over (Berlin 2016) 385–403.

[106] Vgl. etwa Margot Faak, Leibniz als Reichshofrat, hrsg. von Wenchao Li (Berlin–Heidelberg 2016) 112, Anm. 253, wo von einer nicht weiter bestimmbaren Akademie „eines Italieners Cini (von Herkunft wohl Florentiner)" die Rede ist.

[107] Gottfried Wilhelm Leibniz, Leibnizens geschichtliche Aufsätze und Gedichte aus den Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Hannover, hrsg. von Georg Heinrich Pertz (Hannover 1847) 350–353.

[108] Nicholas Rescher, On Leibniz. Expanded Edition (Pittsburgh 2013) 256. Zu Leibniz in Wien vgl. auch Kurt Müller–Gisela Krönert, Leben und Werk von Gottfried Wilhelm Leibniz (Frankfurt am Main 1969) 233–247.

also motivated by a wish to enlist the Viennese intelligentsia on behalf of the Society of Sciences project: Leibniz probably saw the Academia du Cini as a nucleus around which his larger enterprise could be formed"[109].

An den Akademie-Sitzungen nahmen außer Leibniz, dem Cyni auch mittels einiger auf dessen Namen – *Lebnitius* – gedichteter Anagramme huldigte[110], und den (vermutlich) beiden Cynis auch die Grafen Rabatta, Cobenzl und Starhemberg teil, die ebenso wie Leibniz regelmäßig die zu diskutierenden Themen vorgaben. Weitere Debatten, die sich aus der Hinterlassenschaft von Leibniz nicht mehr rekonstruieren lassen, galten den Themen des Ursprungs der verfeindeten mittelalterlichen Parteien der Guelfen und Ghibellinen, dem Militärwesen zu Land und zur See, der Geschwätzigkeit und Verschwiegenheit sowie der Frage, ob es eine größere Tugend sei, in glücklichen Zeiten bescheiden zu sein oder im Unglück standhaft.

Von größerem Interesse für die vorliegende Studie sind allerdings die anderen in der *Messis Accademica* enthaltenen Reden, die allesamt panegyrischer Natur sind und auf einzelne Mitglieder des Hauses Habsburg zugeschnitten waren. Ob diese auch im Kreis der Cyni'schen Akademiker vorgetragen wurden, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit sagen; zuweilen verweist der Redner nur auf den Kreis an Freunden, vor dem er spricht.

Die Sammlung eröffnen eine lateinische und eine italienische Leichenrede auf Kaiser Joseph I., wobei letztere, wie erwähnt, mit der in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Handschrift identisch ist. Darauf folgt ein Panegyrikos[111], den Cyni 1712 aus Anlass der Krönung Karls VI. zum ungarischen König fertigte, wieder unter seinem Arkadiernamen Clorindo Erimantico. Cyni geht nach dem bekannten Schema des Überbietungstopos vor: Die dem aktuellen Herrscher vorangegangenen Helden waren zwar die glorreichsten ihrer Zeit, werden nun aber, da Kaiser Karl VI. an der Macht ist, von diesem bei weitem übertroffen. Der Orator entschuldigt sich eingangs bei den *Ceneri venerate* der verblichenen Herrscher, die nun vom Glanz Karls VI. überstrahlt werden: [T]*utti gli eroi de' secoli trapassati, ancor che assieme congionti, non equivalgono certam:te a quell'uno, ch'or risplende al Cielo Germanico, qual Compendio ammirabile d'eroi: Vivo essemplare d'ogni Perfezzione: Gran Decoro, e Portento dell'Universo. Lo dirò pure. Non equivagliono al Regnante Invittiss:o Carlo, quale non so, s'io dirmi debba il Massimo tra gl'Ottimi, o l'Ottimo infra*

[109] Rescher, On Leibniz 267. Ähnliches steht in ders., Leibniz visits Vienna (1712–1714), in: Studia Leibniziana 31 (1999) 133–159. Einzig heißt die Cyni'sche Akademie hier nicht „du Cini", sondern – richtig – „Dn. Cini".

[110] [Giacomo Filippo Cyni], Problema nobis propositum à Doctissimo Barone de Leibniz, ita se habet = Utra Scientia Militaris sit difficilior, Nauticæ Puhnæ, an Terrestris, in: MA 177–185, hier 183.

[111] [Giacomo Filippo Cyni], Il gran cilindro dell'Austria […], in: MA 41–60.

i Massimi […] *Quegli se ben carchi di merito pur trassero* […] *dalla Dignità lo splendore; Carlo allo splendore medesimo più vasto Lume influisce. Fu sorte di quegli il trovar ampio il lor Soglio. Prerogativa è di Carlo non il trovarlo, ma il farlo Grande. Crebbero eglino per l'Impero: L'Impero or cresce per Carlo. A loro in somma fu dato il Contar Regni: a Carlo i Mondi*[112].

Darauf überschüttet Cyni die Zuhörer mit einem ‚Füllhorn' an karolinischen *virtutes*, wobei er die dem Motto Karls entlehnten *constantia* und *fortitudo* als Haupttugenden des neuen Oberhaupts des Heiligen Römischen Reichs festhält und diese mit herausragenden historischen Vertretern derselben zu Karl in Bezug stellt: *Or essalti pur Giulio Cesare li suoi cinque Trionfi, Gallico, Alessandrino, Pontico, Africano, e Ispanico. Vantisi pur Augusto d'aver sortito il Dalmatico, l'Acziaco, e l'Alessandrino; che siccome le circostanze de' tempi rendono senza dubbio più segnalati li Trionfi di Carlo, così più memorabile a i posteri, e certam:te incomprensibile sarà sempre la sua Fortezza.* […] *Tutto ciò che scrissero le penne Greche della Costanza d'Agesilao, di Focione, di Licurgo, d'Antioco, e di Masinissa; o tutto quanto commemorano gl'Annali Romani di quella di Scipione, d'Attilio Regolo, di Fabio Massimo, di Pompeo, e di Sertorio: è una figura, un ombra un nulla rispetto alla Costanza di Carlo, che tutti rappresenta unitam:te in se*[113].

An diesen italienischen Panegyrikos schließt eine Reihe zumeist lateinischer, an andere Mitglieder der Familie Habsburg adressierter Reden an, welchen in der Regel auf die Widmungsträger zugeschnittene (extemporierte) Epigramme und teils experimentelle Gedichte folgen. In einem auf den früh verstorbenen Thronfolger Karls VI., Erzherzog Leopold Joseph, verfassten *Carmen elegiacum* macht Cyni etwa die Alliteration zum strukturgebenden Prinzip, eine Technik, die heutzutage unter dem Begriff Tautogramm bekannt ist, in der am Ende des 17. Jahrhunderts verfassten Poetik des Karmelitermönchs Paschasius hingegen unter dem Terminus *carmen paromæum* aufgelistet ist[114]. Knapp fünfzig Verse dieser in erster Linie ‚visuellen' Poesie dominiert der Buchstabe „L" wie Leopoldus. Demonstrativ seien hier die ersten sechs angeführt:

Laurigeros Latium, libans lenimine, lusus
lucubret laudes lucidiore lyra.
Lactantem luceat lepidè laudare leonem,
lucinæ, lituos lætificasse licet.
Libavit lucem Leopoldus; ludite læti
lectores lyrici, liberiore libro[115].

[112] Ebd. 43.
[113] Ebd. 52f.
[114] Johannes Paschasius, Poesis artificiosa […] (Würzburg 1668) 119.
[115] [Giacomo Filippo Cyni,] Mysterium magnum in auspicatio natali serenissimi Austriæ Achi Ducis Asturiæque Principis Leopoldi […], in: MA 225–245, hier 244.

Thematisch kreisen die meisten von Cynis *orationes* um die verschiedensten Jubel- und Trauerereignisse der Familie Habsburg: Er gratuliert Karl VI. zum Geburtstag, indem er dem Publikum dessen *regii virtutes* präsentiert[116], glorifiziert den Frieden von Rastatt im Jahre 1714 und prophezeit dem Sohn des Kaisers, Leopold Joseph, anlässlich seiner Geburt eine glorreiche Zukunft, mittels bedeutungsschwerer, symbolisch überfrachteter Anagramme sowie mystischer Arithmantie, einer „Form der Wahrsagung aufgrund von Zahlen, die eine Person bestimmen und sich z. B. aus ihrem Namen oder ihrem Geburtsdatum ergeben"[117]. Diese Art der Prophetie nach Zahlen wurde nach Ansicht von humanistischen Gelehrten von Pythagoras erfunden[118], weswegen Cyni die Rede für den neugeborenen Thronfolger folgerichtig als *oratio pythagorica* bezeichnet[119].

Die Zukunft Leopold Josephs gestaltete sich indes alles andere als ‚glorreich', denn bereits ein halbes Jahr nach seinen kabbalistischen Weissagungen sah sich Cyni gezwungen, poetische Beiträge auf das Ableben des Erzherzogs zu verfassen, die sich trotz ihres (an)klagenden Duktus stets verspielt-kapriziös geben[120]. Große Zweifel an Giacomo Filippo Cynis Autorschaft sind hinsichtlich der zweiten Serie der in diesem Band erhaltenen Trauer-Gedichte angebracht, die anlässlich des Todes der Kaiserinwitwe Eleonore Magdalene vorgetragen oder zumindest verfasst wurden[121], weil Cyni am Todestag der Monarchin nicht in Wien weilte, sondern im Mailänder Kerker festgehalten wurde. Für diesen Beitrag allein kann also vermutet werden, dass der Sammler der Reden, Liborio Nicomede Cyni, auch als Panegyriker fungierte.

Mit Blick auf das Geschlechterverhältnis im frühen 18. Jahrhundert sind auch die nur selten an Frauen gerichteten Reden Cynis von nicht unerheblichem Interesse. In einem mit *Festiva Aggratulatio*[122] überschriebenen Beitrag wird der Gemahlin Kaiser Karls VI., Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, gehuldigt. Frauen hätten, behauptet Cyni, zwar im Allgemeinen einen üblen Leumund, doch gebe es eine, welche die Makel ihres Geschlechts

[116] [Giacomo Filippo Cyni,] Regiarum virtutum obsequia in die nativitatis Augustissimi Caroli Sexti, in: MA 107–117.

[117] Visuelle Poesie I. Von der Antike bis zum Barock, hrsg. von Ulrich Ernst (Berlin–Boston 2012) 487, Anm. 12. Diese Art der *anagrammi numerali* beschreibt auch Emanuele Tesauro, Il cannocchiale Aristotelico, hrsg. von August Buck (Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Berlin–Zürich 1968) 379–381.

[118] So will es auch der Gelehrte und Alchemist Blaise de Vigenère, dessen *Traicté des chiffres ou secrètes manières d'écrire* (Paris 1586) auszugsweise abgedruckt und übersetzt ist in Ernst 480–542.

[119] [Cyni], Mysterium 225.

[120] [Giacomo Filippo Cyni], In Obitu serenissimi Infantis Leopoldi Austriæ Achi Ducis Asturiæque Principis, in: MA 246f.

[121] In obsequium defuncte augustissimæ Imperatricis Matris, in: MA 249–261.

[122] [Giacomo Filippo Cyni], Festiva aggratulatio, in: MA 79–91.

durch unermessliche Tugendhaftigkeit aufwiege: *Scilicet una omnium diluit flagitia: una omnium expiavit dedecora, Austriaca Elisabeth; Elisabeth, dulcis Austriadum gloria: Summum Germaniæ jubar: eximium Imperÿ decus; novum Orbis Portentum. Hæc est Mulier illa Fortis* […] *Hæc est Virago illa præcellens*[123].

Auch wenn Cyni die Kaiserin hier gleichsam als *mulier clara*, wie Giovanni Boccaccio sie genannt hätte[124], als *femme forte*, als turmhoch ihr gesamtes Geschlecht überragendes Exempel einer glorreichen *virago* bezeichnet, merkt man doch sehr schnell, dass die Ära der protofeministischen Abhandlungen des Humanismus, die von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis um 1620 den Diskurs um die (Un-)Tugend der Frau dominierten[125], längst abgelaufen war und alle Winkel der Gesellschaft von unverhohlener Misogynie geprägt waren. Vorbei die Zeiten, in denen humanistisch gebildete Frauen wie Moderata Fonte (*Il merito delle donne*, 1600) und Lucretia Marinella (*La nobiltà et l'eccellenza delle donne*, 1601) in selbstbewussten Abhandlungen ihr Geschlecht gegen Anfeindungen aus dem frauenverachtenden Lager verteidigten. Kaum noch denkbar, dass knapp hundert Jahre vor Cyni der Gelehrte Cristofano Bronzini in seiner der toskanischen Großherzogin Maria Maddalena d'Austria gewidmeten, monumental konzipierten Schrift *Della dignità e nobiltà delle donne* der Leserschaft mit den ausschweifenden Monologen seines *alter ego* Onorio zu beweisen versuchte, [c]*he la Dignità, e Nobiltà della Donna, sia maggiore di quella dell'Huomo*[126].

Weniger als ein Jahrhundert später bezeichnete Giacomo Filippo Cyni die Kaiserin als die tugendhafte Ausnahme ihres lasterhaften Geschlechts. Er reihte Elisabeth Christine in eine Auswahl weiblicher *exempla virtutis* – Kriegerinnen wie Zenobia und Penthesilea, die hellsehende Tochter des trojanischen Königs Priamos, Kassandra, sowie die Philosophin Arete von Kyrene, Tochter und Schülerin des Aristippos von Kyrene[127] –, die ihrerseits historische Ausnahmeerscheinungen waren und nun vom hell leuchtenden Beispiel der Kaiserin in den Schatten gestellt wurden. Zugleich gesellte sich Cyni damit selbst zur Schar von Gelehrten, nicht zuletzt den Vätern des Humanismus Francesco Petrarca

[123] [Cyni], Aggratulatio 81.

[124] Boccaccio verfasste 1361/62 die Schrift *De mulieribus claris.*

[125] Vgl. dazu etwa Virginia Cox, Women's Writing in Italy. 1400–1650 (Baltimore 2008); dies., The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy (Baltimore 2011); Axel Erdmann, My Gracious Silence. Women in the Mirror of 16th Century Printing in Western Europe (Luzern 1999); Constance Jordan, Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models (Ithaca–London 1990) oder Sarah Gwyneth Ross, The Birth of Feminism. Woman as Intellect in Renaissance Italy and England (Cambridge–London 2009).

[126] Cristofano Bronzini, Della dignità e nobiltà delle donne […], giornata prima (Firenze 1622) 15.

[127] [Cyni], Aggratulatio 83f.

und Giovanni Boccaccio, die ihm in derartigen Aufzählungen großer Frauen vorangegangen waren.

Manieristische Sprachspiele für den Prinzen Eugen

Cynis Hauptaugenmerk lag jedoch auf mit *fortitudo* gesegneten, kriegserprobten Männern, als deren Lobredner er sich in eine noch erlesenere Reihe von antiken, humanistischen Panegyrikern eingliedern konnte. In der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien hat sich eine an den Prinzen Eugen gerichtete enkomiastische Schrift erhalten, eine *Corolla anagrammatica*[128], die vermutlich in den Jahren 1716 und 1717 entstanden ist[129]. Cynis „Anagramm-Kränzchen" ist ein Florilegium manieristischer lyrischer Sprachspiele, in deren Zentrum neben dem savoyischen Feldherrn nicht zuletzt implizit die Frage steht, in wie vielen verschiedenen Varianten sich die Buchstaben des Namen *Eugeniuß* aneinanderreihen lassen.

Die permutative Form des Anagramms verwendete bereits der antike Dichter und Bibliothekar in Alexandria Lykophron (3. Jh. v. Chr.), der in der Frühen Neuzeit als Erfinder dieser Gattung angesehen wurde[130], um seinem Herrscher König Ptolemaios II. Philadelphos und dessen Frau Arsinoe zu schmeicheln[131]. Cyni war das sicherlich bewusst: Er, der Nachfahre gelehrter antiker Lobredner, reihte im ersten Teil der Schrift unter seinem latinisierten Arkadier-Namen Clorindus Eremanticus auf rund siebzig Seiten in gewohnt exzentrischer Manier eine *inscriptio* auf den Feldherren, kryptografische lyrische Formen – wie die Jahreszahl 1716 ergebende Chronogramme – und zahllose Akrosticha, die auf den Namen des Verfassers verweisen, aneinander und streute dazwischen über 180 lateinische, italienische, deutsche, französische und spanische Anagramme auf den Namen des Widmungsträgers ein, die zu Disticha und Tetrasticha weitergesponnen wurden und *Eugeniuß* in einem Spannungsfeld von Krieg, Tapferkeit, olympischer Götterwelt und antiken Feldherren erstehen lassen. Als Beispiel seien hier die auf fol. 31v platzierten Exempel angeführt, die einen Eindruck von dem zum Teil radebrechenden Polyglottismus, der überbetonten *argutezza*[132] und der ostentativ zur Schau gestellten Kunstfertigkeit Cynis geben sollen:

Eugeniuß
Anagramma Italicum

[128] A-Wn Cod. Ser. n. 13756, [Giacomo Filippo Cyni], Corolla anagrammatica celeberrimo nomini serenissimi Principis Eugenii â Sabaudia […].
[129] Wenige leere Seiten inmitten der Schrift lassen aber auch die Vermutung zu, dass die *Corolla* gar nie fertiggestellt und damit auch nie dem Widmungsträger übergeben wurde.
[130] Vgl. etwa Tesauro 378.
[131] Ernst 684.
[132] Zum Begriff der *argutezza* vgl. Tesauro.

Su Guinee
No, non creda l'empio Trace
tra venali, e ingorde idee
comprar patti, che la pace
non ripoßa su Guinee.
Eugeniuß
Anagramma Germanicum
Sein Weg
Wer Wil in Krieg erlangen
den hochen ehren Steg,
der folge mit Verlangen
sein Mußter und Sein Weg.
Eugeniuß
Anagramma Gallicum
Genß vive
Ne vouß cauße d'etonemnt [sic]
S'il fait tant de mouvement
Du Danube sur la rive,
car il nait d'une genß vive.
Eugeniuß
Anagramma Hißpanicum
j un segue
El grande Hombre, que io acclamo
ÿla Luna jà perßegue
Acatando solo al Amo
Ama todoß, j un segue[133].

Der zweite Teil beginnt ähnlich wie der erste und ist voll von *inscriptii*, *elogia*, Ana- und Chronogrammen, nur werden die einzelnen Elemente noch verspielter und heterogener, als sie sich im zumindest teilweise um Regelmäßigkeit bemühten ersten Teil darbieten. Zu den Anagrammen, Disticha und Akrosticha gesellen sich manieristische, teilweise visuelle, experimentelle Dichtungsformen wie das mit Jahreszahlen spielende *carmen chronographicus* oder das *carmen cancrium*, das, als Palindrom konzipiert, Buchstabe für Buchstabe von vorn genauso wie von hinten, also retrograd, gelesen werden kann. Dazwischen bezieht sich Cyni auf die Schlacht von Belgrad im August 1717, und auch die Chronogramme stellen dieses Jahr ins Zentrum[134], was darauf hindeutet, dass die *corolla* erst im Jahr 1717 vollendet war.

Das sicherlich nicht unterentwickelte Ego des Prälaten tritt den die Huldigungsschrift durchblätternden Lesern auf jeder Seite entgegen, denn

[133] [Cyni], Corolla fol. 31v.
[134] Ebd. fol. 74r: *BeLgraDVM* | *eßt* | *CaroLI SeXtI*.

Cyni treibt nicht nur mit dem Namen des savoyischen Helden kunstfertige Spiele, sondern fügt auch ganz unverschämt den eigenen zwischen die einfallsreich gedrechselten Verse ein, damit der Widmungsträger nicht vergesse, wer ihm das Werk zugeeignet hatte. In Akroteleuta, also aus Akrostichon und Mesostichon zusammengesetzten *carmina*, vereint er den eigenen mit dem Namen des Hofkriegsratspräsidenten:

C oncinuißß E juvat plectro reßo N ante C orußco,
I nclÿta V ictoriß geßta, p I umque I ubar.
N on tamen in G enium Valet V lteriora N otare,
I pßa et E nim Clio presßa S tupore S I let[135].

Kurz vor dem Ende der Handschrift deutet ein *acroßtichon rÿthmicum* an, dass der Huldigende sich selbst vermutlich als kaum minder bedeutend ansah als den Gehuldigten:

C um fa C ta Eugenÿ non C ulto ex C armine C anto,
I - ncult - I s moduliß qu I s modo f I niß er I t?
N on tame N abßoluam N ißi cum sub N omine ta N to
I pßa As I a elanguet V I ctaque ub I que per I t[136].

Panegyrische Anstrengungen wie diese scheinen gefruchtet zu haben, denn Kaiser Karl VI. ernannte Cyni auf Drängen seines Vertrauten Guido von Starhemberg immerhin zum Geheimen Rat, wenngleich ihn der dadurch entstandene Druck zur kostspieligeren Repräsentation sukzessive in den finanziellen Ruin trieb, so man den oft mit Vorsicht zu genießenden anekdotischen Memoiren des kaiserlichen Feldmarschalls Mérode-Westerloo Glauben schenken darf[137] – und das hatte fatale Folgen: Knapp 25 Jahre, nachdem Cyni vom Oberhaupt der Christenheit in die Engelsburg verbannt worden war, landete er wegen Hintergehung des Oberhauptes des Heiligen Römischen Reichs im Mailänder Kerker. Der vormalige Vertraute dreier Kaiser scheint eine Schlüsselfigur in einem Komplott gewesen zu sein, das als Ziel angab, eine gegen den Kaiser gerichtete Allianz zu schmieden[138].

Cyni, der zu dieser Zeit nicht mehr in kaiserlichem Sold stand, wurde 1718 von Vittorio Amedeo II., dem Herzog von Savoyen und (damals noch) König von Sizilien, als außerordentlicher Botschafter neben anderen Gesandten und Vertrauten als Unterhändler zu Kaiser Karl VI. geschickt[139], um – bekanntlich vergebens – die Hand einer der beiden josephinischen Erzherzoginnen, Maria

[135] Ebd. fol. 68v.
[136] Ebd. fol. 75v.
[137] Mérode-Westerloo 243f.
[138] Vgl. dazu Luigi La Rocca, Una proposta di lega italiana al re di Sicilia nel 1719, in: Archivio storico siciliano 32 (1907) 287–293.
[139] Max Braubach, Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie IV: Der Staatsmann (Wien 1965) 76.

Josepha oder Maria Amalia, für den savoyischen Thronfolger Carlo Emanuele auszuverhandeln[140]. Nach diesem vergeblichen Versuch war Cyni offenbar auch federführend an einer mehrere Inhaftierungen, Verbannungen und auch die eigene Ausweisung aus Wien nach sich ziehenden Verschwörung gegen einige Berater des Kaisers beteiligt, die Karl VI. dazu bringen sollte, eine seiner Nichten nach Savoyen zu verheiraten[141]. Diese Konspiration, in die an vorderster Front ein zwielichtiger angeblicher Geistlicher, Giovanni Prospero Tedeschi, der in Wien die Gesellschaft Cynis frequentierte[142], und der Kämmerer und Reichshofrat Johann Friedrich Nimptsch verwickelt waren[143], sorgte europaweit für Aufsehen[144]. Der vom Obersthofkanzler Sinzendorf aus Wien verbannte Cyni wollte sich das offenbar nicht bieten lassen und reiste nach Turin, um Vittorio Amedeo II. als Kopf einer prospanischen italienischen Allianz gegen den Kaiser zu gewinnen, eines Bündnisses, dem bereits Kardinal Francesco Acquaviva d'Aragona angehörte; auch mit Venedig seien die Gespräche weit fortgeschritten, ließ Cyni verlauten[145]. Der savoyische Herzog, der sich im laufenden Krieg der Quadrupelallianz der Seite der Habsburger verpflichtet fühlte, ließ Cyni nach dessen unlauterem Angebot sofort festnehmen.

In den im Archivio di Stato in Turin verwahrten Verhörprotokollen[146] erklärte Cyni, von Kardinal Acquaviva, den er noch aus seiner Zeit in Rom kannte, zu dieser Tat angestiftet worden zu sein; Acquaviva unterhielt blendende Kontakte nach Spanien und zum Staatsminister König Philipps V., Kardinal Giulio Alberoni[147]. Die Turiner Akten berichten von Cynis misslicher Lage und seiner tiefen Kränkung, er wurde *scacciato da Vienna con tanta ingrati-*

[140] Domenico Carutti, Storia della diplomazia della corte di Savoia. 1663–1730, Bd. III (Roma–Torino–Firenze 1879) 521f.

[141] Zu dieser Affäre vgl. Braubach 77–83.

[142] Mérode-Westerloo 247.

[143] Die Urteile über die beiden sind überliefert in einer *Sentenz/ So wider den Grafen Johann Friderich von Nimptsch am 7. December 1719 zu Wien gesprochen = nebst beygefügten Urthel/ so den 12. ejusd. an dem sogenannten Abbé Tedeschi exequirt worden* (Wien 1719).

[144] Vgl. etwa Die europäische Fama […] 224 (1719) 395f.; Europische Mercurius […] 30 (1719) 253; Le nouveau Mercure, Octobre 1719 […] 132.

[145] Vgl. zu diesen Vorgängen auch den Brief, den der Herzog seinem Botschafter, dem Marchese di Breglio, nach Wien mitgab: *Istruzione di S. M. al Marchese di Breglio per il suo viaggio a Vienna, delli 17 Gennaio 1720, da Torino; Materie politiche, Negociazioni con Vienna, Mazzo 11, N. 12, delle scritture rimesse al marchese di Breglio N. 13* (abgedruckt in La Rocca 292f.).

[146] Turin, Archivio di Stato (= I-Ta), Negoziati con la Corte di Vienna, Mazzo 10, Fascicolo 13, Interrogazioni fatte dal Marchese Del Borgo a Monsig.e Cyni, e risposte date da questo, in: Memorie, lettere, dichiarazioni, interrogazioni, istruzioni, ed altre scritture riguardanti l'Abbate Cini Consigliere di S. M. Imperiale stato arrestato all'Albergo Reale, tradotto nella Cittadella, e quindi sulle frontiere dello Stato di Milano 1719.

[147] La Rocca 289f.

tudine[148] beziehungsweise fand er sich *mandato via da Vienna, colla Casa spiantata per servizio dell'Imperatore, e con Fratelli nelle angustie, e dovendo pensar' a vivere, et a sostentare se, et i Fratelli*[149]. Diese widrige Situation mitsamt der Tatsache, dass ihm Kaiser Karl VI. seine Pension von 3.000 Scudi jährlich entzog, die er von Leopold I. und Joseph I. für seine Dienste erhalten hatte[150], scheint ihn in die Arme der Spanier und noch während des Verhörs zu cholerischen Ausbrüchen getrieben zu haben.

Cyni wurde darauf nach Mailand, also auf habsburgisches Gebiet, überstellt und dort ins Gefängnis gesperrt; zumindest im Jänner 1720 befand er sich noch ebendort[151]. Der bayerische Diplomat Essig schrieb im November 1720, der Verschwörer sei eben aus der Mailänder Haft entlassen worden und plane, wieder nach Wien zurückzukehren[152]. Ab da verwischen sich Cynis Spuren bis zu seinem Tod in Verona im Jahre 1727.

Das Beispiel von Giacomo Filippo Cyni zeigt die Lebensgeschichte eines Mannes, der sich wie viele seiner Zeitgenossen, deren Biografie sich in Ermangelung handfester Skandale weniger gut rekonstruieren lässt, mit verschiedensten Kurzanstellungen – als Prälat und Panegyriker, als Diplomat und Spion, zwischen Repräsentationszwang und finanzieller Misere – durchs Leben schlug, sich in seinen Schriften und Reden ganz dem Fürsten-Lob verschrieb und hochrangige Adressaten hofierte, von denen er sich Protektion, Geld und Sicherheit erhoffte. Cyni und seine Kollegen – seien sie am Hofe angestellt gewesen oder in der Hoffnung auf Anstellung, Belohnung und Titel von sich aus tätig geworden – schmückten nach den Leitfäden des Aristoteles und dessen humanistischer Epigonen die Genealogie der Gehuldigten mit kräftigen Pinselstrichen weitschweifig aus, veredelten ihre von Tugend erfüllte *gloria* rhetorisch, damit im Schatten der monumentalen Monarchen-*majestas* auch die illustersten Vorfahren Platz finden konnten. Diesen Lobrednern, Librettisten und Hof-Ideologen, die ihre Herrscher in *componimenti per musica* oder Panegyrikoi als hehre, unbezwingbare Imperatoren, als Zentrum teleologisch sich auf sie zuspitzender dynastischer Linien vor den Vorhang treten ließen, war es zu verdanken, dass der Hofadel im Auditorium, die gelehrten Teilnehmer einer Akademie und die Leser enkomiastischer Literatur sich ein plastisches, durch und durch tendenziöses Bild zu machen vermochten, von welchen Wohltätern sie beherrscht wurden.

---

[148] I-Ta, Negoziati con la Corte di Vienna, Mazzo 10, Fascicolo 13, Interrogazioni fatte dal Marchese Del Borgo.

[149] Ebd.

[150] Ebd., Avvisi di Milano circa li esami del Abbate Cini, in: Memorie, lettere, dichiarazioni, interrogazioni, istruzioni […].

[151] La clef du cabinet des princes de l'Europe […] 32 (1720) 53.

[152] Braubach 402, Anm. 179.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 185–230
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Martin Scheutz

Italiener im Wien des 18. Jahrhunderts

Neubürger, Hofangehörige und hofbefreite Handwerker

Abstract:

The 'Italians' in Vienna – whether they came from Italy, from the Italian-speaking part of Switzerland or from the Adriatic region – were a clearly linguistically and visually, but also confessionally perceptible group of residents within the capital and royal residence. As permanent residents or as temporary labour migrants, they were able to occupy diverse niches within the early modern spectrum of occupations of the city. For example, they could be found as lemon merchants, silk makers, chimney sweeps, ice-cream sellers, salami sellers, rag pickers or highly esteemed construction workers. In culinary terms, 'Italian Vienna' lives on in the haberdashery, in the mandoletti makers, the biscuit bakers and the rosolio producers. The Viennese court (with its music band, the court poets, or the court library) and the military offered important career options to the well-connected *Transalpini*. We know little about the self-image of the 'Italian Viennese'. It is difficult to say whether the *Transalpini* in Vienna interpreted themselves as immigrants, as emigrants, as migrants, as labour migrants or as migrants, or how their self-image was shaped at all. The Italians living in Vienna had 'double identities' that adapted to both the society of origin and the society of arrival.

Die Italiener waren neben den Böhmen und Mährern, den Ungarn oder etwa den Bewohnern des Heiligen Römischen Reiches eine deutlich wahrnehmbare Gruppe innerhalb der frühneuzeitlichen Residenzstadt Wien. Nach einem berühmten Diktum des Ulmer Polyhistors Martin Zeiler (1589–1661) von 1649 war Wien in der Frühen Neuzeit *gar Volckreich / als die sechs mächtiger Nationen / der Teutschen / Welschen / Hungarn / Böhmen / Polen / und Slovacken / gemeine Herberg zu seyn scheinet*[1]. Als entscheidenden Pullfaktor für die Migration sah der Wiener Reiseführer und Hofberichterstatter Johann Basilius Küchelbecker (1697–1757) den Hof an: *Ein jeder begreifft leichtlich vor sich selbst, daß so eine grosse und zahlreiche Hof-Stadt, als wie die Käyserliche ist; die Menge so*

[1] Martin Zeiler–Matthäus Merian, Topographia Provinciarum Austriacarum Austriae, Styriae, Carinthiae, Carniolae, Tyroliae etc. (Frankfurt/Main 1649) 40.

vieler grosser Fürsten, Grafen und Cavalliers; die grosse Anzahl auswärtiger Bothschaffter, Gesantden und Ministres, und unzehlich vieler andere Fremden, welche teils aus Noth / teils aus Curiosité, dem Hof eines grossen Herren folgen / unzehlige Summen Geldes depensiren, so alles denen Einheimischen gleichsam in die Hände fällt[2]. Der bayerische Josephiner Johann Pezzl (1756–1823) vermerkte in den späten 1780er-Jahren, dass in Wien *keine Familie ihre einheimische Abstammung mehr bis in die dritte Generation hinaufführen kann. Ungarn, Böhmen, Mährer, Siebenbürger, Steiermärker, Tiroler, Niederländer, Italiener, Franzosen, Bayern, Schwaben, Sachsen, Schlesier, Rheinländer, Schweizer, Westfäler, Lothringer usw. usw. wandern unaufhörlich in Menge nach Wien, suchen dort ihr Glück, finden es zum Teil und naturalisieren sich*[3]. Als bestimmende Gruppe in der Zeit Leopolds I. bis zur Zeit Karls VI. waren die italienischen Transalpini in Wien auch am Beginn des Ersten Weltkrieges gedanklich noch präsent, so schreibt beispielsweise der Kunsthistoriker und Vizedirektor des Museums für Kunst und Industrie Moritz Dreger (1868–1939) in seiner bis heute wichtigen Geschichte der Hofburg: „Es ist begreiflich, daß der italienische Einfluß in Wien im XVII. Jh. ununterbrochen zunahm. Da die Habsburger einen großen Teil Italiens mittelbar oder unmittelbar beherrschten, war Wien im XVII. und XVIII. Jh. in gewissem Sinne nicht nur eine deutsche, sondern auch eine italienische, Hauptstadt. In Wien wurde sehr viel Italienisch gesprochen, am Hofe gab es auch einen eigenen ‚Wällischen Poeten'. So wird noch im Jahre 1750 Metastasio ‚in solcher qualität' ein hohes Gehalt bewilligt"[4].

Italienische Migration – Skizzen einer Forschungslandschaft

Der Soziologe und Historiker Johannes Augel legte 1971 in seiner Dissertation eine Überblicksdarstellung zur Migration aus Italien nach Norden vor, die auf breiter Archivrecherche in deutschen Stadtarchiven, aber auch in den Staatsarchiven von Como und Mailand basiert. Die migrierenden Italiener verstanden sich als Teil eines Kulturtransferprozesses[5]. Eine valide Liste von 1.847 Namen von italienischen Einwanderern (Name, meist Beruf, mitunter Herkunft) konnte auf dieser Quellengrundlage erarbeitet werden. Das Haupt-

[2] Johann Basilius Küchelbecker, Allerneueste Nachricht vom Römisch-Käyserli. Hofe […] (Hannover 1732) 103.

[3] Johann Pezzl, Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit, hrsg. von Gustav Gugitz–Anton Schlossar (Graz 1923) 22.

[4] Moritz Dreger, Baugeschichte der K. K. Hofburg (= Österreichische Kunsttopographie 14, Wien 1914) 222.

[5] Als guten Überblick s. Reingard Esser, Migrationsgeschichte und Kulturtransferforschung, in: Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850, hrsg. von Thomas Fuchs–Sven Trakulhun (= Aufklärung und Europa 12, Berlin 2003) 69–82.

auswanderungsgebiet der ‚rheinisch'-italienischen Handwerker und Händler waren einerseits das Gebiet der oberitalienischen Seen (Lago Maggiore, Lago di Lugano, Lago di Como) und andererseits die unter Bevölkerungszuwachs ‚leidenden' Gebirgstäler, die zum Teil spezialisierte Arbeiter, Handwerker und Händler nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges in den Norden schickten. In den rheinischen Städten wanderten nach dem Dreißigjährigen Krieg zuerst die Südfrüchte- und Spezereiwarenhändler vom Comer See ein, dann folgten im 18. Jahrhundert die aus Savoyen und Piemont stammenden Galanteriewarenhändler. Daneben gab es viele Kaufleute und die in größerer Anzahl aus den Alpentälern und der Lombardei einwandernden Spezialisten wie etwa Architekten, Bauarbeiter, Baumeister, Rauchfangkehrer und Steinmetze[6]. Manche Orte und Regionen, etwa in Graubünden die Bauleute, konnten sich spezialisieren: Der kleine Ort Pellio oberhalb vom Luganersee schickte Maurer nach Italien und in andere Orte[7], Schignano oberhalb des Comer Sees entsandte Maurer in die restliche Schweiz; die Ortschaft Tavernerio transferierte Barometermacher nicht nur in die Niederlande, sondern auch nach Linz und nach Wien. Allein 18 Barometermacher entsandte der am Comer See gelegene Ort Rovena im 18. Jahrhundert nach England, die Handwerker konnten auch Teleskope, Thermometer und andere Spezialinstrumente herstellen[8]. Bei insgesamt 1.241 Berufsangaben setzte sich die aus Italien einwandernde Schar an Handwerkern und Gewerbetreibenden besonders aus Kaufleuten, Krämern/Kleinhändlern, hoch spezialisierten Handwerkern und Beamten zusammen (**Tabelle 1**).

[6] Johannes Augel, Italienische Einwanderung und Wirtschaftstätigkeit in rheinischen Städten des 17. und 18. Jahrhunderts (= Rheinisches Archiv 79, Bonn 1971) 106f. Siehe etwa in Graz Toponyme als Indikatoren ‚italienischer' Migration: die Pomeranzengasse, eine alte ‚Reiche' zwischen den Häusern (Benennjahr 1813), und die Limonigasse.

[7] Augel 94.

[8] Augel 77–79, 95. Als Vergleich s. Andrea Pühringer, „E tutta questa miseria è italiana". Italienische Emigranten in deutschen Städten des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Fuchs–Trakulhun 353–377, bes. 357–359; dies., „L'italiano in Assia" – Italiener in hessischen Städten der Frühneuzeit. Eine Bestandsaufnahme, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 53 (2003) 95–115.

Tabelle 1: Italienische Einwanderer in rheinischen Städten im 17./18. Jahrhundert

Beruf	Anzahl	Prozent
Kaufleute	452	36,42 %
Krämer	273	22 %
Handwerker und andere Arbeiter (Barbiere/Perückenmacher/Bader, Goldarbeiter, Glaser, Köche, Schuhmacher, Textilarbeiter)	117	9,43 %
Beamte/Bedienstete	105	8,46 %
Bauarbeiter/Maurer	73	5,88 %
Fabrikanten	57	4,59 %
Rauchfangkehrer	56	4,51 %
Ärzte, Inhaber akademischer Titel	24	1,93 %
Gastwirte	20	1,61 %
Architekten/Künstler	19	1,53 %
Zinngießer	17	1,37 %
Soldaten	9	0,73 %
Bankiers	7	0,56 %
Geistliche	7	0,56 %
Stuckateure/Gipsarbeiter	5	0,40 %
Gesamt	1.241	100 %

Quelle: Augel 170.

Augels archivalisch zweipoliger Ansatz, deutsche und italienische Archivarbeit verbindend, evozierte Folgestudien, welche die italienischen ‚Fremden in der Stadt' nicht allein im Rheinland, sondern auch in Köln und in anderen Städten breiter ausleuchteten. Die italienischen Kaufleute, Perückenmacher und Stuckateure in Mainz[9], die ‚Fremden in Köln'[10] oder italienische Kaufleute

[9] Mit 368 Personen und 729 Nachfahren zwischen 1648 und 1802, s. Christiane Reves, Von Kaufleuten, Stuckateuren und Perückenmachern. Die Präsenz der Italiener in Mainz im 17. und 18. Jahrhundert, in: Bausteine zur Mainzer Stadtgeschichte. Mainzer Kolloquium 2000, hrsg. von Michael Matheus–Walter G. Rödel (= Geschichtliche Landeskunde 55, Stuttgart 2002) 135–159. Als breiten Überblick s. André Holenstein–Patrick Kury–Kristina Schulz, Schweizer Migrationsgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart (Baden/Schweiz 2018) 61–95.

[10] Astrid Küntzel, Fremde in Köln. Integration und Ausgrenzung zwischen 1750 und 1814 (= Stadt und Gesellschaft 4, Köln–Wien 2008) 82: Insgesamt stammten in der

in Bamberg[11] wurden beispielsweise bislang mittels unterschiedlicher Quellenbestände erforscht. Zudem standen die italienischen Niederleger und Kaufleute in Wien in letzter Zeit aufgrund des von Peter Rauscher und Andrea Serles geleiteten ‚Donauhandelsprojektes'[12] vermehrt im Fokus[13]. Italienische Kaufleute und Niederleger handelten im 18. Jahrhundert mit Massengütern wie Fisch, Käse, Kastanien, Öl, Oliven, Reis, Schokolade, Südfrüchten, Wein und Würsten (und vereinzelt mit Seide) in Richtung Wien. Verschiedene Projekte versuchten punktuell die Bedeutung der Italiener am Hof Friedrichs II.[14], der Italiener in Hamburg oder New York[15] oder die wechselseitige Einflussgeschichte von Deutschland und Italien aufzuarbeiten[16].

Während man auf überregionaler Ebene durchaus auf valide, methodisch gut gebaute und auf jahrelangem Archivstudium basierende Fallstudien aufbauen kann, zeigt sich die Forschungslage zu den ‚Italienern' in Wien durchaus konträr. Einerseits wurden Fallstudien im Rahmen von universitären Qualifikationsarbeiten vorgelegt. Auf der Grundlage der Hofparteien- und der Totenprotokolle konnte Konrad Jekl eine Dissertation zu den Italienern in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorlegen. Nach seiner Analyse fanden ‚Italiener' in der Wissenschaft (etwa die beiden Ärzte Garelli, der Hof-

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rund 7,9 Prozent der 595 Bürgerrechtswerber aus Italien. Zur italienischen Familie Farina aus dem Val Vigezzo, die das Rezept des „Eau de Cologne" mitbrachten, ebd. 85.

[11] Gabi Julia Schopf, Zwischen den Welten. Italienische Kaufleute in Bamberg im 17. und 18. Jahrhundert, in: Handel, Händler und Märkte in Bamberg. Akteure, Strukturen und Entwicklungen in einer vormodernen Residenzstadt 1300–1800, hrsg. von Mark Häberlein–Michaela Schmölz-Häberlein (= Stadt und Region in der Vormoderne 3, Würzburg 2015) 213–237.

[12] Peter Rauscher–Andrea Serles, Der Donauhandel. Quellen zur Österreichischen Wirtschaftsgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, online unter: https://donauhandel.univie.ac.at/ [22. Dezember 2022].

[13] Marion Dotter, Zwischen Oberitalien und Wien. Die Migration und Transformation italienischer Kaufleute in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert, in: RHM 59 (2017) 15–50; dies., Italienische Kaufleute im Donauhandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Diplomarbeit, Wien 2017); zur Gruppe der italienischen Kaufleute siehe auch Pühringer 359–366.

[14] Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrichs II. (1740–1786), hrsg. von Rita Unfer Lukoschik (Berlin 2008).

[15] Ronald H. Bayor, Neighbors in Conflict. The Irish, Germans, Jews and Italians of New York City 1929–1941 (Urbana/Illinois 1988); zur Präsenz von italienischen Antifaschisten in Hamburg in den 1920er- und 1930er-Jahren s. Elia Morandi, Italiener in Hamburg. Migration, Arbeit und Alltagsleben vom Kaiserreich bis zur Gegenwart (= Italien in Geschichte und Gegenwart 19, Frankfurt/Main 2004).

[16] Italiener in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Kontakte, Wahrnehmungen, Einflüsse, hrsg. von Gustavo Corni–Christoph Dipper (= Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient 25, Berlin 2012).

präfekt Gentilotti), in der Kultur am Wiener Hof (etwa Silvio Stampiglia, die italienischen Hofkapellmeister wie Antoni Draghi) sowie in den Banken und im Handel ihr Geschäftsfeld. Jekl erschloss für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts eine „Kolonie" von rund 2.000 Italienern in Wien, wobei ein „gesteigerter Fremdenzuzug" für die Jahre 1703/04 und 1706/07 zu konstatieren sei[17]. Monika Himmel erforschte die Geschichte der „Italiener in Wien 1815–1848" auf der Grundlage der Unterlagen der 1625 vom kaiserlichen Beichtvater Lamormaini gegründete italienischen Kongregration in Wien[18]: Neben dem Wiener Hof lassen sich ‚Italiener' vor allem im Heerwesen, als Staatsbeamte, in den Naturwissenschaften, als Künstler, in der Seidenindustrie und dem Kunst- wie Musikalienhandel, aber auch im Gewerbe (Rauchfangkehrer, Stuckateur, Schneiderei, Kaffeehausgewerbe) nachweisen. Eine breite Aufarbeitung des Themenfeldes der intellektuellen Italiener in Wien erfolgte durch Elisabeth Garms-Cornides[19]. Jean-Michel Thiriet legte, inspiriert von der französischen „Annales"-Schule, eine Dissertation zu den italienisch-spanischsprachigen Testamenten von ‚Welschen' in Wien zwischen 1580 und 1749 vor[20]. Nach Auskunft der Militärtestamente stammten die italienischen Offiziere aus Oberitalien (aber auch Neapel), aber auch die Studenten und die Kleriker zum überwiegenden Teil aus Norditalien (mit Mailand und Trient an der Spitze). Andererseits gibt es einige populärwissenschaftliche Abhandlungen zum „Italienischen Wien", etwa von Luisa Ricaldone[21] oder den Ausstellungskatalog „Italiener in Wien"[22]. Vor allem die Elitenmigration der italienischen

[17] Konrad Jekl, Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jhdt. (Diss., Wien 1953) 57.

[18] Monika Himmel, Die Italiener in Wien, 1815–1848. Studien zu ihrer Sozialstruktur (Diss., Wien 1972).

[19] Siehe die breite und kundige Studie von Elisabeth Garms-Cornides, Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens, in: Formen der europäischen Aufklärung. Untersuchungen zur Situation von Christentum, Bildung und Wissenschaft im 18. Jahrhundert, hrsg. von Friedrich Engel-Janosi–Grete Klingenstein–Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 3, Wien 1976) 224–250; dies., Studien zu den österreichisch-italienischen Beziehungen im 18. Jahrhundert (Habilitationsschrift, Graz 1991).

[20] Jean-Michel Thiriet, La Mort d'apres la clause testamentaire welsche dans la Vienne baroque (1580–1750) (Diss., Rennes 1976); ders., Mourir a Vienna aux XVIIe–XVIIIe Siècle, in: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 34 (1974) 204–217; ders., Comportement et mentalité des officiers autrichiens au XVIIIe siècle, in: MÖStA 33 (1980) 127–141; ders., Über die Herkunft der Italiener in Wien vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 43 (1987) 156–165.

[21] Luisa Ricaldone, Italienisches Wien (München 1986).

[22] Ferdinand Opll, Italiener in Wien (= Veröffentlichungen des Wiener und Landesarchivs. Reihe B, 17/Wiener Geschichtsblätter 1987, Beiheft 3, Wien 1987). Opll

Architekten[23], Ärzte[24], Festungsbaumeister[25], Hofmusiker[26], Künstler[27], Librettisten[28], Maler[29], Opernsänger[30], Theaterleute[31] und Wissenschaftler[32] in die größte deutschsprachige Stadt des 18. Jahrhunderts stand im Mittelpunkt der Forschung[33]. Die Erforschung der Kleinhandwerker, Maurer, Wanderhändler,

machte in seinem Katalog folgende Tätigkeitsfelder von Italienern in Wien aus: Hof, Klerus, Wissenschaft (Präfekten der Hofbibliothek, Leibärzte), Architektur und Baufachwesen, Bildhauerei und Malerei, Theater, Oper, Gesang und Tanz, Militär und Militärkartographie, Gewerbe- und Wirtschaftstreibende, die italienische Kongregation (1625 gegründet). Schon 1984 gab es im WStLA eine Ausstellung zu den „Franzosen in Wien", 1985 zu den „Chinesen in Wien". Die Ausstellung wurde auch erfolgreich nach Italien auf Tournee geschickt.

[23] Als Beispiel Vilma Fasoli, Italienische Kulturmodelle in der Architektur Wiens des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: Italienische Anteile am multikulturellen Wien, hrsg. von Josef Ehmer–Karl Ille (= Querschnitte 27, Innsbruck u. a. 2009) 168–182.

[24] Zu der aus Lucca stammenden Familie Malfatti s. Friedrich Slezak, Italiener in Wien: Zuwanderer aus Lucca, in: Wiener Geschichtsblätter 43 (1988) 64–70.

[25] Am Beispiel der Mailänder Angielini s. Ferdinand Opll–Heike Krause–Christoph Sonnlechner, Wien als Festungsstadt im 16. Jahrhundert. Zum kartographischen Werk der Mailänder Familie Angielini (Wien–Köln–Weimar 2017).

[26] Als Überblick s. Danièle Lipp, Italienische Musiker am Wiener Kaiserhof zwischen 1712 und 1740. Ursachen und Verläufe der Migration nach Wien, in: Ehmer–Ille, Italienische Anteile 152–167.

[27] Zu den Familien der Allio, Aliprandi, Canavale, Carlone, Ceresollo, Martinelli, Piazzoli und Spaz – Spazzio – Spezza – Spatz – Spätz s. Alexander Hajdecki, Die Dynastenfamilien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 39 (1906) 1–83.

[28] Michael Ritter, „Man sieht der Sternen König gläntzen." Der Kaiserhof im barocken Wien als Zentrum deutsch-italienischer Literaturbestrebungen (1653–1718) am besonderen Beispiel der Libretto-Dichtung (Wien 1999).

[29] Etwa zu Pietro Ferrabosco (1512–1588) und Giuseppe Arcimboldo (1526–1593) s. Christopher F. Laferl, Mehr als militanter Katholizismus. „Spanische" und „italienische" Kultur im Wien des 16. Jahrhunderts, in: Brennen für den Glauben. Wien nach Luther, hrsg. von Rudolf Leeb–Walter Öhlinger–Karl Vocelka (= 413. Sonderausstellung des Wien Museums, Salzburg–Wien 2017) 111–115.

[30] Zu Salieri oder den Sängern der italienischen Stagione in Wien (1835–1847) s. Michael Jahn, Di tanti palpiti ... . Italiener in Wien (= Schriften zur Wiener Operngeschichte 3, Wien 2006).

[31] Otto G. Schindler, Zan Tabarino, „Spielmann des Kaisers". Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris, in: RHM 43 (2001) 411–544.

[32] Siehe Garms-Cornides 224–250. Auf Ebene des Buchtransfers für den Beginn der Neuzeit s. Patrizia Mazzadi, Bianca Maria Sforza und die Beziehungen des Innsbrucker Hofes zu den wichtigen italienischen Höfen der Renaissance, in: Kaiser Maximilian I. (1459–1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hrsg. von Sieglinde Hartmann–Freimut Löser (= Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 17, Wiesbaden 2009) 367–381.

[33] Josef Ehmer–Karl Ille, Italienisches Wien. Zwischenbilanz und Ausblick einer interdisziplinären Erforschung, in: Ehmer–Ille, Italienische Anteile 7–15, hier 9f.

armen Mausefallenanbieter[34] und italienischen Wurstmacher ist abgesehen von den Forschungen von Annemarie Steidl zur Handwerkermigration[35] oder von Else Reketzki[36] und Heinz Berger zu den Wiener Rauchfangkehrern noch kaum erfolgt.

Bezüglich der ‚Italienischsprachigen' unter der Wiener Bevölkerung gibt es aufgrund schwieriger Quellenlage keine eindeutigen Befunde, sondern lediglich Schätzungen. Sicherlich wurden durch die ‚italienischen' Heiraten der Habsburger (etwa Eleonora Gonzaga von Mantua, 1598–1655; Eleonore von Mantua, 1630–1686, Isabella von Bourbon-Parma, 1741–1763; Maria Theresia von Bourbon-Neapel, 1772–1807; Maria Ludovica von Modena, 1787–1816) zusätzliche Einwanderer nach Wien gebracht. Wien eilte schon in den Reiseführern des 18. Jahrhunderts der Ruf eines handwerklichen ‚Wandermekka' voraus, nach einer Zählung unter den Wiener Handwerksmeistern von 1742 stammte nur ein Viertel derselben aus der Residenzstadt. Aus Italien stammten 3,2 Prozent der bürgerlichen Gewerbetreibenden im Jahr 1742[37]. Der französische Sozialhistoriker Jean-Michel Thiriet setzte den Anteil der Italiener in Wien zwischen 1650 und 1750 recht hoch an, fünf bis zehn Prozent der Einwohnerschaft stammten nach seinem Ansatz von dort[38]. Nach Berechnungen der bei-

[34] Anton Schindling, Bei Hof und als Pomeranzenhändler. Italiener in Deutschland in der Frühen Neuzeit, in: Deutsche im Ausland – Fremde in Deutschland. Migration in der Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Klaus J. Bade (München 1992) 287–294, hier 293.

[35] Als konziser Überblick s. Annemarie Steidl, Historische Entwicklung der italienischsprachigen Wanderungen nach Wien, in: Ehmer–Ille, Italienische Anteile 16–35; dies., Auf nach Wien! Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt Wien (= Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien 30, Wien 2003).

[36] Else Reketzki [Spiesberger], Die Wiener Rauchfangkehrer, in: Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 12 (1955/56) 198–250 (Verzeichnis der Namen 234–250). Siehe für das 19. Jh. die Fallstudie der Migration vom nördlich des Comer Sees gelegenen Valchiavenna von Helmut Riedl–Lätitia Riedl–Michael Riedl, Eine Fallstudie zur Emigration der Rauchfangkehrer aus den Bergdörfern des Valchiavenna (Lombardei) im 19. Jahrhundert (Wiener Neustadt 2013); Michaela Elisabeth Thalhammer, Italienische Rauchfangkehrer in Wien im 18. und 19. Jahrhundert (Diplomarbeit, Wien 2008).

[37] Steidl, Auf nach Wien! 221–245; Viktor Thiel, Gewerbe und Industrie, in: Geschichte der Stadt Wien IV, hrsg. vom Altertumsverein der Stadt Wien (Wien 1914) 411–523, hier 430.

[38] Zitiert nach Opll 4; mit dieser allerdings geschätzten Zahl s. Jean-Michel Thiriet, Les Italiens à Vienne sous le règne de Léopold I (1655–1705), in: La politica, la scienza, le armi. Luigi Ferdinando Marsili e la costruzione della frontiera dell'impero e dell'Europa, hrsg. von Raffaella Gherardi (Bologna 2010) 39–44, hier 39. Zur Fragestellung recht allgemein, ohne erkennbare Auswertungsansätze, ders., Überlegungen zu den Italienern in Wien 1619–1740, in: Spezialforschung und „Gesamtgeschichte". Beispiele und

den Demografen Michael John und Albert Lichtblau stellten die Italienischsprachigen um 1700 mit circa 2.000 Personen rund zwei Prozent der Wiener Bevölkerung, gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die italienische Diaspora in Wien auf 7.000 Personen (also rund drei Prozent der damaligen Wiener Bevölkerung) angewachsen[39].

‚Italiener' als Definitionsproblem und die Quellenlage

Am Beginn einer Beschäftigung mit den ‚Italienern' in Wien steht forschungsleitend die Frage nach der Definition der ‚welschen'/‚italienischen' Gruppe. Viele Quellen verzeichnen die Herkunftsbezeichnung der ‚Italiener' nicht oder wenig exakt, sodass Angehörige dieser ‚welschen' Minderheit in Wien oft fehleranfällig und methodisch angreifbar über den italienischen Klang des Namens erfasst werden müssen. Manche der in den Quellen verbuchten Herkunftsbezeichnungen erweisen sich mitunter gar als falsch. Unter ‚Italienern' werden demnach im Sinne einer Sprachnation italienischsprechende Personen subsumiert, wobei es auch hier methodische Probleme gibt. Das Zedlersche Universal-Lexicon versteht Italienisch im Sinne einer Sprachnation: „Die Toscanische Sprache in einem Römischen Mundt. Sonsten hat fast jede Provintz ihren besonderen Dialect"[40]. Umgekehrt nutzten manche Sizilianer, Sarden oder Neapolitaner vermehrt das Spanische im Gegensatz zum Italienischen[41]. Zudem kann man in einem staatsrechtlichen Sinn vor 1861 nicht von Italien sprechen. Nach Auskunft der damaligen Quellen reichten die italienischen Gebiete über die Schweiz, Savoyen, das heutige Italien bis hin zu den dalmatinischen Städten. Manche der oberitalienischen Territorien gehörten unterschiedlich lange zur Habsburgermonarchie, Oberitalien war Teil des österreichischen Gesamtstaates[42]. Große Schwierigkeiten bei der Erforschung der italienisch-Wiener

Methodenfragen zur Geschichte der frühen Neuzeit, hrsg. von Grete Klingenstein–Heinrich Lutz (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 8, Wien 1981) 189–196.

[39] Dazu ohne Angaben von Quellen Michael John–Albert Lichtblau, Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten (Wien–Köln–Weimar 21993) 52f.

[40] Johann Heinrich Zedler, Grosses Vollständiges Universal-Lexicon XIV (Halle–Leipzig 1739) Sp. 1429. Zur Bedeutung des Italienischen s. Barbara Kaltz, „Italienisch auf Französisch". Bencirechi und Landi, zwei italienische Sprachmeister in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wiener Geschichtsblätter 75 (2020) 185–196; zur Bedeutung des Italienischen in Wien (etwa am Beispiel von Lehrbüchern) s. Gualtiero Boaglio, Die italienische Sprache und Kultur in Wien am Vorabend des Risorgimento, in: RHM 53 (2011) 261–272.

[41] Thiriet, Mourir à Vienna (1974) 208f.

[42] Als Übersicht s. etwa Adam Wandruszka, Die Italiener in der Habsburgermonarchie, in: Volk, Land und Staat. Landesbewußtsein, Staatsidee und nationale Frage in der

Migrationsbeziehung bei den Transalpini[43] bereitet zudem eine überzeugende Corpusbildung, also eine verlässliche Quellen- und Datengrundlage, welche die einwandernden Italiener in Wien möglichst breit wie zuverlässig abbildet und nicht auf zufälligen Quellenfunden über elitäre Auswanderer basiert. Als Quellengrundlage der protonationalen Zuordnung ‚Italiener' dienten der Wiener Forschung bislang: die Wiener Hofparteienprotokolle[44] und die Hofkalender[45] für Hofbedienstete, italienischsprachige Testamente für Soldaten und Künstler[46]. Die Aschacher Mautregister und die Wiener Merkantilprotokolle wurden etwa auch für die italienischen Kaufleute herangezogen[47]. Italienische Archive wurden bislang kaum systematisch auf Wien-Auswanderer untersucht.

Für den vorliegenden Beitrag sollen die zur Dokumentation der städtischen Einkünfte, aber auch die zur Dokumentation der Bürgereidsleistung geführten Wiener Bürgerbücher 1700–1749 Verwendung finden. Weiters wurden die Listen der hofbefreiten Handwerker 1620–1770[48] und die jährlich in den Druck gebrachten Hofkalender[49] nach Italienern durchsucht – insgesamt also Quellenbestände aus dem Zielgebiet der Einwanderung, die Wiener Archive. Rechtliche Gegensätzlichkeiten werden damit ausgeleuchtet: Einerseits die ins

Geschichte Österreichs, hrsg. von Erich Zöllner (= Schriften des Instituts für Österreichkunde 43, Wien 1984) 94–102, hier 98f. Als Überblicke Adam Wandruszka, Österreich und Italien im 18. Jahrhundert (= Österreich Archiv, Wien 1963); Umberto Corsini, Die Italiener, in: Die Habsburgermonarchie 1848–1918, III/2: Die Völker des Reiches, hrsg. von Adam Wandruszka–Peter Urbanitsch (Wien 1980) 839–879.

[43] Zu den Italienern in der Ziegelindustrie, dem Baugewerbe, der Steinindustrie und der Montanindustrie s. René Del Fabbro, Transalpini. Italienische Arbeitswanderung nach Süddeutschland im Kaiserreich 1870–1918 (= Studien zur historischen Migrationsforschung 2, Osnabrück 1996).

[44] Siehe Jekl.

[45] Andrea Unzeitig, Die Italiener am Wiener Hof während der Regierungszeit Kaiser Karls VI. (Diplomarbeit, Wien 1993).

[46] Thiriet, Mourir à Vienne. Siehe etwa auch Alessandro Cont, Italienische Adelige an deutschen Fürstenhöfen (1763–92). Eine prosopographische Untersuchung, in: Blätter für deutsche Landesgeschichte 156 (2020) 203–236, hier 223–226; Stephan Hoppe, Fürstliche Höfe im Alten Reich als Knotenpunkte des Kunsttransfers am Beginn der Neuzeit. Überlegungen zur Methodik und einschlägigen Beispielen, in: Fuchs–Trakulhun 47–68.

[47] Dotter 24.

[48] Herbert Haupt, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 46, Wien 2007).

[49] Irene Kubiska-Scharl–Michael Pölzl, Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und der Hofparteienprotokolle (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 58, Wien 2013); dies., Das Ringen um Reformen. Der Wiener Hof und sein Personal im Wandel (1766–1792) (= MÖStA 60, Wien 2018).



Abb. 1: Jakob Adam (Künstler), *Abbildungen des gemeinen Volks zu Wien,* Blatt 7: *Welscher mit Figuren. Un Italien aux figures en plâtre.* [Italienischer Gipsfigurenverkäufer], 1777–1780, Sammlung Wien Museum, Inv.-Nr. 20553/7, CC0, online unter: https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/50506/ [22. Dezember 2022].

Wiener Bürgerrecht aufgenommenen Handwerker und Händler als von der Stadt Privilegierte, andererseits die gerade nicht bürgerlich verorteten Hofangestellten bzw. Hofbediensteten als Hofprivilegierte geraten damit in den Blick.

(1) Italiener im Wiener Bürgerrecht – das Wiener „Bürgerbuch" 1700–1749 (mit einem Exkurs zu Graz und Linz)

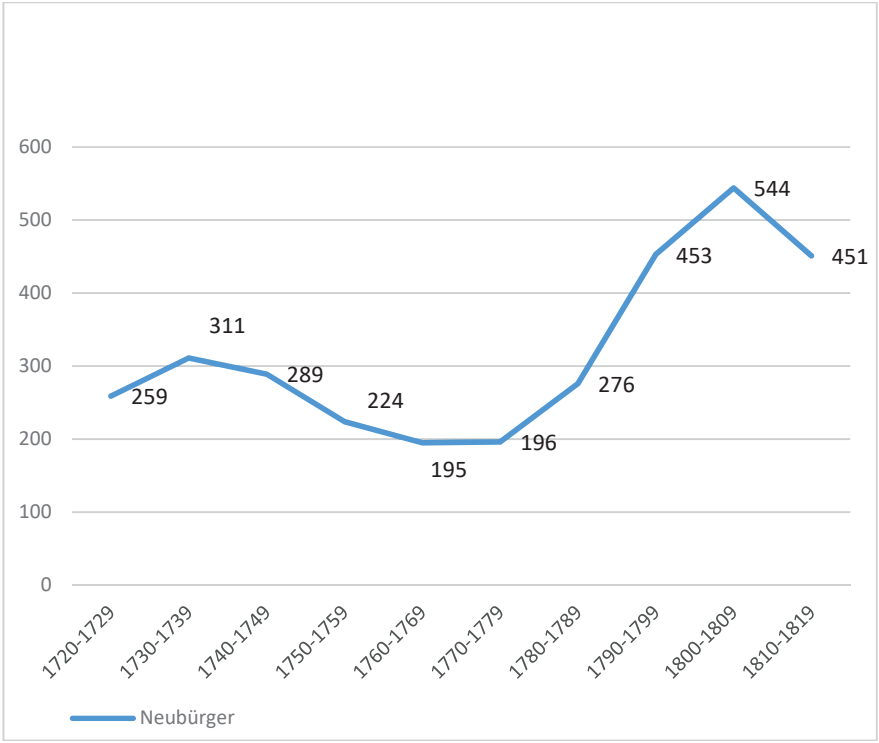
Als Versicherung für die Stadtbewohner selbst, aber auch für Verrechnungszwecke oder als Übersicht kommunaler Verwaltungsagenden wurden in vielen Städten sogenannte Bürgerbücher (mitunter auch Bürgerrollen oder Bürgereidbücher genannt)[50] angelegt, um die neu aufgenommenen Bürger, die rechtlich schlechter gestellten Mitbürger oder etwa die Ehrenbürger darin zu verzeichnen. In der Frühen Neuzeit waren die Bewohner vieler Städte im Wesentlichen in zwei Gruppen eingeteilt, nämlich in Bürger – Bewohner mit Grund- oder Hausbesitz innerhalb des Bereiches der Stadtgerichtsbarkeit – und Inwohner beziehungsweise Mitbürger – Einwohner ohne solchen Besitz[51]. Diese Amtsbücher – die Bezeichnung Bürgerbuch ist meist modernen Ursprungs – dokumentieren neben den zu entrichtenden Abgaben bzw. Bürgerrechtstaxen vor allem die Ablegung des Bürgereides, der sowohl die Pflichten, aber auch die Rechte der Bürger festhielt, mitunter aber auch die Herkunft und den Beruf der Neubürger. Die Voraussetzungen für das Bürgerrecht waren nach Ausweis der österreichischen Bürgerbücher unterschiedlich: Je nach Rechtslage der Städte musste der Bürgerrechtswerber einen fixen Beruf haben, ein Haus in der jeweiligen Stadt besitzen, ausreichend Vermögen nachweisen, dem Ehestand angehören und einer bestimmten Konfession verpflichtet sein. Zudem hatte er ehelich geboren worden zu sein und musste nicht zuletzt als „würdig"/„ehrbar" betrachtet werden, für die Gemeinschaft einen wesentlichen Beitrag leisten zu können. Die Strategie hinter der Bürgeraufnahme ist für Wien nicht klar[52], vor allem den Zünften und den „Vorstehern" bzw. Zechmeistern kam

[50] Das Grimmsche Wörterbuch kennt die Begriffe „Bürgerbuch" und „Bürgerrolle"; zu den übrigen Begriffen s. Eckart Henning, Bürgerbücher, in: Taschenbuch für Familiengeschichtsforschung, hrsg. von Wolfgang Ribbe–Eckart Henning (Neustadt an der Aisch 111995).

[51] Allgemein s. Martin Scheutz, Bürgerbücher und Verzeichnung von Bürgeraufnahmen als Indikator für inner- und außerstädtische Problemlagen. Eine quellenkundliche Annäherung an österreichischen Beispielen, in: Pro Civitate Austriae N. F. 21 (2016) 5–36; Rainer Schwinges, Neubürger und Bürgerbücher im Reich des späten Mittelalters. Eine Einführung über die Quellen, in: Neubürger im späten Mittelalter. Migration und Austausch in der Städtelandschaft des alten Reichs (1250–1550), hrsg. von dems. (= Zeitschrift für Historische Forschung Beiheft 30, Berlin 2002) 17–50.

[52] Als Überblick s. Larissa Rasinger, Das Wiener Bürgerbuch 1679–1708. Krisenereignisse und deren Einfluss auf Neubürgeraufnahmen, in: Pro Civitate Austriae N. F. 21

Grafik 1: Grazer Neubürger 1720–1819 in absoluten Zahlen



Quelle: Popelka, Bürgerschaft

eine Gatekeeper-Funktion zu, die Zunft bestimmte, wie viele ‚Mäuler' in einer ‚gerechten' Verteilungslogik der Zünfte versorgt werden konnten.

Die verschiedenen Stadtregierungen kamen den stadtinternen Anforderungen zur Anlage von Bürgerbüchern unterschiedlich nach. Manche städtische Administrationen verzeichneten nur die Namen ohne Herkunfts- und Berufsangaben, andere städtische Beamte waren in der Verwaltungspraxis viel minutiöser und verbuchten den letzten Wohnort oder auch den Herkunftsort, mitunter wurden Namen germanisiert eingetragen, mitunter auch nicht. Am Beispiel der Stadt Graz wird das Potenzial von Bürgerbüchern zur Beantwortung von Fragen nach italienischer Migration in eine Stadt deutlich. Die beiden erhalten gebliebenen Grazer Bürgerbücher lassen die Bürgeraufnahme des Grazer Magistrates nachvollziehen, zwischen 1720 und 1819 wurden insgesamt rund 3.200 Namen verzeichnet. Im Jahr 1700 gab es 460

(2016) 37–58.

männliche Bürger bei einer Einwohnerzahl von 16.000 Stadtbewohnern, 1810 waren es 570 bei einer Grazer Stadtbewohnerschaft von 31.844[53]. Bezüglich der Neubürgeraufnahme zeigt sich in Graz anfangs eine sinkende Tendenz, weil bis 1779 die Anzahl der Neubürgeraufnahmen abfiel. Offenbar erst mit der Französischen Revolution und den Koalitionskriegen begann die Stadt Graz verstärkt Stadtbewohner im Bürgerrecht zuzulassen. Die Jahre 1797 mit 160, 1808 mit 172 und 1813 mit 118 Neubürgern waren die intensivsten Jahre bezüglich der Bürgeraufnahme (**Grafik 1**). Das Grazer Bürgerkorps, das nominell für die Verteidigung der Stadt zuständig war, sollte mit den Neubürgern aufgefüllt werden.

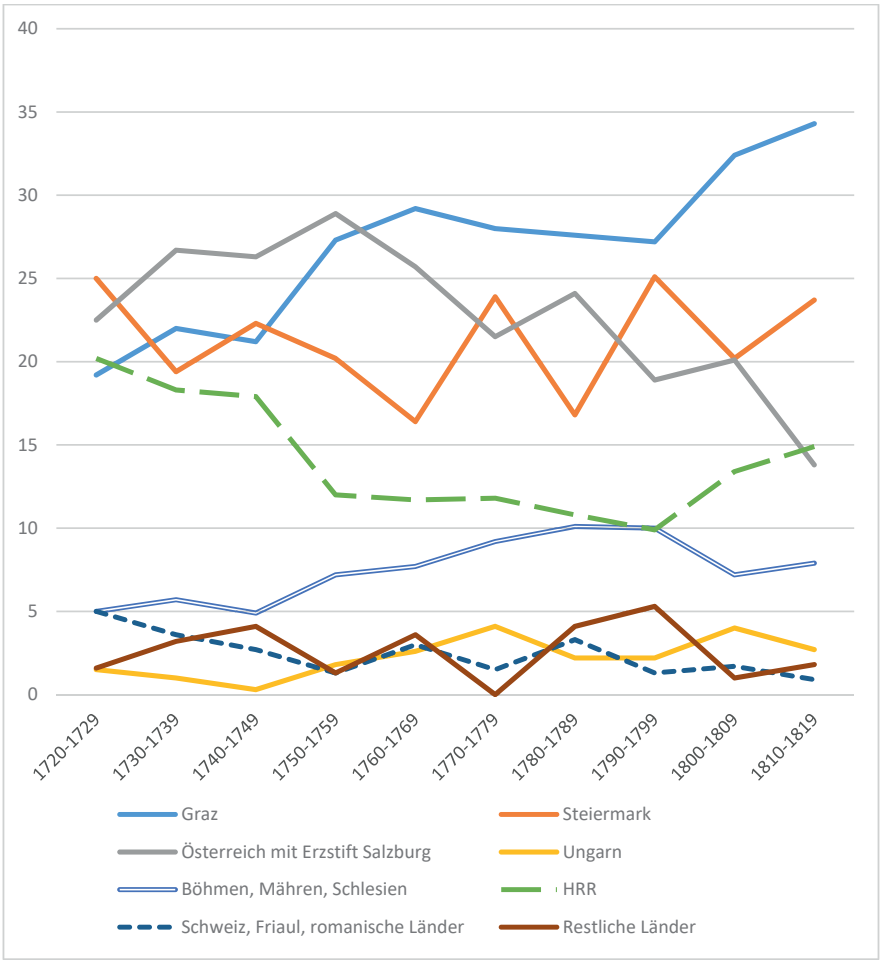
Bezüglich der aufgenommenen ‚Nationen' zeigen sich in Graz unterschiedliche Dynamiken. Die Zahl der in Graz Geborenen, die den Aufstieg ins Bürgerrecht schafften, nahm von 19,2 Prozent zwischen 1720 und 1729 auf 34,3 Prozent zwischen 1810 und 1819 zu. Bezüglich der italienischen Einwanderung in Graz zeigt sich, dass die Einwanderung aus Italien, aus der Schweiz und aus Friaul um 1720 noch rund 5 Prozent betrug, deren ab den 1760er-Jahren langsam abnehmende Anteil sank dann zwischen 1810 und 1819 auf unter ein Prozent (**Grafik 2**). Mit Blick auf die anfangs temporär migrierenden Lemonihändler im Heiligen Römischen Reich formulierte Rainer Beck zutreffend: „Aus Gästen auf Zeit wurden Dauergäste, wenn nicht Bürger"[54]. Der erste nachweisbare Grazer Bürger aus Italien war 1519 der mit einer Judenburgerin verheiratete Jakob Pertolin. Als Vergleichszahl: Von 511 Hausbesitzern des Jahres 1663 trugen 36 Hausbesitzer, also rund 7 Prozent der Gesamtzahl, italienische Namen[55]. Während der Grazer Großhandel um 1600 noch ganz in italienischen Händen (mit Namen wie die Brüder Bucelli, die Cassinedi, Crollalanza und Stampa) war, gab es im 17. und 18. Jahrhundert weitere große Familien wie Dellmor, Destalles, Liscutin oder Simpinelli – letztere galt um 1700 als reichste Familie in Graz. Und noch in theresianischer Zeit finden sich die Pittioni oder der bis heute im Grazer Stadtbild präsente, aus St. Daniel am Karst/Štanjel stammende Grundstückspekulant Kaspar Andreas Ritter von Jacomini (1726–1805). Unter den 34 Grazer Kleinhändlern finden sich dann zwischen 1680 und 1690 nur mehr drei Inhaber italienischer Namen. Mit der Errichtung der Seidenmanufakturen kamen die italienischen

[53] Fritz Popelka, Die Bürgerschaft der Stadt Graz von 1720 bis 1819. Ihre blutmässige und berufliche Gliederung nach den Bürgerbüchern, nebst einer alphabetischen Liste der Bürgeraufnahmen (= Veröffentlichungen des Wiener Hofkammerarchivs V, Baden 1941).

[54] Rainer Beck, Lemonihändler. Welsche Händler und die Ausbreitung der Zitrusfrüchte im frühneuzeitlichen Deutschland, in: Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte 2004/2: Märkte im vorindustriellen Europa (2004) 97–123, hier 107.

[55] Fritz Popelka, Geschichte der Stadt Graz II (Graz 1960) 316.

Grafik 2: Herkunftsregionen der Grazer Neubürger 1720–1819 (Angaben in Prozent)



Quelle: Popelka, Bürgerschaft

Seidenerzeuger, die Seidenfärber und die Brokatweber (mit Namen wie Balestri, Galizia oder Turini) in die Murstadt[56]. Der aus Rovereto stammende Seidenfabrikant Franz Xaver Sartoy etwa erhielt 1797 das Grazer Bürgerrecht[57]. Das Grazer Bürgerbuch verzeichnet zudem zwischen 1720 und 1819 mehrere „Krä-

[56] Ebd. 319f.
[57] Popelka, Bürgerschaft 102.

mer“ aus dem Gebiet um Mailand[58]; diese Händler kamen aus den Regionen Mailand, Udine, Venedig und aus Graubünden[59]. Neben den allgegenwärtigen Händlern waren die Maurer, Steinmetze und „Architekten“ bei Hof, aber auch als Festungsbaumeister äußerst präsent. Im 18. Jahrhundert nahm die Zahl der deutschsprachigen Maurer allmählich zu, nur die Stuckateure blieben bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts Italiener – auch hier waren viele Eingewanderte einheimisch geworden. Im Grazer Bürgerbuch wird etwa 1724 Johann Angelo Formentini als Stuckateur aus Mailand ausgewiesen. Im Jahr 1734 finden sich dann Peter Angelus Formentini und 1797 Heinrich Formentini jeweils bereits als Grazer und damit naturalisierte Stuckateure ausgewiesen[60]. Wie überall im Heiligen Römischen Reich lassen sich auch in Graz zahlreiche Rauchfangkehrer aus der italienischsprachigen Schweiz nachweisen. Der Grazer Hofrauchfangkehrer Bernhard Qualsatto legte 1634 in einer Eingabe an die innerösterreichische Regierung dar, dass sein Großvater bereits 50 und sein Vater Peter Antoni 40 Jahre bei Hof, in Stadt und Umland als *spazza-camino* gedient habe. Im Jahr 1706 führten die beiden bürgerlichen Grazer Rauchfangkehrer italienische Namen: Johann Joseph Bellan – die Rauchfangkehrerfamilie lässt sich noch am Beginn des 19. Jahrhunderts nachweisen – und Antonius Giondin versahen das Amt[61]. Im Jahr 1742 wurde der Kaminkehrer Dominik Thoma aus Locarno und 1766 Josef Ganziotti aus dem Kanton Luzern ins Grazer Bürgerrecht genommen[62]. Zahlreiche Italiener finden sich zudem unter den Grazer Goldschmieden und Juwelieren[63], auch das Apothekergewerbe galt lange als italienische Domäne. So stellten zwischen 1500 und 1560 die Italiener 43 Prozent der steirischen Apotheker, von 1680 bis 1740 immerhin noch 10 Pro-

[58] Ebd. 51, 115, 95, 84 (in chronologischer Reihe): Johann Bortorini, Krämer, Mailand 1787; Josef Tessa, Krämer, Komo (Mailand) 1802; Johann Polti, Krämer, Comersee, Italien 1806; Josef Polti, Krämer, Como, Mailand 1813; Dominikus Maglia, Krämer, Zittana (Mailand) 1814.

[59] Ebd. 115, 104, 60, 51, 115, 60, 88, 115, 80, 49, 94, 120, 112 (in chronologischer Reihe): Peter Testalles, Handelsmann, Money in Carnia 1721; Anton Sonviggo, Handelsmann aus Mesocho in Graubünden 1731; Wilhelm Gadolla, Handelsmann, Chiavella (Graubünden) 1741; Peter Anton Brighenti, Handelsmann, Zara 1759; Anton Tedeschi, Handelsmann, Udine 1765; Franz Gädolla, Handelsmann aus St. Bernhardo (Schweiz) 1778; Oswald Morasi, Handelsmann aus Cercebendo, Venedig 1778; Alois Tessa, Galanteriehändler, Komersee 1785; Johann Lambertini, Spezereihändler aus St. Bernardo (Mailand) 1785; Jakob Anton Baretti, Marktfierant aus Forno, sardinische Lombardei 1787; Josef Piller, Handelsmann, Venedig 1797; Josef Wezgi, Handelsmann, Tolmezzo (Venedig) 1801; Lukas Stenta, Früchtehändler aus Krain 1817.

[60] Ebd. 59; siehe auch 94: Johannes Maria Pistolli, Stuckateur, Schweiz.

[61] Popelka, Geschichte der Stadt Graz II 321.

[62] Ders., Bürgerschaft 115, 60.

[63] Ebd. 62, 116: Jakob, Gordon, Goldarbeiter, Giuilgieana (Italien) 1801; ebd. 116: Philipp Trost, Silberarbeiter, Fiume, 1808.

zent[64]. Bezüglich der Berufszugehörigkeit der Grazer Gewerbetreibenden zeigt sich, dass die Grazer Südfrüchtehändler meist aus Krain stammten. Die Grazer Kaffeesieder wurzelten dagegen anfänglich in Oberitalien, im Gebiet der Republik Venedig, in der Region um Mailand und in der italienischen Schweiz[65]. Ab 1740 lassen sich dann bereits erste einheimische Bürgersöhne unter den Grazer Kaffeesiedern nachweisen, ab 1760 werden die kaffeekochenden Italiener in Graz schon seltener[66]. Neben den Kaffeesiedern finden sich in Graz auch die ab dem 17. Jahrhundert populär werdenden Rosoglioerzeuger[67] als Likörproduzenten, aber auch ein Schweizer Zuckerbäcker[68]. Die Italiener konnten sich als Spezialisten in einigen Grazer Handwerksdisziplinen etablieren: Unter den Grazer Bettenmachern[69], also Paternosterherstellern, den seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Österreich nachweisbaren Perückenmachern[70] und den Schneidern[71] finden sich verschiedentlich Italiener. Aber auch die Wachskerzlerei und die Maschinenmacherei in Graz lassen italienischen Einfluss erkennen[72].

Während sich der Anteil der Italiener in der Residenzstadt Graz aufgrund der beiden Bürgerbücher und deren auskunftsfreudiger Schreibpraxis gut fassen lässt, vermeldete das Linzer Bürgerbuch bei insgesamt 844 Neubürgereintragungen zwischen 1658 und 1707 leider nur 282 Einträge zu den Geburtsorten, mitunter gibt es auch Hinweise zu den Herkunftsorten (also zu den letzten Wohnorten). Rund 60 Prozent aller Neubürger, deren Herkunft bekannt ist, stammte aus Oberösterreich, rund ein Viertel aus den Habsburgischen Erblanden (unter Einschluss des Erzstiftes Salzburg) und rund ein Fünftel aus dem Heiligen Rö-

[64] Popelka, Geschichte der Stadt Graz II 321.

[65] Ders., Bürgerschaft 40.

[66] Ebd. 85, 94, 51, 92, 85, 86, 60: Karl Marala, Kaffeesieder, Mailand, 1723; Peter Pittioni, Kaffeesieder und Rosogliomacher, Impontro, Venedig 1723; Francesco Billoti, Kaffeesieder, Bergamo in Italien, 1732; Pedretto, Franz, Kaffeesieder, Graubünden, 1755; Jakob Mariani, Kaffeesieder, Mailand, 1761; Lukas Martinelli, Kaffeesieder, Venedig, 1786; Matthias Fume, Kaffeesieder, Beleredo (Mailand), 1807.

[67] Ebd. 50: Wilhelm Belli, Rosoglioerzeuger Graz 1723.

[68] Ebd. 41: Ein Zuckerbäcker aus der Schweiz; zu den Bündner Zuckerbäckern s. Holenstein–Kury–Schulz 68–74.

[69] Popelka, Bürgerschaft 101, 59, 87: Oswald Rosada, Bettenmacher, aus Coderno, Friaul, 1724; Josef Flumina (Fiuman), Bettenmacher, Codern 1731; Johann Miller, Bettenmacher, Flitsch, Friaul, 1740.

[70] Ebd. 51, 83: Anton Bosia, Perückenmacher Görz, Friaul, 1722; Johann Georg Löffler, Perückenmacher, Pavia, 1737.

[71] Ebd. 43, 58, 87: Valentin Flappi, Schneider, Lucca, 1803; Jakob Migotti, Schneider, Udine, 1817.

[72] Ebd. 83, 102: Gregor Mächärowiz, Wachskerzler, östl. Friaul (Canal), 1737; Andreas Ruspino, optische und physikalische Maschinenmacherei, Como, Mailand, 1762.

mischen Reich (**Tabelle 2**)[73]. Italienisch Sprechende oder zumindest Verstehende lassen sich in Linz nur wenige nachweisen: Aus Südtirol, konkret aus Bozen, findet sich 1659 ein einwandernder Bader und Wundarzt in Linz, 1661 ein Maurer aus Gries, 1663 ein Schneider aus Montan und 1666 ein Händler aus Salurn[74]. Einen Graubündner Rauchfangkehrer aus Kleven/Chiavenna (Provinz Sondrio) konnte der Linzer Magistrat 1665 zur Betreuung der städtischen Kamine aufnehmen[75]. *[A]us dem Venetianischen Statn gebüerttig* wurde der Lederzurichter Bernhard Piati im März 1664 unter Vorlage einer Geburtsurkunde, *wie es aldorthen gebreuchig*, und der Bestätigung seiner Lehrjahre, als Linzer Mitbürger aufgenommen – offenbar der einzig einwandfrei nachweisbare Norditaliener in Linz[76]. Andere Namen wie beispielsweise der Händler Mathias Dizeni (1663), der Maurermeister Franz Canaval (1659) oder der Bildhauer Hans Peter Späz der Ältere (Spazio) (1667) lassen italienische Herkunft vermuten[77].

Die Residenzstadt Wien war eine Konsumptionsstadt, ein Verwaltungszentrum, seit 1469 Bischofssitz bzw. seit 1723 Erzbistum, ein Ort der Klöster und der Adelspalais oder etwa der Kasernen. Für die Stadt Wien hat sich ein zwischen 1679 und 1725 geführtes Bürgerbuch erhalten, das neben dem jeweiligen Namen des Aufgenommenen die Bürgertaxe, die beim Eid anwesenden Bürgen und auch den jeweiligen Beruf verzeichnet. Rund 8.000 Neubürger wurden in dieses älteste Wiener Bürgerbuch eingetragen.

Das Wiener Bürgerbuch verzichtet – anders als das Grazer Bürgerbuch – auf die Angabe der Geburts- oder Herkunftsorte. Neben dem Bürgerbuch wurden die Namen, Berufe und Taxen auch in den Oberkammeramtsrechnungen, also der obersten städtischen Finanzbuchhaltung, vermerkt. Im Rahmen einer Masterarbeit von Ines Huchler wurde das Bürgerbuch mit den Einträgen in den Wiener Oberkammeramtsrechnungen zwischen 1700 und 1749 in mühevoller und höchst verdienstvoller Detailarbeit abgeglichen. Zwischen 1700 und 1749 lassen sich auf diese Weise 10.841 Wiener Neubürger erschließen – Wien besaß um 1750 rund 175.000 Einwohner. Die stärkste Berufsgruppe unter den Wiener Neubürgern war das Bekleidungsgewerbe (25 %), knapp gefolgt vom Nahrungsmittel- und Genussmittelgewerbe (22 %), weiters dem Handels- und Verkehrsgewerbe (15 %) und dem metallverarbeitenden Gewerbe (9 %). Die Textilverarbeitung (5 %), die Gewerbe im Zusammenhang mit Holz, Papier, Horn und Glas (4 %), die Ledererzeugung und Verarbeitung (4 %), die Beam-

[73] Michael Prokosch, Das älteste Bürgerbuch der Stadt Linz (1658–1707). Edition und Auswertung (= Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 18, Wien 2019) 197–201.
[74] Ebd. 49, 52, 56, 65.
[75] Ebd. 60.
[76] Ebd. 58.
[77] Ebd. 56, 49, 68.

Tabelle 2: Geburtsorte Linzer Neubürger zwischen 1658 und 1707 (N = 194 Angaben)

Region	**Anzahl der Personen nach Geburtsort**
Oberösterreich (davon Linz)	97 (38)
Bayern (mit Passau)	23
Niederösterreich (davon Wien)	15 (3)
restliches Heiliges Römisches Reich	14
Böhmen, Mähren, Schlesien	13
Tirol (davon Südtirol)	8 (4)
Steiermark	6
Salzburg	5
Frankreich (Lothringen, Savoyen)	4
Schweiz	4
Kärnten	2
Venetien	1
Krain	1
Polen	1

Quelle: Prokosch 199

ten (4 %) waren ebenso marginal wie das Baugewerbe (2 %), medizinische Berufe (2 %) oder „Allgemeine Dienstleistungen, Verwaltung und Medien" (2 %)[78].

Sucht man in den über 10.841 ermittelten Neubürgernamen nach italienischen Namensformen, so stößt man trotz einer germanisierenden Eintragungspraxis des Wiener Magistrats sowohl im Bürgerbuch als auch in den Oberkammeramtsrechnungen auf zahlreiche italienische Familiennamen, ohne deren genaue Herkunft klären oder auch nur eine einigermaßen sinnvolle quantitative Größenzahl bieten zu können. Dennoch zeichnen sich bei allen methodischen Problemen einer eindeutigen Zuordnung von Namen zu Herkunftsregionen doch einige Tätigkeitsfelder von italienischen Einwanderern in Wien ab. Zahlreiche Händler verschiedenster Sparten scheinen mit einer Einwanderungsspitze um 1700 aus Italien kommend in Wien tätig gewesen zu sein, wie das für an-

[78] Ines Huchler, Bürgeraufnahmen in der Residenzstadt Wien. Bürgerrechtsverleihungen in den Wiener Oberkammeramtsrechnungen und im Wiener Bürgerbuch (1700–1749) (Diplomarbeit, Wien 2019) 36–38.

dere Regionen – etwa Frankfurt – auch deutlich gemacht wurde[79]. Das Wiener Merkantilprotokoll zwischen 1725 und 1758 verzeichnet rund 900 Kaufleute und Wechselherren, wovon ein Neuntel, also hundert Personen, italienischer Herkunft war[80]. Vor allem die Spezialisierung auf Luxuswaren, Südfrüchte[81], Kolonialwaren und italienische Galanteriewaren[82], die von der bürgerlichen Oberschicht, aber vor allem auch vom Hof nachgefragt wurden, erschien als erfolgsversprechendes Geschäftsmodell der italienischen Einwanderer.

Meist unter dem wenig spezifizierten Stichwort „Handelsmann“[83] finden sich zahlreiche Familienclans wie die Dolfino, Negri, Orsetti, Polidoro, Setti oder Veronesi in den Bürgerbüchern[84]. Mitunter finden sich auch speziali-

[79] Küntzel 83.
[80] Dotter 32.
[81] Am Beispiel der Agrumen s. Beck 97–123.
[82] Zum Warenangebot vgl. Schopf 231f.
[83] Ebd. 230.
[84] Vgl. Huchler: „Handelsmann“ mit dem Datum der Bürgerrechtsverleihung: Claudius Ruo, Handelsmann, 1701; Carl Passardi, Handelsmann, 1702; Georg Veronesi, Handelsmann, 1703; Johann Maria Amathai, Handelsmann, 1705; Jakob Franz Ligon, Handelsmann, 1705; Joseph Mazella, Handelsmann, 1705; Bärtlme Batuzi, Handelsmann, 1707; Domenicus Cichini, Handelsmann, 1710; Nicola Gedon, Handelsmann, 1710; Carlo Barbieri, Handelsmann, 1711; Ludwig Antoni Visconti, Handelsmann, 1711; Johann Antoni Sameli, Handelsmann, 1711; Joseph Pergin, Handelsmann, 1712; Antonius Terzi, Handelsmann, 1712; Johann Maria Rozzio, Handelsmann, 1712; Johann Orsset, Handelsmann, 1713; Lucas Setti, Handelsmann, 1714; Leonhard Pittoni, Handelsmann, 1713; Dominico De la S. Nicola, Handelsmann, 1713; Albert Albertini, Handelsmann, 1713; Antonius Buttolo, Handelsmann, 1713; Johann Benedikt Buzi, Handelsmann, 1715; Carl de la Rosre, Handelsmann, 1715; Johann Baptista Ferroni, Handelsmann, 1715; Hieronymus Pozzi, Handelsmann, 1715; Genami Gervasius Handelsmann, 1717; Joseph Kilian Setti, Handelsmann, 1717; Franz Zerutti, Handelsmann, 1717; Peter Orsett, Handelsmann, 1720; Niclas Michael Orsett, Handelsmann, 1720; Joseph Dolfin, Handelsmann, 1721; Claudius Jenami, Handelsmann, 1721; Joseph Jenami, Handelsmann, 1721; Matthäus Fanossi, Handelsmann, 1722; Antonius Cerleti, Handelsmann, 1723; Antoni Jacob Domenegone, Handelsmann, 1725; Johann Franz Brigenti, Handelsmann, 1725; Johann Georg Benedeti, Handelmann, 1725; Jacob Johann Milico, Handelsmann, 1726; Antoni Negri, Handelsmann, 1726; Dominicus Vanosi, Handelsmann, 1726; Franz Goutro, Handelsmann, 1727; Hieronymus Pigetti, Handelsmann, 1728; Peter Paul De Sorbeit, Handelsmann, 1728; Franz Anton Sartori, Handelsmann, 1730; Johann Baptista Prestinari, Handelsmann, 1730; Victor Maria Caramaza, Handelsmann, 1730; Sebastian Mathesi, Handelsmann, 1730; Peter Varena, Handelsmann, 1731; Bartholoma Dusina, Handelsmann, 1732; Joachim Negri, Handelsmann, 1733; Johann Georg Sartori, Handelsmann, 1733; Antoni Gabriel Veronese, Handelsmann, 1733; Johann Heinrich Rebai, Handelsmann, 1733; Thomas Petoni, Handelsmann, 1733; Jacob Bibanco, Handelsmann, 1733; Johann Baptista De Sanct Nicola, Handelsmann, 1734; Barbieri Carlo, Handelsmann, 1734; Antonius Politoro, Handelsmann, 1734; Philip Bazani, Handelsmann, 1737; Bartholo-

sierte Händler wie Spiegelhändler (etwa auch in Kombination mit dem Beruf des Kristallschneiders)[85] und Leinwand- oder Salzhändler[86] unter den Wiener Neubürgern zwischen 1700 und 1750 wieder. Eine besondere Domäne des italienischsprachigen Handwerks in Wien waren die Rauchfangkehrer. Der älteste in Wien nachweisbare Rauchfangkehrer lässt sich in Gestalt von Hans von Mailand 1512 nachweisen – eine unmittelbare Folge des Vordringens der geschlossenen Kamine aus Italien in Richtung Norden[87]. Im Jahr 1664 erließ der Wiener Stadtrat eine erste Handwerksordnung für die Wiener Schornsteinkehrer, die auf die italienische bzw. schweizerische Herkunft dieses Gewerbes deutlich Bezug nahm. Die Wiener Rauchfangkehrermeister stammten großteils in der Frühen Neuzeit aus dem Misox (Valle Mesolcina), einem Gebirgstal im Schweizer Kanton Graubünden. Die Wiener Rauchfangkehrermeister holten ihre meist mit 13 oder 14 Jahren aufgedingten Lehrlinge im Sinne einer Kettenmigration ebenfalls aus diesem Gebiet (**Abb. 3**). Mit der Pionierwanderung der ersten Rauchfangkehrermeister wurde das Nachwandern von anderen Personen aus diesem Berufssektor erleichtert. Die Zahl der im 18. und 19. Jahrhundert aufgenommenen Meister aus Graubünden lag konstant bei rund einem Viertel aller Wiener Rauchfangkehrermeister. Viele der ehemals Graubündner Rauchfangkehrer ließen ihre Söhne das väterliche Handwerk erlernen und tauchen dadurch in der nächsten Generation bereits als Wiener oder Niederösterreicher auf, besaßen aber noch Schweizer Verwandtschaft. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich in Wien Rauchfangkehrerdynastien (wie die Familien Dezuri oder Martinol/Martinal/Martinoli[88]) nachweisen (**Tabelle 3** und **4**).

---

mai Bectole, Handelsmann, 1737; Peter Franz Setti, Handelsmann, 1738; Johann Peter Scanzoni, Handelsmann, 1738; Stephan Manni, Handelsmann, 1738; Johann Franz Pertazi, Handelsmann, 1739; Bartholomae Courtini, Handelsmann, 1739; Joseph Conradi, Handelsmann, 1740; Franz Carl May, Handelsmann, 1743; Dominico Polidoro, Handelsmann, 1743; Adam Ciochino, Handelsmann, 1743; Dominicus Ferari, Handelsmann, 1744; Franz Jenami, Handelsmann, 1745; Josef Patuzi, Handelsmann, 1745; Johann Baptist Riva, Handelsmann, 1747; Dominico Bormastini, Handelsmann, 1748; Franz Fauoi, Handelsmann, 1748.

[85] Ebd.: Thomas Dorigo, Spiegelhändler, 1704; Franz Gimaini, Kristallschneider und Spiegelhändler, 1700.

[86] Ebd.: Thomas Danielli, Leinwandhändler, 1703; Johann Baptista Spinola, Salzhändler, 1706; Simon Andrai, Brüderischer Geschirrhändler, 1725; Leopold Asole, Kramer, 1726; Philipp Andree Lampert, Obsthändler, 1743.

[87] Else Reketzki, Das Rauchfangkehrergewerbe in Wien. Seine Entwicklung vom Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der übrigen österreichischen Länder (Diss., Wien 1952) 3.

[88] Vgl. Huchler: Bernhard Manfrina, Rauchfangkehrer, 1700; Franz Martineli, Rauchfangkehrer, 1701; Joseph Martinal, Rauchfangkehrer, 1703; Johann Baptista De Juri, Rauchfangkehrer, 1712; Lazarus Martinol, Rauchfangkehrer, 1712; Johann Albertin, Rauchfangkehrer, 1713; Johann Baptista Gadon, Rauchfangkehrer, 1714; Johann Mar-

Eine der bedeutendsten Familien aus dem Mesolcino war die Familie Toscano aus Mesocco, die in den hundert Jahren zwischen 1750 und 1850 die stattliche Anzahl von 31 Lehrlingen – und damit 4,4 Prozent aller Wiener Rauchfangkehrerlehrlinge – in dieser Wiener Berufssparte stellte[89]. Von den 466 Wiener Rauchfangkehrermeistern (inklusive Landmeistern) hörten immerhin 28 auf den Namen Toscano – nicht alle stammten dabei noch aus Mesocco, aber alle hatten verwandtschaftliche Beziehungen in die graubündnerische Mesolcina. „Von allen Zuwanderern aus italienischsprachigen Regionen konnten wohl die Wiener Rauchfangkehrer am längsten ihre ethnische Dominanz und Identität bewahren. Italienischsprachige Handwerker dominierten das Gewerbe von der frühen Neuzeit bis ins späte 18. Jahrhundert“[90].

Tabelle 3: Herkunftsländer der Wiener Rauchfangkehrermeister 18.–19. Jahrhundert

Herkunftsland	**Anzahl 18. Jh.**	**Prozent 18. Jh.**	**Anzahl 19. Jh.**	**Prozent 19. Jh.**
Wien	13	37,1	7	9,7
Niederösterreich	12	34,3	22	30,6
Habsburgische Erländer	–	–	4	5,6
Böhmen/Mähren	1	2,9	4	5,6
Ungarn	–	–	2	2,8
Bayern	1	2,9	7	9,7
Schweiz	8	22,9	18	25,0
Italien	–	–	8	11,1
Gesamt	35	100	72	100

Quelle: Berger 130

tinolli, Rauchfangkehrer, 1715; Johann Petrus De Martini, Rauchfangkehrer, 1719; Christoph Imino, Rauchfangkehrer, 1723; Johann Anton Martinoli, Rauchfangkehrer, 1739; Johann Dezuri, Rauchfangkehrer, 1739; Johann Baptist Dezuri, Rauchfangkehrer, 1745, siehe Reketzki, Rauchfangkehrer 234–237.

[89] Heinrich Berger, Kaminfeger aus der Mesolcina in der Grossstadt Wien, in: Migration in die Städte, Ausschluss, Assimilierung, Integration, Multikulturalität, hrsg. von Hans-Jörg Giolmen–Anne-Lise Head-König–Anne Radeff (= Schweizerische Gesellschaft für Wirtschafts- und Sozialgeschichte 16, Zürich 2000) 125–138, hier 133f.

[90] Annemarie Steidl, Ein attraktiver Anziehungspunkt für Zuwanderer aus ganz Europa. Wanderungsmuster nach Wien, 1740–2010, in: Sozialgeschichte Wiens 1740–2010. Soziale und ökonomische Ungleichheiten, Wanderungsbewegungen, Hof, Bürokratie, Schule, Theater, hrsg. von Andreas Weigl–Peter Eigner–Ernst Gerhard Eder (= Geschichte der Stadt Wien 8, Wien 2015) 375–434, hier 418.

Tabelle 4: Herkunftsländer der Wiener Rauchfangkehrerlehrlinge

Herkunftsland	Anzahl 18. Jh.	Prozent 18. Jh.	Anzahl 19. Jh.	Prozent 19. Jh.
Wien	34	17,9	41	10,2
Niederösterreich	43	22,6	90	22,3
Habsburgische Erbländer	9	4,7	13	3,2
Böhmen/Mähren	7	3,7	62	15,4
Ungarn	2	1,1	12	3,00
Bayern	4	2,1	12	3,00
Preußen	1	0,5	–	–
Russland	–	–	1	0,2
Schweiz	75	39,5	137	34,00
Italien	15	7,9	35	8,7
Gesamt	190	100	403	100

Quelle: Berger 129

Nach dem Ausweis der Neubürgeraufnahmen lassen sich bei den künstlerischen Berufen unter den Neubürgern größere italienische Gruppen vermuten. Gerade nach dem Ende der zweiten Belagerung der Residenzstadt Wien durch die Osmanen 1683 machte sich ein regelrechter Bauboom in der Stadt bemerkbar, zudem kamen nach dem Spanischen Erbfolgekrieg italienische Provinzen zur Habsburgermonarchie. Hunderte an Baumeistern, Dekorateuren, Steinmetzen, Stuckateuren machten sich aus Italien – bevorzugt etwa aus Friaul, den italienischensprachigen Teilen der Habsburgermonarchie und der Schweiz (dem Tessin) – auf den Weg nach Norden. Manche Täler, wie etwa das lombardische Valle Intelvi als Herkunftsort der „Maestri Comacini", entsandten eine Reihe von herausragenden Architekten in den Norden, darunter befanden sich so klingende Namen wie der Salzburger Dombaumeister Santino Solari (1576–1646), der Theaterdekorateur unter Leopold I. Giulio Quaglio (1601–1658) oder Antonio Carlone (1602–1664)[91]. Der Wiener „Architekt" Francesco Martinelli (1651–1708) stammte aus Tremezzo am Comer See und war vor allem für die Esterházy tätig, etwa beim Palais Esterházy in der Wiener Wallnerstraße und bei der Wallfahrtskirche Mariä Geburt im burgenländischen Frauenkirchen. Seine beiden ebenfalls als Architekten arbeitenden Söhne Anton Erhard (1684–1747, Wiener Bürgerrecht 1714) und Johann Baptist (1701–1754, Wiener Bürgerrecht 1729)

[91] Franco Cavarocchi, Künstler aus dem Valle Intelvi in Salzburg und Österreich, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 119 (1979) 281–304.

waren bereits ‚Wiener'. Der Architekt des „österreichischen Escorial" Donato Felice d'Allio (1677–1761)[92] stammte ebenfalls aus dem Gebiet des Comer Sees (Scaria) und kam als Geselle nach Wien. Nach dem Aufstieg zum Polier und zum Maurermeister übernahm er zahlreiche große Bauten wie das Salesianerinnen-Kloster am Rennweg. Andere Baumeister aus dieser Familie wie Andrea Franz III. Allio (1701–1736) oder Marcellus Allio (aus Scaria) lassen sich auch im Wiener Bürgerrecht nachweisen[93]. Viele der ‚Wiener' Stuckateure blickten auf eine lange italienische/comaskische Tradition zurück[94] – Namen wie Johann Maria Antoni Tencalla (1684–1754)[95], Alberto Camesina (1675–1756) aus Monticello/Graubünden oder die Stuckateurfamilie der Aliprandi müssen in diesem Kontext fallen.

Die italienischen Einwanderer nach Wien agierten aber vor allem im Bereich des für die Residenzstadt Wien relevanten Luxusgewerbes, vor allem die später im 19. Jahrhundert stark aufblühende Wiener Seidenindustrie war deutlich von den italienischen Spezialisten beeinflusst[96]. Die italienischen Seidenzeug-[97] und Brokatmacher[98], aber auch die Seidenfärber[99] und Seiden-

[92] Hajdecki 24 (Tafel 2) [Ausführlicher zu den Familien Allio, Aliprandi, Canavale, Carlone, Ceresollo, Martinelli, Piazzoli und Spaz – Spazzio – Spezza – Spatz – Spätz].

[93] Vgl. Huchler: Donato Allio, Maurer, 1708; Matthias Gedon, Maler, 1710; Antoni Martinell, Maurer, 1714; Johann Michael Sartori, Maler, 1725; Jacob/Giachomo Belochio, Maler, 1725; Franz Andreas Alio, Maurer, 1729; Johann Baptist Martineli, Maurer, 1729; Joseph Legeri, Bildhauer, 1733; Marcello Alio, Baumeister, 1747; s. auch Thiel 509–511.

[94] Vgl. Huchler, Stuckateur: Albert Camesino (1675–1756), Stuckateur, 1710; Johann Antoni Dengala (1684–1754), Stuckateur, 1716; Michael Alliprandi († 1722), Stuckateur, 1719; Cajetan Bussi (1692–1739), Stuckateur, 1723; Lebensdaten nach Leopold Sailer, Die Stukkateure (= Die Künstler Wiens I, Wien 1943) 61–117. Siehe auch Pühringer 366–374.

[95] Jana Zapletalová, Der Wiener Stuckateur Giovanni Maria Antoni Tencalla, in: ÖZKD 65 (2011) 69–75.

[96] Margret Bucek, Geschichte der Seidenfabrikanten Wiens im 18. Jahrhundert (1710–1792). Eine wirtschaftskulturhistorische als auch soziologische Untersuchung (Diss., Wien 1968).

[97] Vgl. Huchler: Johann Batista Bernardi, Zeugmacher, 1712; Johannn Franz Demaso, Brokat- und Seidenzeugmacher, 1725; Georg/Sebastian Demaso, Seidenzeugmacher,1725; Antoni Greveti, Zeugmacher, 1732; Joseph Locatelli, Seidenzeugmacher, 1734; Bernhardti Leopold Antoni, Zeugmacher, 1736; Jacob Bernhardi, Zeugmacher, 1749; Adam Atolzgi, Zeugmacher, 1749.

[98] Ebd.: Paul Pulin/Pullini, Brokatmacher, 1702; Johann Baptista Sancti, Brokatmacher, 1712; Johann Baptista Gardinelli, Brokat- und Seidenzeugmacher, 1715; Joseph Maria Locatelli, Brokat- und Seidenzeugmacher, 1715; Jakob Locatelli, Brokat- und Seidenzeugmacher, 1715; Bartolomai Biesenti, Brokat- und Seidenzeugmacher, 1725; Sebastian Locatelli, Brokat- und Seidenzeugmacher, 1725; Bernhard Bondi, Brokatmacher, 1726; Lazarus Cassareli, Brokatmacher, 1739; Johann Baptista Bondi, Brokatmacher, 1740; Bonifaccius Cartinati, Brokatmacher, 1745.

[99] Ebd.: Domenico Doniolo, Färber, 1705; Johann Moseli, Seidenfärber und spanischer Wachsbossierer, 1706; Angelo Bellesini, Seidenfärber, 1735; Johann Dechiato, Seidenfärber, 1740; Nicola Calovin, Seidenfärber, 1748; Caspar Märzäri, Seidenfärber, 1748.

tapezierer[100] waren ähnlich wie in Graz vom Wissenstransfer der italienischen Spezialisten abhängig. Die konvertierten österreichischen Kameralisten Johann Joachim Becher (1635–1682) und Philipp Wilhelm von Hörnigk (1640–1714) dachten bereits an eine bewusste Anwerbung von ausländischen Manufakturisten, im Jahr 1717 erfolgte eine Einladung der Regierung an „fremde Fabrikanten, Kaufleute und Manufakturisten ohne Unterschied der Religion“[101]. Fremde Gewerbetreibende aus Frankreich, Italien oder dem Alten Reich wurden mit Privilegierungen, mit zinslosen Darlehen, durch das Versprechen von Pensionsberechtigungen und durch materielle Vorleistungen wie die Bereitstellung von Fabrikgebäuden nach Wien gelockt. Manche Dynastien wie die Brokatmacher Locatelli, die Seidenzeugmacher Demaso und Bernhardti oder die Seidentapezierer Locutelli unterstreichen auch eine kalkulierte Stellenbesetzungspolitik der italienischen Einwanderer. Italienisch sprechende Seidenweber lassen sich zwar schon im Spätmittelalter für Wien nachweisen, erste Privilegierungen für die Seidenmacher gibt es 1710 unter Josef I. Das nördliche Italien dominierte unter den sechs Gründungsmitgliedern der Seidenmacherzunft, die sich durch die Zunftprivilegien Vorteile am Markt gegenüber anderen Seidenproduzenten erhofften: Carlo Locatelli und seine Familie stammten aus der Republik Venedig, Paolo Bollini ebenso aus dem nördlichen Friaul wie die Familie Maso (aus Nebbiù) und Francesco Cassaretto aus Genua. Vor allem die Mitglieder der Familie Locatelli aus Bergamo dürfen als Ahnherren des Wiener Seidenzeugmachergewerbes gelten: Zischen 1711 und 1742 trugen sich allein zehn Meister dieser Familie ins Meisterbuch ein. Noch in den 1720er-Jahren vermeldeten die Wiener Magistratskommissare rein italienischsprachige Zunftversammlungen der Seidenzeugmacher[102]. Langsam drehten sich aber die Herkunftsverhältnisse bei den Wiener Seidenmachern. Während im 18. Jahrhundert noch 12,5 Prozent der zünftischen Seidenzeugmacher aus Italien (meist Republik Venedig, dem Raum Mailand, Genua und dem Königreich Sardinien) stammten, reduzierte sich ihr Anteil im 19. Jahrhundert auf 3,3 Prozent. Zum Vergleich: Im 18. Jahrhundert stammten 68,3 Prozent der Seidenzeugmachermeister aus Wien, im 19. Jahrhundert waren dies schon 78,1 Prozent. Schon 1740 machten die Wiener Dünntuchmacher bei den Obrigkeiten darauf aufmerksam, dass man „Ausländer“ im Handwerk nicht beschäftigen sollte. Bei den Lehrlingen sollte

[100] Ebd.: Antonius Cassanettio, Samt- und Seidentapezierer, 1702; Antonius De Magio, Zeugmacher und Tapezier, 1702; Antonius Gugliellmo, Samt- und Seidentapezierer, 1702; Carl Locuteli, Seidentapezierer, 1710; Jakob Locuteli, Seidentapezierer, 1710; Antoni Locatelli, Seidentapezierer, 1721.

[101] Steidl, Auf nach Wien! 235.

[102] Ebd. 106.

„auf Landeskinder vor denen Ausländischen gedacht werden“[103]. Italien hatte im 19. Jahrhundert seine Bedeutung als wichtige Herkunftsregion für Wien zugunsten des Einzugsgebietes aus Böhmen und Niederösterreich verloren[104].

Unter den ins Wiener Bürgerrecht Aufgenommenen fanden sich neben den Schneidern auch Gold- und Perlensticker, Haubenmacher, Federschmücker, Krepin- und Galanteriearbeiter, Strumpfstricker oder Kleiderputzer mit italienisch klingenden Namen[105]. Die ersten Perückenmacher kamen gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Zuge eines Kulturtransferprozesses aus Frankreich nach Wien, dort wurde 1697 das Luxushandwerk zünftig[106] – der Abstieg der Peruquiers zeichnete sich mit der Französischen Revolution ab. Schon bald scheinen auch die italienischen Handwerker in diese neue höfische Berufssparte eingedrungen zu sein, vermehrt ab den 1740er-Jahren finden sich italienisch klingende Perückenmachernamen in den Wiener Bürgerbüchern[107].

In der Metallindustrie erscheinen die Italiener weniger dominant. Während in den rheinischen Städten die italienischen Zinngießer eine offenbar wichtige Position einnahmen[108], bildete sich dieser Wissenstransfer aus der Lombardei in Wien nicht deutlich ab[109]. Die noch heute gängige Bezeichnung der italienischen, meist aus der Region um das piemontesische Forno stammenden Zinngießer als

---

[103] Thomas Buchner–Josef Ehmer, „Fremde“, „Welsche“, „Ausländer“ versus „dreie Diener“. Überlegungen zur Fremdheit im zünftischen Handwerk, in: Walz – Migration – Besatzung. Historische Szenarien des Eigenen und des Fremden, hrsg. von Ingrid Bauer–Josef Ehmer–Sylvia Hahn (= Publikationsreihe des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur zum Forschungsschwerpunkt Fremdenfeindlichkeit 6, Klagenfurt 2002) 23–36, hier 30.

[104] Steidl, Auf nach Wien! 237 (mit den anschaulichen Karten auf 238f.).

[105] Vgl. Huchler: Paul Antoni Litano, Schneider, 1714; Jakob Antoni Morelli, Schneider, 1734; Jacob Persi, Schneider, 1739; Wenzel Bothorni, Schneider, 1745; Sebastian Mielle, Schneider, 1749; weiters Johann Friedrich Palutani/Paulutani, Leinwanddrucker, 1700; Johann Villio, Gold- und Perlensticker, 1702; Sebastian Perstelle, Haubenmacher, 1707; Franz Carlo, Krepinarbeiter, 1717; Antonius Bernhardti, Federschmücker, 1724; Gottlieb Stelle, Krepinarbeiter, 1726; Johann Baptista Martinollo, Tuchscherer, 1728; Johann Baptista Marci, Galanteriearbeiter, 1733; Joseph Rucor, Kleiderputzer, 1749; Johann Manti, Seidenstrumpfstricker, 1723; Bartolomai Fumo, Seidenstrumpfstricker, 1723; Julius Baggio, Strumpfstricker, 1748.

[106] Veronika Hyden-Hanscho, Reisende, Migranten, Kulturmanager. Mittlerpersönlichkeiten zwischen Frankreich und dem Wiener Hof 1630–1730 (= Vierteljahresschriften für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 221, Stuttgart 2013); Cont 229–236.

[107] Vgl. Huchler: Johann Benedetto, Perückenmacher, 1710; Jakob Christoph Gordtonn, Perückenmacher, 1717; Peter Lucinetti, Perückenmacher, 1720; Friedrich Emanueli, Perückenmacher, 1743; Claudius Lumiero, Perückenmacher, 1744; Johann Baptista Gatton, Perückenmacher, 1748; s. auch Thiel 509.

[108] Augel 182–184.

[109] Vgl. Huchler: Johann Caspar Ribola, Zinngießer, 1700; Johann Paul Ligno, Zinngießer, 1737; Thaddäus Ribola, Zinngießer, 1749.

„Katzelmacher", als Verkäufer von *cazza* (Zinnlöffeln), deutet aber auch auf eine gewisse Verbreitung dieser Arbeitsmigranten in Wien hin[110]. Die Goldschmiede, traditionell ein Handwerk der Fernmigration, waren dagegen schon präsenter[111]. Vereinzelt finden sich italienische Saitenmacher oder etwa Silberdrahtzieher[112].

Deutlich bildet sich der Einfluss der Italiener im Bereich des Lebensmittelgewerbes ab. Nicht nur mehrere Küchen- und Lustgärtner scheinen aus Italien gekommen zu sein[113]. Anders als in Graz waren nicht die Italiener, sondern die Armenier wie Johannes Diodat (1640–1725) oder Isaac de Luca (1677–1729)[114] die Pioniere am Kaffeemarkt. Aber auffallend viele Branntweiner[115] (aber offenbar keine Rosoglio-Produzenten) und vor allem auch Wirte[116] dürften italienische Wurzeln gehabt haben. Die Wiener Wurstproduktion und die Fleischselcherei erhielten einen starken Impuls von den italienischen Spezialisten – den sogenannten „Salamutschis". Sogar ein Cervelatwurstmacher – vermutlich aus der italienischsprachigen Schweiz stammend – lässt sich nach-

[110] Als Vergleich 540 italienisch klingende Zinngießer in Rheinland-Westfalen mit 318 belegbaren italienischen Herkunftsorten (meist westlich vom Lago Maggiore) bei Markus Walz, Region – Profession – Migration. Italienische Zinngießer in Rheinland-Westfalen 1700–1900 (= Studien zur Historischen Migrationsforschung 11, Osnabrück 2002) 414–418; Georg Wacha, Zinn und Zinngießer in den Ländern Mitteleuropas (München 1983) 130–132; ders., Zinngießer in Niederösterreich im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich 62/1 (1996) 345–365, hier 347 (Scheibbs, mögliche Herkunft aus Italien).

[111] Vgl. Huchler: Franz Sitto, Goldschmied, 1717; Konrad Joseph Dansin, Goldarbeiter, 1728; Fabian Sebastian Ferivary, Goldschmied, 1741; Stephan Joseph Rioci, Goldschmied, 1743.

[112] Ebd.: Andreas Longo, Silberdrahtzieher, 1708; Biassio Goatto, Saitenmacher, 1725; Philipp Stelli, Klempner, 1729.

[113] Ebd.: Florian Vortelin, Küchengärtner, 1707; Antoni Copeto, Küchengärtner, 1712; Johann Magor, Gärtner, 1713; Antoni Magor, Lustgärtner, 1721; Angelo Comoretto, Gärtner, Hausbesitz, 1723.

[114] Karl Teply, Die Einführung des Kaffees in Wien: Georg Franz Koltschitzky, Johannes Diodato, Isaak de Luca (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 6, Wien 1980).

[115] Vgl. Huchler: Joseph Antonius De Rossi, Branntweiner, 1700; Damian Picketi, Branntweiner, 1704; Augostino Rebaglio, Branntweiner, 1706; Franz Bigetti, Branntweiner, 1707; Johann Rosini, Branntweiner, 1709; Carl Antoni Cassati, Branntweiner, 1718; Franz Berette, Branntweiner, 1719; Carolous Dominicus Maggio, Branntweiner, 1720; Carl Antoni Grandi, Branntweiner, 1721; Franz Carl Joseph Petrini, Branntweiner, 1722; Johann Bartolome Teini, Branntweiner, 1725; Rochus Viviani, Branntweiner, 1725; Augustin De Rosi, Branntweiner 1727; Johann Baptista Pizzala, Branntweiner, 1734; Franz Bertoni, Branntweiner, 1742.

[116] Ebd.: Gregori Montiglio, Bierwirt, 1709; Franz Certasoli, Wirt, 1717; Johann Mathias Setele, Wirt, 1726; Joseph Pessozo, Wirt, 1736; Matthias May, Wirt, 1740; Andreas Ripotti, Wirt, 1741; Johann Christoph Lugo, Bierwirt, 1743; Fasti Adam, Bierwirt, 1749.

weisen[117]. Meist im Frühjahr rückten die Wurstmacher aus ihren Dörfern in Friaul, zu Fuß und oft ohne Gepäck, aus und stellten unter der Woche bei den Wiener Fleischhauern Salami her, die sie am Wochenende neben Käse in den Gasthausgärten veräußerten (**Abb. 2**). Italienische Schokolademacher, Konditoren und (aus der Südschweiz oder Norditalien stammende) Mandolettimacher (Mandelgebäck) scheinen sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur vereinzelt zu finden[118]. Vereinzelt können im Wiener Bürgerrecht auch vermutlich italienische Spezialisten wie Diamantschneider, Hechelmacher, Korbmacher, Öler oder Ziegeldecker nachgewiesen werden[119].

Noch kaum systematisch aufgearbeitet ist die italienischsprachige städtische und ‚staatliche' Beamtenschaft in Wien[120]. Vermuten könnte man, dass etwa der Kanzleischreiber der Hofkammer Georg Asole, die Mautner Johann Wenzel Managetta bzw. Georg Morateli oder der Waagmeister Carlo Antoni aus dem Süden nach Wien kamen. Der Agent des Hofkriegsrates Jakob Augustin Ballestruzi wurde 1707 ins Wiener Bürgerrecht aufgenommen[121]. Eine lange Tradition des italienischen Feuerwerks besteht in Wien, noch in den 1770er-Jahren musste sich Johann Georg Stuwer gegen andere italienische Feuerwerker wie Peter Paul Girandolini oder Josef Mellina mühsam auf der Feuerwerkswiese

[117] Ebd.: Donato Carvesati, Wurstmacher, 1730; Franz Stephan Locatelli, Käsestecher, 1736; Franz Lucardo, Käse- und Wurstmacher, 1738; Antoni Lucardi, Käsemacher, 1739; Bartholomae Clemenzi, Cervelatwurstmacher, 1743; Michael Selle, Fleischselcher, 1744; Nicola Valzacho, Wurstmacher, 1744; Bertrand Beltrami, Käse- und Wurstmacher, 1745; Franz Rosini, Wurstmacher, 1747.

[118] Ebd.: Georg Flori, Bäcker, 1712; Joseph Antoni Salla, Chocolatier, 1734; Jacob Rodlio, Konditor, 1737. Zu den ‚ausländischen' Mandolettimachern und deren Auseinandersetzung mit den Wiener Zuckerbäckern s. Buchner–Ehmer 30.

[119] Vgl. Huchler: Hieronymus Citti, Diamantschneider, 1708; Cecarius Lucini, Buchbinder, 1714; Franz Martin Deni, Korbmacher, 1722; Johann Baptista Lucateli, Öler, 1731; Nicola Morelli, Hechelmacher, 1733; Antonius Briol, Ziegeldecker, 1738.

[120] Ebd.: Georg Asole, kaiserlicher Kanzleischreiber der Hofkammer, 1701; Johann Wenzel Managetta, Mautner, 1703; Herr von Giordano Simon, kaiserlicher Rittmeister, 1705; Claudio Domenico Comelli von Stubenfeld, kaiserlicher Rittmeister, 1705; Jakob Augustin von Ballestrazi, kaiserlicher Kammerdiener und Agent des Hofkriegsrates, 1707; Jakob Augustin Ballestruzi, Agent des Hofkriegsrates, 1707; Antoni Carlo, Waagmeister, 1712; Georg Morateli, Mautner, 1712; Romerus Cetto, Hauptmann der Artillerie und Oberfeuerwerker, 1713; Johann Baptista Piazzoll, kaiserlicher Gerichtsbeisitzer, 1714; Heinrich Joseph Duracini, Gegenschreiber im Unschlittamt, 1725; Georg Sebastian Sartori, Spitalvorsteher, 1729; Johann Baptista Vianini, Gerichtsbeisitzer, 1743.

[121] Zum italienischen Rat in Wien s. Carlo Carpa, Die Zentralbehörden für die italienischen Provinzen (1713–1796), in: Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit I: Hof und Dynastie, Kaiser und Reich, Zentralverwaltung, Kriegswesen und landesfürstliches Finanzwesen. Teilbd. 1, hrsg. von Michael Hochedlinger–Petr Maťa–Thomas Winkelbauer (= MIÖG Ergänzungsbd. 62/1, Wien 2019) 522–533.

im Prater durchsetzen[122]. Der städtische Zeugmeister Romerus Cetto, 1713 ins Wiener Bürgerrecht aufgeschworen, war der Oberzeugwart des bürgerlichen Zeughauses Am Hof und Oberfeuerwerker der Stadt, der sich um die Instandhaltung der bürgerlichen Artillerie kümmern und die großangelegten „Ernst- und Lustfeuerwerks-Proben" außerhalb der Stadt (etwa 1709 bei der Tabormaut) organisieren musste.

Versucht man den aus dem Wiener Bürgerbuch gewonnenen Befund mit den häufigsten Handwerken/Gewerben von Wien, Krems und Linz zu vergleichen (**Tabelle 5**), so wird deutlich, dass die ‚Italiener' in Wien versuchten, innerhalb der überbesetzten Handwerke Nischen zu finden: Die italienischen Händler in Wien handelten mit Spezialprodukten und italienischen Galanteriewaren, die Seidenmacher bedienten Hof und Adel. Die italienischen Branntweiner konnten sich innerhalb der Wirte ein Spezialsegment erarbeiten. Auch die italienischen Wurst- und Salamimacher bildete innerhalb der Wiener Fleischhauer eine Sondergruppe. Planmäßig konnten die aus der Schweiz stammenden Rauchfangkehrer dieses hochspezialisierte Segment besetzen, indem sie ihre Lehrlinge auch systematisch aus diesem Gebiet nachzogen. Betrachtet man die häufigsten Handwerkssparten in Wien, dann wird deutlich, dass die Italiener ihre Nischen fanden und verteidigen konnten.

[122] Martin Scheutz, Zündende Idee und diffizile Vorbereitung. Feuerwerke als Problem höfisch-städtischer Festorganisation am Beispiel Wien (bis 1790), in: Festvorbereitung – die Planung höfischer und bürgerlicher Feste in Mitteleuropa 1500–1900, hrsg. von Gerhard Ammerer–Ingonda Hannesschläger–Martin Holý (Leipzig 2021) 339–397.

Tabelle 5: Die zwölf numerisch häufigsten Handwerke nach den Bürgerbüchern in Wien (1700–1749), Krems (1535–1625), Linz (1658–1707)

Handwerk	Wien	Krems	Linz
Händler (verschiedene)	1.476 / 1.	14	36 / 4.
Wirte	1.219 / 2.	10	107 / 1.
Schuster	1.077 / 3.	26 / 11.	41 / 3.
Schneider	999 / 4.	54 / 3.	52 / 2.
Schmiede (verschiedene, ohne Goldschmiede)	300 / 5.	69 / 2.	20 / 8.
Gärtner	253 / 6.	–	4
Tischler	243 / 7.	31 / 7.	20 / 8.
Maler	203 / 8.	11	11
Fleischhacker	168 / 9.	27 / 9.	25 / 6.
Bäcker	155 / 10.	40 / 4.	13
Binder	126 / 11.	39 / 5.	10
Schnurmacher	147 / 12.	–	9
Goldschmied	141	27 / 9.	14
Schlosser	134	20 / 14.	14
Hutmacher	77	22 / 12.	22 / 7.
Kürschner	74	15	14
Leinenweber/Weber	74	15	14
Tuchmacher	74	9	–
Maurer	27	34 / 6.	6
Zimmermann	26	29 / 8.	7
Fasszieher	16	14	31 / 5.
Lederer	12	21 / 13.	9
Grießler/Müller	3	13	16
Hauer	–	70 / 1.	–
Gesamtzahl aller Neubürgeraufnahmen	10.540	1.076	844

Quelle: Andreas Hellerschmid, Bürgerbuch Krems/Stein 1535–1625 (Diplomarbeit, Wien 2018); eigene Berechnung; Prokosch; Huchler



Abb. 2: Georg Emanuel Opitz (auch Opiz) (Künstler), *Vienne/Un vendeur de salamis italiens,* 1830, Sammlung Wien Museum Inv.-Nr. 141701, CC BY 3.0 AT, online unter: https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/240136/ [22. Dezember 2022].

(2) Der Wiener Hof und die Italiener am Beispiel der Hofkalender 1715–1792

Der Wiener Hof zog Gelehrte, Musiker, aber auch einfache Funktionsträger in die Stadt Wien, die sich hier nicht nur eine lang dauernde und sichere Anstellung in der paternalistischen Wiener Hofadministration und ein Hofquartier erhofften, sondern in der Residenz auf internationale Berufskollegen aus Böhmen/Mähren, den Habsburgischen Erblanden und dem Heiligen Römischen Reich trafen. Der Salzburger[123] sowie der Wiener Hof nahmen „als Zugänge und Drehscheiben für italienische Einflüsse" eine herausragende Stellung ein[124]. Die adelige Funktionselite wurde von den funktionell differenziert über Instruktionen organisierten Bedienten unterstützt, daneben wirkte die stark italienisch geprägte Hofmusik. Die jährlich erscheinenden Hofkalender machten die funktionelle Aufgabenteilung gut sichtbar und benannten die jeweiligen Funktionen mit Namen – auch hier ist es lediglich über die Namensgebung möglich, potenzielle italienischsprachige Hofbedienstete zu isolieren. Eine Untersuchung des Wiener Hofkalenders für das hier zufällig gewählte Jahr 1727 förderte bei insgesamt rund 1.989 Hofbedienten 148 ‚Italiener' – also rund 7,5 Prozent des gesamten Hofstaates – ans Tageslicht (siehe **Grafik 3**)[125]. Auf die sechs großen Departements umgelegt: Die meisten Italienischsprechenden finden sich mit 71 Personen im Obersthofmeisterstab[126], wo sich organisatorisch

[123] Zur Arbeit der Comasker Stuckateure an der Salzburger Residenz unter Wolf Dietrich s. Stephan Bstieler, Oberitalienische Stuckateure im Dienste erzbischöflicher Repräsentation: Giacomo Bertoletto, Pietro und Antonio Castello, Giovanni Passarini, Bernardo Bertinelli und Giovanni Battista Orsolino, in: Strategien der Macht. Hof und Residenz in Salzburg um 1600 – Architektur, Repräsentation und Verwaltung unter Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau 1587 bis 1611/12, hrsg. von Gerhard Ammerer–Ingonda Hannesschläger (= Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Ergänzungsbd. 28, Salzburg 2011) 437–466. Als Vergleich Barbara Rinn, Italienische Stukkateure zwischen Elbe und Ostsee. Stuckdekoration in Norddeutschland und Dänemark (Kiel 1999).

[124] Michael C. Maurer–Anton Schindling, Italienische, Graubündner, Tessiner und Vorarlberger Baumeister und bildende Künstler im barocken Europa, in: Enzyklopädie Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Klaus J. Bade–Pieter C. Emmer–Leo Lucassen–Jochen Oltmer (Paderborn 2007) 683–689, hier 685. S. auch die breite Studie zu italienischen Adeligen an Kurfürstenhöfen von Cont, bes. 207–216.

[125] Auf der Grundlage der Daten von Unzeitig, die mit der Erarbeitung der Hofstaatsverzeichnisse von Kubiska-Scharl–Pölzl abgeglichen wurden. In Klammern jeweils die nachgewiesenen Dienstzeiten in den Hofkalendern.

[126] Obersthofmeisteramt (ohne Hofkapelle): 1 Truchsess: Johann Carl Gariboldi (1718–1734); 3 Hofkapläne: Nicolaus Passoti (1712–1739), Johannn Jakob Monfroni (1712–1732), Bartholomäus Poli (1712–1729); 1 Hofmedikus: Nikolaus Serdagna (1714–1730); 1 Bibliothekspräfekt: Pius Nicolaus von Garelli (1724–1739); 1 Bibliotheks-

auch die leistungsstarke und das ganze Hofjahr bespielende Hofmusikkapelle[127] angesiedelt hatte. Der Wiener Hof zählte zu den frühen Rezipienten der in Florenz und Mantua entwickelten musikalischen Gattung Oper, ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verdichteten sich die musikalischen Beziehungen zwischen Italien und Wien. Nach der Rekatholisierung Wiens eröffnete sich den breit ausgewiesenen italienischen Musikern mit der Kirchenmusik neben der weltlichen Musik ein weites Betätigungsfeld[128]. Jährlich anlässlich des Faschings mussten für den Wiener Hof sogenannte Karnevalsopern – italienische Sänger wie Gaetano Orsini (ca. 1667–1750), Daniele Francesco Borosini (ca.

Custos: Nicolaus Forlosia (1724–1758); 1 Bibliotheksschreiber: Desiderius Franceschi (1724–1748); 1 Historiker: Franz Wilhelm Triangi (1714–1740); 1 Poet und Historicus: Apostolo Zeno (1719–1740, auch Historiker 1720–1740); 1 italienischer Poet: Peter Pariati (1714–1733); 1 Tanzmeister: Simon Pietro Levassori della Motta (1714–1733, Hoftänzer 1712–1719); 1 Hoftänzer: Andreas Bruno (1712–1740); 3 Hoftanz-Scholaren: Thomas Cajetan della Motta (1727–1740), Joseph Bruno (1722–1732), Maria Anna Johann Scio (verh. Philebois), Musikscholar (1724–1727); 2 Hof- und Kabinett Courier: Joseph Montagna (1724–1740), Michael Torresani (1725–1740).

127 Zur Hofkapelle: Vizekapellmeister Antoni Caldara (1718–1737); 3 Kompositeure: Carlo Badia (1712–1738), Franz Conti (1712–1738), Joseph Porsile (1722–1750); 4 Sängerinnen: Rosa Borosini (1722–1740) (geb. d'Ambreville), Maria Regina Sconianzi (1719–1740), Lucretia Sorosinia (1725–1740) (geb. Panizza), Anna Perroni (1741–1760) (geb. d'Ambreville); 5 Sopranisten: Johann Vincenzi (1712–1729), Dominicus Genuesi (1719–1740), Joseph Monteriso (1718–1740), Peter Rauzzino (1718–1740), Peter Petazzi (1728–1740); 6 Altisten: Kajetan Orsini (1712–1740), Lorenz Maselli (1712–1730), Johann Baptist Vergelli (1716–1740), Johann Greco (1718–1740), Peter Cassati (1719–1740), Nikolaus Signorile (1722–1740); 4 Tenoristen: Franz Borosini (1712–1730), Thomas Bigelli (1712–1732), Karl Costa (1712–1740), Kajetan Borghi (1722–1740); 2 Bassisten: Peter Paul Pezzoni (1716–1736), Marc Antonio Berti (1722–1740); 4 Violinisten: Anton Piani (1718–1740), Thomas Piani (1719–1740), Nikolaus Ancropoli (1713–1733), Johann Leopold Libano (1719–1740); 4 Violincellisten: Franz Alborea (1727–1739), Johann Perroni (1722–1740), Peter Adó (1720–1740), Antonio Rayola (1716–1740); 1 Violinist: Dominicus Apuzzo (1713–1740); 1 Jägerhornist: Wenzel Rossi (1712–1740); 1 musikalischer Trompeter: Sebastian Nosotto (1712–1733); 3 kaiserliche musikalische Scholaren: Philipp Salviati (1720–1727), Joseph Nosotto (1720–1727), Ignaz Conti (1721–1740); 7 Jubilati: Johann Baptist Fabricius Cerrini (1712–1730), Joseph Galloni (1712–1727), Angelo Ragazzi (1722–1740), Guilio Cavalletti (1741), Anton Bigoni (1731–1754), Caspar Corvo, Johann Ludwig Miraglies (1728–1738); 7 Pensionisten: Salvator Mellini (1720–1729), Johann Baptist Cattivelli (1720–1731), Anton Ferrini (1712–1739), Johann Baptist Barbaretti (1712–1730), Pellegrino Marcheselli (1712–1729), Antoni Manna (1712–1727), Johann Maghi (1712–1726).

128 Mit einem Verzeichnis der verschiedenen Spielstätten der Kirchenmusik innerhalb und außerhalb der Stadt s. Friedrich W. Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740) (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1, München–Salzburg 1977) 32–57.

1690–nach 1756) und Pietro Paolo Pezzoni (1667–1736) waren hierbei Protagonisten[129] – komponiert werden, daneben gab es große Fest-, Geburtstags-, Hochzeits- und allenfalls Krönungsopern wie 1723 in Prag. Während sich mit Johann Josef Fux ab 1715 erstmals wieder ein deutschsprachiger Kapellmeister (1715–1741) durchsetzen konnte, waren die Librettisten, etwa Pietro Pariati, noch lange im 18. Jahrhundert Italiener. Die italienischen Sänger, die Instrumentalisten und die italienischen Bühnenbildner Galli-Bibiena bildeten ein rasch arbeitendes und gut eingespieltes Team. Der nachmalige Kaiser Karl VI. hat schon in seiner Zeit in Spanien eine eigene, aus 60 Künstlerinnen und Künstlern bestehende Hofmusikkapelle eingerichtet. Nach der Rückkehr des Kaiserpaares 1712 bzw. 1713 bestand die neu formierte Hofmusikkapelle bis zum Tod des Kaisers 1740 aus über 160 Mitgliedern, von denen 70 Italiener waren. Vor allem unter den Sängerinnen und Sängern, besonders Altisten und Sopranisten, finden sich viele Italiener, aber auch unter den Streichern – Resultat der hochwertigen Musikerausbildung in Italien. Auch die Theorbe, damals ein populäres Lauteninstrument, war fest in italienischer Hand[130]. Der aus Venedig stammende Komponist und Cellist Antonio Caldara (1670–1736) erfuhr beispielsweise seine Ausbildung in San Marco in Venedig, diente dann als Kapellmeister in Mantua (1700–1707) und wurde 1716 nach Wien als Vizekapellmeister an die Hofmusikkapelle gerufen. Neben 87 Opern, 32 Oratorien, 150 Messen komponierte er auch rund hundert weltliche Kantaten. Assistiert wurden Kapellmeister Fux und Vizekapellmeister Caldara im gewählten Jahr 1727 von leistungsstarken italienischen Komponisten wie dem vermutlich aus Verona stammenden Carlo Agostina Badia (1672–1738), dem aus Florenz kommenden Theorbenspieler und Komponisten Francesco Conti (1681–1732) und dem aus Neapel stammenden Guiseppe Porsile (1680–1750). Wie hochstehend die Musikerausbildung in Italien im beginnenden 18. Jahrhundert war, wird am Beispiel des aus Neapel stammenden Cellisten Antonio Rayola deutlich, der schon in Barcelona für Karl III. tätig war. Als er 1715 eine Anstellung am Wiener Hof erlangt hatte, wurde er Anfang des Jahres 1717 damit beauftragt, nach Neapel zu reisen und acht Musiker, darunter den Sopran Giuseppe Montersio und den Altisten Giovanni Greco, für den Wiener Hof zu rekrutieren[131]. Der aus Venedig stammende Dichter und am Wiener Hof als „Historiker“ und „Poet“ angestellte Apostolo Zeno (1668–1750) arbeitete am Wiener Hof als Librettist, aber auch als Gelehrter in der kaiserlichen Münzsammlung.

[129] Zu den italienischen Sängern s. etwa Claudia Michels, Karnevalsoper am Hofe Karls VI. 1711–1740. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 41, Wien 2019) 104–113.

[130] The eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians, hrsg. von Reinhard Strohm (= Speculum musicae 8, Turnhout 2001).

[131] Lipp 164.

Ebenfalls eng mit der Musik verbunden waren die Hoftänzer und die Hoftanz-Scholaren. Einige der Hoftänzer stammten aus Italien, beispielsweise der ursprünglich als Fechtmeisteradjunkt nach Wien gekommene Andreas Bruno, der 1710 mit einem Gehalt von 400 Gulden als Hoftänzer angestellt wurde[132]. Eine herausragende Karriere am Wiener Hof machte auch der aus Bologna stammende Arzt Pius Nikolaus Garelli (1670–1739), der Erzherzog Karl nach Spanien begleitet hatte und 1712 mit ihm nach Wien zurückkehrte. Dort stieg er zum Dekan der Medizinischen Fakultät und ab 1723 zum Präfekten der Wiener Hofbibliothek auf.

Das traditionell zweitgrößte Departement führte der Oberststallmeister[133], dort fanden sich 19 ‚Italiener', dann folgte das Oberstkämmereramt[134] mit 12, das Obersthofmarschallamt[135] mit 3 und das Oberstjägeramt mit einem ‚Italiener'; das Oberstfalkenmeisteramt verfügte dagegen offenbar über kein Personal aus dieser Region. Während die Kaiserinwitwe Amalia Wilhelmina 1727 vermutlich 26 Italienischsprechende beschäftigte[136], waren es im Hofstaat der

[132] Andrea Sommer-Mathis, Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteienprotokolle bis 1740 (= MÖStA Ergbd. 11, Wien 1992) 61–64.

[133] Oberststallmeisteramt: 4 Edelknaben: Emanuel Desvall, Graf von Boal (1724–1731), Hieronymus Graf von Archinto (1725–1727), Camillo Graf von Colloredo (1727–1730); 3 Exercitienmeister der Edelknaben: Giacomo Marinoni (1712–1740), Eugen de Caso (1722–1727), Tanzmeister Giacomo della Motta (1721–1729); 3 Pastin-Bereiter: Peter Michelletti (1712–1736), Joseph Anton La Bruna (1712–1740), Michael de Capitolo (1727–1731); 1 Kaiserlicher Hof- und Feldtrompeter: Sebastian Nesotto (1715–1733); 9 Läufer: Franceso Luppi (1715–1736), Jakob Peroni (1715–1740), Santi Pencini (1715–1732), Franz Tomasini (1715–1740), Lucretio Bono (1715–1740), Nikolaus Ferro (1713–1729), Jakob Baptist Bolla (1715–1729), Peter Paul Paulini (1715–1727), Jakob Domenici (1718–1732); 2 Sesseltrager: Nicola Brandi (1715–1727), Jean Baptist Fagiano (1715–1736).

[134] Oberstkämmereramt: 3 Kaiserliche Leibmediziner: Pius Nikolaus de Carelli, Protomedicus (1728–1739), Gabriel Longobardo (1714–1740), Johann Baptist de Carelli (1713–1733); 7 kaiserliche Kammerdiener: Augustin Edler von Pallestrazzi (1713–1740), Bernhard Musso (1725–1740), Franz Edler von Pallestrazzi (1725–1740), Johann Requelme (1726–1730), Don Pasqual de Monfonis (1726–1736), Johann Franz Signorini (1726–1740), Johann Anton Piani (1726–1740), Karl Josef Cetto von Cronstorff (1719–1729); 1 Kaiserlicher Gallerie- und Kunstkammer-Inspektor: Johann Baptist Fabricius Cerrini (1713–1730); Schlosshauptmann in der Favorita Peter Sini (1715–1732).

[135] Obersthofmarschallamt: 1 Oberhofmarschall: Johann Baptist Graf von Colloredo-Wallsee (1727–1729), 1 kaiserlicher Assessor: Joachim Honorius Hubert Managetta (1724–1730), 1 Amtstrabant: Ludwig Natali (1713–1740).

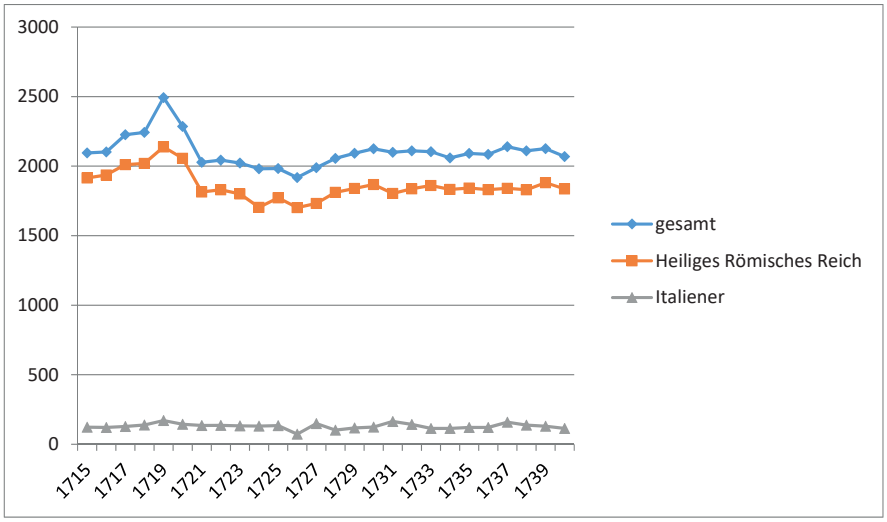
[136] Kaiserinwitwenhofstaat Amalia Wilhelmina**:** 2 kaiserliche Kammerherren und Hofkavaliere: Hercules Pius Graf Montecuccoli (1715–1733), Johann Peter Graf von Arrivabene (1722–1737); 1 kaiserlicher Beichtvater: Karl Granelli (1715–1739); 2 Leibmedici: Johann Baptist von Carelli (1716–1733), Gabriel Longobardo (1723–1740);

Kaiserin nur 14 und im Hofstaat der Erzherzogin Maria Amalia gerade zwei[137]. Für den Wiener Hof bedeuteten die Italiener vor allem Musik – rund 62 Musiker lassen sich unter den 148 Italienern erschließen, weiters 16 Wissenschaftler (Hofbibliothek, Leibärzte, Professoren der Edelknaben, Historiker und Poeten). Neben 33 mittleren und niederen Funktionsträgern bei Hof (Bereiter, Kammerfrauen, Kuriere, Läufer, Leiblakeien, Sesselträger, Tafeldecker) finden sich auch 18 weibliche und männliche Kammerdiener aus italienischsprachigen Gebieten. Insgesamt 5 Geistliche aus Italien finden sich 1727 im Wiener Hofkalender. Immerhin 15 adelige Personen in höheren Ämtern konnten nachgewiesen werden. Am prominentesten sicherlich Johann Baptist Graf von Colloredo-Wallsee als Obersthofmarschall, die Fräuleinhofmeisterin im Hofstaat der Kaiserin Maria Elisabeth Gräfin von Colonna zu Feld (1720–1740) und in derselben Funktion im Witwenhofstaat von Amalia Wilhelmina Lucilla Gräfin von Obbizi (1722–1730). Aber auch Hofdamen, kaiserliche Kammerherren und Hofkavaliere, Edelknaben und ein Assessor im Obersthofmarschall dürften aus Italien nach Wien gekommen sein.

1 Guardadama: Franz Lucatelli (1726–1732); 1 Kammerfourer: Johann Baptist Riccioni (1715–1735); 1 Silberdiener: Johann Michael Sartori (1715–1739); 1 Offizier-Tafeldecker: Christoph Nobis (1716–1731); 2 Hofmusiker: Sopranist Angelo Poli (1715–1733), Kontraaltist Nikolaus Pini (1715–1729); 1 Fräuleinhofmeisterin: Lucilla Gräfin von Obbizi, geb. Sessi (1722–1730); 1 Edelknaben-Hofmeister: Ignaz Niegan (1723–1733); 2 Edelknaben: Johann Baptist von Campo (1721–1727); 4 Edelknaben-Professoren: Mathematiker Johann Jakob Marinoni (1715–1740), Sprachmeister Anton Bourmastin (1715–1728), Adjunkt Andreas Bruno (1715–1733), Fechtmeister Dominik de la Vigna (1716–1733); 1 Heubinder: Johann Poloni (1723–1733); 1 Leib-Lakai: Jakob Lorenzen (1723–1740); 2 Kammerfrauen: Laetitia LaCaffa (1723–1733), Maria Ursula Lucote (1715–1736); 2 Kammerdienerinnen: Felice Vettori (1719–1730), Maria Elisabeth Sorgo (1727–1737); 1 Guardadamesin: Salome Grossi (1722–1740).

[137] Kaiserinhofstaat: 1 Obersthofmeister: Josef Folch Graf von Cardona (1714–1729); 1 Kammerzahlmeister: Johann Fernandez von Brunetti (1714–1730); 4 Kammerdiener: Franz Ferrando (1714–1727), Joseph Pissa (1717–1732), Maximilian Rubano (1722–1740), Karl Ferrando (1722–1740); 1 Saaltürhüter: Johann Baptist Barbieri (1722–1740); 1 Fräuleinhofmeisterin: Maria Elisabeth Gräfin von Colonna zu Fels, geb. Gräfin von Caraffa (1720–1740); 2 Hofdamen: Theresia Gräfin von Bagni (1722–1729), Josepha Gräfin von Monte Sancto (1724–1727); 2 Kammerfrauen: Elisabeth Brunetti (geb. Cerrini) (1720–1740), Magdalena Pichler (geb. Cerrini) (1714–1727); 2 Kammerdienerinnen: Maria Anna Ferrando (1722–1728), Maria Anna Rubano (1722–1732). Hofstaat von Erzherzogin Maria Amalia: 2 Kammmerdienerinnen: Maria Elisabeth von Bossio (1725–1730), Maria Theresia von Pallestrazzi (1725–1730).

Grafik 3: Italiener am Wiener Hof nach den Hofkalendern 1715–1740



Quelle: Unzeitig 63

(3) Hofbefreite Handwerker

Nach einer Aufstellung aus dem Jahr 1736 stellten in Wien nicht die zünftischen, sondern die außerzünftischen Handwerker die größte Gruppe dar. Nur ein Drittel der in Eigenregie arbeitenden Wiener Handwerker waren Mitglieder einer bürgerlichen Zunft (31,3 %), gefolgt von den sogenannten Störern (27 %), die ohne ausdrückliche Gewerbeberechtigung arbeiteten, und den Dekretisten (28,7 %), die ohne Zunftregelungen, aber mit einer obrigkeitlichen Berechtigung arbeiten durften, und den Militärhandwerkern (10,3 %)[138]. Seit dem 17. Jahrhundert wurden in Wien spezielle Handwerker an den Wiener Hof geholt, die als „Hofbefreite" speziell für Hof und Klerus arbeiten durften. Obwohl die hofbefreiten Handwerker 1736 nur 2,8 Prozent der Wiener Gewerbetreibenden ausmachten, konnten sich diese von der Gewerbesteuer befreiten Spezialisten bald auch außerhöfisch einen wohlhabenden Kundenstock erarbeiten. Der Wiener Kunsthistoriker Herbert Haupt konnte insgesamt von 329 Handwerkern einen Herkunftsort bzw. eine Herkunftsregion eruieren (**Tabelle 6**). Der Großteil der hofbefreiten Handwerker in Wien stammte aus dem Heiligen Römischen Reich (rund 60 %), bei den restlichen 146 Handwerkern verteilte sich die Herkunft auf rund 14 Prozent aus Italien (mit den Zentren Bologna, Mailand, Venedig und dem Gebiet um den Comer See),

[138] Als Übersicht Steidl, Auf nach Wien! 78–82.

gefolgt von den habsburgischen Niederlanden (9,5 %) und Frankreich/Lothringen (6,5 %).

Tabelle 6: Hofbefreite Handwerker aus Italien und ihre Berufsstruktur 1620–1770

Gewerbe	Vermutung	Sichere Herkunft	Gesamt
Ingenieure	17	9	26
Maler/Zeichner	12	9	21
Koch/Köchin	19	–	19
Barbier/Bader	12	–	12
Öler/Parfümeur	12	–	12
Architekt/Baumeister	5	6	11
Bildhauer	3	6	9
Wasserbrenner	8	1	9
Rauchfangkehrer	9	–	9
Maurer	4	4	8
Kristall-/Steinschneider	6	2	8
Hufschmiede/Schmiede	6	–	6
Wachskerzler/Wachsbleicher	6	–	6
Zuckerbäcker	5	1	6
Perückenmacher	6	–	6
Juwelier/Goldschmied	4	1	5
Stuckateur	2	3	5
Tischler	2	3	5
Lederer/Korduaner	3	–	3
Perlsticker/Perlhefter	2	1	3
Schwertfeger	3	–	3
Schneider/Gardarober	3	–	3
Steinmetz	2	1	3
Hutmacher/Hutstepper	3	–	3
Kaffeesieder	3	–	3
Feuerwerker	2	–	2
Gärtner	2	–	2

Gewerbe	Vermutung	Sichere Herkunft	Gesamt
Oculist/Bruchschneider	2	–	2
Seidenfärber	2	–	2
Apotheker	1	–	1
Buchbinder	1	–	1
Büchsenmacher	1	–	1
Glasmacher	1	–	1
Hebammen	1	–	1
Klaviermeister	1	–	1
Knopfmacher	1	–	1
Krepinarbeiter	1	–	1
Münzeisenschneider	–	1	1
Näherin	1	–	1
Schokolademacher	1	–	1
Schuhmacher	1	–	1
Seidenzeugmacher	1	–	1
Spiegelmacher	1	–	1
Vergolder	–	1	1
Ziegelmeister	1	–	1
Gesamt	179	47	226

Quelle: Haupt 70f.

Während aus Frankreich vor allem Köche, aber auch überdurchschnittlich viele Schneider und Barbiere oder Spezialisten des neuen Luxusgewerbes wie Sattler, Hutmacher und Goldplätter in die Residenzstadt einströmten, stand Oberitalien in der Verlängerung alter Tradition im 17. und 18. Jahrhundert vor allem für Bau- (etwa Baumeister, Maurer, Steinmetze, Stuckateure) oder Kunsthandwerk (etwa Maler, Bildhauer und Zeichner). Der Wiener Hof als mächtige Theatermaschinerie zog aber auch hochspezialisierte italienischsprachige Entwurfzeichner, Kulissenmaler, Maschinisten oder Theatertischler an die höfischen Theater (**Tabelle 7**)[139]. Aus Mailand stammten zwischen 1620 und 1770 etwa der kaiserliche Fortifikationsbaumeister Francesco Piazolli († 1668), der Hofsteinmetz im Kaisersteinbruch am Leithagebirge Johann Georg Regondi

[139] Haupt 73f.

(† 1686), der Kammerbildhauer Marco Brodi († 1731) oder der Hofstuckateur Johann Michael Bolla († 1759)[140].

Tabelle 7: Herkunftsorte italienischer Hofhandwerker in Wien 1620–1770

Ort der Herkunft	**Anzahl**	**Berufe**	**Gesamt-anzahl/ Prozent**
Heiliges Römisches Reich			*119 / 36 %*
Habsburgische Erblande			*74 / 22,5 %*
Habsburgische Niederlande			*31 / 9,5 %*
Niederlande			*6 / 1,8 %*
Ungarn			*5 / 1,5 %*
Italien			*47 / 14 %*
Lombardei	19		
Cremona	1	1 Ingenieur	
Mantua	1	1 Ingenieur	
Lombardei	1	1 Ingenieur	
Mailand	8	1 Baumeister, 2 Bildhauer, 2 Kristallschneider, 1 Maler, 1 Steinmetz, 1 Stuckateur	
Bereich Comosee	8		
Canzo bei Como	1	1 Baumeister	
Codelago bei Como	1	1 Ingenieur	
Scaria	4	4 Baumeister	
Laino	2	2 Stuckateure	
Venetien	9		
Venedig	4	2 Bildhauer, 1 Maler, 1 Vergolder	
San Daniele del Friuli	1	1 Zeichner	
Este	1	1 Bildhauer	
Vicenza	1	1 Bildhauer	

[140] Ebd. 240, 256, 274, 632.

Ort der Herkunft	Anzahl	Berufe	Gesamtanzahl/ Prozent
Udine	1	1 Ingenieur	
Pieve die Soligno/Treviso	1	1 Maler	
Emilia-Romagna	13		
Bologna	8	1 Goldschmied, 4 Ingenieure/Architekten, 1 Maler, 2 Tischler	
Parma	1	1 Maler	
Travo bei Piacenza	1	1 Ingenieur	
Ferrara	1	1 Tischler	
Pisa (Toskana)	1	1 Zuckerbäcker	
Rom	2	2 Maler	
Neapel (Kampanien)	4	1 Maler, 1 Münzeisenschneider, 1 Sticker, 1 Wasserbrenner	
Genua (Ligurien)	1	1 Ingenieur	

Quelle: Haupt 66f.

(4) Doppelte Identitäten der italienischen Einwanderer

Die nach Wien kommenden ‚Italiener' befanden sich in Konkurrenz zu den einheimischen Gewerbetreibenden, Künstlern oder Baufachleuten, indem man beispielsweise Konkurrenten nicht ins Bürgerrecht als dem wichtigsten Instrument der städtischen Fremdenpolitik eintreten ließ. Vielen Italienern scholl der Vorwurf der einheimischen Händler und Handwerker entgegen, dass sie die Einheimischen verdrängen wollten[141]. Die aufnehmende Gesellschaft war der entscheidende Faktor, der die Rahmenbedingungen der Integration, der Duldung oder der Geschäftstätigkeit für die einwandernden Italiener regulierte. Manche Städte zwangen die Einwanderer ins Bürgerrecht,

[141] Robert Büchner, Schottische und italienische Zuwanderer nach Rattenberg im 15. und 16. Jahrhundert, in: Tiroler Heimatblätter 81/4 (2006) 111–115, hier 113: Einem eingewanderten italienischen Wirt in Hall/Tirol wurde der Vorwurf gemacht: *Du welscher Mörder. Du wirdest uns nit all essn* („essn" im Sinne von „verdrängen").

um sie zum bürgerlichen ‚Mitleiden' bei Steuern, Verteidigung und Abgaben zu zwingen; andere Stadträte verweigerten diese Integration, manche Einwanderer wollten umgekehrt die bürgerlichen Pflichten nicht mittragen[142]. In manchen Städten reagierten Stadträte und Zünfte auf die Neuankömmlinge mit Handelsverboten und Handelsbeschränkungen auf bestimmte Waren. In den rheinischen Städten wehrten sich die einheimischen Krämer gegen die von den Italienern vertriebenen Produktpaletten, wechselweise Vorwürfe der Überschreitung von Handelsbefugnissen waren an der Tagesordnung[143]. Für den Erfolg der migrierenden italienischen Händler war die Zielgesellschaft nicht so entscheidend wie die schon davor bestehende Einbindung in verschiedene Netzwerke[144]. Die Händler vom Comer See besaßen auch nach der Auswanderung enge Verbindungen zu ihrer Herkunftsregion, wobei die Ehefrauen als Organisatorinnen der zurückgebliebenen Geschäfte fungierten. In der Herkunftsregion wurden der Nachwuchs für die Firma rekrutiert, Kredite ausgestellt oder auch die Prokura an Verwandte vergeben. Neben der Herkunftsregion war weiters die Organisationsstruktur des Handels wichtig, indem sich die Händler vom Comer See zu kleinen Handelsgesellschaften zusammenschlossen und die Verbindungen der Händler zu den wichtigen europäischen Handelsplätzen herstellten. Die Integration in die Zielregion (über Heiratsverbindungen, Stiftungen, Annahme von bürgerlichen Ämtern) war vor diesem Hintergrund nur ein weiterer Baustein in diesem ökonomisch-sozialen Modell einer Arbeitsmigration. Die zugewanderten ‚Italiener' trachteten danach, die Rolle als Zwischenhändler bestimmter Produkte möglichst rasch abzulegen und in den Direktverkauf an den städtischen Endverbraucher einzusteigen[145]. Die Integration der italienischen Handwerker in die einheimischen Zünfte sorgte für Probleme. Die Grazer Steinmetzzunft – unter den zwölf Vorstehern befand sich 1638 nur ein Deutschsprachiger – wurde 1662 dazu angehalten, deutsche Meister aufzunehmen. Die Grazer Stuckateure und Maurer mussten 1677 ihre Familien aus der Heimat verpflichtend nachholen, weil der Grazer Stadtrat nach merkantilistischer Überlegung damit ein Abfließen der Verdienste ins Ausland verhindern wollte[146]. In vielen Städten versuchten die Italiener als Mittel rascher Integration in den Stadtrat einzuziehen und städtische

[142] Schopf 221–223.
[143] Augel 213–216.
[144] Am Beispiel der Frankfurter Einwandererfamilie Brentano zusammenfassend bei Christiane Reves, Vom Pomeranzengängler zum Großhändler? Netzwerke und Migrationsverhalten der Brentano-Familien im 17. und 18. Jahrhundert (= Studien zur historischen Migrationsforschung 23, Paderborn 2012) 336–339.
[145] Beck 106.
[146] Popelka, Geschichte der Stadt Graz II 320.

Ämter zu übernehmen[147]. Die Heirat mit Einheimischen war eine weitere Option der sozialen Integration von Zuwanderern, wobei es auch – etwa am Beispiel von Bamberg – einige Fälle gab, wo Einwanderer ihre Ehefrauen in Italien beließen oder die einwandernden Kaufleute ihre Frauen aus anderen Städten mitbrachten[148]. Schon bald nach der Einbürgerung in Wien achteten beispielsweise die Kaufleute strategisch darauf, in den Ehematriken als „hießig" tituliert zu werden. Umgekehrt versuchten die Italiener in Wien untereinander auch besonders solidarisch zu sein. Man wohnte in Wien mitunter Tür an Tür mit ebenfalls Zugewanderten und heiratete untereinander[149]. Die italienischen Neuankömmlinge trugen sich in der jesuitisch beeinflussten *Congregazione Italiana* (gegr. 1625/26)[150] oder in die von Seidenarbeitern gegründete Hilfsbruderschaft *Confraternita del Sovvegno* (gegr. 1690) in Wien ein (1783 wurden beide Vereinigungen uniert).

Die Beziehungen zur alten Heimat rissen aber nicht ab, weil die familiären Netzwerke eine essenzielle ökonomische und ideelle Stütze der Einwandernden in Wien blieben. Mit Blick auf die Einwanderung der Savoyarden in das Heilige Römische Reich hat die Forschung zutreffend von „doppelter Integration in die Herkunfts- und Zielregionen, bei unterschiedlichen Akzentsetzungen innerhalb der einzelnen Clans und situativ verschiedenen Identitätsbildungen der Akteure"[151] gesprochen. Deutlich wird dies etwa daran, dass der Wiener Händler Bartholmäus Patuzzi aus Limone am Gardasee 1734 in seinem Wiener Testament eine Glocke für eine Kirche in seiner ehemaligen Heimat stiftete[152]. Vielfach rekrutierten die italienischen Einwanderer vertrauenswürdige und mitunter auch familiär verwandte Mitarbeiter aus der ehemaligen Heimat für Wien, was enge kommunikative Netzwerke zur ehemaligen Heimat als Voraussetzung impliziert. Die Wiener Rauchfangkehrer holten im Sinne einer Intergenerationsmobilität und einer eingeschworenen Seilschaft ihre

[147] Für rheinische Städte lassen sich bereits in der ersten Generation sogar einige ‚italienische' Bürgermeister nachweisen, vgl. Augel 241–245.

[148] Schopf 224.

[149] Dotter 37–40. Zur Vernetzungsstrategie der Italiener in Wien s. Kristina Kaltenböck, Italien in Wien. Clubs, Vereine und Organisationen der Italiener in Wien (Diplomarbeit, Wien 2011).

[150] Giacomo Christopher Borioni, Die Wiener Minoritenkirche und die Italienische Kongregation: Eckpunkte einer gemeinsamen Geschichte (Diplomarbeit, Wien 2016).

[151] Martin Zürn, Einwanderung aus Savoyen nach Deutschland 1500–1800. Grundzüge und ausgewählte Familien, in: Schau-ins-Land. Jahresheft des Breisgau-Geschichtsvereins 122 (2003) 73–98, hier 91.

[152] Dotter 24. Noch kaum untersucht ist, in welcher Form italienische Migranten ihre konfessionellen Eigenarten mitbrachten. Leider gibt es dazu keine Hinweise bei Petra Piller, Die ehemalige Rauchfangkehrer-Kirche auf der Wiedner Hauptstraße (Diplomarbeit, Wien 2002).



Abb. 3: Georg Emanuel Opitz (auch Opiz) (Künstler), Benedikt Piringer (Kupferstecher), Joseph Eder (Verlag), *Wiener Szenen und Volksbeschäftigungen,* Blatt 42: *Un Ramoneur, une Cuisiniere avec une Servante de Cuisine de Vienne. / Ein Rauchfangkehrer mit einer Köchin und Küchenmagd von Wien,* 1804–1812, Sammlung Wien Museum Inv.-Nr. 167938/51, CC0, online unter: https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/337654/ [22. Dezember 2022].

Lehrlinge aus der agrarisch geprägten Mesolcina in die Großstadt Wien. Dieser Monopolisierungsversuch eines Gewerbes durch die Einwanderer gründet sich auf einem „gut funktionierenden Kommunikationsraum der Dorfgemeinschaft“ und den „intakten Beziehungen zwischen den Verwandten in Wien und in der Mesolcina“[153]. Am Beispiel der italienischsprachigen Händler des 18. Jahrhunderts wird deutlich, dass ein Großteil nicht in ihre Heimat zurückkehrte, dennoch blieben sie „zwischen den Welten“[154] im Besitz von ererbten und zum Teil auch noch gekauften Häusern und Grundstücken in ihrer alten Heimat. Der Wiener Händler Dominikus de San Nicola kaufte noch nach seiner Wiener „Niederlassung“ ein Haus in seiner Heimat Rovereto, das er nicht nur restaurieren, sondern auch erweitern ließ[155]. Die italienischen Einwanderer in Wien speisten „ihre wirtschaftliche Stärke aus ihrer Multilokalität“[156].

Fazit

Vom großen Einfluss der frühneuzeitlichen ‚Italiener‘ in Wien – die Forschung sieht hier meist junge, hoch mobile und männliche Migranten[157] – ist im Wien des 21. Jahrhunderts nur mehr wenig geblieben. Nicht die italienischsprachigen Rauchfangkehrer aus der Mesolcina, auch nicht die italienischen Salamutschi-Männer, die wandernden Lemonihändler, die italienischen Scheren- und Messerschleifer, die Lumpensammler („Strazzen-Sammler“), die italienischen Lebzelter, die „Figurini“ (**Abb. 1**)[158] oder die berühmten Bauarbeiter, die mit der Donauregulierung und mit den österreichischen Flussverbauungen wahre Meisterwerke hinterlassen haben[159]. Einzig die italienischen Eisverkäufer[160] in Wien sind heute noch eine kulinarische Erinnerung an die Zeit der italienischen Galanteriewaren, der Seiden-, der Mandolettimacher, der Biskottenbäcker und der Rosoglioproduzenten[161]. Toponyme erinnern noch an

[153] Berger 133.
[154] Schopf.
[155] Dotter 27f.
[156] Ebd. 28.
[157] Morandi 361.
[158] John–Lichtblau 52.
[159] Am Beispiel von Ziegelarbeitern in Steyr, die in Arbeitsgruppen (*Capolavoro*) angeheuert wurden, Michael John, Fremde Heimat Oberösterreich: Die italienischen Ziegelarbeiter – ein vergessenes Erbe der Monarchie, in: Oberösterreichische Heimatblätter 49 (1995) 310–321.
[160] Olivia Lichtscheidl, „Il gelato artigianale“. Ein Beitrag zur Geschichte und Gegenwart der italienischen Eisverkäufer in Wien (Diplomarbeit, Wien 1995).
[161] Zur Kontinuität von italienischen Geschäftsfeldern in den Städten des Nordens (zwischen 1871 und 1898) s. Morandi 73–94: In Hamburg fanden sich Groß- und Kleinhändler aus Italien, Erdarbeiter, Maurer und Terrazzoleger, Gastwirte, Eiskonditoren,

die Wiener Ausstellung „Venedig in Wien“ aus dem Jahr 1895 – eine Ausstellungsform, die es in Berlin (1894) und Hamburg (1895) auch gab und die das „schöne“ Italien („Italien in Hamburg“) inszenierte[162].

Die Forschungslage für die Italienischsprachigen in der Residenzstadt Wien ist insgesamt unbefriedigend, weil vielfach nur die Eliten (etwa die Musiker, die Hofbibliothekspräfekten) erforscht wurden und systematische, komparatistische Forschungen an verschiedenen Quellenbeständen und -gattungen in italienischen und Wiener/österreichischen Archiven bislang nur ansatzweise betrieben wurden. Es ist schwer zu sagen, ob sich die Transalpini in Wien selbst als Immigranten, als Emigranten, als Migranten, als Arbeitswanderer oder als Migrierende interpretierten bzw. wie sich ihr Selbstverständnis überhaupt gestaltete. Auch die Frage, ob die nach Wien kommenden italienischsprachigen Personen ‚doppelte Identitäten‘ besaßen, die sich sowohl an die Herkunfts- als auch an die Ankunftsgesellschaft anpassten, wäre noch breit zu untersuchen. Die frühneuzeitlichen Städte instrumentalisierten das Bürgerrecht konsequent als Mittel der Inklusion bzw. auch des Ausschlusses. „Dem ‚gemeinen Nutzen‘ zuträgliche Fremde sollten integriert, ‚schädliche‘ dagegen ergriffen und ‚fortgeschafft‘ werden[163].“ Am Beispiel von Wien wird deutlich, dass man versuchte, spezialisierte katholische Einwanderer (die Markt- und Versorgungslücken der Residenzstadt Wien schließen halfen) ins Bürgerrecht zu ziehen, während man die ‚störenden‘ Wanderhändler tendenziell ausschloss. Der Wiener Stadtrat ließ sicherlich unter Beratung der Zechmeister und Zunftvorsteher vor allem Branntweiner, Händler, Maurer/Baumeister/Stuckateure, Rauchfangkehrer und Seidenzeugmacher zur Stärkung des Wirtschaftsstandortes Wien ins Bürgerrecht aufnehmen. Der Wiener Hof war dagegen stärker am Luxushandwerk und an Spezialisten interessiert: an Barbieren/Perückenmachern, Ingenieuren, Köchen, Malern, Ölern und Zeichnern. Im unmittelbaren Umfeld des Kaiserpaares agierten italienischsprachige Ärzte, Bibliothekare, Musiker, Poeten und mitunter italienische Kammerdiener. Über die Integration und Integrationsstrategien der ‚Italiener‘ ist bislang für Wien noch wenig Forschung angestellt worden, die Beziehungen zur alten Heimat blieben bestehen, die Multilokalität der neu eingewanderten ‚Italiener‘ war neben ihrer Flexibilität ihre Stärke. Die Einwandernden waren strategisch zwar auf das neue Wiener Netzwerk angewiesen, die Einbindung der ‚Zweiheimischen‘ in die internationale Organisationsstruktur des Handwerks/Gewerbes und die alten Verbindungen zur Heimat blieben aber über längere Zeit stabil.

Drehorgelspieler, Straßenhändler, Sänger und „Gelehrte“ (Italienischlehrer). Die Mehrheit der temporären Migranten stammte aus Ligurien.

[162] Ebd. 116–121.

[163] Angelika Schaser, Städtische Fremdenpolitik im Deutschland der Frühen Neuzeit, in: Mit Fremden leben. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Alexander Demandt (München 1995) 136–157, hier 145.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 231–267
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Elisabeth Garms-Cornides

Am Hof und in der Stadt

Italienische Jesuiten in Wien

Abstract:

The paper deals with the role of Italian speaking members of the Society of Jesus in Vienna throughout the 17th and 18th centuries. The influence Jesuit fathers exerted at the Habsburg court(s) has often been discussed, as was their importance in intellectual life through the preeminence in academic institutions. This study focuses on the impact (native) Italian speaking Jesuits had in the city of Vienna, not only as renowned confessors and preachers at court and in city churches, but also as founders and leading personalities of the Italian Congregation(s) from around 1630 up to the dissolution of the Order. Following Jesuit sources the paper also shows the importance Jesuit colleges in multilingual territories under Habsburg domination (such as Gorizia) had in providing the necessary personnel for the pastoral needs of the Italian speaking comunity in Vienna.

Dieser Beitrag geht von Beobachtungen aus, die sich im Zuge früherer Arbeiten über die Hofgeistlichkeit, insbesondere den italienischen Klerus im Umkreis des Wiener Hofes im 17. und 18. Jahrhundert, ergeben hatten[1]. Unter ‚italienisch' ist in diesem Zusammenhang in erster Linie die (mutter)sprachliche Zugehörigkeit dieses Personenkreises zu verstehen, die zwar mehrheitlich mit der Herkunft aus einem der präunitarischen *antichi stati* der Apenninenhalbinsel einhergeht, sich aber, wie im Fall des Fürstbistums Trient oder der Grafschaft Görz, auch in einem zum Heiligen Römischen Reich oder der habsburgischen Monarchie gehörigen Territorium nachweisen lässt. Das Spektrum

[1] Elisabeth Garms-Cornides, Pietà ed eloquenza. Ecclesiastici italiani alla corte imperiale tra Sei e Settecento, in: Le corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia (secoli XVI–XIX)/Höfe als Ort der Kommunikation. Die Habsburger und Italien (16.–19. Jahrhundert), hrsg. von Marco Bellabarba–Jan Paul Niederkorn (= Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento, Contributi 24, Bologna–Berlin 2010) 95–122; dies., Agostino da Lugano. Eine graue Eminenz am Hof Karls VI., in: Beruf(ung): Archivar. Festschrift für Lorenz Mikoletzky (= Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 55, Innsbruck 2011) 815–831.

der Rezipienten einer in italienischer Sprache angebotenen Seelsorge reicht vom Kaiserhof und dem nach heutigem Verständnis ‚internationalen' Adel bis in weite Kreise der Wiener Bevölkerung, seien es Künstler, Handwerker oder Dienstleister verschiedenster Art. Diese italienischsprachige städtische Minderheit verstand es oft über Generationen hinweg, das Idiom der Herkunftsregion zu bewahren, wobei die professionelle Spezialisierung, das Heiratsverhalten sowie der Zu- und Nachzug aus der Heimat wichtige Faktoren der Kontinuität darstellen. Die grundlegenden Kriterien, die Alfred Noe für seine „Geschichte der italienischen Literatur in Österreich" herausgearbeitet hat, lassen sich demnach auch für die italienischsprachige Seelsorge anwenden, wobei hier wie dort der Kaiserhof eine eminent wichtige, aber keineswegs vom Rest der Stadt isolierte Rolle spielt[2]. Daher meint im Titel dieses Beitrags „Am Hof" natürlich die kaiserliche Residenz und die große Rolle, welche die Jesuiten, vielmehr manche Jesuiten, dort gespielt haben oder haben sollen, aber auch den noch heute in der Wiener Innenstadt unter diesem Namen bestehenden Platz „Am Hof": Hier erhob sich das Professhaus der Jesuiten, Zentrum der höfischen und städtischen Seelsorge der Gesellschaft Jesu, seitdem sich die Pastoral im akademischen Milieu ab dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts zu den „unteren Jesuiten" verlagert hatte, woran noch heute die unter Ferdinand II. errichtete Jesuitenkirche erinnert. Am Beispiel der unter der Ägide der Jesuiten gegründeten Italienischen Kongregation(en) werden sich vielfältige und aufschlussreiche Überschneidungen aufzeigen lassen.

Ausgangspunkt: der Fall Antonio Cito

Im Zusammenhang mit den Hofbeichtvätern stellt der Jesuit Antonio Cito (1700–1777) einen interessanten Fall dar, der zum Ansatz „Am Hof und in der Stadt" geführt hat. Cito stammte aus einer Familie hoher Beamter, die im Königreich Neapel in der spanisch-habsburgischen, österreichischen und schließlich auch in der bourbonischen Verwaltung Karriere machten. 1725 nach Wien gekommen, wurde der Jesuit Antonio Cito zunächst in der städtischen Seelsorge, vermutlich zur Betreuung der großen spanisch-italienischen Emigrantenkolonie in Wien, eingesetzt, ebenso wie der Mitbruder Alonso Ardanuy, ein Aragonese, der bereits 1722 in Wien eingetroffen war[3]. 1739 trat

[2] Alfred Noe, Geschichte der italienischen Literatur in Österreich, Teil 1: Von den Anfängen bis 1797 (Wien 2011) 9–25 (Kapitel „Einführung").

[3] Zum Vater des Jesuiten Antonio Cito, Carlo, s. Anna Casella, Cito, Carlo, in: DBI 26 (1982), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cito_(Dizionario-Biografico), zu dem unter den Bourbonen tätigen Bruder Baldassarre s. Carla Russo, Cito, Baldassarre, in ebd., online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-cito_(Dizionario-Biografico) [beides 14. Dezember 2022]; Ladislaus Lukács, Catalogus

Cito, als Nachfolger seines Mitbruders Carlo Granelli, eines Mailänders, das Amt des Beichtvaters der Kaiserinwitwe Amalia an[4]. Nach deren Tod (1743) verfasste Cito, dem Vorbild früherer Hofbeichtväter folgend, die Biographie der frommen Kaiserinwitwe. In dem Buch, das in Wien gleichzeitig auf Deutsch und auf Italienisch erschien, publizierte er zusätzlich einige von der Kaiserin in verschiedenen Sprachen niedergeschriebene geistliche Texte[5]. Von 1743 bis 1760 übernahm Cito die geistliche Leitung der Wiener Italienischen Kongregation, der er bereits 1735 beigetreten war und die uns noch beschäftigen wird[6]. Gleichzeitig hielt der Neapolitaner Exerzitien in der Stadt ab, die so erfolgreich gewesen sein müssen, dass sich die Publikation der abgehaltenen Predigten und Meditationen in italienischer und deutscher Sprache in zwölf Bänden empfahl[7]. 1777 ist Cito, dessen für die Italienische Kongregation in Wien gehaltenen geistlichen Übungen sogar von Maria Theresia besucht wurden, in der Residenzstadt gestorben[8].

Nur in einer kurzen Phase seines Wirkens in Wien rückt der Neapolitaner also in die Nähe des Klischeebildes der Jesuiten als dem Orden, der die Nähe

generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Jesu (1551–1773) I (Romae 1987) 170 (zu Cito), 34 (zu Ardanuy [1675–1747]). Ardanuy wirkte längere Zeit in der spanischen Emigrantenkolonie, wo er als Beichtvater und in Testamenten erwähnt wird, so zum Beispiel in Wien, ÖStA, HHStA, OMaA 631 (1723/14) oder OMaA 632 (1729/4).

[4] Elisabeth Garms-Cornides, Zur spirituellen Prägung der Stifterin. Jugendjahre der Wilhelmina Amalia von Braunschweig-Lüneburg in Paris, in: Das Kloster der Kaiserin. 300 Jahre Salesianerinnen in Wien, hrsg. von Helga Penz (Petersberg 2017) 35–42, hier 38; Lukács, Catalogus generalis I 450 zu Granelli (1671–1739).

[5] Antonio Cito, Vita, e Virtù dell'imperadrice Guglielmina Amalia, descritte in compendio (Viennae 1744) beziehungsweise auf deutsch: ders., Tugend-Leben Wilhelminae Amaliae Römischer Kaiserin (Wien 1744).

[6] Ladislaus Lukács, Catalogi personarum et officiorum provinciae Austriae S. I. VIII (Romae 1994) 585ff. (für 1743); zuletzt für 1760 ebd. IX (Romae 1994) 867; Archiv der Italienischen Kongregation, Reg. 10, Libro d'Oro, Buchstabe C. Ich danke der Präfektin der Italienischen Kongregation, Frau Daniela Panella Jirout, sowie Herrn Mag. Giacomo C. Borioni für die Möglichkeit, das Archiv zu besuchen.

[7] Zwischen 1754 und 1768 erschienen bei Kurtzböck in Wien zwölf Bände der bei vorangehenden Exerzitien gehaltenen Predigten: Antonio Cito, Verità cristiane proposte in Vienna negli Esercizi spirituali ... (es folgt die jeweilige Jahresangabe); zum Teil zumindest auch in deutscher Übersetzung, zum Beispiel: Anton. Cito, Christliche Warheiten aus der Geschicht des kranken, verstorbenen und auferweckten Lazarus (Wien 1761). Es ist denkbar, dass der italienische Jesuit von den Stiftungsgeldern profitierte, die das langjährige Mitglied des Spanischen Rats duca Giuseppe Positano für die Abhaltung städtischer Exerzitien durch die Jesuiten gestiftet hatte: Wien, ÖStA, HHStA, Länderabteilung, Klosterakten 138, fol. 168 (1752–1753).

[8] Lukács, Catalogus generalis I 170 zum Tod Citos. 1744 wird aus Wien nach Rom berichtet, dass ein bestimmtes Anliegen derzeit nicht an Maria Theresia herangetragen

zum Fürsten sucht. Sowohl zu Beginn als auch in der zweiten Hälfte seiner insgesamt 52 Wiener Jahre stand die Seelsorge in italienischer Sprache in der Stadt Wien im Mittelpunkt seiner Tätigkeit. Wie und in welchem Rahmen haben wir uns die Aktivität eines neapolitanischen Jesuiten im Wien des 18. Jahrhunderts vorzustellen?

Seelsorge auf Italienisch – Zielpublikum und Organisation

Es wurde schon auf die quantitativ keineswegs unbedeutende Minderheit der städtischen Bevölkerung hingewiesen, der die spirituelle Begleitung in der (italienischen) Muttersprache wichtig war, was nicht zuletzt etwas über den Grad der Integration aussagt. Für die Erfüllung dieser Aufgabe in einem breiten sozialen Spektrum, das vom kaiserlichen Hof bis zum kleinen Handwerker reichte, bediente sich die Gesellschaft Jesu, übrigens in Konkurrenz mit anderen Orden, auch des Instruments der Kongregationen, Sodalitäten oder Bruderschaften, die an das Modell der mittelalterlichen Konfraternitäten anknüpfend die Mitglieder zu persönlicher Heiligung, aber auch zu karitativer Tätigkeit anhielten. Sind in der Forschung die Bruderschaften jüngst ganz allgemein als „multifunktionale Dienstleister" bezeichnet worden[9], so mag eine solche Definition auch auf die *Societas Jesu* zutreffen, die mit großer Elastizität auf seelische und gesellschaftliche Bedürfnisse reagierte und Hilfsmittel anbot,

werden könne, *essendosi dato principio agl'Esercizij Spirituali per la nobiltà e per gl'Italiani nel Colleggio de' Padri Giesuiti dove S. M. con esemplare edificazione interviene*, s. Matteo Borchia, Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani (= Archivi del Trentino: fonti, strumenti di ricerca e studi 23, Trento 2019) 96, Anm. 96. Zwei junge toskanische Adelige, die 1752 Wien bereisten, hatten allerdings nur mehr Sarkasmus für P. Cito übrig: *S'andò dai padri gesuiti a visitare un certo padre Cito (Zitto), napoletano, che ha molto credito a Vienna. Fu confessore dell'imperatrice Guglielmina Amalia fino alla di lei morte e ne pubblicò la vita assai malamente. Predica tutte le mattine in italiano nell'oratorio dei gesuiti. Ottenne dalla detta imperatrice un piccolo corpo santo, di quelli che suol regalare la corte di Roma, battezzato col nome di San Giulio martire. S'é immaginato di scriverne la vita, ne ha sparso la devozione per tutta l'Austria, ha fatto fare dell'abate Metastasio un inno che fa cantare nelle processioni in onor suo e raccoglie tutto giomo delle elemosine considerabili da impiegarsi, così egli dice, a gloria di Dio!*, vgl. Francesca Morandini, Vienna alla metà del secolo XVIII nella descrizione del manoscritto 684 dell'Archivio di Stato di Firenze, in: MÖStA 31 (1978) 121–135, hier 129.

[9] Elisabeth Lobenwein–Martin Scheutz–Alfred Stefan Weiss, Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit in Zentraleuropa (= Veröffentlichungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 70, Wien 2018).

welche die verschiedenen Gesellschaftsschichten in ständisch und sprachlich differenzierter Form erreichen sollten.

Mit den am Kaiserhof tätigen Jesuiten, den *patres in aula occupati,* hat sich die Forschung reichlich befasst[10]. Bei den italienischsprachigen ist da vor allem an die Beichtväter und Prediger bei den Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga zu denken, zu denen noch die italienischen Advent- und Fastenprediger kommen, die allerdings meist aus anderen Orden eigens für eine Saison berufen wurden[11]. Die von Ladislaus Lukács SJ veröffentlichten *Catalogi* – jährliche Listen der in den Häusern der Österreichischen Provinz anwesenden Jesuiten und der von diesen ausgeübten Ämter – weisen darüber hinaus eine ganze Reihe von Patres aus, die sich um die in Wien ansässigen italienischsprachigen Personen bemüht haben: Sie werden in der Regel als *confessarii* und *concionatores italorum* bezeichnet, also als Beichtväter und Prediger für die italienischsprachige Stadtbevölkerung. Dass die Gesellschaft Jesu Wert darauf legte, den sprachlichen Anforderungen der jeweiligen Umgebung bestmöglich entgegenzukommen, ergibt sich zumindest in den ersten Jahrzehnten ihres Wiener Wirkens sehr deutlich aus den alljährlichen Personenbeschreibungen, wo vielfach die Sprachkenntnisse der Patres ausgewiesen werden[12]. Die Aufgabenteilung nahm allerdings auch Rücksicht auf pastorale Notwendigkeiten: *italorum confessarius … audit etiam confessiones boëmicas et germanicas in necessitate*, heißt es etwa von

[10] Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, 3 Bde. (Freiburg/Br. 1907, 1913, 1921).

[11] Garms-Cornides, Pietà ed eloquenza 107–110.

[12] Dabei erscheint der Übergang zwischen Spanisch und Italienisch als „welschen" Sprachen fließend. Auf die Anwendung des Begriffes „welsch" für Italienisch, Spanisch und auch Französisch verweist Jean-Michel Thiriet, Les testaments militaires „welsches" des Archives de la Guerre d'Autriche 1670–1770, in: Les actes notariés. Source de l'Histoire sociale XVIe–XIXe Siècles, hrsg. von Bernard Vogler (Strasbourg 1979) 305–315. Genannt werden in Ladislaus Lukàcs, Catalogi personarum et officiorum provinciae Austria S. I. I (= Monumenta Historica Societatis Iesu 117, Romae 1978) 290 für 1570: Petrus Regius aus Palermo, italienischer Prediger; ebd. 310 für 1571: Francisco Antonio, ein Portugiese, predigt im Haus italienisch, bei Hof für die Kaiserin auf Spanisch, Regius an Feiertagen italienisch; ebd. 363f. zu Francisco Antonio und Petrus Regius und deren Sprachkenntnissen, ebenso 364 zu P. Jacobus Avellaneda, spanischem Hofprediger; 364f. zu dem aus Cadiz stammenden Beltrame Cetina, dem *confessarius ordinarius italorum et hispanorum*; zu P. Cetina auch ebd. 378 (1577); ebd. 397 ist für 1584 der aus Toledo stammende P. Pedro Ximenes als italienischer Prediger genannt. Später wirkte umgekehrt der aus Neapel gebürtige Jesuit Joannes De Castillo, wohl spanischer Abkunft, sicherlich in spanischer Sprache als Beichtvater der Obersthofmeisterin von Königin Maria Anna, Victoria de Toledo y Colona, condesa de Siruela. Ladislaus Lukács, Catalogi personarum et officiorum II (1601–1640) (= Monumenta Historica Societatis Iesu 125, Romae 1982) 362, 399, 418, 437, 456, 475 (1632–1638).

einem italienischen Jesuiten in Prag[13]. Ein anschauliches Beispiel findet sich in der Geschichte eines 1596 in Wien nach einer Rauferei mit einem Landsmann, dem Goldschmied Pedro Rodriguez, schwer verletzten Spaniers: Offenbar hatte man ihm für die Beichte einen italienischen Jesuiten gesandt, der Sterbende verlangte aber nach einem Spanier, da er nicht genügend Italienisch verstehe. Der Wunsch konnte erfüllt werden, dankbar hinterließ der reuige adelige Raufbold seine gesamte Habe den Wiener Jesuiten[14].

Bei den Predigten dürfte sich die Zuhörerschaft der „welschen" Geistlichen nicht nur aus der italienischsprachigen Bevölkerung Wiens rekrutiert haben, die im 18. Jahrhundert von etwa 2.000 auf ungefähr 7.000 Personen angestiegen sein soll[15]. Italienische Prediger hatten hier seit jeher großen Zulauf, man braucht nur an Johannes da Capistrano denken oder an die höchst erfolgreichen italienischen Predigten von Mitgliedern des Oratoriums des hl. Philipp Neri (*filippini,* Oratorianer) im späten 17. Jahrhundert, die zum Teil im Freien bei der „Pestsäule" auf dem Graben auftraten[16]. Zweifellos wurden hier wie bei den weit über das Land verstreuten Volksmissionen italienischer Jesuiten (und anderer Orden) die Inhalte für die nicht des Italienischen mächtigen Zuhörer vor allem über Physiognomie und Gestik vermittelt. Zusätzlich ist der Einsatz von Übersetzern belegt, insbesondere bei den massenwirksamen Volksmissionen[17].

Eng verbunden mit der Frage der Seelsorge für die italienischsprachige Stadtbevölkerung ist diejenige nach deren Organisation in landsmannschaft-

[13] Lukács, Catalogi II 139.

[14] Wien, ÖStA, HHStA, Länderabteilung, Klosterakten 133/1.

[15] Zur Konsistenz der italienischsprachigen Kolonie in Wien s. Annemarie Steidl, Historische Entwicklung der italienisch-sprachigen Wanderungen nach Wien, in: Italienische Anteile am multikulturellen Wien, hrsg. von Josef Ehmer–Karl Ille (= Querschnitte 27, Innsbruck–Wien–Bozen 2009) 16–35, hier 19. Die Zahl von 7.000 findet sich bereits in der Entschließung Josefs II. vom 3. Juni 1784, mit dem die Minoritenkirche der Italienischen „Nazion" übergeben wird, s. online unter: http://www.minoritenkirche-wien.info/daten/frame.htm [14. Dezember 2022].

[16] Noe 102 zu Simultanübersetzungen bei den Predigten des Giovanni da Capistrano; Garms-Cornides, Pietà ed eloquenza 110 zum Erfolg eines italienisch predigenden Oratorianers.

[17] Noe 107 zu den deutschen Übersetzungen der Missionspredigten des Jesuiten Paolo Segneri, die in Wien auf Italienisch und auf Deutsch nachgedruckt wurden. Vgl. auch die Publikation von Segneris Schüler Fulvio Fontana, Prediche Quaresimali Del Padre Fulvio Fontana Della Compagnia Di Gesù: Si aggiunge la Serie Istorica delle Missioni da lui fatte nell'Italia, e nella Germania (Venezia 1758) 284ff. über die teils mit, teils ohne Dolmetsch abgehaltenen Missionen in der Schweiz und in Tirol. Fontana kam 1710 nach Wien, wo er am Kaiserhof empfangen wurde, vgl. Raffaella Sarti, Fontana, Fulvio, in: DBI 48 (1997), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/fulvio-fontana_(Dizionario-Biografico) [14. Dezember 2022]. Schon in einem Werk

lich geprägten Kongregationen. Das ist bei der noch heute bestehenden Italienischen Kongregation nicht anders, deren Ursprüngen hier mithilfe jesuitischer Quellen genauer nachgegangen werden soll, was bisher erstaunlicherweise nur in sehr geringem Maß geschehen zu sein scheint[18].

„Welsche" Bruderschaften in Wien

Grundsätzlich ist es nicht weiter erstaunlich, dass Einwanderer gerade aus den südeuropäischen Ländern, wo ein reiches und nicht durch die Reformation unterbrochenes Bruderschaftswesen zur Lebenswelt aller Gesellschaftsschichten gehörte, sich auch in Wien zu solchen Gemeinschaften zusammenfanden. Aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang das Beispiel der spanischen Bruderschaft bei St. Michael: 1626 war die Kirche den aus dem spanisch regierten Mailand berufenen Barnabiten übergeben worden. Wenige Jahre danach, und zwar unmittelbar nach dem Eintreffen der Infantin Maria Anna, der Braut des römischen Königs Ferdinands (III.), konstituierte sich in St. Michael eine Bruderschaft primär aus Angehörigen des spanischen Hofstaats der römischen Königin[19]. Durch ihre Beziehung zum innersten Kreis der Macht wurde diese

von 1704 (Gesù moribondo sulla croce, Fano 1708, unpaginierte Vorrede) erwähnt Fontana, dass die spätere Kaiserin Amalia mit Mutter und Schwester in Modena seinen Predigten beigewohnt habe.

[18] Abgesehen von der wichtigen Arbeit von Zsófia Kádár (s. u. Anm. 26) hat vor allem die Kunstgeschichte die *Litterae annuae* ausgewertet, vgl. zum Beispiel die Beiträge in: Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Karner–Werner Telesko (Wien 2003). Für die Ursprünge der Italienischen Kongregation gilt nach wie vor Giovanni Salvadori, La Congregazione della Chiesa Nazionale Italiana in Vienna. Notizie storiche estratte da documenti originali (Vienna 1891) als maßgeblich (eine deutsche Übersetzung der Monographie erschien drei Jahre später: ders., Die Minoritenkirche und ihre älteste Umgebung. Ein Beitrag zur Geschichte Wiens, Wien 1894). Eine sehr informative Darstellung durch Manfred Zips und Giacomo C. Borioni findet sich auf der Website der Italienischen Kongregation: http://www.minoritenkirche-wien.info/daten/frame.htm [14. Dezember 2022] sowie in der bis ins 20. Jahrhundert fortgeführten Darstellung von Manfred Zips, Von der Wiener Minoritenkirche zur italienischen Nationalkirche „Maria Schnee". Eine ungewöhnliche Entwicklungsgeschichte, in: Wiener Geschichtsblätter 75 (2020) 47–61, mit Verweisen auf frühere Arbeiten des Autors zur Geschichte der Minoritenkirche. Zweifel an der Zuverlässigkeit Salvadoris hinsichtlich der Frühgeschichte der Kongregation sind bereits angemeldet in: Giacomo Christopher Borioni, Die Wiener Minoritenkirche und die Italienische Kongregation – Eckpunkte einer gemeinsamen Geschichte (Dipl.-Arbeit, Wien 2016) 31, wobei die bisher nicht konsultierten Quellen jesuitischer Provenienz dies nun erhärten dürften.

[19] Zur Spanischen Bruderschaft bei St. Michael, deren Dokumentation leider weitgehend verloren ist, vgl. Wien, Archiv St. Michael, II. 18.1: Spanische Bruderschaft. Undatierte

spanische Corpus-Christi-Konfraternität schnell attraktiv für den einheimischen Adel sowie hofnahe Personen im weiteren Sinn. Und dies umso mehr, als sich die Bruderschaft nach der Abreise der spanischen Entourage Maria Annas († 1646) durch neue Satzungen einem größeren Personenkreis öffnete[20]. Als „welsche" Bruderschaft stand sie sowohl Spaniern wie Italienern offen, wobei letztere ja oft aus den spanischen Nebenländern wie dem Herzogtum Mailand oder den Königreichen Neapel und Sizilien stammten[21]. Dabei stellte wohl die Möglichkeit einer Bestattung in der der Bruderschaft zugewiesenen Gruft eine besondere Attraktion dar: So bezeichnet Lodovico Burnacini (1636–1707) in seinem eigenhändigen Testament von 1698 die spanische als „seine" Bruderschaft, und auch die Zeitgenossen Antonio Draghi (1634–1700) und Nicolò Minato (circa 1627–1698) liegen in der bereits in den Vierzigerjahren eingerichteten „spanischen Gruft". Einer der ersten, der bei den Barnabiten bestattet werden wollte, war der kaiserliche Baumeister Giovanni Battista Carlone († 1645), den wir noch als Gründungsmitglied der Jesuiten-Kongregation der italienischen *opifices* kennenlernen werden[22]. 1691 entstand übrigens eine wei-

spanische Satzungen (1631), deutsche Satzungen von 1772 mit Erwähnung der Stiftung 1631, Verzeichnis von Messstiftungen.

[20] Adolf Mais, Die Gruftbestattungen zu St. Michael in Wien. Bruderschaften, Bestattungen, Sargmalerei, Totenbeigaben, in: Kultur und Volk. Beiträge zur Volkskunde aus Österreich, Bayern und der Schweiz (= Festschrift für Gustav Gugitz zum achtzigsten Geburtstag, Wien 1954) 245–273, hier 246f. zu den neuen Satzungen von 1648.

[21] Zum Begriff „welsch" s. Thiriet. Den späteren Mitgliederverzeichnissen von 1705, 1708, 1714 und 1715 (Archiv St. Michael II.18.1) ist zu entnehmen, dass zumindest zu diesem Zeitpunkt italienische Mitglieder gegenüber Spaniern und Deutschsprachigen überwogen. Den fortdauernden Zusammenhalt zwischen Spaniern und Italienern belegt zum Beispiel das Testament des Marchese Teodosio Antonio Vergara vom 7. Juli 1764 mit seiner Stiftung für italienisch- und spanischstämmige Waisenkinder (ebd. II.28.15).

[22] Zu Carlone als erstem Präfekten der *opifices*-Kongregation s. Salvadori 5. Zahlreiche Daten zu seiner Bindung an St. Michael in: Herbert Haupt, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620–1770. Ein Handbuch (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 46, Wien 2007) 294. Zur Spanischen Gruft s. Waldemar Posch, Die Michaelergruft in Wien (Wien 1981) und ders., Die Sarginschriften der Michaelergruft zu Wien (Maschinschrift, Wien 1983). Zum Testament Burnacinis vgl. Michael Hochedlinger–Irmgard Pangerl, „Mein letzter Wille". Kulturhistorisch bedeutende Testamente und Verlassenschaftsabhandlungen in Wiener Archiven (16.–18. Jahrhundert) (= Veröffentlichungen des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Reihe C/10, Wien 2004) 50–56. Zu Nicolò Minato s. Noe 114. Die Belegung der Gruft war ab 1642 möglich, s. Mais 247. Zum Testament Carlones s. Petr Fidler, Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises (ungedruckte Habilitationsschrift, Innsbruck 1990) 66. Zur Bedeutung der Bestattungsmöglichkeit in den Grüften einer dem Hof nahestehenden Kirche vgl. Claudia Resch, Die Toten-

tere ‚welsche' Bruderschaft („Gnade Gottes") bei St. Michael – möglicherweise wieder in Parallele oder Konkurrenz zu der nahezu gleichzeitigen Gründung der *Confraternita del Sovvegno,* einer italienischen Laienbruderschaft, auf die zurückzukommen sein wird[23].

Die spanische Bruderschaft von 1631/1632 in St. Michael könnte ein direktes Vorbild oder geradezu Anlass für die Gründung einer parallelen italienischen Kongregation gewesen sein, die sich aus den Kreisen des ‚welschen' Hofadels zusammensetzte, wie noch zu zeigen sein wird. Dies ist umso wahrscheinlicher, als sich die Jesuiten auch in Schulfragen in Konkurrenz mit den Barnabiten sahen[24]. Paradoxerweise sollte es nach der Aufhebung der Jesuiten dazu kommen, dass einige von ihnen Aufnahme bei den Barnabiten fanden oder in anderer Weise den früheren Konkurrenten verbunden blieben, wie der ehemaligen Präses der Italienischen Kongregation, der eingangs genannte Antonio Cito, der von der Kongregation die Restitution bestimmter Reliquien einforderte. Diese seien sein persönliches Eigentum, das er aber den Barnabiten hinterlassen wollte[25].

Der Beginn italienischer Kongregationen in der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu

Zu den bei den Jesuiten angesiedelten Kongregationen hat Zsófia Kádár in einem 2018 von Martin Scheutz gemeinsam mit anderen publizierten Sammelband über „Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister" eine reichhaltige Studie beigetragen, und zwar für die österreichische Ordensprovinz, also inklusive Böhmen (bis ins 1. Viertel des 17. Jahrhunderts), Mähren, Ungarn und die zu Innerösterreich gehörigen Gebiete in Nordost-Italien, jedoch exklusive

bruderschaft von St. Augustin und ihre Totenkapelle(n) – geziert, gemalt und gedruckt für die Ewigkeit, in: Lobenwein–Scheutz–Weiss 373–393. Die Gründung einer Totenbruderschaft bei St. Augustin wurde ab 1634 betrieben, also wieder in zeitlicher Koinzidenz mit den ‚hofnahen' Bruderschaften bei St. Michael und der Kirche Am Hof.

[23] Mais 250 zu der welschen Bruderschaft „Gnade Gottes" bei St. Michael. Zur *Confraternita del Sovvegno* s. Salvadori 13–32.

[24] Duhr II/1, 322. Umgekehrt begehrte der Gründer der Wiener Barnabiten-Niederlassung, P. Florio Cremona, sein Ordensgewand abzulegen, da er darin mit einem Jesuiten verwechselt werden könnte, vgl. Rotraud Becker, Das heilige Offizium und die Nuntiatur in Wien, in: QFIAB 95 (2015) 250–281, hier 268.

[25] Antonio Trampus, I gesuiti e l'Illuminismo. Politica e religione in Austria e nell'Europa centrale (1773–1798) (Firenze 2000) 38–30 zu Joseph Kampmiller, dem ehemaligen Beichtvater Maria Theresias, der seine letzten Lebensjahre bei den Barnabiten verbrachte; Salvadori 4 zu Citos Begehren an die *Congregazione italiana*.

Tirol und Welschtirol, die zur Oberdeutschen Provinz gehörten[26]. Manches bleibt allerdings unklar oder widersprüchlich, da die Jahresberichte (*Litterae annuae*), die in den Häusern der Gesellschaft innerhalb einer Provinz zirkulierten sowie nach Rom eingesandt wurden, weder vollständig sind noch in allen Fällen dem vorgegebenen Schema genau gefolgt wurde. Das gleiche gilt für die *Historiae*, denen man im Regelfall die Kenntnis über den Personalstand der einzelnen Ordensniederlassungen verdankt[27].

Kádár betont zweifellos zu Recht die Spezifika jesuitischer Sodalitäten als „Bruderschaften ‚neuen Typs', die auf eine ‚gesellschaftliche Erneuerung' abzielten"[28]. Dies trifft sowohl für die Schüler- und Studentensodalitäten wie in besonderem Maße für jene Kongregationen zu, deren erwachsene Mitglieder sich unter der geistlichen Leitung der Gesellschaft zu vervollkommnen trachteten. Freilich kann angenommen werden, dass gerade bei landsmannschaftlich rekrutierten Bruderschaften wie den von Jesuiten betreuten „italienischen" Kongregationen nach alter Tradition die typischen sozialen Aufgaben in besonderer Weise wahrgenommen wurden, ja wohl im Vordergrund standen: karitative Zuwendungen an bedürftige Mitglieder, Förderung und Festigung von verwandtschaftlichen und ökonomischen Beziehungen, Beistand, Ersatzfamilie und Friedensstiftung innerhalb der Gruppe[29].

Das kann man sehr gut bei den ersten italienischen Kongregationen der Jesuiten auf habsburgisch-österreichischem Boden beobachten, die in Wien, Prag und Brünn noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden: Schon 1565 wird für Wien eine *sodalitas Italorum sub titulo Charitatis* erwähnt, also ohne das allen jesuitischen Sodalitäten eigentlich gemeinsame Marienpatrozinium[30], während die 1573 am Prager Jesuitenkolleg errichtete italienische

[26] Zsófia Kádár, Die jesuitischen Kongregationen der österreichischen Ordensprovinz (von ihren Anfängen bis 1671). Typen und Tätigkeitsfelder (ein Forschungsbericht), in: Lobenwein–Scheutz–Weiss 239–311.

[27] Zur Quellengattung s. Gernot Heiss, Die „Litterae annuae" und die „Historiae" der Jesuiten, in: Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch, hrsg. von Josef Pauser–Martin Scheutz–Thomas Winkelbauer (= MIÖG Erg.bd. 44, Wien–München 2004) 663–674.

[28] Kádár 239.

[29] Zu Bruderschaften als „zentralen Agenten der Vergesellschaftung": Martin Scheutz, Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit. Das Beispiel der vereinigten Barbara- und Christenlehrbruderschaft Herzogenburg (1637/1677–1784), in: 900 Jahre Stift Herzogenburg. Aufbrüche-Umbrüche-Kontinuität, hrsg. von Günther Katzler–Victoria Zimmerl-Panagl (Innsbruck 2013) 283–315, hier 284 mit Bezug auf Peter Hersche, Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter (Freiburg i. Br. 2006) 1, 416.

[30] Kádár 308; Anna Coreth, Die ersten Sodalitäten der Jesuiten in Österreich. Geistigkeit und Entwicklung, in: Jahrbuch für Mystische Theologie 11 (1965) 7–65, hier 13f. (die irrtümliche Nennung von Clemens VIII., der 1573 [sic] die Privilegien dieser Kon-

Kongregation den Titel der Himmelfahrt Mariens[31] und eine 1593 in Brünn konstituierte denjenigen von Mariä Verkündigung tragen[32]. Mit ihrer programmatisch im Namen angesagten karitativen Aktivität schloss sich die erste Wiener italienische Bruderschaft – ob sie nun eine jesuitische *stricto sensu* war oder nicht – an mittelalterliche Vorbilder an, wobei hochgestellte Damen (wohlgemerkt: Spanierinnen!) aus dem Hofstaat der Kaiserin Maria zur Gründung eines für die Landsleute bestimmten Hospitals beigetragen haben sollen, wie der Jesuitenhistoriker Anton Socher in seiner Geschichte der österreichischen Provinz (1740) anführt[33]. Der erste geistliche Leiter, der spanische Jesuit Miguel Spes (Spessius), dürfte freilich mehr Hofmann als Theologe gewesen sein: *gratus in conversatione, facetus, hilaris* ... lautet seine Charakterisierung[34]. Noch im Jahr der Gründung der Caritas-Kongregation hat der witzige Pater Wien in Richtung Rom, einige Jahre danach den Orden überhaupt verlassen. Über die beiden Laien, die mit ihm die karitative Einrichtung ins Leben gerufen haben sollen, Giovanni Battista Costa und Cristoforo Pezzana, aus Genua beziehungsweise aus Piemont gebürtig, konnte bisher nichts festgestellt werden. Die Leitung der neuen Einrichtung soll danach, so Socher, in die Hände des Wiener Rektors übergegangen sein, des aus Brescia gebürtigen Lorenzo Maggio. Als gelegentlicher Prediger für die Kaiserin Maria konnte er jedenfalls eine Nahbeziehung zum Hof aufweisen[35]. Er trägt die in den jesuitischen Quellen gelegentlich übliche Bezeichnung eines *ecclesiastes italorum*, die man als Seelsorger

gregation bestätigt habe, ist bei Kádár als Clemens VII. [sic] übernommen [richtig: Gregor XIII.]).

[31] Anna Bortolozzi, La Congregazione della Beata Vergine Assunta in Cielo. Religione e carità nella migrazione degli italiani a Praga in età moderna, in: La Congregazione italiana di Praga. Luoghi e memorie dell'Istituto Italiano di Cultura, hrsg. von Angela Trezza Cabrales (Kutná Hora 2003) 11–25, hier 12 das Gründungsdatum.

[32] Zdeněk Orlita, Gemeinschaft der Frommen im Wandel. Marianische Kongregationen in Mähren zwischen dem Tridentinum und der Aufklärung, in: Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen, hrsg. von István Fazekas–Martin Scheutz–Csaba Szabó–Thomas Winkelbauer unter Mitarbeit von Sarah Pichlkastner (= Publikationen der ungarischen Geschichtsforschung in Wien VII, Wien 2013) 309–333, hier 313 das Gründungsdatum der Prager italienischen Kongregation mit 1575 angegeben.

[33] Antonius Socher SJ, Historia provinciae Austriae societatis Jesu ab exordio Societatis ejusdem ad annum 1590 (Viennae Austriae 1740) 127 nennt namentlich Maria Manriquez de Lara, Gattin des böhmischen Kanzlers Vratislav Pernstein, und Maria Cardona, geborenen Requesens. Dabei greift Socher offensichtlich auf ein etwas früheres Werk zurück: Sebastian Mitterdorffer, Conspectus Historiae Universitatis Viennensis III (Viennae 1725) 7, wo allerdings die beiden Damen nicht genannt sind.

[34] Lukács, Catalogi I 152 mit Bezug auf 1564. Dass er der erste geistliche Leiter der Caritas-Kongregation gewesen sei, wird von Mitterdorffer und Socher überliefert.

[35] Lukács, Catalogi I 159.

für die Italienischsprachigen, vielleicht auch als Präses oder Spiritual einer italienischen Kongregation interpretieren kann[36]. Die präzisen Namensangaben zur Caritas-Kongregation könnten darauf hindeuten, dass Mitterdorffer und Socher noch Dokumente zur Verfügung standen, die der Aufhebung der Gesellschaft Jesu zum Opfer gefallen oder, wie Salvadori argwöhnte, vom letzten Präses der Kongregation P. Anton Miller nach 1773 zusammen mit anderen Unterlagen vernichtet worden waren[37]. Zwar dürfte diese erste italienische Kongregation abgesehen von einem päpstlichen Ablassprivileg keine Spuren hinterlassen haben, doch war dem Jesuitenhistoriker des 18. Jahrhunderts die Tradition von deren Andachtsort im Komplex des Professhauses durchaus präsent: In der Nähe des Refektoriums befand sich nämlich ein *sacellum Italorum,* wie aus der Beschreibung der feierlichen Prozession hervorgeht, welche eine 1579 unter dem Patrozinium Mariä Himmelfahrt (BMV Assumpta) gegründete Studentensodalität in eben dieser Kapelle in Gegenwart des Wiener Bischofs Neupeck und des kaiserlichen Oberstkämmerers Wolf Rumpf beschloss. Die kurz darauf gegründete Bürgerkongregation (1581) spiegelt nach Anna Coreth ebenfalls den Wunsch der Jesuiten, über angesehene Laien Einfluss auf die städtische Gesellschaft Wiens und deren Rekatholisierung zu nehmen. Die kaiserliche Familie trat übrigens nahezu allen Kongregationen bei und verlieh ihnen dadurch ihr Patronat[38].

Während in den das Wiener Haus betreffenden Quellen von einer italienischen Kongregation vor den Dreißigerjahren des 17. Jahrhunderts nicht mehr die Rede ist, zeichnet sich in Prag und Brünn dagegen deutlich eine Zunahme des italienischen Elements ab: Neben wechselnden italienischsprachigen Predigern und Seelsorgern übernimmt in Prag der aus der Gegend von Bergamo gebürtige Marcantonio Soldano zunächst diverse Aufgaben im Konvikt und wird ab der Mitte der Neunzigerjahre für zwei Jahrzehnte die zentrale Figur in der Seelsorge für die Prager ‚Italiener' und in der Leitung von deren Kongregation und Spital[39]. In Brünn wirkt der aus Cremona stammende Ottaviano Navarola

[36] Ebd. I 178: Maggio für 1566 als *ecclesiastes italorum* bezeichnet.

[37] Zur Kongregation auch Duhr I 522f. (auf der Basis von Mitterdorffer 7). Von der Vernichtung der Kongregationsunterlagen spricht Salvadori 7. Allerdings ist zu bedenken, dass überhaupt ein Großteil des Wiener Jesuitenarchivs nach der Aufhebung des Ordens zerstört wurde, s. Lukács, Catalogi I 12*–13*. Möglicherweise könnten im römischen Zentralarchiv der Gesellschaft Jesu in dem nur handschriftlich überlieferten 2. Teil von Sochers „Historia" (Rom, Archivum Romanum Societatis Iesu, Austria 238) noch weitere Informationen gefunden werden.

[38] Coreth, Sodalitäten 37–39 (auf der Basis von Mitterdorffer 38) zu den Gründungszeremonien der Studentensodalität B.M.V. Assumptae; ebd. 40f. zur Bürgerkongregation, der auch Mitglieder des Kaiserhauses beitraten.

[39] Von 1564 bis zu seinem Tod 1582 wirkte Biagio Montanucci aus Montelovesco (bei Gubbio) in Prag, zeitweise als italienischer Beichtvater (Lukács, Catalogi I 307) oder

als Novizenmeister, später als Rektor, als italienischsprachiger Seelsorger und schließlich Präses einer Sodalität, die sich ursprünglich vor allem aus italienischen Handwerkern rekrutierte[40]. Die Gründungsdaten der Prager italienischen Kongregation (1573) und des dortigen Welschen Spitals (die Kapelle wurde 1602 geweiht) sowie der italienischen Kongregation in Brünn (1596) sind mit der Verlagerung des Hofes nach Prag, der Intensivierung der Handels- und künstlerischen Beziehungen und der Zunahme der Arbeitsmigration vor allem aus Oberitalien in den böhmisch-mährischen Raum hinreichend erklärbar. Dem entspricht es übrigens spiegelbildlich, wenn für Venedig zumindest im 18. Jahrhundert von der österreichischen Provinz abgestellte Jesuiten für die deutschsprachige Seelsorge, insbesondere unter den Handelsherren und deren Personal, aufkommen[41].

Italienische Jesuiten und Kongregationsgründungen in Wien

Kehren wir nach Wien zurück: Über Jesuiten, die in der Seelsorge für italienischsprachige Personen tätig gewesen wären, hört man in den ersten dreißig Jahren des 17. Jahrhunderts immer wieder einmal, wenn auch nicht kontinuierlich. Ab den 80er-Jahren des 16. Jahrhunderts geht allerdings die Erwähnung von Patres, die aus den spanischen Nebenländern in Italien und aus dem Kirchenstaat stammten, eindeutig zurück. Gelegentlich wurden sie durch

Prediger (ebd. 340); ebd. 449, 470 und 648 zu Vincenzo Corbante aus Perugia, der 1587–1589 italienischer Prediger in Prag war; ebd. 480 und 807 zu dem Portugiesen Emanuele Vega, der ab 1590 als italienischer Prediger auch die italienische Kongregation in Prag betreute, während der aus Aragon gebürtige Juan Gonzales 1590 als italienischer und spanischer Beichtvater fungierte (ebd. 480 und 677). 1595 wird Claudio Bilancetti aus Sansepolcro als italienischer Prediger und Beichtvater am Prager Kolleg genannt (ebd. 541, 631). Der ab 1592 im Prager Konvikt nachgewiesene Soldano (ebd. 508, 520) wird ab 1596 als italienischer Prediger und Beichtvater sowie als Präfekt der italienischer Kongregation bezeichnet (ebd. 554). Lukács, Catalogi II führt Soldano zwischen 1601 und dessen Todesjahr 1613 in dieser Funktion an, s. ebd. 10, 16, 28, 38, 50, 60, 71 (1607: nur als italienischer Prediger genannt), 80, 95, 102, 115, 127, 139. Zu Prag s. o. Bortolozzi.

[40] Im Brünner Probationshaus wirkt Navarola als Novizenmeister und italienischer Prediger und Beichtvater (Lukács, Catalogi I 460, 511, 524, 533 und 738 mit der Namensform Navaroli). 1595 wird er als Präfekt einer bürgerlichen Kongregation bezeichnet (ebd. 543), 1596 als Präfekt und Prediger der italienischen Sodalität (ebd. 558). Zu diesen s. Orlita (hier Navarola).

[41] Zwischen 1701 und 1757 nennt Lukács den Passauer Franz Mayr, Giovanni Ceschi aus Borgo Valsugana, den aus dem Wallis stammende Joseph Lovina, den Slowenen Urban Matko, den aus dem Cadore stammenden Anton Hollprugger oder den Steirer Mathias Waraschitz: Lukács, Catalogi personarum et officiorum VI–IX (Romae 1993–1994), *ad annum.*

Jesuiten aus dem flämisch-niederländischen Bereich ersetzt, die möglicherweise ausreichend Italienisch (oder Spanisch?) verstanden, oder durch andere, die sich ihre Sprachkenntnisse im Zuge einer wechselvollen Biographie erworben hatten, wie etwa der aus einer schottischen Adelsfamilie stammende George Elphinstone, der jahrelang in Rom gelebt hatte und später in Wien als italienischer und französischer *confessarius* wirkte[42]. An verschiedenen italienischen Häusern hatte der aus Augsburg stammende Christoph Mayer studiert und gelehrt, bevor er 1607 und später wieder 1620–1626 in Wien in wichtigen Funktionen eingesetzt war [43]. Auch der untersteirisch-krainische Aristokrat Johann Raphael Cobenzl stellte als Professor der Theologie am Wiener Kolleg seine Mehrsprachigkeit zur Verfügung[44]. Undeutlich bleibt die Figur eines P. Francesco Negroni (Nigroni), der sich von 1627 bis 1640 als Gast am Wiener Professhaus, später im Kolleg mit diversen Aufgaben aufhielt. Auch er diente als *confessor italorum.* 1644 verließ er allerdings den Orden[45]. Möglicherweise war er mit der Familie des Handelsherrn Anton Negroni in verwandtschaftlicher Beziehung, einer wichtigen Figur des Wiener Wirtschaftslebens zu Beginn des 17. Jahrhunderts, dessen Kontor auch den erzherzoglichen Hof in Graz beliefert hatte[46]. Später wickelte Anton Negroni bedeutende Geldgeschäfte mit Ferdinand II. ab, während Elisabetta Negroni, vermutlich seine Gattin, in

[42] Lukács, Catalogi I 385: 1582 ist der aus Brüssel stammende Jakob von Zeeland italienischer Beichtvater, während Pedro Ximenes in den Studentenkongregationen wirkt (ebd. 385 und 397, bei Kádár nicht erwähnt). 1596 ist der aus Lüttich stammende P. Nikolaus Limburg *confessarius italorum* (ebd. 551). Zu Elphinstone Lukács, Catalogi I 661.

[43] Zu Mayer Lukács, Catalogi II 670 sowie Luigi Tavano, Typische Merkmale der Anwesenheit der Jesuiten im Görzer Raum, in: Die Jesuiten in Innerösterreich. Die kulturelle und geistige Prägung einer Region im 17. und 18. Jahrhundert, hrsg. von Werner Drobesch–Peter G. Tropper (Klagenfurt 2006) 231–241, hier 232f. zu Mayer als einem der beiden ersten Patres im neu gegründeten Haus in Görz (bei Lukács nicht angeführt).

[44] Lukács, Catalogi II 11 (1611), 123 (1612), 136 (1613).

[45] Ebd. 362 „Nigron" 1632 als *confessarius Italorum* genannt; ebd. 2, 690: Negroni/Nigroni 1580 geboren, 1644 aus dem Orden ausgeschieden, war 1633–1634 auch Prokurator der Österreichischen Ordensprovinz. 1635 erregte der von Italien nach Wien reisende Negroni Befremden im Kolleg von Görz, da er sich als Weltpriester kleidete: Historia Collegii Gorititiensis. Gli Annali del collegio dei Gesuiti di Goritia (1615–1772), hrsg. von Claudio Ferlan–Marco Plesnicar (= Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento, Fonti 14, Trento 2020) 157. In Wien führte er offenbar einen anstößigen Lebenswandel, dazu einige Dokumente in Wien, ÖStA, HHStA, Länderabteilung, Klosterakten 136.

[46] Paul W. Roth, Händler am Grazer Hof 1570–1610, in: Paul Urban–Berthold Sutter, Johannes Kepler 1571–1971. Gedenkschrift der Universität Graz (Graz 1975) 587–614, hier 592–593, 597, 602, 612.

Wien durch großzügige Spenden zur Ausgestaltung der Universitätskirche beitragen sollte[47].

Johann Raphael Cobenzl, den eine gute Beziehung mit dem innerösterreichischen Erzherzog und nachmaligen Kaiser Ferdinand II. verband – sein Bruder Johann Philipp bekleidete hohe Stellen in der landesfürstlichen Verwaltung Innerösterreichs –, ist offenbar ein wesentliches Verbindungsglied zu einer Neugründung, die für die italienischsprachigen Wiener Bedeutung erlangen sollte, nämlich die 1615 in Görz begründete *residentia* der Gesellschaft Jesu[48]. Zusammen mit den anderen Häusern des südlichen Innerösterreich (Laibach gegründet 1596, Triest 1619, Fiume/Rijeka 1628) und dem ungarischen Zagreb (1607) entsendet Görz mittels der bei den Jesuiten üblichen Rotationsmechanismen immer wieder mehrsprachige Patres nach Wien[49]: Zum Beispiel wird 1617 ein P. Gianangelo Jordan (Giordano) aus Görz genannt, der neben anderen Aufgaben im Wiener Kolleg auch die Seelsorge im „italienischen Spital" übernimmt, womit das Spital der drei Jahre zuvor aus Italien nach Wien berufenen Barmherzigen Brüder gemeint ist[50]. Die Krankenpastoral und die regelmäßige Liturgie bei den Barmherzigen Brüdern bleiben über lange Zeit eine der Aufgaben, welche die Wiener Jesuiten im städtischen Bereich übernehmen, ebenso wie die Gefangenenseelsorge und der Dienst im Bürgerspital und im Siechenhaus beim Klagbaum. Freilich dürfte sich der Bezug zum italienischen Ursprung der *Fratres Misericordiae* bald verloren haben.

Aus Görz kommt 1624, vielleicht von P. Cobenzl empfohlen, ein neuer Beichtvater für Kaiserin Eleonora, nachdem der aus Mantua mitgebrachte und aus Trient gebürtige Mattia Melchiori 1623 gestorben war: Der neue Seelenführer hieß Luca Fanini und hatte zuvor schon in Wien, länger noch in Prag

[47] Wien, ÖNB, CVP 12218, fol. 167v–168r (*Litterae annuae* 1636); ebd. fol. 270v zum Tod der großzügigen Spenderin (1637/38); s. auch Wien, ÖStA, HHStA, Länderabteilung, Klosterakten 136 zu den Stiftungen der *insignis benefactrix* (fol. 74) sowie ebd. diverse Akten zu den testamentarischen Verfügungen von Antonio und Elisabetta Negroni (geborene Joanelli).

[48] Tavano 235 zum Nahverhältnis Cobenzls zu Ferdinand II.

[49] Zu diesen Häusern der Gesellschaft Jesu s. die Beiträge in Drobesch–Tropper.

[50] Lukács, Catalogi II 185 (1617); II 199 (1618, allerdings ohne Nennung des Spitals); II 225 (1620), 234 (1621), 245 (1622). Im gleichen Jahr ist Jordan nach Görz zurückgekehrt und dort 1623 gestorben (Catalogi I 700). Zu ihm s. Tavano 235f. Seine Aufgaben werden von P. Heinrich Lamormain, dem Bruder des berühmten Wilhelm Lamormain, übernommen. Lukács, Catalogi II 258, 273. Auf die Gründung des Wiener Spitals folgte unmittelbar auch die eines ‚wälschen' Krankenhauses der Barmherzigen Brüder in Graz. Als Protektor fungierte der vermutlich aus Gradiska stammende und 1624/25 verstorbene Hoftanzmeister Ambrosio Bontempo (eigentlich Avanzi): Gudrun Rottensteiner, Ambrosio Bontempo, Tanzmeister am innerösterreichischen Hof, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 97 (2006) 147–170, hier 162f.

gewirkt[51]. Aus Görz kommt 1640 Tomaso Politi als italienischer Prediger an den Kaiserhof, wo er bis zu seinem Tod 1645 tätig sein wird. Er war ein alter Bekannter Faninis und wohl von diesem empfohlen – die beiden waren 1614 in Wien, 1622–1624 in Görz zusammen gewesen[52]. Politi scheint sich eines großen Ansehens erfreut zu haben, wie man aus der Aufmerksamkeit sehen kann, mit der etwa Kardinal Harrach dessen Gesundheitszustand verfolgte[53].

Weitere aus dem Görzer Haus kommende Patres hatten verschiedene Funktionen in Wien inne, auch in der Leitung diverser Sodalitäten, deren nicht immer klar erkennbaren Entwicklungen hier nicht im Detail nachgegangen werden kann, um so mehr, als sich die Angaben in den in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten *Litterae annuae* und die Personallisten bei Lukács gelegentlich widersprechen[54].

Im Professhaus Am Hof ist spätestens ab den Zwanzigerjahren des 17. Jahrhunderts eine *congregatio civium* oder *civica* unter dem Patrozinium Mariä Verkündigung belegt[55]. Von 1623 bis 1625 wurde sie von dem in Wien geborenen P. Johannes L'Abbe geleitet[56], ihm folgten 1626/27 bis 1631 Da-

[51] Lukács, Catalogi II 149 (Fanini 1614 in Wien), ebd. 179, 188, 202 (Fanini in Prag 1616–1618); 228, 238, 256, 270 (Fanini in Görz 1619–1623), 282 (Fanini wieder in Wien im Winter 1624).

[52] Ebd. II 709 zu den Stationen des aus Ancona gebürtigen Tomaso Politi (1583–1645), der mit Unterbrechungen von 1611 bis 1618 in Wien, von 1619 bis 1639 in Görz wirkte. Da Politi im Jahr 1600 in Brünn als Novize eintritt, was für einen Italiener ungewöhnlich ist, liegt es nahe, ihn mit Salvone Politi, einem aus den Marken stammenden Militär in Verbindung zu bringen, der um 1590 Offizier in einem in kaiserlichem Dienst stehenden italienischen Regiment war, vgl. Diego Calcagni, Memorie storiche della Città di Recanati nella Marca d'Ancona (Messina 1711) 253.

[53] Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667). 7 Bde., hrsg. von Katrin Keller–Alessandro Catalano (Wien–Köln–Weimar 2010), hier V 94–96 (Februar 1645).

[54] Für die Dreißigerjahre wichtig: Wien, ÖNB, CVP 12218, 13564; für die Vierzigerjahre CVP 12219, 12220; Kádár 306–310; Coreth, Sodalitäten 37–41. Aus dem Görzer Haus kamen der Untersteirer Hieronymus Zunko (1593–1634) und der aus Görz selbst gebürtige Vincenzo Amigoni (1592–1645), Ersterer für ein Jahr Seelsorger bei den Barmherzigen Brüdern und Präfekt der beim Haus Am Hof bestehenden *congregatio germanica*, der Zweite gleichzeitig Prediger in der dortigen Kirche und ab 1633 Nachfolger als geistlicher Leiter der gleichen, hier als *congregatio civica* bezeichneten Sodalität.

[55] Kádár 309 sieht sie offensichtlich als direkte Nachfolgerin der schon seit 1581 bestehenden Mariä-Verkündigungs-Kongregation. Da sie aber 1623 (neuerlich) an die römische Muttersodalität aggregiert wurde, dürfte es sich eher um eine Neugründung oder Neubelebung handeln. Bemerkenswert ist die zeitliche Parallelität zu Görz, wo 1623 ebenfalls zwei Sodalitäten für Adel und Bürger entstanden, s. ebd. 250.

[56] Vermutlich ein Neffe des Lothringers Christoph L'Abbe (vgl. Lukács, Catalogi II 712f.); ebd. 713 ist das Todesjahr von Johannes L'Abbe in 1633 zu korrigieren. L'Abbe

niel Bastel, 1632 Hieronymus Zunko, 1633 der ehemalige Görzer Rektor Alfonso Seidetti[57]. Zu einem nicht klar bestimmbaren Zeitpunkt dürfte sich aus dieser offenbar zunächst ständisch gemischten Sodalität eine Herren- oder Adelskongregation ausgegliedert haben. Diese *congregatio dominorum* wählte, wie schon eine Studentensodalität des späten 16. Jahrhunderts, die Himmelfahrt Mariens zu ihrem Patrozinium. Dem anspruchsvollen Charakter einer solchen adeligen Gruppierung entspricht die von dieser 1629 gestiftete besonders prächtige Dekoration für das vierzigstündige Gebet, mit der zugleich die Verbindung zur Dynastie demonstriert wurde: Auf der dreistöckigen Festarchitektur entsprechen zwölf Kaiser den zwölf Aposteln und den zwölf Propheten[58]. Auch in Zukunft blieb die Festdekoration für die *Quarantore* und die Abwicklung einer spektakulären Karfreitagsprozession eine spezifische Aufgabe der Herrenkongregation.

1627/28 suchte die adelige Himmelfahrtskongregation in Rom um Anerkennung an, 1629 erwähnen die *Litterae annuae* das feierliche Titularfest der Bruderschaft in der Kirche Am Hof (15. August), zudem ein privates Oratorium[59]. 1625 wird hingegen als Gründungsdatum der Herrenkongregation nur durch die noch *in situ* befindliche Inschrift auf jenem Türsturz nahegelegt, durch den man aus der heutigen Vorhalle der Kirche in das Oratorium der Bruderschaft eintreten konnte[60]: GLORIOSAE MARIAE DEI PARENTI IN COELO ASSUMPTAE INCLYTA SODALITAS DOMINORUM VIENNAE IN DOMO PROFESSA S. I. HANC INTERIOREM STRUCTURAM F[IERI] F[ECIT] MDCXXV.

Dieses durch die Inschrift suggerierte Gründungsdatum einer (deutschen) Herrenkongregation dürfte der Historiker der Italienischen Kongregation, Salvadori, für diejenige welscher Adeliger übernommen haben. Dazu setzte

ist in Kádár 309 nicht angeführt.

[57] Lukács, Catalogi II *ad annum*.

[58] Wien, ÖNB, CVP 13564, fol. 9r.

[59] Kádár 309; Wien, ÖNB, CVP 13564, fol. 9. Eine Himmelfahrtskongregation wird ebd. fol. 1v für 1628 (?) erwähnt.

[60] Einem Entwurf für den Umbau des Kollegsgebäudes, von H. Karner auf „nach 1607" datiert, kann man entnehmen, dass zu einem nicht näher bestimmbaren Zeitpunkt im Eingangsbereich der Kirche beziehungsweise des Professhauses zwei Kongregationskapellen vorgeschlagen wurden: Herbert Karner, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung, in: Karner–Telesko 39–55, hier 41, Abb. 2. Einer zusätzlichen Mitteilung von H. Karner zufolge, für die ich mich herzlich bedanke, sind als Eckdaten dieses Plans der Brand im Professhaus (1607) und die Übersiedlung des Kollegs in das Universitätsviertel (ab 1624) anzunehmen. Die zwischen 1623 und 1627 (?) erfolgte Konstituierung zweier Kongregationen – *cives* und *nobiles* – könnte verursacht haben, dass auf dem Plan nachträglich zwei ursprünglich als Unterrichtssäle vorgesehene Lokale zu Versammlungsräumen für die nichtstudentischen Kongregationen im nunmehrigen Professhaus umgewidmet wurden.

Salvadori auch gleich den prominentesten Jesuiten der damaligen Zeit, den kaiserlichen Beichtvater, als dafür Verantwortlichen ein. Allerdings gibt die Inschrift selbst keinen Hinweis auf einen spezifisch italienischen Charakter der Vereinigung, über deren erste Mitglieder keinerlei Informationen vorliegen. Zudem scheint nach den allerdings nicht immer eindeutigen Angaben in den Personallisten, den von Lukács publizierten *Catalogi,* die Trennung zwischen der deutschen Bürgerkongregation und derjenigen für die Herren in manchen Jahren nicht immer konsequent durchgehalten worden zu sein[61]. Wurde diese Sodalität vor der Verlegung des akademischen Kollegs (1624) wohl deswegen als *germanica* bezeichnet, um sie von den ‚lateinischen' Studentenkongregationen abzuheben, so dient die Formel ab den Dreißigerjahren offensichtlich zur Unterscheidung gegenüber einer inzwischen errichteten *Congregazione italiana*, der bald eine zweite folgen sollte.

Im Jahr 1632 wurde nämlich, den *Litterae annuae* zufolge, eine aus Italienern bestehende, der Unbefleckten Empfängnis und dem heiligen Franz Xaver geweihte „colonia" begründet, die sich insbesondere dem Kult der Eucharistie und der Verehrung der Immacolata verschrieb[62]. Die Mitglieder hörten Messe und Predigt jeweils am Samstag *suo in sacrario*, also wohl in dem früher als *sacellum italorum* bezeichneten Raum und nicht in dem der Himmelfahrt Mariens geweihten Oratorium der *inclyta sodalitas dominorum*. Wie bei anderen Kongregationen trat die kaiserliche Familie auch dieser Neugründung bei[63]. Gleichzeitig wird berichtet, dass von den Patres der Gesellschaft dreimal in der Woche italienische Predigten und gelegentlich auch spanische (für die römische Königin) geboten wurden[64]. Die Konkurrenz zu der spanischen Bruderschaft bei St. Michael ist, wie schon erwähnt, unübersehbar. Die neue welsche Jesuiten-Sodalität setzte sich durch ihr Patrozinium eindeutig von der deutschen Herrenkongregation ab, indem sie sich an den von Ferdinand II. gewünschten Kult der Immaculata anschloss. Auf Veranlassung des „Sodalen auf dem Thron" hatte Kardinal Khlesl das Fest 1629 eingeführt und damit der Weihe des gesamten Herrschaftsterritoriums an die „Patronin Österreichs" durch Ferdinand III. (1647) vorgearbeitet[65]. Auch in anderen habsburgischen Territorien

[61] Auch bei Kádár sind infolgedessen die Daten teilweise widersprüchlich.

[62] Wien, ÖNB, CVP 13564, fol. 117v.

[63] Wien, ÖNB, CVP 12218, fol. 5v. Ein späteres Bestätigungsschreiben des Ordensgenerals Goswin Nickel nennt als Datum der Aggregation an die römische ‚Mutter'-Kongregation den 2. November 1633, was durchaus der üblichen Zeitspanne zwischen Gründung und Aggregation entspricht, vgl. die Daten in Kádár 276–311.

[64] Wien, ÖNB, CVP 12218, fol. 6r (1633), ähnlich CVP 12219, fol. 98r (anlässlich der *Quarantore* 1642).

[65] Anna Coreth, Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock (Wien ²1982) 52–55.

entstanden um 1630 adelige Immaculata-Kongregationen, die wohl mit dem Wunsch gesellschaftlich führender Kreise in Zusammenhang stehen, die vom Kaiser forcierte Verehrung der Unbefleckten Empfängnis in aller Deutlichkeit zu übernehmen[66]. Zugleich scheint die besondere Verehrung des heiligen Franz Xaver, der gemeinsam mit Ignatius von Loyola 1622 heiliggesprochen worden war, auf die spanische Entourage der römischen Königin, später Kaiserin Maria Anna zurückzugehen. Nach deren Tod übernahm es die gleichnamige Tochter, die wegen ihrer Verlobung mit dem Thronerben Balthasar Carlos bereits als „spanische Königin" bezeichnet wurde, dem feierlich gestalteten Fest sowohl in der Kirche Am Hof wie in der Hofkapelle beizuwohnen[67]. Die Sodalität der welschen Adeligen wird in den *Litterae annuae* bezeichnenderweise auch einfach *Congregatio aulica* genannt[68], ja es findet sich sogar die Beschreibung: *fere aulicis constat caesareis*, und deswegen sei diese italienische Kongregation während der pestbedingten Abwesenheit des Hofes von Wien (1645/46) nicht zusammengetreten[69]. Wenn auch in diesem besonderen Jahr noch einmal auffallend aktiv, als nämlich eine schöne Monstranz für die Franz-Xaver-Kapelle gespendet wurde[70], dürfte insgesamt die welsche Herrenkongregation den Tod der Kaiserin und die Rückkehr spanischer Hofleute in die Heimat nicht lange überlebt haben: in Erwartung des 1647 wiederum abwesenden Hofes und einer erhofften Zunahme von Mitgliedern *sodalitas Immacolatae (quod fere aulicis aliisque nobilibus constat) absente nunc aula Caesarea tantisper quiescit*[71]. Nach einer Pause von einigen Jahren erstand sie ein letztes Mal unter dem aus Mailänder Adel stammenden Jesuiten Gabriele Archinto, wohl nicht zufällig zeitgleich mit der Heirat Ferdinands III. mit Eleonora Gonzaga-Nevers. 1652 scheint sie end-

[66] Kádár 284 (Judenburg, Bürger und Adelige, 1632), 289 (Laibach, Bürger und Herren, 1624), 297 (Raab, Bürger und Herren, 1634), 301 (Steyr, Bürger, 1647), 302f. (Triest, Bürger und Herren, 1632).

[67] Wien, ÖNB, CVP 12219, fol. 380; Marc Hengerer, Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie (Wien–Köln–Weimar 2012) 254 verweist auf die Wahl des Festtags des hl. Franz Xaver als eines „für die Gegenreformation wichtigen Heiligen" für die Firmung eines konvertierten ungarischen Adeligen, bei welcher der Kaiser als Pate fungierte (Pressburg 1646).

[68] Wien, ÖNB, CVP 12219, fol. 380r.

[69] Ebd. fol. 308v.

[70] Ebd. fol. 380 (1646).

[71] Wien, ÖNB, CVP 12220, fol. 7v. Zu den 1646/47 häufigen Reisen des Kaisers, u. a. für lange Aufenthalte in Pressburg, s. Hengerer 250–256. Bei Duhr II/2 85 wird für 1649 noch die italienische Kongregation für Adelige angeführt, hier dürfte es sich um eine Verwechslung mit der deutschen Adelskongregation handeln.

gültig eingeschlafen oder möglicherweise – wie noch zu zeigen sein wird – in der Sodalität der italienischen *opifices* aufgegangen zu sein.

Dass die Wiener italienische Adelskongregation am Beginn ihrer etwa zwanzig Jahre dauernden Existenz eine Abspaltung von derjenigen der deutschen *nobiles* war, wird zwar an keiner Stelle ausdrücklich gesagt, lässt sich aber deswegen vermuten, weil ihr erster namentlich bekannter Spiritual, der für das Jahr 1634 genannte P. Johann Jakob Kurz, im Jahr zuvor noch als geistlicher Leiter der (deutschen) Herrensodalität fungiert hatte. Als Sohn, Enkel und Vetter dreier Reichsvizekanzler mag dieser in Rom in den Orden eingetretene Jesuit für die Leitung von adeligen Sodalitäten prädestiniert erschienen sein[72]. Auf diese italienische Immacolata-Kongregation bezog sich eine von dem Jesuiten Leopold Fischer wiedergegebene Inschrift, die offenbar das Datum einer Inbesitznahme oder Renovierung der *sacellum Italorum* festhalten wollte: D.O.M. MATRIQUE VIRGINI SINE LABE CONCEPTAE SACELLUM HOC ITALORUM NATIO IN COETU COLLECTA ANNO MDCXXXV ORNAVIT. MDCCXXXVI.

Der Anlass dürfte die hundertste Wiederkehr dieses wichtigen Datums, der Initiator der damalige Präses Antonio Cito gewesen sein[73]. Wo genau in der Italienischen Kapelle sich diese Inschrift befand, kann heute nicht mehr überprüft werden, doch geht sie eindeutig auf die (adelige) italienische Immacolata-Kongregation und nicht auf die Darstellung-Mariens-Bruderschaft der italienischen *opifices* zurück, die uns als nächstes beschäftigen wird[74].

Lassen sich also die innerhalb der Gesellschaft Jesu überlieferten Daten zu den Anfängen der welschen Herrenkongregation und die Darstellung bei Giovanni Salvadori nicht in Deckung bringen, so gilt dies ebenfalls für den

[72] Lukács, Catalogi II 380 (1633 Curtius *pater spiritualis congregationis dominorum*) und Wien, ÖNB, CVP 12218, fol. 10v: Curtius, 1634 Prediger im Noviziat bei St. Anna, *habet curam congregationis italicae S. Virginis Conceptae*. Kurz' Großvater war der Reichsvizekanzler Maximilians II., Johann Baptist Weber, der Vater Jakob bekleidete das gleiche Amt unter Rudolf II. und sein Vetter Ferdinand Siegfried Kurz ab 1637 bei Ferdinand III. Zu den familiären Verbindungen von Kurz s. https://www.univie.ac.at/Geschichte/wienerhof/wienerhof2/grafiken/familie1.htm [14. Dezember 2022]. Der 1585 in Prag geborene Johann Jakob war nach einem Karrierebeginn als Reichshofrat 1626 in Rom eingetreten, wo er bis 1632 verblieb und daher wohl des Italienischen mächtig war. Er starb 1645 in Wien (Lukács, Catalogi II 566). Er hinterließ beachtliche Summen für den Bau des Probationshauses bei St. Anna, vgl. Wien, ÖStA, HHStA, Länderabteilung, Klosterakten 137 (F 107).

[73] Leopold Fischer, Brevis notitia urbis Vindobonae IV (Wien 1770) 153f. Abgesehen von dieser nur hier überlieferten Inschrift schließt sich Fischer in seinem knappen Rückblick eng an Mitterdorffer und Socher an (s. o. Anm. 33).

[74] So wurde erst durch die Gründung der *Congregatio italica mechanicorum* (1635/36) aus der wohl ein Jahr zuvor entstandenen *Congregatio italica* die *Italica congregatio nobilium* (oder *dominorum*), s. Lukács, Catalogi II 418, 437.

von diesem als ersten Präses genannten Jesuiten Marcantonio Mambelli: Dem Historiker der *Congregazione italiana* zufolge soll der aus Forlì stammende Mambelli nach der durch Wilhelm Lamormain 1625 veranlassten Gründung als erster die Wiener adelige italienische Kongregation geleitet haben[75]. Wie Salvadori auf Mambelli kam, ist bisher nicht nachvollziehbar: Dieser ist in den angeführten Jahren in Wien nicht nachzuweisen, wenngleich er sich bereits 1606 einmal hier aufgehalten zu haben scheint[76]. Anschließend lebte Mambelli aber jahrelang in Sizilien, wo er die erste italienische Grammatik verfasste. Deren Vollendung vermerkte er selbst mit dem Datum 15. August 1626. Erst 1634, als die welsche Herrenkongregation, wie schon gezeigt, bereits existierte, wird er im Personalstand des Wiener Noviziats bei St. Anna geführt, ab 1636 ist er in Görz Spiritual einer Bürger- und Herrenkongregation, anschließend in Triest als Präses einer *congregatio civica* und in anderen Funktionen greifbar. In Zusammenhang mit einer Wiener italienischen Kongregation scheint er in den jesuitischen Quellen nirgends auf. 1644 ist Mambelli in Ferrara gestorben[77].

Die Nähe zur Hofgesellschaft, die eine adelige Kongregation naturgemäß hatte, spiegelt sich hingegen in der Person des Jesuiten Giulio Solimani, der P. Kurz in der Leitung der italienischen Adelskongregation nachfolgte[78]. Möglicherweise wurde er durch die kaiserlichen Beichtväter empfohlen, welche die Herrscherfamilie 1627 zur Krönung Eleonoras und Erzherzog Ferdinands zur Königin beziehungsweise zum König von Böhmen begleitet hatten: Alle hatten dort die Aufführung des festlichen Theaterstücks *Constantinus Victor* gesehen, in dem Solimani, ein fruchtbarer Autor von Schülerdramen, über die allgemeine Beliebtheit des Konstantin-Themas als Huldigungstopos an einen christlichen Herrscher hinaus den Sieg über die Gegner der wahren Religion und die Übergabe der Herrschaft vom kaiserlichen Vater auf den Sohn angesprochen hatte. Solimanis Loyalität zum Herrscherhaus sollte der aus Fermo im Kirchenstaat gebürtige Jesuit übrigens in den folgenden Jahren mit verschiedenen Werken über die böhmischen Fürsten demonstrieren, deren stolze Reihe jedes Mal unweigerlich mit Ferdinand (III.) einen krönenden Abschluss

[75] Salvadori 5; vgl. hierzu die quellenkritischen Überlegungen von Borioni, Minoritenkirche 31, s. u. Anm. 120.

[76] Lukács, Catalogi II 666 (keine Funktion angeführt).

[77] Ebd. 407 und 421 (Mambelli 1634–1635 in Wien), 450 (1636 in Görz), 468 (1638 Triest). 1639–40 in Triest mit anderen Aufgaben befasst (ebd. 506, 526). Zu Biographie und Schriften vgl. Cecilia Robustelli, Mambelli, Marco Antonio, detto Cinonio, in: DBI 68 (2007), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/mambelli-marco-antonio-detto-cinonio_(Dizionario-Biografico) [14. Dezember 2022]. Der Hauschronik der Görzer SJ zufolge kam Mambelli im Dezember 1635 aus Wien nach Görz, um das Amt eines Beichtvaters und Spirituals des Kollegs sowie die Leitung der Herren- und Bürgerkongregation zu übernehmen, vgl. Ferlan–Plesnicar 158.

[78] Lukács, Catalogi II 418.

erhielt[79]. Zudem war Solimani offenbar in Hofkreisen eine angesehene Person: Im Februar 1636 wurde er gebeten, in einem Aufsehen erregenden Skandal zwischen seinem Beichtkind – der zum weiblichen Hofstaat der Kaiserin Eleonora gehörigen – Johanna von Martinitz (geborenen Gonzaga di Castiglione delle Stiviere) und deren Ehemann zu vermitteln, als dieser sie offenbar *in flagranti* beim Ehebruch ertappt hatte[80].

In der Folge wechselten die Präsides der italienischen Adelskongregation häufig und bekleideten des Öfteren auch andere prominente Ämter, wie das Beispiel des kaiserlichen Hofpredigers Politi zeigt, von dem schon die Rede war[81]. Auf den ersten Spiritual Solimani (1635–1637) folgten der Dalmatiner Lorenzo Chrisogono (1638–1639 und 1646–1647)[82], der in Trient geborene Giangiacomo Zanotti, der zugleich Beichtvater des Wiener Bischofs Philipp Friedrich Breuner war (1640–1641, 1650)[83], der Hofprediger Tommaso Politi (1642–1643)[84], der aus Città di Castello stammende Girolamo Longini (1644)[85], der Görzer Jacobus de Putis (1648)[86] und schließlich der aus Mailänder Adel stammende Gabriele Archinto (1651–1652)[87].

Zur gleichen Zeit, als die Sodalität der italienischen Herren nicht zuletzt durch die Person ihrer Spirituale dem kaiserlichen Hof besonders nahesteht, erhält sie ein Gegenstück in der *congregatio italica mechanicorum* (auch *opificum,* wie es meist in den *Litterae annuae* heißt) unter der geistlichen Leitung des

[79] Jitka Kresálkova, Giulio Solimano e Praga, in: Barocco in Italia, Barocco in Boemia. Uomini, idee e forme d'arte a confronto, hrsg. von Sante Graciotti–Jitka Kresálkova (Roma 2013) 315–328; Angelika Kemper, Konstantinsdramen als habsburgische Festdramen: Solimanis „Constantinus victor" (Prag 1627) und Avancinis „Pietas victrix" (Wien 1659), in: Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis, hrsg. von Astrid Steiner-Weber–Karl A. E. Enenkel (= Acta Conventus Neo-Latini 15, Leiden–Boston 2015) 316–325.

[80] Keller–Catalano II 132. Ich danke Katrin Keller für die Informationen zu diesem Vorkommnis.

[81] Ladislaus Lukács, Catalogi personarum et officiorum provinciae Austriae S. I. III (1641–1665) (Romae 1990) 48, 77 zu Politi für 1642 und 1643.

[82] Zu Chrisogono s. ebd. II 474, 492; III 163, 190.

[83] Zu Zanotti s. ebd. II, 513 (1640); III, 244, 274 (1649–1650). 1640 scheint Zanotti die deutsche und die italienische Herrenkongregation geleitet zu haben.

[84] S. o. Anm. 78.

[85] Lukács, Catalogi III 87. Longini hatte 1639 in Görz Fastenpredigten gehalten, s. Ferlan–Plesnicar 171.

[86] Ebd. 216.

[87] Ebd. 303, 333. Zur Familie s. das genealogische Werk von Pompeo Litta, Famiglie celebri di Italia VI (Milano 1821–1850), online unter: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452317c/f3.pdf [14. Dezember 2022].

aus Görz gebürtigen Jesuiten Giovanni Battista Fabri (1594–1654)[88]. Dieser hatte nach mehrjährigen Studien in Neapel bereits in Zagreb, Triest und Fiume Bürger- und Herrenkongregationen geleitet und war als italienischer Prediger hervorgetreten[89]. Das Gründungsjahr wird von den *Litterae annuae* präzise mit 1635 angegeben, also in kurzem zeitlichen Abstand von der welschen adeligen Bruderschaft[90]. Mit der unter dem Patrozinium der Opferung Mariens (auch Darstellung Mariens, *Praesentatio BMV*) und des hl. Rochus stehenden Sodalität entsteht also – zumindest anfänglich – eine Doppelgleisigkeit zwischen der Vereinigung italienischer Adeliger, die sich unter dem Titel der Immacolata um einen dichtenden Apologeten der habsburgischen Größe scharen, und einer Kongregation, die sich als diejenige der welschen Handwerker deklariert, aber im Wesentlichen eine Bruderschaft der Baumeister und Steinmetze gewesen zu sein scheint[91]. Wie kam es dazu?

Der ständige Streit zwischen den ‚teutschen' und den welschen Baumeistern, deren Familien durch Heirat, Gevatterschaft, Zeugenschaft bei Trauungen und Testamenten eng verflochten sind, ist der Forschung seit Langem bekannt[92]. Die Auseinandersetzungen waren 1615 in Krems erneut aufgeflammt und griffen bald auch auf Wien über. Einer der Wortführer bei einer 1624 eingereichten Petition war der wie die meisten seiner Arbeitskollegen aus der Gegend von Como stammende Simone Retacco. Den Wunsch der welschen Baumeister und Steinmetze nach einer eigenen Organisation, durch die sie den Forderungen der Einheimischen nach Einhaltung zünftischer Regeln, zum Beispiel die Anzahl der Gesellen betreffend bis hin zu Tracht und Sprache, entgehen wollten, vereitelte allerdings die 1627 erlassene neue Handwerks-

[88] Lukács, Catalogi II 437 (Personalliste für 1636, erstellt im Herbst 1635). Fabri dürfte also im Laufe des Jahres 1635 nach Wien gekommen sein, da er zunächst noch für dieses Jahr in Fiume eingesetzt erscheint, ebd. 434.

[89] Zum Curriculum von Fabri/Faber (1594–1654) ebd. 584; italienischer Prediger und Präses einer italienischen Bürgerkongregation in Fiume 1635, ebd. 416. Die Studienjahre Fabris in Neapel sind bei Lukács nicht angeführt, werden jedoch ausdrücklich im Nachruf erwähnt: Wien, ÖNB, CVP 12221, fol. 62v.

[90] Wien, ÖNB, CVP 12218, fol. 166 (*Litterae annuae* von 1636 mit eindeutigem Hinweis auf die im Vorjahr gegründete Kongregation der italienischen *opifices*; auch die verschnörkelte Jahreszahl auf dem Titelblatt des *Libro d'Oro* ist als 1635 zu lesen; für die kompetente Zustimmung danke ich Leopold Auer).

[91] Bei der italienischen Kongregation der *opifices* dürfte es sich also nicht um eine Abspaltung von den schon bestehenden deutschen Gesellenkongregationen (so Kádár 258), sondern um eine eigenständige und der Bedeutung der welschen Bauleute geschuldete Initiative handeln.

[92] Alexander Hajdecki, Die Dynastenfamilien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 39 (1906) 1–83. Neuerdings vor allem Fidler.

ordnung Ferdinands II.: Die Welschen verblieben in der Zunft, weitere Reibereien waren damit vorprogrammiert[93].

Sicherlich waren den Patres der Gesellschaft Jesu, die öfters einen Domprediger stellten und damit Einblick in die internen Vorgänge der Domhütte gehabt haben müssen, die Konflikte innerhalb des wichtigen Baugewerbes nicht verborgen. Vermutlich erweiterten sie darum in diesen Jahren das Angebot geistlicher Betreuung nicht nur für die deutschen *mechanici*, für deren Nachwuchs zwei Kongregationen existierten[94], sondern auch für die Welschen, von denen zudem nicht wenige in die Bauvorhaben der Gesellschaft eingebunden waren.

Umgekehrt scheinen sich die Welschen von einer eigenen Bruderschaft bei den Jesuiten eine Verbesserung ihrer Position erhofft zu haben. Schon 1636, im Jahr nach der ersten Nennung der *congregatio opificum italorum* in den jesuitischen Quellen, ersuchen nämlich die italienischen Bauleute, darunter erneut Retacco sowie andere, teils auch wieder verwandte oder verschwägerte Zunftgenossen aus den Familien Spazzio, Petruzzi (recte: Petrucci) und Orsi, um die Erlaubnis, zweimal jährlich einen Gottesdienst in St. Stephan abhalten zu dürfen, und zwar im Frauenchor, also ausdrücklich nicht bei dem der Zunft zugeteilten Peter-und-Paul-Altar[95]. Das jesuitische Marienpatrozinium (Darstellung Mariens) dürfte bei dieser Forderung ebenso mitgespielt haben wie bei dem Wunsch nach einer eigenen Bruderschaftsfahne, auf der zusätzlich zu den Heiligen Vier Gekrönten (Quattro Coronati), den Patronen der Steinmetzen, ein Marienbild und der hl. Rochus dargestellt sein sollte. Wie die Herrenkongregation dem Titel der Himmelfahrt Mariens den Namen des 1622 kanonisierten Jesuitenheiligen Franz Xaver, so fügte die neue Bruderschaft also der *Praesentatio BMV* denjenigen des hl. Rochus hinzu, eines in den immer wiederkehrenden Pestwellen der Dreißigerjahre höchst aktuellen Patrons[96]. Der Auftritt in der städtischen Öffentlichkeit scheint also sorgfältig geplant gewesen zu sein, um unter jesuitischer ‚Patronage' die Besonderheit der unfreiwillig der einheimischen Zunft einverleibten Welschen zu demonstrieren.

Salvadori führt als ersten Präfekten (nichtgeistlichen Leiter) der Bruderschaft den Architekten Giovanni Battista Carlone an, als dessen Assistenten den

[93] Zu den Konflikten zwischen den deutschen und den welschen Baumeistern, Steinmetzen etc. s. ausführlich Fidler 15–40.

[94] Kádár 310, Nr. 119 und 120.

[95] Helmuth Furch, Historisches Lexikon Kaisersteinbruch I (A–H) (Museums- und Kulturverein Kaisersteinbruch, Bruckneudorf-Kaisersteinbruch 2002) sowie II (I–Z) (2004), online unter: http://www.ribera-philosophie.at/lexikon-kaisersteinbruch-bd2.pdf [14. Dezember 2022], s. v. Italienische Meister.

[96] Vgl. zum Beispiel Wien, ÖNB, CVP 13564, fol. 115v zu 1632: Die Patres der Gesellschaft stehen unermüdlich den Pestkranken bei.

Baumeister Antonio Canevale und wieder Simone Retacco[97]. Als kaiserlicher Baumeister war Giovanni Battista Carlone ein wichtiger Mann im Beziehungsgeflecht des Ordens und war möglicherweise in die Planung des Gotteshauses im Universitätsviertel eingebunden[98]. 1627 war der mit Carlones dritter Frau Elisabeth, einer geborenen Retacco, verwandte Simone Retacco, auch Carlones Schwiegersohn geworden – als Initiator der Selbstständigkeitsbestrebungen der welschen Baumeister haben wir ihn schon kennengelernt.

Dass übrigens eine Mitgliedschaft in einer jesuitischen Kongregation, noch dazu in prominenter Position, ein Nahverhältnis zu anderen Orden nicht ausschloss, kann man daraus ersehen, dass Carlone, wie schon erwähnt, testamentarisch die Bestattung in der spanischen Gruft der Michaelerkirche anordnete – also wieder eine Parallele und Überlappung innerhalb des ‚welschen' Segments der Wiener Bevölkerung, wobei hier in erster Linie Carlones Zugehörigkeit zum Hofstaat der Kaiserin Eleonora ausschlaggebend gewesen sein dürfte.

Die Kongregation der italienischen *opifices* (bei Lukács überwiegt der Terminus *mechanici*) blieb für fast zwanzig Jahre fest in der Hand Giovanni Battista Fabris, der sich darüber hinaus offenbar um die gesamte italienische Kolonie kümmerte – wird er doch 1647 als *operarius pro italis* bezeichnet[99]. Nach einer Pause, in welcher der Triestiner Lorenzo Capuani die Position Fabris einnahm, kehrte Fabri 1652 nach Wien zurück, in auffälliger zeitlicher Koinzidenz mit den neuerlichen Auseinandersetzungen zwischen welschen und einheimischen Baumeistern, wobei die zünftische Bekleidung wieder eine Rolle spielte: Zwar wurde den Welschen das Recht auf ihre traditionellen langen Schürzen bestätigt, doch bestand die Zunft auf dem gemeinsamen Gottesdienst beim gewohnten Peter-und-Paul-Altar[100].

---

[97] Salvadori 5 (dort „Zettacco", wohl ein Lesefehler für den vielfach dokumentierten Retacco).

[98] Richard Bösel–Renate Holzschuh-Hofer, Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos, in: Das alte Universitätsviertel in Wien 1385–1985, hrsg. von Günther Hamann–Kurt Mühlberger–Franz Skacel (= Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2, Wien 1985) 103–110 sehen den Bau als anonyme Planung an. Dagegen schließt Fidler 112–115 die Beteiligung Carlones nicht aus.

[99] Lukács, Catalogi III 190; zu Capuani ebd. 216 (1648), 245 (1649), 275 (1650), 303 (1651), wobei 1650 und 1651 die *mechanici* nicht ausdrücklich bezeichnet, aber durch die gleichzeitige Nennung einer adeligen italienischen Kongregation definiert sind.

[100] Zahlreiche Dokumente auch zu Wiener Belangen aufgearbeitet von Furch (s. o. Anm. 95). Möglicherweise steht auch die 1677 erfolgte Neuerrichtung des Bruderschaftsaltars (Peter und Paul) in St. Stephan mit diesen Rivalitäten in Zusammenhang, vgl. [Joseph Ogesser], Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien (Wien 1779) 140.

Aus zwei mach eins? Die Italienische Kongregation ab der Mitte des 17. Jahrhunderts

Von 1653 an ist also nur mehr eine einzige italienische Kongregation, zunächst noch unter der Leitung von Giovanni Battista Fabri, belegt. Präses und Name (*Praesentatio BMV*) weisen sie eindeutig als Weiterführung der italienischen ‚Handwerker'-Kongregation aus, die zuständigen Patres werden entweder als *praesides* oder auch als *concionatores* (Prediger) der Italienischen Kongregation bezeichnet, was wohl in der Praxis keinen Unterschied gemacht haben dürfte[101]. Einige Jahre danach bewilligte der Ordensgeneral Goswin Nickel auf Ansuchen der Bruderschaft eine Umbenennung unter dem Titel der Unbefleckten Empfängnis und des hl. Rochus (1661)[102]. Möglicherweise hatten Mitglieder aus der ehemaligen Herrenkongregation versucht, ‚ihren' Titel in die neue gemeinsame Bruderschaft hinüber zu retten. Die Bewilligung aus Rom hatte aber offensichtlich keine praktische Auswirkung in Wien, weder auf das in den Siebzigerjahren des 17. Jahrhunderts wohl unter Verwendung einer älteren Vorlage entstandene Titelbild des neuen Bruderschaftsbuches (*Libro d'Oro)* noch auf die gelegentliche Erwähnung der Kongregation mit ihrem angestammten Patrozinium in den *Litterae annuae*: die Italienische Kongregation mit Sitz beim Professhaus blieb fortan bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu diejenige der *Praesentatio BMV*[103] (**Abb. 1** und **2**).

Für ihre Versammlungen und Liturgien dürfte die den *Litterae annuae* zufolge florierende Bruderschaft der *opifices* das schon gewohnte *sacellum Italorum* benützt haben, die zum Jesuitenkomplex Am Hof gehörige welsche Kapelle, wobei Ende des 17. Jahrhunderts ein eigener Zugang aus der heutigen Seitzergasse eröffnet wurde[104]. Dabei bleibt bislang ungeklärt, wie man sich die gleichzeitige Inanspruchnahme des Raums durch zwei Bruderschaften, die höfische Adelskongregation und die *opifices* vorzustellen hat. Die durch die *Litterae an-*

[101] Lukács, Catalogi III 620 nennt 1660 Laurentius Capuanus (Lorenzo Capuani) als Präses der italienischen Kongregation *sub titulo B. V. Praesentatae*. Capuani und sein Nachfolger Battamon werden mehrfach als Prediger (*concionator, sermocinator*) bezeichnet, vgl. ebd. 539, 579, 620, 663, 706, 749.

[102] Salvadori 6.

[103] Reg. 10, der Italienischen Kongregation, Libro d'Oro. Während in den von Lukács publizierten Namenslisten ab 1655 mit Ausnahme von 1660 nur von Präsides der Italienischen Kongregation die Rede ist, geben die *Litterae annuae* gelegentlich den Titel der Kongregation mit Darstellung Mariens an, vgl. z. B. Wien, ÖNB, CVP 1224, fol. 88r (1672) oder CVP 12225, fol. 155 (1678).

[104] Salvadori 7. Genau zu sehen ist die Disposition der Kapelle auf dem Steinhausen-Plan von 1710, online unter: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Steinhausen_Wiki.jpg [14. Dezember 2022]. Der große Zulauf zu der Bruderschaft der *opifices* wird mehrfach erwähnt, z. B. Wien, ÖNB, CVP 12219, fol. 10v (1641), 98v (1642), 308v (1645), 378v–379 (1646).



Abb. 1: Archiv der Italienischen Kongregation in Wien, *Libro d'oro*, Titelbild
Foto: Giacomo Borioni



Abb. 2: Archiv der Italienischen Kongregation in Wien, *Libro d'oro*, Inschrift des Titelblatts
Foto: Giacomo Borioni

nuae dokumentierte Stiftung zweier *minora altaria* in der Kongregationskapelle könnte darauf hinweisen, dass die Errichtung eines dem hl. Rochus, einem der Patrone der *opifices*-Sodalität, geweihten Altars deren speziellem Wunsch entgegenkam. Andererseits dürften die traditionellen zünftischen Feste auch in anderen Gotteshäusern, insbesondere dem Stefansdom, mitgefeiert worden sein[105].

Nicht nur in den Anfängen der italienischsprachigen Seelsorge in Wien, sondern auch weiterhin blieb Görz und blieben, allerdings in geringerem Maß, die Häuser von Triest und Fiume über den lokalen und regional-innerösterreichischen Bereich hinaus maßgeblich für die Bereitstellung mehrsprachiger Patres für die Haupt- und Residenzstadt: Von den 29 bekannten Präsides der Italienischen Kongregation(en) hat nur ein Drittel (9) keinen nachweislichen Bezug zum Görzer-Triestiner Raum (Kurz, Solimani, Zanotti, Archinto, Lon-

[105] S. o. Anm. 100. Die räumliche Frage geht aus den *Litterae annuae* nicht klar hervor. 1637 scheint sich das Lob für die Ausgestaltung der ‚Kapelle' durch die *opifices* auf den Raum im Professhaus zu beziehen (Wien, ÖNB, CVP 12218, fol. 214v), wenngleich die Renovierung von 1635 einer überlieferten Inschrift zufolge auf das Konto der adeligen Kongregation ging, s. o. Anm. 73. *Due minora altaria* sind als Stiftung bei der *opifices*-Kongregation erwähnt 1643, s. Wien, ÖNB, CVP 12219, fol. 149v. Zur Feier am Tag des hl. Rochus in der Stephanskirche s. ebd. fol. 199r, wobei die Stiftung einer silbernen Rochus-Statue durch ein Legat erwähnt wird. Zu den Seitenaltären der Kapelle s. Salvadori 8.

gini, Feinstl, Cutius, Tomasi, Cito). Aus Görz kamen die beiden langjährigen Beichtväter zweier Kaiserinnen (Luca Fanini für Eleonora [I.] Gonzaga, Balthasar Miller für Eleonore von Pfalz-Neuburg). P. Felix Coronini aus der bekannten Görzer Adelsfamilie, folgte seinem Beichtkind, der Erzherzogin Eleonore, nach Polen, wo sie 1671 Königin wurde, und später nach Innsbruck, als sie mit ihrem zweiten Gatten Karl von Lothringen die Statthalterschaft übernahm[106]. Man möchte fast von einer Görzer ‚Kaderschmiede' sprechen, aus der erbländische Untertanen bereitgestellt werden konnten, sodass man nicht mehr auf fremde Welsche im Klerus angewiesen war, die ja in Wien immer wieder für Unruhe gesorgt hatten[107].

Mit dem Zusammenschluss der florierenden bürgerlich-handwerkerlichen welschen Kongregation und ihres offenbar schwächelnden höfischen Pendants könnten die ‚Italiener' auch bezweckt haben, ihre eigene Bruderschaft gegen konkurrierende Institutionen zu stärken: nicht nur gegen die hofnahe Spanische Kongregation bei den Barnabiten[108], sondern auch gegen die Todesangst-Christi-Bruderschaft, die nach der ersten großen Pestwelle der Vierzigerjahre entstand und von Anfang an enormen Zulauf hatte, nicht zuletzt weil sie auch weibliche Mitglieder aufnahm[109]. Ab diesem Zeitpunkt ist jedenfalls die Reihe der geistlichen Präsides der Italienischen Kongregation nahezu lückenlos dokumentiert[110]. Keinem von ihnen kann man eine besondere Nähe zum Kaiserhof nachweisen – sieht man von der nur vier Jahre dauernden Tätigkeit des eingangs vorgestellten Antonio Cito als Beichtvater der Kaiserinwitwe Amalia ab –, viele haben den Funktionstitel *operarius*, der aussagt, dass ihnen die Seelsorge außerhalb der Häuser der Gesellschaft oblag. Einige von ihnen blieben lange im Amt, was auf Stabilität innerhalb der Sodalität und gutes Einvernehmen mit der Gesellschaft Jesu schließen lässt. Es waren Seelsorger, Prediger, Beichtväter ihrer italienischen Landsleute, aber nicht mehr Exponenten einer italianisierten Hofgesellschaft.

[106] Tavano 236.

[107] Garms-Cornides, Pietà ed eloquenza 114 mit bibliographischen Angaben.

[108] Nicht nur im Kongregationswesen wetteiferten Jesuiten und Barnabiten: Derselbe Architekt Filiberto Luchese, der für die Jesuiten die repräsentative Fassade ihres Professhauses errichtete, in die um 1660 die Kapelle der Herrenkongregation integriert wurde, schlug für die Barnabiten eine schlussendlich nicht realisierte monumentale Neugestaltung des Fassadenbereichs vor, s. Richard Bösel, Wiener „Seicento"-Architektur von Ferdinand II. bis Leopold I., in: Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune, hrsg. von Paolo Chiarini–Herbert Zeman (Roma 1995) 248–266.

[109] Kádár 310.

[110] Anders bei Kádár 309, vgl. aber den hier folgenden Anhang.

Wer waren die Mitglieder der *Congregazione italiana*?

Der heute im Archiv der *Congregazione* vorliegende *Libro d'oro* geht offensichtlich auf ein älteres Bruderschaftsbuch zurück, dessen Bestandteile zumindest teilweise wiederverwendet wurden. Die kolorierten Blätter des ursprünglichen Bandes, der dem Titelblatt zufolge nach 1672 entstanden sein muss (**Abb. 1** und **2**), sind heute ebenso wie die das Haus Österreich verherrlichenden Vorsatzblätter Teil des insgesamt als *Libro d'oro* bezeichneten Ensembles. Nach dem heutigen Zustand zu schließen, wurden beginnend mit den 1740er-Jahren nach und nach Mitgliederverzeichnisse hinzugefügt oder ergänzt, die unterschiedlichen Kriterien wie dem Rang, dem Eintrittsdatum oder dem Familiennamen in alphabetischer Reihe folgen. Im ursprünglichen Bruderschaftsbuch waren hingegen die Namen der *Confratelli* in kleine Kartuschen eingeschrieben, die je nach dem Thema der farbigen Illustration verschiedene Funktionen innerhalb des Bildes erfüllen, wobei der Anfangsbuchstabe des Vornamens die alphabetische Zuordnung bestimmte[111]. Diese Form der Eintragung dürfte im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts aufgehört haben, möglicherweise in Zusammenhang mit dem allmählichen Rückgang des Zuzugs von Personen aus den nun bourbonisch gewordenen südlichen Königreichen Neapel und Sizilien. Der langjährige und aktive Präses der Kongregation, der eingangs genannte Antonio Cito SJ, könnte bei der Erstellung neuer Verzeichnisse seine Hand im Spiel gehabt haben. Gelegentlich ließen sich allerdings auch spätere, wohl besonders traditionsbewusste Mitglieder wie zum Beispiel der verdienstvolle Giovanni Evangelista Milani noch in eine der ursprünglichen Namenskartuschen eintragen. Insgesamt ist der heutige *Libro d'oro* der Italienischen Kongregation ein hochinteressantes Konglomerat, dessen Komponenten nach inhaltlichen, paläographischen und kodikologischen Kriterien zu entschlüsseln sind. Erst eine genaue Analyse sämtlicher überlieferter Namen verbunden mit deren chronologischer Einordnung würde zeigen, in welchem Verhältnis sich die soziale Schichtung der welschen Kommunität in Wien in der Mitgliedschaft bei der *Congregazione* wiederspiegelt, wobei immer zu bedenken bleibt, dass es im Interesse der Bruderschaft gelegen war, die *memoria* derjenigen Sodalen besonders zu bewahren, deren Namen dem Prestige der Gemeinschaft zuträglich waren, auch wenn sie am Leben und an den Aktivitäten der Kongregation wenig oder gar nicht partizipiert hatten. Noch am Ende

[111] Die einzelnen Buchstaben zugeordneten illustrierten Blätter sind wiedergegeben auf der Website der Italienischen Kongregation unter: http://www.minoritenkirche-wien.info/daten/gbkolorierteblaetter.htm [14. Dezember 2022]. Bei der neuen Bindung dieser Blätter wurde die alphabetische Reihung nach Vornamen zu Gunsten der Familiennamen aufgegeben, sodass beispielsweise das farbige Blatt mit den Kartuschen, die Vornamen wie Luigi oder Lodovico aufweisen, der Liste von Kongregationsmitgliedern beigefügt wurde, deren Nachnamen mit „L" beginnt.

des 19. Jahrhunderts stellt Salvadori in dieser Beziehung keine Ausnahme dar, wenn er eine Reihe hochrangiger Aristokraten, Diplomaten und Geistlicher aufzählt, die – von den Mitgliedern der Dynastie abwärts – der Kongregation den Glanz ihrer Mitgliedschaft verliehen hatten[112].

Die kolorierten Blätter mit den in Kartuschen eingeschriebenen Namen und Daten müssen, ob noch in der ursprünglichen oder schon in veränderter Form, dem päpstlichen Nuntius Giuseppe Garampi (in Wien 1776–1785) vorgelegen sein, als er Informationen zur *Congregazione italiana* zusammenstellen ließ. Das geht daraus hervor, dass auch Garampis Namenslisten der alphabetischen Reihung der Vornamen folgen. Die nur wenige Seiten umfassenden Notizen des Nuntius sind im Archiv der Wiener Nuntiatur erhalten, das im Vatikanischen Archiv aufbewahrt wird[113]. Sie verdeutlichen nicht nur Garampis historisches Interesse, sondern stehen sicher auch mit der persönlichen Mitgliedschaft Garampis (und seines unmittelbaren Vorgängers Antonio Eugenio Visconti) sowie mit der Umgestaltung der Kongregation während Garampis Amtszeit in Zusammenhang. Dem Nuntius des späten 18. Jahrhunderts stellte sich die *Congregazione italiana* eindeutig als Vereinigung von Personen höheren und höchsten Standes dar, die sich unter der Ägide der Jesuiten zusammengefunden hatten. Es überwiegen die Mitglieder der Hofgesellschaft, die hohe Geistlichkeit sowohl erbländischer wie italienischer Herkunft und Adelige aus verschiedenen Staaten der Apenninen-Halbinsel, die sich möglicherweise nur kurz am Wiener Hof aufgehalten hatten. Garampi interessierte sich auch für den jesuitischen Ursprung der Kongregation und informierte sich diesbezüglich in den historiographischen Werken des 18. Jahrhunderts, die das Wirken des Ordens in Wien thematisiert hatten, wie Fischer, Mitterdorffer oder Socher[114]. Als Ergänzung zu den Materialien im Archiv der *Congregazione Italiana* können Garampis Notizen durchaus nützlich sein, auch wenn sie mehr das Profil einer *congregazione aulica* nachzeichnen als das einer sozial breiter aufgestellten Vereinigung, wie sie es zumindest anfänglich nach dem Zusammenschluss mit der Bruderschaft der *opifices* gewesen sein dürfte[115].

Gegenentwürfe: italienische Bruderschaften ohne Jesuiten

Im Zusammenhang mit einer möglichen, von der spezifischen Überlieferungsform suggerierten sozialen Abgehobenheit der *Congregazione italiana*

[112] Salvadori 10f. auf der Basis einer ebenfalls in den *Libro d'oro* eingebundenen *Lista dei Fratelli e Benefattori* aus dem 19. Jahrhundert.

[113] Città del Vaticano, AAV, Arch.Nunz. Vienna 152, fol. 203, 207.

[114] S. o. Anm. 33 und 73.

[115] Vermutlich waren Namen und Daten in den Kartuschen zu Garampis Zeit noch besser lesbar: So ist zum Beispiel das von Salvadori 10 erwähnte angebliche Beitrittsjahr von

ist es aussagekräftig, dass sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine neue karitative Gesellschaft von in Wien ansässigen Italienern konstituiert, gleichzeitig mit einer neuen welschen Bruderschaft bei der ‚Konkurrenz', den Barnabiten. Die neue *Compagnia del Sovvegno* weist zumindest anfänglich ein ganz anderes soziales Profil auf als die bereits ‚etablierte' *Congregazione italiana*. Sie schließt sich in ihrer Zielsetzung klar an vormoderne Bruderschaften an, indem die *confratelli* nicht unter der Aufsicht eines Ordens stehen und die Leitungsfunktionen ausschließlich mit Laien besetzt sind. Ein später zusammengestelltes Verzeichnis nennt die Namen der Mitglieder des zahlenmäßig auf 120 (später 150) beschränkten Hilfsvereins, darunter die der Gründerväter, der Brüder Bradi, zweier Seidenweber aus der Leopoldstadt[116]. Für nichtitalienische Mitglieder blieb eine Quote reserviert[117]. Für die spirituelle Betreuung dieser Bruderschaft wurden die Barmherzigen Brüder, später die Oratorianer in Anspruch genommen, die, wie schon erwähnt, zumindest gelegentlich auch italienische Prediger bieten konnten[118]. Ab wann sie ein Bild der Immacolata als Emblem führten, konnte bisher nicht festgestellt werden. Es dürfte allerdings kaum auf einer Erinnerung an das Patrozinium der adeligen italienischen Kongregation beruhen. Mit der Zeit muss sich auch diese ursprüngliche Gründung als Bruderschaft der kleinen Leute verändert haben[119]. Oder traten die Großkaufleute und Bankiers, die sich in den Mitgliederlisten finden lassen, in erster Linie als Sponsoren und Wohltäter ihrer ‚Nation' bei? Wie eine auch nur flüch-

Aloys Ernst Thun (1643), das nicht mit seinen Lebensdaten (1667–1705) vereinbar ist, bei Garampi glaubwürdig mit 1693 angegeben (in der Kartusche sind Korrekturen zu erkennen). Bei der Übertragung der Namen in neuangelegte Verzeichnisse wurden übrigens bei einigen Personen später erlangte Würden hinzugefügt: So war Leopold Kollonitsch (1631–1707) im Beitrittsjahre 1659 noch nicht Kardinal, oder Franciscus Jany (1649–1702, Mitglied 1693) wurde erst 1697 Bischof von Syrmium.

116 Archiv der Italienischen Kongregation, Reg. 5: *Libro della Venerabile Confraternità Italiana del Sovvegno ... 1696–1788*.

117 Borioni, Minoritenkirche 49. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass schon bei der italienischen Kongregation der *opifices* bald deutsche Predigten gehalten wurden, s. Wien, ÖNB, CVP 12219, fol. 378v–379 (1646).

118 Die Oratorianer hatten seit der Zeit um 1700 ihren Sitz im sogenannten Lazenhof, wo sich auch die Dreifaltigkeitskapelle befand. Es handelt sich also nicht um die Ruprechtskirche, wie Borioni, Minoritenkirche 49, Anm. 213 vermutet. Vgl. dagegen Johann Georg Herberstein CO, Die Philipp-Neri-Bruderschaft zu Kindberg, das erste Wiener Oratorium und das „Werk des hl. Philipp Neri". Drei Zeugnisse für die Philippsverehrung in Österreich (Dipl.-Arbeit, Wien 1994) 21f. Zu erfolgreichen italienischen Predigten der Oratorianer s. Garms-Cornides, Pietà e eloquenza 110, Anm. 56.

119 Das Bruderschaftsbuch (Archiv der Congregazione italiana, Reg. 5) enthält allerdings durchaus eine Reihe hofnaher Personen wie den Festungsingenieur und Architekten Donato Felice Allio oder den Architekten und Theateringenieur Giuseppe Galli Bibbiena. Auf dem Vorsatzblatt befindet sich ein Bild der Immacolata.

tige Durchsicht des etwa 900 Namen umfassenden Mitgliederverzeichnisses ergibt, finden sich zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den dort auffindbaren Nennungen und dem überreichen Material, das in eine neue Arbeit über die italienischen Kaufleute im Donauhandel eingeflossen ist[120].

1781/82 ging diese *Compagnia del Sovvegno* in der Italienischen Kongregation auf, die ihrerseits inzwischen durch die Aufhebung des Jesuitenordens (1773) ihren Charakter grundlegend verändert hatte – auch wenn sie an der geistlichen Begleitung durch italienischsprachige Priester festhielt (und auch heute noch festhält). So berief die Kongregation weiterhin Fastenprediger aus Italien an die von ihr renovierte oder vielmehr umgestaltete Minoritenkirche und führte damit eine von den Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga begründete Tradition weiter, gleichzeitig schloss sie aber per Statut die Betreuung durch die Minoriten aus[121]. Von Giovanni Evangelista Milani, dem energischen Besitzer eines italienischen Kaffeehauses auf dem Kohlmarkt ‚gerettet', entwickelte sich die Kongregation von einer Jesuitensodalität zu einem frühen ‚Nationalverein', zumindest wenn man der bis heute unverzichtbaren Monographie von Giuseppe Salvadori folgt, der selbst von 1876 bis 1897 geistlicher Leiter der Institution war[122]. Salvadoris Darstellung ist von einem ausgeprägten italienischen Nationalbewusstsein, zugleich von einem offen zur Schau getragenen antijesuitischen Affekt getragen. Für ihn beginnt die Geschichte der Italienischen Kongregation eigentlich erst wirklich mit der durch die Aufhebung (1773) möglich gewordenen Befreiung von der „Diktatur" der Gesellschaft Jesu[123]. Ganz abgesehen von der Einbehaltung des Vermögens der Bruderschaft hätten die Jesuiten zudem die Vernichtung nahezu aller schriftlichen Zeugnisse über die Geschichte der Kongregation auf dem Gewissen. Man kann zwar auch heute nicht auf Salvadoris stark vom Geist des späten 19. Jahrhunderts geprägte Arbeit verzichten – fast alle Erwähnungen der Kongregation in der Literatur beziehen sich auf sie[124] –, aber man kann versuchen – und das ist die Absicht dieses Beitrags –, die Entstehung dieser in ihrer Art für Wien wohl einzig-

[120] Marion Dotter, Italienische Kaufleute im Donauhandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Dipl.-Arbeit, Wien 2017).

[121] Salvadori 7.

[122] Ebd. 71; zu Fastenpredigern ebd. 86, 187–191.

[123] Ebd. 6.

[124] So auch Borioni, Minoritenkirche, eine kunstgeschichtliche Diplomarbeit von 2016, die sich in erster Linie mit der ehemaligen Wiener Minoritenkirche befasst, die bald nach der Aufhebung der Jesuiten zum Sitz der Kongregation wurde. Borioni diskutiert aber auch das aus den Quellen der Kongregation nicht eindeutig belegbare Gründungsdatum, wobei er, wohl zu Recht, zur Vorsicht gegenüber den von Salvadori gebotenen Angaben mahnt (ebd. 31). Ein Beispiel für eine kritiklose Übernahme ist Monika Himmel, Die Italiener in Wien 1815–1848. Studien zu ihrer Sozialstruktur (Diss., Wien 1972), s. aber auch Fidler 35–40.

artigen Institution im Spannungsfeld von Hof und Stadt besser zu verstehen – ein Spannungsfeld, in das sich auch die Orden in gegenseitiger Konkurrenz einbrachten.

Italienische Ex-Jesuiten im Wiener Kulturleben: einige Beispiele

Abschließend müsste die Frage nach dem Gewicht der italienischsprachigen Jesuiten innerhalb des kulturellen Panoramas der Haupt- und Residenzstadt gestellt werden. Hier soll ein summarischer Hinweis auf ihr historiographisches, aszetisches und poetisches Schrifttum genügen, das schon in einer Reihe von Untersuchungen gewürdigt wurde[125]. Zur gleichen Zeit schließlich, als die Gesellschaft Jesu unter dem Einfluss reformkatholischen Gedankenguts ihre starke Position am Wiener Hof, in der Zensur und generell an der Universität einbüßte[126], erhielt sie im Rahmen des kurz zuvor gegründeten Theresianum eine prominente Funktion in der Heranbildung der modernen bürokratischen und diplomatischen Eliten. Das Theresianum bot nach der Auflösung des Ordens nicht wenigen Ordensmitgliedern eine professionelle Position und damit nicht nur den täglichen Unterhalt, sondern auch eine Gemeinschaft, der allerdings bald darauf die Aufhebung der akademischen Institution durch Joseph II. (1783) ein Ende bereitete. Italienischsprachige Jesuiten erteilten am Theresianum Unterricht in den romanischen Sprachen[127], der Görzer Peter Miotti lehrte Philosophie[128]. Wie so viele ihrer Mitbrüder, die

[125] z. B. Noe; Anna Coreth, Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620–1740) (= Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 37, Wien 1950).

[126] Grundlegend Grete Klingenstein, Staatsverwaltung und kirchliche Autorität im 18. Jahrhundert. Das Problem der Zensur in der theresianischen Reform (Wien–München 1970).

[127] So werden zwischen 1759 und 1773 als Italienischlehrer am Theresianum die Fiumaner Francesco Borgia Peri und Agostino Michelazzi, der Ungar (!) Johannes Izzo, der Friulaner Giusto Michelli, der Görzer Antonio Andrian, der Kärntner Franz Xaver Tschabuschnigg oder der aus Krain stammende Franz Xaver Drenig genannt. Der aus dem Wallis stammende Arnold La Valla SJ erteilte sowohl Französisch- wie Italienischunterricht. Lukács, Catalogi IX–XI (Romae 1994–1995) *passim*. Auch Barbara Kaltz, „Italienisch auf Französisch". Bencirechi und Landi, zwei italienische Sprachmeister in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Wiener Geschichtsblätter 75 (2020) 185–196, hier 187 weist darauf hin, dass für beide romanische Sprachen die gleichen Personen als Lehrer wirkten.

[128] Zu Miotti vgl. Trampus *ad indicem*. Wenngleich nicht italienischsprachig, ist doch der aus Krain stammende Sigismund Anton von Hohenwart (1730–1820) mit diesen seinen Mitbrüdern vergleichbar: 1746 bei den Jesuiten eingetreten, unterrichtete er am Theresianum, war Lehrer der großherzoglichen Kinder in Florenz (darunter der spätere

in den vergangenen zwei Jahrhunderten die welsche *comunity* der Haupt- und Residenzstadt betreut hatten, stammten auch sie nahezu ausnahmslos aus den italienischsprachigen Gebieten der österreichischen Ordensprovinz[129]. Umso erstaunlicher ist die Rolle des zu Beginn der vorliegenden Studie genannten Antonio Cito, der besonders lange der Italienischen Kongregation als Präses diente, obwohl zu dieser Zeit die Königreiche Neapel und Sizilien bereits seit Jahren verloren und der Zustrom süditalienischer Emigranten nach Wien verebbt war, die wohl auch in der *Congregazione* Halt und Solidarität gesucht haben mögen. Anders liegt der Fall des sizilianischen Jesuiten Sebastiano Ayala (1744–1817), an dessen bemerkenswerte Biographie hier zum Abschluss erinnert werden soll: Zum Studium bei dem bedeutenden Astronomen Maximilian Hell SJ nach Wien gekommen, wurde er später Mitglied der Loge *Zur Wahren Eintracht*. Nach der Französischen Revolution wandte er sich vehement in mehreren Schriften gegen die Aufklärung, ähnlich wie sein Logenbruder Peter Miotti, der gegen die Kant'sche Philosophie anschrieb. Zugleich erwies sich der Exjesuit, Diplomat und politisch-philosophische Schriftsteller Ayala als ein Bindeglied zur barocken *italianità* Wiens, indem er nämlich Briefe und nachgelassene Werke sowie eine Biographie des Hofpoeten Metastasio[130] veröffentlichte – einer *italianità*, zu der auch die Gesellschaft Jesu beigetragen hatte: als Schriftsteller, Prediger und Hofgeistliche, insbesondere zur Zeit der beiden Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga, aber auch in der städtischen Seelsorge und insbesondere in der fast eineinhalb Jahrhunderte andauernden pastoralen Begleitung von in Wien lebenden Menschen italienischer Herkunft.

Kaiser Franz II./I.), wurde Bischof von Triest und später von St. Pölten, schließlich Fürsterzbischof von Wien.

[129] Trampus 35f. zur zunehmend regionalen Rekrutierung der Ordensmitglieder; s. auch den hier folgenden Anhang.

[130] Siehe Anna Laura Bellina, Trapassi, Pietro, detto Metastasio, in: DBI 96 (2019), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/trapassi-pietro-detto-metastasio_(Dizionario-Biografico) [14. Dezember 2022]; zu Ayala und Miotti s. Trampus *ad indicem.*

Anhang

Jesuiten als Präsides der Italienischen Kongregation(en) bis 1773[131]

1632 und **1633**	nicht bekannt (*Congregatio italica*)
1634	Johann Jakob Kurz (*Congregatio italica*)
1635	Giulio Solimani (*Congregatio italica*)
1636	Giulio Solimani (*Congregatio italica nobilium*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1637	Giulio Solimani (*Congregatio italica nobilium*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1638	Lorenzo Chrisogono* (*Congregatio dominorum italorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1639	Lorenzo Chrisogono* (*Congregatio dominorum italorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1640	Giangiacomo Zanotti (*Congregatio italica* [*et dominorum procerum*?])
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italorum mechanicorum*)
1641	Giangiacomo Zanotti (*Congregatio italica dominorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum)*
1642	Tomaso Politi* (*Congregatio italica dominorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1643	Tomaso Politi* (*Congregatio italica dominorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1644	Girolamo Longini (*Sodalitas italica dominorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1645	Giovanni Battista Fabri* (*Sodalitas italica mechanicorum*)
1646	Lorenzo Chrisogono* (*Congregatio maior italica* [?])
	Giovanni Battista Fabri* (*Sodalitas italica mechanicorum*)
1647	Lorenzo Chrisogono* (*Congregatio italica dominorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica mechanicorum*)
1648	Jacobus de Putis* (*Congregatio italica dominorum*)
	Lorenzo Capuani* (*Congregatio italica opificum*)

[131] Der Einheitlichkeit halber folgt die Terminologie Lukács, Catalogi II–XI (Romae 1982–1995). Die *Litterae annuae* sprechen meistens von *opifices.* Die mit einem Asteriskus (*) bezeichneten Personen stammen entweder aus dem südlichen Inneröstereich (Görz, Triest, Fiume, Laibach) oder haben in ihrem Curriculum längere Aufenthalte in den Ordensniederlassungen dieser Region aufzuweisen. Die Präzisierung des Kongregationsnamens endet im 3. Viertel des 17. Jahrhunderts. Gelegentlich werden die jeweiligen Patres nur als Prediger oder Beichtväter der Italienischen Kongregation genannt, sie dürften aber wohl auch die Funktion des Präses wahrgenommen haben.

1649	Lorenzo Capuani* (*Congregatio italica opificum*)
1650	Giangiacomo Zanotti (*Congregatio italica dominorum*)
	Lorenzo Capuani* (*Congregatio italorum*)
1651	Gabriele Archinto (*Congregatio italica dominorum*)
	Lorenzo Capuani* (*Congregatio italorum*)
1652	Gabriele Archinto (*Congregatio italica dominorum*)
	Giovanni Battista Fabri* (*Congregatio italica*)
1653–1654	Giovanni Battista Fabri* **(***Congregatio italorum)*
1655–1656	Daniele Calò* (*Congregatio italica)*
1657	Paolo Moretti* (*Congregatio italica)*
1658–1660	Lorenzo Capuani* (*Congregatio italica,* 1660: *sub tit. BV Praes.*)
1661–1663	Giorgio Battamon* (*Congregatio italica*)
1664	Giovanni Battista Baroni* (*Congregatio italica sub titulo BV Praes.*)
1665	Pietro Scuffon* (*Congregatio italica sub titulo BV Praes.*)
1666–1667	Giovanni Battista Baroni* (*Congregatio italica sub titulo BV Praes.*)
1668–1669	Nicolò Persich (Persig)* (*Congregatio italica sub titulo BV Praes.*)
1670–1676	Giorgio Battamon* (*Congregatio italica [sub titulo BV Praes.]*)
1677–1678	Wilhelm Feinstl (Guglielmus Feinstelli) (*Congregatio italicorum)*
1679	---
1680–1681	Wilhelm Feinstl **(**Guglielmus Feinstelli)
1682–1683	Julius Cutius
1684	---
1685–1687	Giovanni Battista Tomasi
1688–1692	Giacomo Simonetti*
1693–1698	Riccardo Brumatti*
1699–1723	Giovanni Battista Cergnia*
1724	---
1725–1735	Giovanni Battista Pettinati*
1736–1739	Antonio Cito
1740–1742	Giovanni Battista Urbani*
1743–1760	Antonio Cito
1761–1766	Antonio Bosizio*
1767–1770	Francesco Saverio Cortivo*
1771–1773	Anton Miller*

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 269–312
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Marko Deisinger

Kulturtransfer unter Eleonora II.

Zum Import italienischer Oratorien an den Wiener Hof

Abstract:

The musical genre of the *oratorio* emerged in the course of the devotional movement triggered by Filippo Neri in the first half of the 17th century in Rome. The oratorio arrived at the Habsburg court in Vienna earlier than in most Italian cities. The fact that it became a permanent feature of court ceremonial there from the 1660s onwards is thanks to the pious, art-loving Empress Eleonora II of the House of Gonzaga, who was herself artistically active.

During her widowhood, Eleonora regularly had works of this genre performed in her private chapel. The performances took place weekly during Lent and until 1667 also during Advent. Among the oratorios sung were works either created at the imperial court or imported from Italy. In the early days, compositions from Rome predominated. Later, imports from Upper and North Central Italy were added, but above all, domestic oratorio production increased greatly.

Among the imports were works with texts by Loreto Vittori, Lelio Orsini, Francesco Buti, Pietro Filippo Bernini, Bartolomeo Beverini, Pompeo Colonna, Ippolito Bentivolio, Benedetto Pamphilj, Pier Matteo Petrucci and Cesare Mazzei. The settings were by such renowned composers as Marco Marazzoli, Carlo Caproli, Giovanni Bicilli, Giovanni Francesco Marcorelli, Giacomo Carissimi, Bernardo Pasquini, Alessandro Melani, Giovanni Legrenzi and Giuseppe Pacieri.

Most probably, for ease of comprehension, Eleonora had only works performed with Italian texts, thus contributing to the consolidation of the *Oratorio volgare* (in Italian language) and to its assertion over the *Oratorio latino*. At the same time, she made a significant contribution to the preservation and cultivation of Italian poetry and oratory, as she printed the texts of the oratorios performed at her court and had renowned ecclesiastical rhetoricians from Italy preach during the oratorio performances. Several observations suggest that the oratorios, in conjunction with sermons, were understood as spiritual counterparts to the literary academies framed with music.

Die musikalische Gattung des Oratoriums entstand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom. Der Nährboden für die Entstehung und Entwicklung der Gattung war die von Filippo Neri ausgelöste Bewegung einer katholisch reformierten Volksfrömmigkeit. Anfangs lag die Oratorienpflege überwiegend in den Händen römischer Bruderschaften. Dazu zählte insbesondere die Philippiner-Kongregation, deren Mitglieder das Oratorium bald auch in ihren Niederlassungen außerhalb Roms heimisch machten. Zudem weckte das Oratorium rasch das Interesse kirchlicher und weltlicher Würdenträger und etablierte sich in der Folge als repräsentative Musiziergattung in allen damaligen Kulturzentren Italiens, darunter Bologna, Neapel, Modena, Florenz und Venedig.

Schon sehr früh erreichte das Oratorium den Wiener Habsburgerhof. Dass es dort ab den 1660er-Jahren einen festen Platz im höfischen Zeremoniell einnahm, verdanken wir Kaiserin Eleonora II. Sie förderte das Oratorium entscheidend, indem sie für Aufführungszwecke Werke dieser Gattung produzieren und darüber hinaus vor allem in der Anfangszeit fertige Oratorienkompositionen aus Italien importieren ließ. Die Voraussetzungen für diesen Kulturtransfer werden im ersten Kapitel des vorliegenden Beitrags thematisiert, wobei die Kaiserin als Schlüsselfigur im Transferprozess im Zentrum der Diskussion steht. Beleuchtet werden ihr stark ausgeprägter Kunstsinn sowie ihre mäzenatischen und künstlerischen Ambitionen und Aktivitäten. Anschließend folgt als zentrales Kapitel eine Auseinandersetzung mit Fragen, die den Import italienischer Oratorien betreffen. Dabei wird das in der Literatur bereits bekannte Bild der höfischen Oratorienpraxis durch erkenntnisreiche Beobachtungen und neue Forschungsergebnisse vervollständigt.

Im letzten Kapitel gehe ich noch auf einige der von Eleonora aus Italien an ihren Hof berufenen Prediger ein, deren Rolle in der Wiener Oratorienpflege von der Forschung bislang kaum untersucht wurde. Abgerundet wird der Beitrag durch ein aktualisiertes Oratorienverzeichnis (im Anhang), das Werke umfasst, die zwischen 1661 und 1663 in Eleonoras Kapelle erklangen. Überdies listet das Verzeichnis Oratorien, die aus Italien nach Wien importiert und dort zwischen 1665 und 1686 aufgeführt wurden.

Eleonora II. – Netzwerkerin, Mäzenin, Künstlerin

Kaiserin Eleonora II. war die dritte Ehefrau des Habsburgerherrschers Ferdinand III. Sie stammte wie ihre Großtante, Kaiserin Eleonora I., aus der herzoglichen Familie Gonzaga von Mantua. Ihre Eltern waren Maria Gonzaga und Carlo di Rethel aus dem Hause Nevers, einer Nebenlinie der Gonzaga. Eleonora wuchs in Mantua auf und erhielt im Kloster S. Orsola eine standes-

gemäße Ausbildung, von der ausgegangen werden kann, dass sie – wie für Ausbildungen von Fürstentöchtern zu jener Zeit üblich – eine umfangreiche musische Erziehung umfasste, zu der auch Musikunterricht gehörte.

1651 heiratete Eleonora den zweimal verwitweten Ferdinand III. und lebte ab diesem Zeitpunkt in der kaiserlichen Residenz in Wien. Nach dem Tod ihre Mannes 1657 erhielt Eleonora als Kaiserin-Witwe einen eigenen Hofstaat und widmete sich mit großem Eifer der Förderung von Kunst, während die Staatsgeschäfte weitgehend von ihrem Stiefsohn, Kaiser Leopold I., geführt wurden.

Unter Eleonora nahm der italienische Einfluss auf das Kulturleben am Wiener Hof stark zu. Dafür verantwortlich waren einerseits ihre intensiven Kontakte nach Italien und anderseits ein weitgespanntes italienisches Netzwerk, das sie von ihrer 1655 verstorbenen Großtante Eleonora I. übernahm und weiter ausbaute. Sie stand in Verbindung mit zahlreichen italienischen Fürsten und Fürstinnen, Adeligen, Klerikern und geistlichen Institutionen und unterhielt Briefwechsel mit ihren Verwandten in der mantuanischen Heimat, vor allem mit ihrer Mutter Maria und ihrem Bruder Herzog Carlo II.

Zahlreiche Mitglieder ihres Hofes stammten aus Italien. Einige davon waren bereits 1651 mit Eleonoras Brautgefolge nach Wien gekommen. Andere gehörten zuvor dem Hofstaat ihrer Großtante an[1] oder kamen erst später nach Wien, um in ihre Dienste zu treten. Unter ihren Bediensteten befanden sich auch Angehörige des Hauses Gonzaga wie Annibale Gonzaga, der von 1662 bis 1668 ihr Obersthofmeister war[2], und dessen Tochter, die Hofdame Maria Isabella Gonzaga[3]. Weitere Hofdamen Eleonoras, die aus Italien stammten, waren die beiden Mantuanerinnen Contessa Maria Pavesi und Marchesa Maria

[1] Dazu zählten Federico Cavriani aus Mantua, der beiden Kaiserinnen als Obersthofmeister diente, und der ebenfalls aus Mantua stammende Musiker Carlo Seliprandi. Näheres zu diesem siehe Herbert Seifert, Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga, in: ders., Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge, hrsg. von Matthias Johannes Pernerstorfer (= Summa Summarum 2, Wien 2014) 660.

[2] Siehe Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit I, hrsg. von Michael Hochedlinger–Petr Mat'a–Thomas Winkelbauer (Wien 2019) 250.

[3] Siehe Katrin Keller, Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts (Wien–Köln–Weimar 2005) 278f.

Laura Arrigoni[4]. Dazu kamen italienische Dienstboten[5], Geistliche, Gelehrte und Künstler[6].

Eleonoras Witwenhofstaat umfasste auch eine 25-köpfige, überwiegend aus Italienern bestehende Musikkapelle[7], mit der sie bis zu ihrem Lebensende 1686 einen kulturellen Mittelpunkt am Wiener Hof bildete. Dass sie wie keine andere verwitwete Habsburgerkaiserin vor und nach ihr das Kulturleben am Wiener Hof prägte, ist vor allem auf ihren ausgeprägten Kunstsinn und auf die relativ lange Zeit ihrer Witwenschaft von beinahe 30 Jahren zurückzuführen, in der sie viele Ziele ihrer Kunstbestrebungen erreichen konnte.

Regelmäßig veranstaltete Eleonora Konzerte, ließ kirchliche Feste mit feierlicher Musik umrahmen und organisierte Aufführungen von musik-

[4] Beide werden in einem modenesischen Gesandtenbericht von 1659 erwähnt: *S. M.tà* [= Eleonora II.] *tiene al p[rese]nte dodici Dame; due delle quali, sono la Marchesa Arigoni e la Contesa Pavese Mantovana, le altre dieci Todesche. In oltre tiene quattro Matrone, una di esse vien chiamata la Maggiordoma,* […]; zit. nach Marko Deisinger, Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651–1686), in: Acta Musicologica 85/1 (2013) 65. Durch Eleonoras Vermittlung heiratete Arrigoni den Marchese Guido Pepoli junior (gest. 1691); siehe Giovanni Fantuzzi, Notizie degli scrittori Bolognesi VI (Bologna 1788) 354. Am 2. Januar 1665 stellte Eleonora Arrigoni einen Passbrief für eine Reise nach Italien aus; A-Wn, Cod. 7654, Eleonora II., *Formulares, epistolae et decreta* (1657–1671) 51f. (Die Bibliothekssigel sind im Abkürzungsverzeichnis aufgelöst.) Von Arrigoni und Pavesi existieren mehrere nach Mantua gerichtete Briefe aus den Jahren 1659 und 1660. Siehe Herbert Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25, Tutzing 1985) 645f., 649, 657–659 und 661. Arrigoni und Pavesi werden in Keller nicht erwähnt.

[5] Beispielsweise befand sich unter Eleonoras Pagen Gianfrancesco, Sohn des paduanischen Poeten Carlo de' Dottori; siehe Beth L. Glixon–Jeffrey Kurtzman–Steven Saunders, Musical Connections between the Austrian Habsburgs and Venice in the Late Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, hrsg. von Andrew H. Weaver (Leiden–Boston 2021) 554f.; Antonio Daniele, Dottori, Carlo de', in: DBI 41 (1992), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedi/carlo-de-dottori_(Dizionario-Biografico) [06.12.2022].

[6] Zu Hofstaat und Netzwerk der Kaiserin siehe Matthias Schnettger, Die Kaiserinnen aus dem Haus Gonzaga: Eleonora die Ältere und Eleonora die Jüngere, in: Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Bettina Braun–Katrin Keller–Matthias Schnettger (Wien 2016) 132–135; ders., Kaiserinnen und Kardinäle. Wissensbroker(innen) zwischen dem Kaiserhof und Italien im 17. Jahrhundert, in: Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen – Akteure – Netzwerke, hrsg. von Sabina Brevaglieri–Matthias Schnettger (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 29, Bielefeld 2018) 136f.

[7] Zur Gründung der Kapelle siehe Marko Deisinger, Eleonora II. und die Gründung ihrer Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des kulturellen Lebens am Wiener Kaiserhof, in: Frühneuzeit-Info 18/1+2 (2007) 45–54.

dramatischen Werken, darunter zahlreiche Faschingsopern sowie Geburtstagsopern für Leopold I. und andere Mitglieder der kaiserlichen Familie. Ihre Kapellmeister waren in chronologischer Reihenfolge: Giuseppe Tricarico (1657–1662), Pietro Andrea Ziani (1662–1669), Antonio Draghi (1669–1681) und Giovanni Battista Pederzuoli (1682–1686). Ziani und Draghi zählen zu den namhaftesten Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Eleonora wirkte nicht nur als Kunstmäzenin, sondern war auch selbst künstlerisch tätig. Ihr Hofkaplan, Abate Filippo Maria Bonini, attestierte ihr in seiner 1670 in Wien gedruckten Schrift *L'auge della gloria* Erfahrungen in der Komposition sowie die Beherrschung von Instrumenten und der Gesangskunst[8]. Dass Eleonora tatsächlich komponierte, bestätigt ihre Korrespondenz mit ihrem Bruder Carlo II., aus der hervorgeht, dass sich die beiden gelegentlich eigene Kompositionen zukommen ließen[9].

Von Herzog Carlo ist darüber hinaus bekannt, dass er sich in seiner Freizeit ebenso gerne als Sänger betätigte[10]. Die offenbar in der Familie liegende Begabung für Musik zeigte sich desgleichen bei Eleonoras Tochter Maria Anna. Diese trat am Wiener Hof nicht nur als Tänzerin, sondern auch als Opern- und Kammersängerin in Erscheinung, was mehrere zeitgenössische Quellen belegen[11].

Ebenso wie Maria Anna besaß auch ihre ältere Schwester Eleonore Maria ein Talent für Musik. 1659 berichtete Eleonoras Hofdame Maria Laura Arrigoni in einem Brief an die Herzogin Maria von Mantua über die Musikalität der beiden damals noch sehr jungen Erzherzoginnen. „Die kaum sechs Jahre alte Erzherzogin Eleonore Maria war demnach bei ihrer Mutter gewesen und hatte

[8] Filippo Maria Bonini, L'Auge della gloria. Panegirico per il giorno natalitio della Sacra Cesarea e Real Maesta di Leonora Imperatrice de' Romani, Regina d'Hungaria, e di Boemia (Wien 1670) 34ff.

[9] Siehe Roberta Piccinelli, Relazioni artistiche e scambi diplomatici con Vienna durante il ducato di Carlo II Gonzaga Nevers, in: Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich, hrsg. von Gernot Mayer–Silvia Tammaro (= Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom 3, Wien–Köln–Weimar 2018) 38.

[10] Siehe Paola Besutti, Produzione e trasmissione di cantate romane nel mezzo del Seicento, in: La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, hrsg. von Bianca Maria Antolini–Arnaldo Morelli–Vera Vita Spagnuolo (= Strumenti della ricerca musicale 2, Lucca 1994) 139.

[11] Vgl. Linda Maria Koldau, Frauen - Musik - Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit (Köln–Weimar–Wien 2005) 99f.; Ingeborg Harer, Kulturelle Netzwerke von Frauen am Wiener Kaiserhof: Eleonora Gonzaga II., ihre Töchter und Hofdamen, in: Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag, hrsg. von Barbara Boisits–Cornelia Szabó-Knotik (= Anklaenge. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft 4, Wien 2009) 102–107.

galante Gesänge auswendig vorgetragen. Sie könne trillern und die Stimme so gut dämpfen, daß ihr Gesangslehrer sage, in ihrem Alter sei das ein Wunder. Ihre erst vierjährige Schwester Maria Anna hatte noch keinen Gesangsunterricht, war aber auch in Eleonoras Kammer gekommen, hatte die Gitarre genommen und graziös und drollig gespielt und gesungen“[12].

Und offenbar nicht ohne Stolz schrieb Eleonora selbst in einem Brief vom 26. April 1659 an ihre Mutter nach Mantua: *Oggi la mia Leonora* [= Eleonora Maria] *á cantato la prima volta avanti l'imperatore et arciduchi et certo lei á detto tanto bene che l'imperatore á mostrato un gusto grandissimo et tutti dicono che per la sua età fa asai et io non la sforzo ma lei lo fa di suo gusto; tiene una bellissima voce et trillo, non si asomilia alla madre*[13].

Vielfach belegt ist Eleonoras kreatives Vermögen auf dem Gebiet der Dichtkunst. Es sind insgesamt sechs Gedichte von ihr überliefert[14]. Darüber hinaus wissen wir nachweislich, dass sie gemeinsam mit Kaiser Leopold und ihrem Schwager, dem Erzherzog Leopold Wilhelm, Verse schmiedete[15] und mit ihrem Bruder Carlo II. selbst verfasste Gedichte in Briefen tauschte[16].

Unter Eleonoras teils in handschriftlicher, teils in gedruckter Form überlieferten Gedichten befindet sich die Canzonetta *Gran dolor gran martire*, die als vertonter Text in einer Musikhandschrift vorliegt und dort unter Eleonoras Pseudonym *l'Immutabile* aufscheint. Die Vertonung stammt von ihrem Kapellmeister Giuseppe Tricarico, wobei es sich um eine Kantate für Sopran und Generalbass handelt, die Tricarico zusammen mit 16 weiteren italienischen Solokantaten nach seinem Ausscheiden aus Eleonoras Diensten der Kaiserin widmete[17].

Aus der Tatsache, dass *l'Immutabile* der Akademiename der Kaiserin war[18], kann der Schluss gezogen werden, dass Eleonora ihre Canzonetta im Rahmen einer literarischen Akademie dichtete. Derartige Akademien (*Accademie di belle lettere*) waren am barocken Kaiserhof überaus beliebt. Sie wurden

[12] Herbert Seifert, Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux, in: ders., Texte zur Musikdramatik 503.

[13] Zit. nach Piccinelli 35.

[14] Diese Gedichte sind publiziert in Deisinger, Mäzenin und Künstlerin 64, 66–73.

[15] Giambattista Intra, Le due Eleonore Gonzaga imperatrici, in: Archivio storico lombardo 18 (1891) 642; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi, Redi 215, Brief von Carlo de' Dottori an Francesco Rapisardi, 16. Juli 1660, zit. nach Manus online – manoscritti delle biblioteche italiane, https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/583309 [06.12.2022].

[16] Siehe Piccinelli 38.

[17] Deisinger, Mäzenin und Künstlerin 57. Tricaricos Kantate ist darin auf S. 69–73 publiziert.

[18] Über Eleonoras Akademienamen berichtet Girolamo Ercolani, La reggia delle vedove sacre (Padova 1663) 767, 1027. Ercolanis Druckwerk ist Eleonora gewidmet.

nach italienischem Vorbild gegründet, um der Hofgesellschaft eine geistvolle Unterhaltung in der damaligen Kultur- und Hofsprache, dem Italienischen, zu bieten. Gleichzeitig dienten sie der Pflege der italienischen Rede- und Dichtkunst. Zwischen verbalen Darbietungen wie kunstvoll gestalteten Reden und Gedichten erklangen vokale Kammermusikwerke, deren Texte sich inhaltlich auf die in den einzelnen Akademiesitzungen behandelten Themen bezogen[19].

Zu Lebzeiten Eleonoras gab es am Kaiserhof mehrere teils von ihr ins Leben gerufene Akademien. In der Literatur gut bekannt ist die *Accademia degli Illustrati*, die Eleonora 1668 gründete und der neben Mitgliedern der Kaiserfamilie italienische Angehörige des Hofstaats sowie italienische Diplomaten angehörten. Weniger bekannt ist die Tatsache, dass Eleonora bereits im Sommer 1661 eine Akademie veranstaltete, deren Sitzungen jeden Montag in ihrer Sommerresidenz, der Favorita auf der Wieden, stattfanden. Die Akademiemitglieder waren der kaiserliche Hofpoet Aurelio Amalteo, die beiden auch dichterisch tätigen Diplomaten Giacomo Lombardi[20] und Annibale Francesco Bottoni[21] sowie die Geistlichen Nicolò Petronio Caldana und Camillo Scarano[22].

---

[19] Näheres zur musikalischen Umrahmung der Akademien siehe Andrea Sommer-Mathis, Akademien, Kantaten und Serenaten am Wiener Kaiserhof. Zwischen akademischer Konversation, höfischem Zeremoniell und musikalischer Unterhaltung, in: La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und römische Aristokratie um 1700, hrsg. von Berthold Over (= MARS – Musik und Aristokratie im Rom des Sei- und Settecento / Musica e aristocrazia nella Roma del Sei- e Settecento 3, Kassel 2016) 385–403.

[20] Lombardi war kaiserlicher Gesandter in Rom, siehe Artur Levinson, Nuntiaturberichte vom Kaiserhofe Leopolds I. (1657, Februar bis 1669, Dezember), in: Archiv für österreichische Geschichte 103 (Wien 1913) 763. Von ihm stammt folgendes gedrucktes Huldigungsgedicht auf Leopold I.: Giacomo Lombardi, La Pace invito a principi christiani, a secondare concordemente le santissime et giustissime imprese dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo (o. O., o. J.).

[21] Bottoni war 1675 kaiserlicher Gesandter in Moskau, siehe Adolph Lyseck, Relatio eorum, quae circa Sacrae Caesareae Majestatis ad Magnum Moscorum Czarum ablegatos, Annibalem Franciscum de Bottoni […] et Joannem Carolum Terlingerenum de Guzman […] anno 1675 gesta sunt (Salzburg 1676). Am 8. Januar 1654 rezitierte Bottoni in einer Sitzung der römischen *Accademia degli Intrecciati* seine *Elegia per la Nascita del Bambino Giesù*, siehe Fasti dell'Accademia de gli'Intrecciati nelli quali sono descritte le accademie di belle lettere fin'hora tenute (Roma 1673) 50.

[22] Über diese Akademie informiert uns ein Brief des Grafen Paul Sixt Trautson vom 7. August 1661: *Si continuavano ogni lunedì li discorsi Academici nella Favorita, li Signori Caldara* [sic]*, Amaltei*[,] *Lombardi, Bottoni e D. Camillo Capellano del Marchese de la Fuente. Il primo e l'ultimo danno più sadisfatione degl'altri, quello nel serioso e questo per il efacetioso.* Zit. nach Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic, Bd. I: Duben 1660 – září 1663, hrsg. von Zdeněk Kalista (Prag 1936) 155. Zur Identifizierung einiger der im Brief genannten Personen siehe Deisinger, Mäzenin und Künstlerin 59; Nadia Amendola–Marko Deisinger, „Una fortunata schiavitu-

Caldana und Scarano traten zu dieser Zeit auch als Librettisten musikdramatischer Werke in Erscheinung. Ersterer verfasste den Text zu Kaiser Leopolds Sepolcro *Il sagrifizio d'Abramo*, das am Karfreitag 1660 in der Hofburgkapelle gespielt wurde[23]. Von Scarano wiederum stammt das Libretto zu Tricaricos Sepolcro *La gara della Misericordia e Giustitia di Dio*, dessen Vorstellung am Gründonnerstag 1661 in Eleonoras Kapelle stattfand[24]. Die Gattung des sogenannten Sepolcro war ein Spezifikum der Wiener Hofmusik in der Leopoldinischen Zeit. Bis zum Tod Leopolds I. 1705 kam jährlich am Karfreitag ein Sepolcro in der Hofburgkapelle zur Aufführung. Zudem erklang bis zum Todesjahr Eleonoras je eines am Gründonnerstag in ihrer Privatkapelle. Zur Darstellung kamen Details aus der Passion Christi. Gespielt wurde vor dem Heiligen Grab, wovon sich auch die Gattungsbezeichnung ableitet. Ein Charakteristikum des Sepolcro liegt in der Art der Darbietung, die stets in Kostümen und mit Aktion erfolgte, während die am Wiener Hof in der Regel außerhalb der Karwoche gegebenen Oratorien nicht szenisch, sondern – wie generell üblich – konzertant dargeboten wurden[25].

Oratorien italienischer Provenienz am Hof der Kaiserin

Von großer Bedeutung war der Beitrag, den Eleonora zur Verbreitung des Oratoriums außerhalb Italiens leistete. Eleonora galt als eine sehr fromme Frau, die die Ursulinen nach Wien berief, ein Karmeliterinnenkloster stiftete und zwei Orden für Damen der Aristokratie gründete[26]. Im Rahmen ihrer religiösen Bestrebungen ließ sie ab den frühen 1660er-Jahren bis zu ihrem Tod regelmäßig Werke der damals noch jungen, in Rom entstandenen Gattung Oratorium an ihrem Hof aufführen. Die Darbietungen erfolgten wöchentlich in der Fastenzeit und bis 1667 zudem im Advent. Vereinzelt gab es auch Aufführungen in der Weihnachtszeit[27], zu Ostern[28] und sogar im Fasching[29].

---

dine". Giovanni Pietro Monesio als Textdichter Kaiser Leopolds I. und seine am Wiener Hof vertonten Werke, in: Studi Musicali 12/1 (2021) 87f.

[23] A-Wn Mus.Hs. 16596. Vgl. Robert L. Kendrick, Fruits of the Cross. Passiontide Music Theater in Habsburg Vienna (Oakland, California 2019) 21, 25, 47, 75f.

[24] A-Wn Mus.Hs. 18716. Vgl. Kendrick 21, 36–44.

[25] Näheres dazu bei Herbert Seifert, Das Sepolcro – ein Spezifikum der kaiserlichen Hofkapelle, in: ders., Texte zur Musikdramatik 783–790.

[26] Vgl. Schnettger, Die Kaiserinnen 129f.

[27] Siehe Anhang I. 4., I. 17., II. 3. (Weihnachtsoratorien).

[28] Siehe Anhang I. 2. (Osteroratorium).

[29] In einem Brief vom 19. Februar 1661 beklagte sich der toskanische Botschafter Giovanni Chiaromanni, dass es im laufenden Fasching außer Predigten, Oratorien und einer Akademie keine Unterhaltungen am Kaiserhof gebe: *Qui si fà un Carneuale malinconico, non essendoci magg.re diuertimento, che Oratorij, Prediche, et una nuoua Accade-*

Aufführungsort war Eleonoras private Kapelle, deren Standort im Laufe der Baugeschichte der kaiserlichen Residenz wechselte. Nach dem Tod Ferdinands III. verließ die nunmehrige Witwe Eleonora die kaiserlichen Appartements in der Alten Burg und übersiedelte in das erste Obergeschoß der später als Amalienburg bezeichneten Neuen Burg. Wo sich dort ihre Kapelle befand und wie diese aussah, ist heute nicht genau bekannt. Im Winter 1667/1668 bezog sie mit ihrem Hofstaat das dritte Obergeschoß des eben fertiggestellten Leopoldinischen Trakts. Jedoch brach im Februar 1668 ein verheerender Brand aus, der das neue Bauwerk teils bis auf die Grundmauern zerstörte und die Witwe dazu zwang, in die Neue Burg zurückzukehren. Dort residierte sie nun bis an ihr Lebensende im zweiten Obergeschoß und war nach der Brandkatastrophe auf eine möglichst schnelle Wiederherstellung der am Westende des Leopoldinischen Trakts gelegenen und unmittelbar an die Neue Burg anschließenden Kapelle bedacht. Nachdem die Sanierungsarbeiten 1673 zum größten Teil abgeschlossen waren, wurde die Kapelle dem heiligen Joseph geweiht und von Eleonora für ihre Zwecke benutzt[30].

Unter den im Auftrag Eleonoras gesungenen Oratorien befanden sich Werke, die entweder am Kaiserhof geschaffen oder aus Italien importiert wurden. In der Anfangszeit überwogen Kompositionen aus Rom. Später kamen auch Importe aus Ober- und dem nördlichen Mittelitalien hinzu, vor allem nahm aber die heimische Oratorienproduktion stark zu.

Der venezianische Botschafter am Wiener Hof, Alvise Molin, schrieb in seiner Finalrelation von 1661 der Kaiserin-Witwe die Einführung des Oratoriums in Wien zu und hielt fest, dass Eleonora in der Fastenzeit einmal wöchentlich eines dieser in Rom gebräuchlichen Oratorien aufführen ließ[31]. Von ihr selbst erfahren wir aus Briefen an ihren Bruder Carlo II., dass sie sich 1661 die Fastenzeit mit Predigten und einmal in der Woche dargebotenen Oratorien vertrieb und im darauf folgenden Advent einmal wöchentlich Aufführungen von aus Rom beschafften Oratorien in Kombination mit einer Predigt veranstaltete[32].

---

mia. Zit. nach Seifert, Die Oper 665. Eines der besagten Oratorien dürfte *Il Martirio di Santa Agata* gewesen sein, das 1661 wohl am Gedenktag der Märtyrerin, dem 5. Februar, also mitten im Karneval aufgeführt wurde; siehe Anhang I. 9.

[30] Vgl. Herbert Karner, Die Neue Burg (Amalienburg): Witwensitz und erzherzogliche Residenz, 1619–1705 und ders., Der Leopoldinische Trakt 1660–1705, in: Die Wiener Hofburg 1521−1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, hrsg. von Herbert Karner (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Philosophisch-Historischen Klasse 444, Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13, Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 2, Wien 2014) 346–360 und 377–421.

[31] Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert II, hrsg. von Joseph Fiedler (Wien 1867) 49, 53.

[32] Siehe Seifert, Die Oper 666, 670.

Die Hauptquellen zur Oratorienpraxis am Hofe Eleonoras sind Libretti, die anlässlich der Aufführungen zwischen 1661 und 1686 in Wien gedruckt wurden. Dabei handelt es sich ausschließlich um italienischsprachige Werke. Hinter der Tatsache, dass Eleonora keine lateinischen Oratorien aufführen ließ, stecken wohl moralisch-didaktische Ambitionen, die die Kaiserin offensichtlich ganz im Geiste der römischen Frömmigkeitsbewegung verfolgte. Die Oratorien dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern hatten in Verbindung mit der zwischen den beiden Oratorienteilen gehaltenen Predigt auch den Zweck, katholische Glaubensinhalte wie z. B. Geschichten aus dem Leben von Heiligen zu vermitteln, worauf nicht zuletzt auch die Drucklegung der Libretti und deren Verbreitung ausgerichtet waren. Da das kulturelle und gesellschaftliche Leben am Hof in weiten Bereichen unter einem teils starken italienischen Einfluss stand, erschien zur Erfüllung dieses Zwecks die italienische Sprache besser geeignet als die lateinische. Als Zentrum des Katholizismus im Heiligen Römischen Reich war die damalige Kaiserstadt von starken gegenreformatorischen Aktivitäten geprägt, zu denen etwa die katholische Erziehung von Hofdamen aus protestantischen Familien zählte. Wie von Katrin Keller in ihrem Buch über die Amtsträgerinnen am barocken Wiener Hof dargelegt, war die Anzahl von Töchtern protestantischer Adeliger, die zur Zeit des Dreißigjährigen Kriegs an den Hof gelangt waren, nicht unbeträchtlich[33]. Zu erwähnen ist außerdem noch der von Eleonora 1659 initiierte und schließlich 1662 gegründete Orden *Schiave della Virtù* (Sklavinnen der Tugend), ein überkonfessioneller Orden für adelige Damen, dem auch Protestantinnen angehörten[34].

Darüber hinaus lässt sich aus mehreren Beobachtungen schließen, dass die mit Musik umrahmten Predigten als geistliche Gegenstücke zu den literarischen Akademien verstanden wurden, die – wie oben dargelegt – unter anderem der Pflege der italienischen Sprache und Rhetorik dienten. Am 2. März 1659 berichtete Eleonoras Hofdame Maria Pavesi in einem Brief an Herzogin Maria von Mantua über eine am Wiener Hof gesungene *academia di Adamo et Eua è Caino è Abel*[35], wobei es sich wohl um ein Oratorium handelte. Die Kaiserin selbst setzte Oratorium und Akademie zueinander in Beziehung, wenn sie am 2. Dezember 1661 an Carlo II. schrieb: *ò introduto certe oratorie in musica*

[33] Keller 43–46.

[34] Siehe Deisinger, Mäzenin und Künstlerin 58. Schnettger, Die Kaiserinnen 130. Ein zeitgenössischer Bericht über die *Schiave della Virtù* findet sich bei Ercolani 1026f.

[35] Zit. nach Seifert, Die Oper 649. Seifert gibt „Maria Danesi" als Verfasserin des Briefes an, wobei es sich wohl um eine fehlerhafte Transkription des Nachnamens handelt. Eine „Danesi" ist als Hofdame Eleonoras nicht nachweisbar, sehr wohl aber die aus Mantua stammende Maria Pavesi. Siehe Anm. 4.

venutomi da Roma e le facio fare una volta alla setimana con un sermone quasi academico sopra l'isteso suogetto che riese asai gustoso[36].

Der Bezeichnung „Accademia sacra" als Synonym für eine Reihe von Predigten begegnen wir schließlich bei Vito Lepori, einem aus Görz stammenden Franziskaner-Minoriten, der 1680 von Eleonora für die Zeit von Advent bis Ostern an ihren Hof berufen wurde[37], wo er im Dezember 1680 neun Predigten hielt, die er in schriftlicher Form Kaiser Leopold I. widmete. Jede seiner Predigten hat ein bestimmtes Thema zum Inhalt, das rund um einen themenbezogenen Begriff behandelt wird, so z. B. *La Grammatica sopra il Verbo Declinato, La Rettorica sopra il Verbo Figurato, L'Astrologia sopra il Verbo Sol in Vergine* und *La Musica sopra il Verbo Soprano*[38].

Die Parallele zwischen Predigt und Akademie am Hof Eleonoras ist auch aus einem 1677 in München gedruckten Werk ersichtlich, das zwei Predigten enthält, die der Generalprior der Unbeschuhten Karmeliter Emanuele di Gesù-Maria im September 1677 im Auftrag der Kaiserin in Wien hielt. Auf dem Titelblatt des am Gedenktag des Apostels Matthäus gehaltenen „Discorso Morale" *La Miniera dell'Oro* erfahren wir, dass Eleonora das Thema zum „Discorso" vorgab[39]. Dies entspricht genau jener Vorgehensweise, die in den von Eleonora gegründeten Akademien üblich war. Sie bestand darin, dass die Themenstellung

[36] Zit. nach Paola Besutti, Oratori in corte a Mantova: tra Bologna, Modena e Venezia, in: L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (sec. XVII-XVIII). Atti del convegno internazionale, Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18-20 settembre 1997, hrsg. von ders. (Firenze 2002) 368.

[37] Siehe *Il Corriere ordinario*, num. 99. Vienna, 11. Dezember 1680, [2]. 1681 erhielt Lepori vom Kaiser für seine am Witwenhof gehaltenen Fastenpredigten 680 Gulden: *Herrn Pater Vito Lepori Min: Conv: Ordinis Sancti Francisci wegen der bey dem verwittibten Hoff verrichten Fasten Predigen, vermög Verordung, gschäfft vndt Quittung bezahlt 200 ducaten in Specie, mit 24 # ag[io] betragent, Sechshundert achtzig Gulden*. A-Wös, Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbuch 125 (1681), fol. 274v.

[38] A-Wn Cod. 11666, Vito Lepori, *Accademia sacra del verbo distinta in nove sermoni per l'aspettatione del parto di Maria vergine nella capella cesarea della S.C.R. maestà dell'imperatrice Leonora.* Näheres zu Lepori siehe Giovanni Franchini, Bibliosofia, e memorie letterarie di scrittori Francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'anno 1585 (Modena 1693) 567–573.

[39] Emanuele di Gesù-Maria, La gara pomposa, panegirico per la natività della Santissima Vergine Maria nostra Signora und La miniera dell'oro, discorso morale del medesimo autore, recitato in Vienna nella capella imperiale alla presenza delle maestà cesaree nel giorno della festa di San Matteo Apostolo l'anno M.DC.LXXVII. sopra l'argomento datogli dalla maestà dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga ch'è il seguente: Che bisogna sempre patire in questa vita, perche la tribolazione è la moneta d'oro, con che si compera la gioia inestimabile dell'amicizia di Dio: che non si dà vero amico di Dio, qual non sij tribolato: e che questa è la miniera d'ogni nostra utilità, e d'ogni nostra felicità (Monaco 1677).

durch die vorsitzende Kaiserin erfolgte und die einzelnen Akademiemitglieder die thematische Vorgabe im Anschluss diskutierten[40].

Eine weitere Beobachtung zu den in der Kapelle Eleonoras gesungenen Oratorien ist jene, dass diese Werke in den gedruckten Libretti stets als „Oratorio" bezeichnet werden. Damit wurde ein wesentlicher Beitrag zur Etablierung des heutigen Gattungsbegriffs geleistet. Bekanntlich waren bis weit nach 1650 auch Bezeichnungen wie „Dialogo", „Coro", „Historia" oder „Concerto" verbreitet. So tragen mehrere der in Wien aufgeführten Oratorien in italienischen Quellen älteren, aber auch jüngeren Datums andere Gattungsbezeichnungen als „Oratorio".

Was die uns bisher bekannten Wiener Librettodrucke aus den Jahren 1661 bis 1663 betrifft, so fällt auf, dass diese alle anonym sind. Wie dem Oratorienverzeichnis im Anhang des vorliegenden Beitrags zu entnehmen ist, handelt es sich bei den meisten Fällen um Unikate, woraus sich schließen lässt, dass die Auflagenzahl sehr gering war. Hinsichtlich der Aufbewahrungsorte lässt sich eine größere Gruppe von Libretti ausmachen, die gemeinsam haben, dass sie sich heute im Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna befinden. Im Unterschied zu den anderen Libretti fand diese insgesamt elf Stück zählende Gruppe keinen Eingang in Claudio Sartoris wissenschaftlich grundlegende Bibliographie zur italienischen Librettistik[41], mit der Folge, dass sie von der Oratorienforschung weitgehend unbeachtet blieb.

Selbst so ausgewiesenen Experten wie Arnaldo Morelli[42] und Christian Speck sind diese elf Libretti entgangen. Jedoch konnten von ihnen die restlichen identifiziert werden. Speck führte auch eingehende Untersuchungen zu den von Sartori erfassten Libretti durch, deren Ergebnisse er in seinem Buch über das italienische Oratorium von 1625 bis 1665 darlegte[43]. Ein Teil der unbeachtet gebliebenen Libretti konnte schließlich von mir mittels vergleichender Studien identifiziert werden, nachdem ich die Möglichkeit erhalten hatte, in

[40] Zu dieser Vorgangsweise siehe Deisinger, Mäzenin und Künstlerin, 60; Sommer-Mathis 393.

[41] Claudio Sartori, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, 7 Bde. (Cuneo 1990–1994).

[42] Arnaldo Morelli, Il „Theatro Spirituale" ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento in: Rivista Italiana di Musicologia 21 (1986) 61–143; ders., La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento, in: Studi musicali 16/1 (1997) 105–184. Die Verweise auf die relevanten Stellen in Morellis Publikationen finden sich im Anhang.

[43] Christian Speck, Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung (= Speculum Musicae 9, Turnhout 2003). Die Verweise auf die relevanten Stellen in Specks Buch finden sich im Folgenden und im Anhang.

einen unveröffentlichten Quellenkatalog von Rudolf Schnitzler Einsicht zu nehmen, in dem alle elf dieser Libretti verzeichnet sind[44].

Meine Forschungsergebnisse erschienen 2011 in meinem Aufsatz „Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zur Einführung und Etablierung des Oratoriums in der kaiserlichen Residenz“[45]. Dieser Publikation folgten eine Reihe von neuen Quellenfunden und Erkenntnissen, die es erlauben, die Liste der in Eleonoras Kapelle aufgeführten römischen Oratorien zu erweitern und mit weiteren Daten zu vervollständigen. Diese Ergänzungen liegen hier nun vor. Sie werden im Text weiter unten und im angehängten Oratorienverzeichnis in Anmerkungen besprochen.

Dem neuesten Stand der Forschung zufolge befanden sich unter den frühen Importen Werke mit Texten von Loreto Vittori, Lelio Orsini, Francesco Buti, Pietro Filippo Bernini, Bartolomeo Conti, Bartolomeo Beverini und Pompeo Colonna. Die Vertonungen stammen von so namhaften Komponisten wie Marco Marazzoli, Carlo Caproli, Giovanni Bicilli, Giovanni Francesco Marcorelli und Giacomo Carissimi.

Zu den Quellen, die zur Identifizierung der anonymen Libretti beitrugen, gehören in erster Linie fast ausnahmslos undatierte Partiturhandschriften sowie Libretti, die sich bis auf eine Ausnahme in zwei handschriftlichen Sammlungen von römischen Oratorientexten befinden. Eine dieser beiden Sammlungen liegt im Archivio di Stato di Roma im Fondo Cartari-Febei[46]. Ihre Entstehung wird auf etwa 1669 bis 1679 datiert. Bei der anderen Sammlung handelt es sich um das fünfbändige *Theatro Spirituale* der römischen Philippiner[47], das zwischen 1677 und 1679 von Simone Orsini angelegt wurde und Abschriften älterer Libretti enthält[48].

Wie eine vergleichende Untersuchung ergab, weichen die Wiener Libretti von den in den römischen Sammlungen überlieferten Texten teils stark ab. Da es sich bei den römischen Quellen um Aufzeichnungen aus späterer Zeit handelt und die mittlerweile verschollenen Vorlagen der Abschriften heute zeitlich nicht mehr bestimmbar sind, ist es fraglich, inwieweit diese Abschriften mit

[44] Rudolf Schnitzler, The Baroque Oratorio at the Imperial Court in Vienna: A critical Catalogue of Sources / Quellenkatalog zur Geschichte des barocken Oratoriums am Wiener Kaiserhof, maschinenschriftlich (o. O., o. J.). Ich danke Herbert Seifert für die Einsichtnahme in seine persönliche Kopie.

[45] Marko Deisinger, Römische Oratorien am Hof der Habsburger in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zur Einführung und Etablierung des Oratoriums in der kaiserlichen Residenz, in: Musicologica Austriaca 29 (2011) 89–114.

[46] I-Ras fondo Cartari-Febei, busta 212.

[47] I-Rv ms. P.1–5.

[48] Vgl. Morelli, Il „Theatro Spirituale“ 63–65; Speck xxix–xxxi.

den ursprünglichen Texten übereinstimmen. Es ist nicht auszuschließen, dass bereits die Vorlagen Überarbeitungen darstellten oder der Kopist im Moment der Aufzeichnung Änderungen vornahm. Diesen Überlegungen zufolge dürften die Wiener Libretti eher dem Original entsprechen als die römischen Abschriften.

Fest steht jedenfalls, dass fast alle der nach Wien importierten römischen Oratorientexte dort erstmals im Druck erschienen und dass es sich bei den meisten dieser Drucke um die jeweils älteste datierte Überlieferung des Textes handelt. Eine Ausnahme bildet das von Loreto Vittori verfasste Oratorium *S. Tomaso*, das bereits 1652 in dessen *Dialoghi sacri e morali* in Rom erschien[49]. Die Vertonung stammt von Marco Marazzoli und hat sich in Form einer Partiturhandschrift ohne Datum in Bologna erhalten[50]. Vergleicht man die erhaltenen Quellen miteinander, so ergibt sich folgendes Bild: Während der Text in der Partitur vom Librettoerstdruck stellenweise abweicht, stimmt er mit der Wiener Druckfassung nahezu buchstabengetreu überein. Wie Christian Speck in seinem Buch über das italienische Oratorium plausibel darstellen konnte, dürfte Marazzoli im Verlauf der Vertonung Eingriffe in Vittoris Textvorlage vorgenommen haben, um gewisse musikalische Strukturen und Gesangsdeklamationen zu erzielen. In Wien kam das Oratorium 1661 schließlich unverändert in Marazzolis Fassung zum Vortrag[51].

Was die erhaltenen Partiturhandschriften anlangt, so finden sich davon in Wien lediglich vier Stück, wobei zwei von diesen in Rom, die beiden anderen hingegen am Kaiserhof angefertigt wurden. Letztere sind die in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Partituren zu den Oratorien *David prevaricante* (Text: Lelio Orsini, Musik: Carlo Caproli)[52] und *La Vita humana* (Text: Pietro Filippo Bernini, Musik: Giovanni Bicilli)[53]. Beide stammen aus der ehemaligen Privatbibliothek Leopolds I. und besitzen einen für den Kaiserhof typischen Einband aus weißem Pergament mit Goldprägung, dessen Vorderseite im Zentrum das Porträt Leopolds aufweist. Während die Partitur zu *La Vita humana* undatiert ist, trägt jene zu *David prevaricante* das Datum 1683, was darauf hindeutet, dass diese Handschrift im Zuge der in diesem Jahr stattgefundenen Aufführung des Oratoriums entstand. Bei dieser

[49] *Per S. Tomaso. Dialogo Decimoquinto*, in: Loreto Vittori, Dialoghi sacri, e morali (Roma 1652) 125–131.

[50] Siehe Anhang I. 3. Eine moderne Edition liegt vor: Il nobilissimo oratorio della Chiesa Nuova. Musiche per l'oratorio di Santa Maria in Vallicella di Marco Marazzoli e Bernardo Pasquini, hrsg. von Arnaldo Morelli (= L'Arte Armonica 4, Serie II, Musica Palatina, Milano 2001).

[51] Speck 223–233.

[52] Siehe Anhang I. 5. und II. 8.

[53] Siehe Anhang I. 10. und II. 9.

Aufführung handelte es sich wahrscheinlich um eine Wiederholung, da der Text des Librettos bereits 1661 in Wien gedruckt wurde, was in Begleitung mit einer Darbietung geschehen sein dürfte.

Dahingegen ist gesichert, dass *La Vita humana* zweimal in Eleonoras Kapelle gesungen wurde. Es existieren nämlich zwei Libretti, die jeweils den Nachweis für eine Aufführung erbringen. Demnach erfolgte die Erstaufführung 1662, die Reprise 1685. Die undatierte Partitur lässt sich zeitlich eher der Erstaufführung zuordnen, da wir der Handschrift des Schreibers sonst in zwei Partituren aus den frühen 1660er-Jahren begegnen. Diese sind die Partituren zum 1661 in Eleonoars Kapelle gespielten Sepolcro *La gara della Misericordia e Giustitia di Dio* (Text: Camillo Scarano, Musik: Giuseppe Tricarico)[54] und zu Pietro Andrea Zianis *Ricreazione burlesca*[55], deren Vorführung am 6. Januar 1663 in der Kammer der Kaiserin stattfand[56]. Darüber hinaus findet sich dieselbe Hand noch in der anonymen und undatierten Partitur zu einem geistlichen *Dialogo*[57], der sich stilistisch in dieselbe Zeit einordnen lässt.

Für eine spätere Datierung der Partitur zu *La Vita humana* spricht allerdings das Kaiserportrait auf der Vorderseite des Einbands, das Leopold als erwachsenen Mann zeigt. Die Verwendung dieses Portraits wurde in der kaiserlichen Privatbibliothek etwa ab 1665 üblich. Zuvor erhielten Partituren Einbände, auf denen ein Portrait des Kaisers in jungen Jahren zu sehen ist. Angesichts dieser Ungereimtheiten wäre es denkbar, dass die Partitur zu *La Vita humana* zwar zur Zeit der Erstaufführung von einem Kopisten Eleonoras verfertigt, später aber neu gebunden und in die Privatbibliothek Leopolds aufgenommen wurde. Dafür spricht auch die alte Bibliothekssignatur N.2.N.6, anhand derer die Partitur eher in eine spätere Zeit zu datieren wäre[58].

Die beiden anderen in Wien erhaltenen und ebenso in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrten Partiturhandschriften zu Oratorien römischer Provenienz gehören zu Werken, die von ein und demselben Autor verfasst wurden, nämlich vom römischen Kunstförderer und späteren Kardinal Benedetto

[54] A-Wn Mus. Hs. 18716 Leopoldina.

[55] A-Wn Mus. Hs. 17746 Leopoldina.

[56] Siehe Seifert, Die Oper 49, 450.

[57] A-Wn Mus. Hs. 18727 Leopoldina, *Dialogo con viole si placet*. Interlocutori: Maria, Christo. Incipit: *Sparite pur da mè, larve funeste*.

[58] Ich danke Greta Haenen für diesen Hinweis. Vgl. Greta Haenen, Die (dramatische Musik in der) Schlafkammerbibliothek Kaiser Leopolds I.: Sammeltätigkeit, Ordnung und Einflüsse auf einen kaiserlichen Komponisten, in: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur, hrsg. von Margret Scharrer–Heiko Lass–Matthias Müller (= Höfische Kultur interdisziplinär: Schriften und Materialien des Rudolstädter Arbeitskreises zur Residenzkultur 1, Heidelberg 2020) 423–448.

Pamphilj. Ihre Titel lauten *Oratorio di Santa Agnese* (Musik: Bernardo Pasquini)[59] und *Il Fratricidio di Caino* (Musik: Alessandro Melani)[60].

Das *Oratorio di Santa Agnese* wurde am 11. April 1677 im Oratorium der Kirche Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) uraufgeführt und einen Tag später auf Veranlassung von Pamphiljs Mutter Olimpia Aldobrandini, Fürstin von Rossano, im Palazzo Pamphilj wiederholt[61]. Von diesen Aufführungen erfuhr Kaiser Leopold bereits wenige Tage später. Am 17. April 1677 berichtete ihm Carlo Pio di Savoia, Kardinalprotektor der habsburgischen Erblande, Folgendes aus Rom:

Domenica sera alla Chiesa nova fù cantato un Oratorio a cinq[ue] *voci di Sant'Agnese accompagnato da gran numero d'Instrumenti q*[uel]*li furono p*[er]*messi oltre il consueto di quel Luogo p*[er] *esser L'ori*[ginale] *poesia del s.r D. Benedetto Panfilij, la sera seguente fù replicato dalla s.a Princip.a di Rosano con l'intervento di alcuni ss.ri Card.li, Princip.e, Dame, e Cav.ri.*[62]

Il Fratricidio di Caino wurde ein Jahr später am 3. April 1678 unter dem Titel *Il sacrificio d'Abel* ebenso im Oratorium der Chiesa Nuova uraufgeführt. Sowohl die Partitur zum Oratorium von 1677, als auch jene zum Oratorium von 1678 besitzt zu Beginn eine aufwendig gestaltete Schmuckinitiale, die vom Künstler Silvestro Nola angefertigt wurde. Dies belegen die Inschrift *Silvester Nola fecit. 1678* in der Anfangsinitiale des Oratoriums *Il Fratricidio di Caino* und das mit der Jahreszahl *1677* versehene Monogramm *S. N.* in der Anfangsinitiale des *Oratorio di Santa Agnese*, in dessen dekoriertem Titelblatt überdies *Silvester Nola Fecit 1677* zu lesen ist. Dass Nola mit der Anfertigung einer Initiale in einem Oratorium von Pamphilj beauftragt worden war, das der Autor dem Kaiser zukommen ließ, ist einem Eintrag vom 1. August 1678 in einem Rechnungsbuch aus dem Archivio Doria-Pamphilj zu entnehmen: *A Silvestro Nola due testoni per un letterone fatto all'oratorio di S. E.* [= Benedetto Pamphilj] *che l'invia all'imperatore*[63]. Diese tradierten Informationen lassen darauf schließen, dass die Oratorien auf Initiative Pamphiljs nach Wien gelangten.

Die Menge an überliefertem Material zu den beiden Pamphilj-Oratorien ist im Vergleich zu den anderen relativ groß. In den meisten Fällen lassen sich

[59] Siehe Anhang II. 5.

[60] Siehe Anhang II. 6.

[61] Vgl. Arnaldo Morelli, La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637–1710) (= ConNotazioni 12, Lucca 2016) 47–48.

[62] A-Wös, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Diplomatie und Außenpolitik, Rom, Korrespondenz 61.

[63] Zit. nach Arnaldo Morelli, Gli oratori di Bernardo Pasquini: problemi di datazione e di committenza, in: Percorsi dell'oratorio romano. Da „historia sacra" a melodramma spirituale. Atti della Giornata di studi (Viterbo, 11 settembre 1999), hrsg. von Saverio Franchi (Roma 2002) 80–81.

die Wege, auf denen die Oratorien von Rom nach Wien gelangten, aufgrund der schlechten Quellenlage nicht mehr nachzeichnen. Besonders schmerzlich für die Forschung ist der Verlust des Archivs von Eleonoras Hofstaat. Korrespondenzen, Rechnungsbücher und Gesandtenberichte hätten uns vermutlich nähere Auskünfte über jene Netzwerke geben können, in deren Rahmen die Beschaffung der Oratorien erfolgte[64].

Eine Person, der zweifelsohne eine wichtige Rolle bei der Etablierung des Oratoriums in Wien zukam, war Eleonoras erster Hofkapellmeister Giuseppe Tricarico, dessen Amtszeit von 1657 bis 1662 reichte. Tricarico war um 1650 in römischen Akademien tätig und konnte im Laufe seiner musikalischen Karriere Erfahrungen in der italienischen Oratorienpraxis sammeln, die der am Hof der Kaiserin beginnenden Oratorienpflege zugutekamen. Vermutlich war Tricarico auch aktiv an der Beschaffung von Oratorien beteiligt[65]. Außerdem erfahren wir in einem Brief, der 1687 verfasst und 1704 gedruckt wurde, dass Tricarico zu den Musiklehrern des als Kaiserkomponisten in die Musikgeschichte eingegangenen Leopold I. gehörte[66]. Bekanntlich befinden sich unter Leopolds Kompositionen auch Oratorien.

Mit diesem Hinweis soll an dieser Stelle zu einem jüngst gemachten Fund übergeleitet werden, der die Liste der in Wien gedruckten anonymen Oratorienlibretti um vier weitere bereichert, wobei es sich bei einem um ein weiteres Exemplar eines bereits bekannten und identifizierten Librettos handelt. Alle vier Libretti wurden im Jahre 1661 gedruckt und finden sich heute in

[64] Vgl. Marko Deisinger, The Music Chapel of Empress Eleonora II. Source-related Difficulties in Researching the History of an Italian-dominated Institution in Vienna (1657–1686), in: Athens Journal of Humanities and Arts 3/3 (2016) 171–180.

[65] Vgl. Marko Deisinger, Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Aufführungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II., in: Sakralmusik im Habsburgerreich 1570–1770, hrsg. von Tassilo Erhardt (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 29, Wien 2013) 169–190.

[66] Giovanni Francesco Gemelli Careri an Maria Elena d'Ottesnac, 3. Novembre 1687: *Or, venendo a quel, che m'imponeste, vi so a dire, che componimento alcuno musicale dell'Imperadore non potè venirmi per le mani in tutto il tempo, che feci dimora in Vienna. Mi promisero di mandarlomi sino in Italia: ma quel che non si fa per l'amico presente, rade volte viene in memoria, quand'egli è lontano. Il giudicio, che fa cotesto Cavaliere, che dite, di tai componimenti, si è il vero, e'l comune degli intendenti. Egli compon l'Imperadore, secondo tutte le buone regole dell'arte, a quattro, e a cinque voci; e fra gli altri Maestri, have avuto l'onor d'insegnarlo il nostro Gioseffo Tricarico da Gallipoli.* Giovanni Francesco Gemelli Careri, Viaggi per Europa […]. Parte seconda contenente insieme la relazione di due campagne, fatte dall'autore in Ungheria, per mezzo di varie lettere a varie persone indirizzate (Napoli 1704) 422.

der Stiftsbibliothek Herzogenburg in Niederösterreich[67]. Das bereits bekannte Libretto ist jenes zum Oratorium *Davide prevaricante*[68], das von Lelio Orsini verfasst und von Carlo Caproli in Musik gesetzt wurde. Wie oben erwähnt, erbringt das Libretto keinen Nachweis für eine Aufführung. Dennoch kann man angesichts des gegebenen Kontexts davon ausgehen, dass die Drucklegung des Librettos im Zusammenhang mit einer Aufführung in der Kapelle der Kaiserin erfolgte[69].

Die anderen drei Libretti, die wie aus den Titelblättern ersichtlich aus Anlass von Vorführungen gedruckt wurden, tragen folgende Titel: *Di Iefte Oratorio*[70], *Dio Humanato*[71] und *Il Figliuol prodigo*[72]. Bei letzterem handelt es sich um ein Oratorium aus der Feder des römischen Poeten Giovanni Pietro Monesio, der im Auftrag der Habsburger gelegentlich Texte zur Vertonung nach Wien schickte[73], zu denen auch der *Figliuol prodigo* gehörte. Aus Monesios Vorrede zu seinem 1661 in Wien gedruckten Werk *Indovinelli amorosi* geht hervor, dass der *Figliuol prodigo* zum Zeitpunkt der Abfassung der Vorrede bereits im Besitz von Kaiser Leopold war[74]. Wie eine in der Österreichischen Nationalbibliothek erhaltene Partiturhandschrift belegt, wurde Monesios Oratorium vom Kaiser

[67] A-H C-21/3-17. Alle vier sind Teile eines gebundenen Konvoluts mit weiteren Drucken aus derselben Zeit, darunter die Perioche des Jesuitendramas *Cyrus nati Messiae typus* (Vienna 1661), Bernardino de Rebolledos *Idilio sacro* (Amberes 1660), das Libretto zu *Il Pentimento*, *l'Amore verso Dio, con il Pianto delle Marie, et de Peccatori* (Vienna 1661) sowie die Libretti zu Aurelio Amalteos dramatischen Werken *Gli Amori d'Apollo con Clizia* und *Gli Amori piacevoli d'Ergasto* (beide Vienna 1661). Der Buchrücken trägt die Aufschrift *Drami italiani, spagnuoli*. Auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels findet sich ein Etikett, aus dem hervorgeht, dass sich der Band ursprünglich in der Bibliothek Walpersdorf befand.

[68] Siehe Anhang I. 5.

[69] Dafür spricht auch das Libretto zur Wiederholung im Jahre 1683, aus dessen Titelblatt hervorgeht, dass das Oratorium in Eleonoras Kapelle gesungen wurde. Siehe Anhang II. 8.

[70] Siehe Anhang I. 6. Interlocutori: Testo, Jefte, Figlia, Donzelle, Choro.

[71] Siehe Anhang I. 7. Interlocutori: Testo, Iddio, Christo, Madre, Discepoli, Choro. Das Oratorium wird ohne Quellennachweis erwähnt in Alfred Noe, Die italienische Literatur in Österreich I: Von den Anfängen bis 1797 (Wien 2011) 227, 558.

[72] Siehe Anhang I. 8 und III. 1. Interlocutori: Figliuol prodigo, due Amici, Padre, Fratello maggiore, due Sorelle, Choro nel fine.

[73] Näheres dazu bei Amendola–Deisinger 55–115.

[74] *La mia Musa, che per lo possato errò sempre negletta trà gl'ozij di una infelice libertà, hora incatenata da i preziosi favori della magnanima clemenza della M.tà V.ra vanta per sua gloria una fortunata schiavitudine: e come soggetta à i suoi riveriti cenni, dopo haver partorito il figliuol prodigo, dà alla luce questo nuovo poetico componimento Pastorale de gl'Indovinelli amorosi, che havendo havuto motivo da i suoi fortunatissimi commandi, ardisco perciò presentarlo à V. M.tà con ogni più humile ossequio in testimonio della mia riverentissima divotione, con la quale alle M.tà V. profondissimamente m'inchino.* Giovanni

selbst vertont. Bisher war lediglich das gedruckte Libretto zu einer zwischen 1674 und 1685 stattgefundenen Aufführung bekannt[75]. Mit dem neuen Fund ist geklärt, dass es sich dabei um eine Wiederholung handelte.

Die in der Österreichischen Nationalbibliothek erhaltene Partitur befand sich ursprünglich in der Privatbibliothek Kaiser Leopolds. Obwohl sie undatiert ist und noch 1825 ohne Angabe eines Datums in einem handschriftlichen Bibliotheksverzeichnis eingetragen wurde[76], gibt der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gedruckte Handschriftenkatalog der Bibliothek 1663 als Entstehungsjahr an[77]. Diese Datierung fand Eingang in die Literatur, wo sie seitdem weitgehend unhinterfragt kursiert. Ludwig Köchel, der in seinem 1872 erschienenen Buch über Johann Josef Fux die Partitur erstmals auf 1663 datiert, erbringt für seine Angabe keinen Nachweis[78].

Dass die Partitur vor 1665 entstand, belegt das auf dem vorderen Außendeckel eingestanzte Portrait Leopolds, das diesen als jungen Mann zeigt. Das Portrait des Kaisers in jungen Jahren findet sich auf Einbänden von Werken aus der kaiserlichen Privatbibliothek nach etwa 1664 nicht mehr. Nicht zuletzt spricht die Handschrift des Notisten dafür, dass die Partitur zu Beginn der 1660er-Jahre verfertigt wurde. Seine Handschrift ist sonst nur in Partituren zu folgenden am Kaiserhof aufgeführten Werken nachweisbar[79]: *Il sagrifizio d'Abramo* (Text: Nicolò Petronio Caldana, Musik: Leopold I., 1660)[80], *La Magia delusa* (Text: Aurelio Amalteo, Musik: Antonio Bertali, 1660)[81], *Il Ciro crescente* (Text: Aurelio Amalteo, Musik: Antonio Bertali, 1661)[82] und *Il Penti-*

Pietro Monesio, Indovinelli amorosi. Ricreatione pastorale per musica (Vienna 1661) Widmungsvorrede. A-Gu I 28664/6/5.

[75] Siehe Anhang III. 4.

[76] A-Wn Mus.Hs. 2478, *Verzeichniss jener Musikalien aus der Privat-Sammlung weil: Allerhöchst. S: M: Kaiser Leopold I., welche sich gegenwärtig noch in dem k. k. Hofmusikgrafenamts-Archive befinden*, fol. 2r.

[77] Tabulae codicum manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum, edidit Academia Caesarea Vindobonensis, IX (Wien 1897) 243.

[78] Ludwig Köchel, Johann Josef Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740 (Wien 1872) 460, 489.

[79] Siehe Greta Haenen, Kaiser Leopold I. als dramatischer Komponist, in: Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1667–1739). Regentschaft und musikalisch-künstlerische Ambition im 18. Jahrhundert, hrsg. von Ursula Kramer–Margret Scharrer (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 47, Mainz [2019]) 272.

[80] A-Wn Mus.Hs. 18322 Leopoldina. Näheres zu diesem Werk siehe Kendrick 21, 25.

[81] A-Wn Mus.Hs. 18885 Leopoldina.

[82] A-Wn Mus.Hs. 16038 Leopoldina.

mento, l'Amore verso Dio, con il Pianto delle Marie, et de Peccatori (Text: Antonio Draghi, Musik: Antonio Bertali, 1661)[83].

Di Iefte Oratorio stammt ebenfalls aus Rom, wo es im *Theatro Spirituale* anonym überliefert ist[84]. Darüber hinaus scheint es in einem aus mehreren Verzeichnissen bestehenden Musikinventar der Bologneser Philippiner auf. Die darin enthaltenen Oratorien werden zumeist mit Titel und Textincipit und gelegentlich unter Angabe der Autoren angeführt. Im Falle des *Iefte* gibt uns das Inventar weder den Librettisten noch den Komponisten bekannt[85].

Ebenso ohne Autorenangabe findet sich im selben Inventar zweimal das Incipit des Oratoriums *Dio Humanato*, das dort aber anders bezeichnet wird. Im angeführten Titel werden die beiden Apostel Jakob und Johannes und deren Mutter erwähnt[86], was insofern beachtlich erscheint, als die beiden Apostel an keiner Stelle im Oratorium namentlich genannt werden und in der Handlung lediglich als Jünger in Erscheinung treten (Interlocutori: Testo, Iddio, Christo, Madre, Discepoli, Choro). Ob das Oratorium auch römischer Herkunft ist, ist fraglich, da wir im besagten Inventar auch Oratorien von Wiener Hofmusikern begegnen[87], darunter das *Oratorio d'Assalonne punito* von Pietro Andrea Ziani[88] und die beiden Antonio-Draghi-Oratorien *Il cuore appossionato*[89] und *S. Agata*[90], die alle drei in Eleonoras Kapelle uraufgeführt wurden. Dennoch kann man angesichts der großen Anzahl der im Inventar aufgelisteten römischen Oratorien davon ausgehen, dass *Dio Humanato* zu jenen Oratorien zählt, die die Kaiserin 1661 aus Rom nach Wien importieren ließ.

---

[83] A-Wn Mus.Hs. 16010 Leopoldina. Die Partitur wird im Bibliothekskatalog unter dem Titel *Maria Magdalena* geführt. Standorte des Librettos: A-Wn *38.E.98, A-H C-21/3-17.

[84] I-Rv ms. P.2, *Libro secondo* (1677), *Il sacrificio di Jefte. Oratorio a 5 voci*. Der Text findet sich außerdem in folgender Sammlung handschriftlicher Libretti: I-Rv ms. P.70, *Historia sacra di Jefte* (anonym, undatiert). Zit. nach Morelli, Il „Theatro Spirituale" 84 (Nr. 76), 97 (Nr. 180).

[85] Siehe Oscar Mischiati, Per la storia dell'Oratorio a Bologna. Tre inventari del 1620, 1622 e 1682, in: Collectanea Historiae Musicae 3 (1962) 155 (Nr. 284: *Giefte. Oratorio à 5*).

[86] Siehe ebd. 145 (Nr. 57: *La Madre degl'Apostoli SS. Giacomo, e Gio: che dimanda à Christo le prime sedie nel suo regno. Oratorio à 5*), 155 (Nr. 277: *Madre de SS. Giacomo e Gio: che dimanda a Xpo le prime sedie nel di lui regno p*[er] *i suoi figliuoli*).

[87] Vgl. ebd. 142 (Nr. 5), 145 (Nr. 56), 146 (Nr. 73), 152 (Nr. 208), 156 (Nr. 309, 313, 314); Morelli, La circolazione dell'oratorio italiano 135 (Nr. 10), 139 (Nr. 28), 144 (Nr. 51), 157 (Nr. 110), 177 (Nr. 197); Speck 456 (Nr. 94), 468 (Nr. 171).

[88] Siehe Anhang I. 19.

[89] Siehe Anm. 97.

[90] Siehe Anhang III. 3.

Italienische Prediger im Kontext der höfischen Oratorienpflege

An der Beschaffung, Produktion und Darbietung von Oratorien waren gelegentlich auch Prediger beteiligt, die vorübergehend im Dienst der Kaiserin standen. Aus verschiedenen Quellen wissen wir, dass Eleonora durch Vermittlung von Carlo Carafa della Spina, der von 1658 bis 1664 apostolischer Nuntius am Wiener Hof war und danach als Kardinal in Italien wirkte[91], alljährlich einen Prediger für die Zeit von Advent bis Ostern aus Italien an ihren Witwenhof holen ließ[92].

Unter diesen Predigern befand sich beispielsweise der Franziskaner-Observant Ignazio Savini aus Rom, der die Libretti zu den Oratorien *La potenza della croce*[93] und *Il cuore appassionato*[94] verfasste. Beide Werke wurden von Eleonoras Kapellmeister Antonio Draghi vertont und 1674 in der Kapelle der Kaiserin zu Gehör gebracht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Savini auch die Predigten zwischen den Teilen seiner Oratorien übernahm. Aus dem kaiserlichen Hofzahlamtsbuch von 1674 wissen wir, dass er für die am Hof gehaltenen Fastenpredigten 633 Gulden und 20 Kreuzer bezahlt bekam[95].

Ein Prediger, der mehrmals von Eleonora als auch nach deren Tod von Kaiser Leopold nach Wien berufen wurde, war der aus Lucca stammende Massimiliano Dezza (Deza), Mitglied der *Congregazione della Madre di Dio*. Mehrere Quellen geben uns Auskunft über seine Berufung[96] und Reise nach Wien im

[91] Näheres zu Carafa siehe Marina Raffaeli Cammarota, Carafa, Carlo, in: DBI 19 (1976), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-carafa_res-ee934257-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico) [06.12.2022].

[92] A-Wn Cod. 7654, Eleonora II, Formulares, epistolae et decreta (1657–1671) 195, 248–249, 303.

[93] La potenza della croce. Oratorio composto per espresso comando della sacra cesarea real maestà dell'imperatrice Eleonora dal P. Ignatio Savini romano predicatore di sua maestà nell'anno 1674. Cantato nella sua cesarea capella il martedì 4° di quaresima. La musica del signor Antonio Draghi M. di capella della medema imperatrice (Vienna 1674). Zit. nach Sartori IV Nr. 18991.

[94] Il cuore appassionato. Oratorio per li dolori di Maria vergine composto á divotione della S.C.R. maestà dell'imperatrice Eleonora dal P. Ignatio Savini romano, de' Minori Osservanti della provincia romana, predicatore della medesima maestà. Cantato nella sua cesarea capella il lunedì santo dell'anno 1674. Posto in musica dal sig. Ant. Draghi, intendente delle musiche teatrali di S.M.C. e maestro di capella della maestà dell'imperatrice Eleonora (Vienna 1674). Vgl. Sartori II Nr. 6970.

[95] *H. P:er Ignatio Savinj, ord: Sti: Franciscj, wegen bey Hoff verrichter Fastenpredigen die iährl*[ich] *200 ducaten in Specie, mit dem lag:o nachbeweiß Geschäfft vnd q*[uit]*tung Sechshundertdreyvnddreyßig gulden 20 X*. A-Wös, Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbuch 118 (1674) fol. 295r.

[96] Massimiliano Dezza, I frutti della gratia divina dedicati alla sacra, reale, cesarea maesta dell'imperatrice Leonora, cioè considerationi, e discorsi sopra la gravità del peccato

Jahre 1677 sowie seine darauffolgende Tätigkeit am Wiener Hof[97]. Unter anderem hielt Dezza im Februar 1678 in Wiener Neustadt die Predigt zur Hochzeit von Eleonoras Tochter Eleonore Maria mit Herzog Karl von Lothringen[98].

In seinen posthum 1709 in Lucca gedruckten *Prediche dell'avvento dette in cappella cesarea* […] *coll'aggiunta di nuovi panegirici, et altri discorsi* befinden sich drei als „Discorsi" bezeichnete Predigten, die Dezza im Rahmen von Oratoriendarbietungen in Wien hielt, darunter eine über die Verse *Speranza mi sprona, Timor mi raffrena* aus einem Oratorium zum alttestamentarischen Thema des verlorenen Sohnes sowie eine weitere zum selben Oratorium[99]. Wie eine vergleichende Untersuchung ergab, handelt es sich dabei um das von Giovanni Benedetto Rocca verfasste und von Antonio Draghi vertonte Oratorium *Il Figlio prodigo*, das 1678 in Eleonoras Kapelle uraufgeführt[100] und 1689 in der Hofburgkapelle erneut gesungen wurde[101]. Da Dezza 1689 in Wien nicht nachgewiesen werden kann, aber für das Jahr 1678 als Prediger Eleonoras durch mehrere Quellen belegt ist, können diese Predigten der Oratorienvorführung von 1678 zugeordnet werden[102]. Eine der Quellen ist ein Eintrag aus

mortale, e sopra la stima dell'amicitia di Dio per un ritiramento di tre giornate con la prattica dell'atto di contritione, & altri utilissimi esercitij di christiane virtù (Genova 1677) Widmungsvorrede [1].

97 Giovanni Sforza, Di Francesco Maria Fiorentini e dei suoi contemporanei lucchesi. Saggio di storia letteraria del secolo XVII (Lucca 1879) 639–643.

98 Massimiliano Dezza, Orationi sacre […] in questa terza impressione accresciute I (Venezia 1686) 98–116.

99 Ders., Discorso sopra il figlio prodigo, detto in cappella cesarea. In occasione d'un oratorio sopra l'istesso argomento und Discorso secondo sopra il figlio prodigo, tolto l'argomento da i due primi Versi d'un aria dell'oratorio suddetto, del seguente tenore *Speranza mi sprona, Timor mi raffrena*, detto in cappella cesarea, in: Prediche dell'avvento dette in cappella cesarea dal padre Massimiliano Dezza Lucchese della Congregazione della Madre di Dio mentre serviva di predicatore per la seconda volta la maestà dell'imperatore Leopoldo, coll'aggiunta di nuovi panegirici, et altri discorsi (Lucca 1709) 126–146.

100 Il figlio prodigo. Oratorio per la musica cantato nell'auguscissima [sic] cappella della sacra cesarea reale maesta della imperatrice Eleonora. L'Anno M.DC.LXXVIII. Poesia di D. Gio: Benedetto Rocca cassinese. Musica del sig: Antonio Draghi, intendente delle opere teatrali di S.M.C. e maestro di cappella della medesima augustiss. imperatrice (Vienna o. J.). Vgl. Sartori III Nr. 10207.

101 Il figlio prodigo. Oratorio cantato nell'august:ma capella della S.C.R. maestà dell'imperatore Leopoldo l'anno M.DC.LXXXIX. Poesia dell'abate Roccas. Posto in musica dal s.r Ant: Draghi, maestro di cap. di S.M.C. (Vienna o. J.). Vgl. Sartori III Nr. 10208.

102 Laut dem *Corriere ordinario* befand sich Dezza nach 1678 erst wieder 1694 in Wien, diesmal im Dienst Leopolds I.: *E finitisi con ciò i divertimenti Carnevaleschi, fù Mercordì, Festa di S. Mattia Apostolo, tenuta publica Cappella in Corte, ove anche benedette le Ceneri furono colle solite cerimonie distribuite alle Maestà Cesaree, e Regie, e successivamente alla Nobiltà della Corte: e la sera si diede principio alla Predica Italiana dal R. P. Massimigliano*

dem kaiserlichen Hofzahlamtsbuch von 1678, aus dem hervorgeht, dass Dezza für das Predigen während der Fasten am Hof der Kaiserin-Witwe 680 Gulden erhielt[103].

Die dritte im Druckwerk von 1709 erwähnte Predigt Dezzas in Verbindung mit einem Oratorium war anlässlich der Darbietung eines *Oratorio dentro l'Ottava del S. Natale* zu hören. Von welcher Oratorienaufführung hier die Rede ist, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Jedoch hält sich die Menge der infrage kommenden Aufführungen stark in Grenzen. In der Leopoldinischen Zeit sind nämlich nur zwei Weihnachtsoratorien im Repertoire der Wiener Hofmusiker nachweisbar, die thematisch zu Dezzas Predigt passen. Diese sind das 1662 und 1666 gesungene *Oratorio del'Santissimo Natale*[104] und das *Oratorio per lo Santissimo Natale di Christo Redentore*, das 1661 und ein weiteres Mal im Jahre 1677 zu hören war[105], also in jenem Jahr, in dem Dezza in Wien wirkte. Demnach dürfte es diese Vorstellung von 1677 gewesen sein, in deren Rahmen Dezza seine Weihnachtspredigt hielt.

Eine andere Oratorienaufführung, die in Verbindung mit einer im Druck überlieferten Predigt gebracht werden kann, ist die in der Fastenzeit 1666 in Eleonoras Kapelle stattgefundene Aufführung des *Oratorio di Santa Cecilia*. Das dazugehörige Libretto ist anonym[106]. Die dazugehörige Predigt lieferte vermutlich der bereits erwähnte unbeschuhte Karmeliter Emanuele di Gesù-Maria, der in der Zeit von Advent 1665 bis zum Ende der darauffolgenden Fastenzeit im Dienst der Kaiserin stand. Sieben seiner in der Kapelle Eleonoras gehaltenen Predigten erschienen 1666 in Wien in seiner Sammlung *Fiori del Carmelo, sparsi nelle festività de Santi*, darunter auch eine 1666 gehaltene Predigt zu Ehren der Heiligen Cäcilia mit dem Titel *La Pallade Evangelica*[107].

Deza, Luchese, dell'Ordine della Congregazione della Madre di Dio, che predicò sedeci anni sono alla Maestà dell'Imperatrice Leonora di felice memoria, e che hà predicato anche l'Advento passato: e così sarà continuato 3 giorni per Settimana per tutta la Quaresima, come nelle Feste, che accadono durante la medesima. Il Corriere ordinario, num. 17, 27. Februar 1694, [3]. Im Alter von 77 Jahren wurde Dezza vom Kaiser erneut nach Wien berufen, wo er am 12. November 1704 starb. *Wienerisches Diarium*, num. 134, 12.–14. November 1704, [8].

[103] *Sig:r Massimiliano Deza, Barnabiten ordens, wegen der bey dem verwittibten Hoff, verrichten Fastenpredig, Zur recompens 200 ducaten in Spe: mit den lagio, inhalt Gschäfft und q[uit]tung, Sechshundertachtzig gulden.* A-Wös, Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbuch 122 (1678) fol. 246r.

[104] Siehe Anhang I. 17. und II. 3. 1666.

[105] Siehe Anhang I. 4.

[106] Oratorio di Santa Cecilia, cantato nella capella della sacra maestà dell'imperatrice Eleonora, nella quadragesima (Vienna 1666). I-Vnm. 2482 (No. 9). Incipit: Alme liete, alme gradite. Vgl. Sartori IV Nr. 17221. Die Musik ist verschollen.

[107] Panegirico sacro. Per le glorie di Santa Cecilia vergine, e martire: recitato in Vienna nella capella imperiale innanzi alle maestà cesaree, 1666, in: Emanuele di Gesù-Ma-

Da uns am Kaiserhof für 1666 weder eine weitere Predigt noch eine weitere Oratorienaufführung zum Gedenken dieser Heiligen bekannt sind, erscheint eine Zuordnung von Emanuele di Gesù-Marias Predigt an das anonyme Oratorium mehr als plausibel.

Ein Prediger, der nachweisbar Oratorien für den Wiener Hof beschaffte, war Giovanni Battista Filippo Luti, Franziskaner-Minorit, Doktor der Theologie und hoher Würdenträger innerhalb seines Ordens. Luti wurde von Eleonora in ihrem letzten Lebensjahr nach Wien bestellt, konnte aber aufgrund ihres Todes am 6. Dezember 1686 nicht mehr wie vorgesehen seinen Dienst in ihrer Kapelle antreten und wurde nach seiner Ankunft stattdessen von Kaiser Leopold beschäftigt. Darüber und über die Berufung von Lutis Ordenskollegen Vito Lepori an den Wiener Witwenhof im Jahre 1680 berichtet Giovanni Franchini in seinem 1693 erschienenen Buch *Bibliosofia, e memorie letterarie di scrittori Francescani conventuali*:

L'imperatrice, che era Italiana, frà Predicatori di prima riga celebrati in Italia, per mezo del Cardinal Caraffa ne sceglieva uno ogn'anno, che fosse à predicare nel nostro idioma in quella Corte Augusta, dove le Imperiali Maestà erano ascoltatrici con la Nobiltà Palatina. Chiamato Vito al nobil impiego per l'anno 1680, con molto nostro decoro, e sua gran lode, vi predicò, lasciandovi così buon nome di se, e della Religione, che la Maestà dell'Imperatrice, volle frà poco sentire un altro de' nostri, che fù il P. M. Gian-Battista Luti dà Siena, quale se bene, non puote essere l'ultimo Predicatore dell'Imperatrice, che morì nell'anno 1686, dopo esser egli arrivato à Vienna, fù però il primo Predicatore Italiano della Capella Imperiale, perche Cesare lo elesse per suo Predicatore di quell'anno, e con molto gradimento, gustò delle evangeliche fatiche del Padre.[108]

Dem Kaiser überreichte Luti drei Oratorien, die sich in Form von handschriftlichen Partituren in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten haben. Zwei davon, *Dio placato*[109] und *Il sacrificio d'Abramo*[110], sind Kompositionen von Francesco Passarini, der ebenso wie Luti Mitglied der Minoriten-

---

ria, Fiori del Carmelo, sparsi nelle festivita de Santi. Panegirici sacri (Vienna 1666) 52–73. Das Druckwerk ist Eleonora gewidmet. Dass Emanuele di Gesù-Maria 1665/66 in ihrem Dienst stand, geht aus der Widmungsvorrede hervor.

[108] Franchini 570–571. Über Lutis Dienstende im April 1687 siehe *Il Corriere ordinario*, num. 31, 17. April 1687, [2].

[109] A-Wn Mus.Hs. 17659, *Dio placato oratorio a cinque voci posto in musica dal già P. Francesco Passerini da Bologna mro di cappelle de Minori Conventuali di S. Francesco e presentato alla sac: ces: real maestà di Leopoldo I:o imperatore augustissimo da Gio*[vanni] *Batt*[ist]*a Filippo Luti da Siena Min: Con: docttore in sac: teolog: def:re perp: e fù primo predicatore italiano d S.M.C. l'anno 1687.*

[110] A-Wn Mus.Hs. 17660, *Il sacrificio d'Abramo. Oratorio posto in musica dal P. F. Franc.o Paßerini da Bologna, min: Conv. di S. Franc.o, mro di cappella nell'insigne Tempio di S. Croce di Firenze, presentato alla sac. ces. real maestà Leopoldo imperatore da F. Gio.*

gemeinschaft war. Die Musik zum dritten Oratorium, *Il cielo, la terra, l'abisso*[111], stammt aus der Feder des sienesischen Domkapellmeisters Giuseppe Fabbrini.

Während es für *Dio placato* keinen Nachweis für eine Darbietung in Wien gibt, existieren zu *Il cielo, la terra, l'abisso* und *Il sacrificio d'Abramo* Libretti, die bezeugen, dass die Werke 1689[112] bzw. 1693[113] zum Vortrag kamen. Aufführungsort war die Wiener Hofburgkapelle, in der Leopold die intensive Oratorienpflege seiner verstorbenen Stiefmutter Eleonora bis zu seinem Tod im Jahre 1705 fortsetzte. Dabei griff er wie Eleonora gelegentlich auf fertige Kompositionen aus Italien zurück. Neben den genannten Oratorien von Passarini und Fabbrini zählten dazu Werke von Galgano Rubini (1690), Bernardo Gaffi (1691), Giovanni Legrenzi (1692, 1705), Alessandro Scarlatti (1693), Antonio Giannettini (1696), Giovanni Lorenzo Lulier (1697), Domenico Gabrielli (1699) und Francesco Gasparini (1703)[114].

Fazit

Resümierend lässt sich festhalten, dass sich die intensiven kulturellen Beziehungen der Habsburger zu Italien im *Seicento* gerade am Beispiel des Oratoriums anschaulich verdeutlichen lassen. Hier spiegelt sich der damals stattgefundene transalpine Kulturtransfer besonders gut. Von keiner anderen barocken Musiziergattung wurden so viele Werke aus Italien an den Wiener Hof importiert und dort nachweislich aufgeführt wie vom Oratorium. Diese

---

Batista Luti da Siena dot.r teol.o del med.o ordine, definitor perpetuo in Toscana, pred.re di S.M.C., et guardiano nel convento pred.o di S. Croce.

[111] A-Wn Mus.Hs. 18183, *Il cielo, la terra, l'abisso prostrati al nome ineffabile di Giesù, singolarmente glorificato per opera del ferventissimo San Bernardino da Siena, oratorio a quattro interlocutori il cielo, la terra, l'inferno, S. Bernardino, presentato alla sac: ces: maestà di Leopoldo primo invitt:o imperatore, da fra Gio*[vanni] *Batt*[ist]*a Luti da Siena Min: Con: primo predicatore italiano di S.M.C., e posto in musica dal sig: Giuseppe Fabbrini maestro di cappella nella metropolitana di Siena*.

[112] Le Glorie del nome di Giesù. Oratorio cantato nell'august:ma capella della S.C.R. maestà dell'imperatore Leopoldo. L'anno M.DC.LXXXIX. Alla m:tà sua consacrato dal R:do P. maestro Gio: Battista Filippo Luti, guardiano de' PP. Minori Conventuali di Siena. Posto in musica dal sig. Giuseppe Fabrini, maestro di cap: nella metropolitana di Siena (Vienna o. J.). Vgl. Sartori III Nr. 12410.

[113] Il Sacrificio d'Abramo. Oratorio d'autore incerto. Cantato nell'augustissima cappella della S.C.R. m:tà dell'imperatore Leopoldo. L'anno M.DC.XCIII. Musica del P. P. Francesco Passerini, Min: Conv: di S. Francesco; m:o di cap: in S. Croce di Firenze (Vienna o. J.). Vgl. Sartori V Nr. 20302.

[114] Siehe Deisinger, Römische Oratorien 99–103; ders., Wiener Aufführungen von Oratorien aus Ober- und dem nördlichen Mittelitalien 1665-1705. Zur höfischen Oratorienpflege unter den Habsburgern Eleonora II. und Leopold I., in: Musicologica Brunensia 49/1 (2014) 47–51.

Feststellung konnte durch jüngst gemachte Quellenfunde erneut bekräftigt werden.

In Wien fand die in der Mitte des *Seicento* noch junge Gattung in Kaiserin Eleonora II. ihre größte Förderin. Eleonora bot dem Oratorium für seine Etablierung im höfischen Zeremoniell beste Voraussetzungen. Zu diesen zählten ihr lebhaftes Interesse an Kunst und Musik, ihre Frömmigkeit, ihre Verbundenheit mit Sprache und Kultur ihrer Heimat, ihr großzügiges Mäzenatentum, ihr weitreichender Handlungsspielraum als Kaiserin-Witwe am Leopoldinischen Hof, die Mittel, die ihr im Rahmen ihres eigenen Hofstaats für repräsentative Zwecke zur Verfügung standen, ihre stark von italienischen Einflüssen geprägte Hofgesellschaft und nicht zuletzt ihre einflussreiche Position in einem weitgespannten italienischen Netzwerk, das die Beschaffung von Oratorien erst möglich gemacht hatte.

Wohl aus Gründen der besseren Verständlichkeit ließ Eleonora nur Werke mit italienischen Texten zu Gehör bringen, womit sie zur Konsolidierung des „Oratorio vulgare“ (in italienischer Sprache) und zu dessen Durchsetzung gegenüber dem „Oratorio latino“ beitrug. Gleichzeitig leistete sie einen bedeutsamen Beitrag zur Bewahrung und Pflege der italienischen Dicht- und Redekunst, zumal sie die Texte der an ihrem Hof aufgeführten Oratorien drucken und namhafte geistliche Rhetoriker aus Italien im Rahmen der Oratorienvorstellungen predigen ließ.

***

Anhang

In den nachstehenden Verzeichnissen erfolgt die Auflistung der Oratorien chronologisch nach den Aufführungsdaten, die den Titelblättern der Libretti zu entnehmen sind. Nach der buchstabengetreuen Wiedergabe des Titelblattes werden das Incipit und die Aufbewahrungsorte der erhaltenen Librettoexemplare bekannt gegeben. Dem Bibliothekssigel folgt die Signatur, sofern diese bekannt ist. Falls sich Noten zum Oratorium oder Libretti zu Wiederholungen erhalten haben, werden dazu Informationen geliefert (Wortlaut des Titelblattes, Standort, Signatur). Darüber hinaus gibt es fallweise Hinweise auf Wiederholungen sowie Anmerkungen zum Quellenmaterial.

Den Verzeichnissen folgen Tabellen, die überblicksweise die wichtigsten Daten zu den chronologisch geordneten Oratorien enthalten. Daten werden hier in eckigen Klammern gesetzt, wenn sie nicht aus dem Wiener Librettodruck, sondern aus Sekundärquellen hervorgehen. Die Abkürzungen M1, M2, S und Se mit nachstehender Zahl verweisen auf Einträge in einschlägigen Spezialverzeichnissen in der modernen Literatur. Ihre Auflösung erfolgt am Ende des Anhangs, wo sich auch ein Abkürzungsverzeichnis der Bibliothekssigel (nach RISM – Répertoire international des sources musicales) befindet.

I. In Wien gedruckte Libretti zu Oratorien, die zwischen 1661 und 1663 in der Kapelle Eleonoras II. aufgeführt wurden:

1.
IL MARTIRIO / DI SANTA / AGATA, / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.

Incipit: Mortali sù sù / Con voci canore
Standort: I-Bc Lo.6725

2.
ORATORIO / DELLA / RESSURRETTIONE, / Cantato nella Cappella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.

Incipit: A i canti, à i suoni, à i canti, / Già la superna Reggia
Standort: I-Vnm Misc. 2482 (No. 1)
Partitur: *Per il giorno di Resurrettione Oratorio à 6. / Del Sig. Marco Marazoli*, I-Bc Q 43, fol. 110–120.

Anmerkung: Im Libretto wurde der von Marco Marazzoli vertonte Text zu einem Teil zusammengefasst. Der zweite Teil ist ein hinzugefügter Text be-

stehend aus 75 Verszeilen (*Choro d'angeli, e choro de peccatori pentiti*). Als Komponist dieses Teils kommt Eleonoras Kapellmeister Giuseppe Tricarico infrage. Näheres zu Marazzolis Komposition und zum Libretto siehe Speck 386–392.

3.
ORATORIO / DI / S. TOMASO. / A 5. / PER L'ADVENTO. / Cantato nella Capella, / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI.

Incipit: Del risorto Redentore, / Sento al core

Standort: I-Lg 476-7

Partitur: *S. Tomaso. Oratorio à 5. / Del S. Marco Marazzoli*, I-Bc Q 43, fol. 122–133.

4.
ORATORIO / PER LO / SANTISSIMO NATALE / DI / CHRISTO REDENTORE. / CANTATO / L'ANNO M.DC.LXI. / ET REPPLICATO / L'ANNO M.DC.LXXVII. / NELLA CESAREA CAPELLA / DELLA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.

Incipit: Era quell'Ora, in cui / Espero à mezo il Ciel si vede asceso

Standort: D-HEu G 2811-3, Res:10.1676-86, 1-9; Sl-Lsk Z VII 2/1

Anmerkung: Ein Libretto zur Wiener Erstaufführung ist nicht nachweisbar.

5.
DAVIDE / PREVARICANTE / E poi pentito. / ORATORIO / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXI.

Incipit: Qvel cor' guerriero invitto, / Che non paventa di Golia l'assalto

Standort: A-Ks G I 438, A-H C-21/3-17

Partitur: *Oratorio À cinque di / David' Prevaricante, è poi pentito. / Poesia / Dell'Ecc:mo Sig:re D: Lelio Orsini / Musica / Di Carlo Caproli del Violino / 1683*, A-Wn Mus.Hs. 16272 Leopoldina

Anmerkung: Auch wenn am Titelblatt kein Anlass für die Drucklegung genannt wird, so kann man angesichts des gegebenen Kontexts doch davon ausgehen, dass das Libretto im Zusammenhang mit einer Aufführung in Eleonoras Kapelle gedruckt wurde. Dafür spricht auch das Libretto zur Wiederholung im Jahre 1683, aus dessen Titelblatt hervorgeht, dass das Oratorium in der Kapelle der Kaiserin gesungen wurde. Siehe Anhang II. 8.

6.
DI IEFTE / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.
Incipit: Mentre di sdegno, e di Furore armati
Standort: A-H C-21/3-17

7.
DIO / HUMANATO, / ORATORIO / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.
Incipit: Gia l'Humanato Dio
Standort: A-H C-21/3-17

8.
IL FIGLIVOL / PRODIGO / ORATORIO / ò Vero / DRAMMETTO MORALE / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.
Incipit: Al partire, sù sù
Standort: A-H C-21/3-17
Partitur: *Il Figliuol Prodigo / Musica di S: M: C: del Inp.re / Leopoldo primo / Poesi: di Pietro Monesio*, A-Wn Mus.Hs. 16866 Leopoldina
Anmerkung: Zur Wiederholung siehe Anhang III. 4.

9.
ORATORIO / PER LA / PURIFICATIONE / DELLA / MADONNA, / CANTATO NELLA CAPPELLA / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della / Corte, Anno 1662.
Incipit: Oh' strane meraviglie / Quella Vergine Madre
Standort: I-Bc Lo.7010

10.
ORATORIO / DELLA / VITA HUMANA, / à 5. / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE. / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampator di Corte. / Anno 1662.
Incipit: Mentre in età fiorita / Di bella Primavera
Standort: I-Bc Lo.7373 (unvollständig)

Partitur: *Oratorio della Vita humana / à 5. / Poesia dell'Ill.mo e Rev.mo Monsig.re Bernini / Musica del Sig.r Gio: Bicilli Mastro di / Cappella della Chiesa Nova*, A-Wn Mus.Hs. 16528 Leopoldina.

Anmerkung: Zur Wiederholung im Jahre 1685 siehe Anhang II. 9.

11.

ORATORIO / DI / ADAMO, ET EVA, / à 6. / Cantato Nella Cappella / DELLA / SAC: CES: MAESTA / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio Stampatore della Corte / L'Anno Anno [sic] *1662.*

Incipit: Ò vita beata, / Ò Luce gradita

Standort: I-Bc Lo.5716, I-Lg 476-2

12.

ORATORIO / DEL / DILUVIO, / à 5. / Cantato Nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / NELLA / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore di Corte, / L'Anno 1662.

Incipit: Per mille colpe reo / Era già l'huom d'irreparabil morte

Standort: I-Lg 476-6

Partitur: *Orat.rio del Diluvio / a. 5. Voci / Musica del Sig. Mercorelli / Parole del Sig. Bartolomeo Conti*, I-Nf 480.2 (Partitur und Einzelstimmen).

13.

JL FIGLIOL / PRODIGO / ORATORIO / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTA / DELL' / IMPERATRICE / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampator di Corte. / Anno 1662.

Incipit: Amici venite / Festosi gioite

Standort: I-Bc Lo.6416

14.

ORATORIO / DI / DANIELE / PROFETA, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELLA / IMPERATRICE / NELL' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Nella famosa Terra / Di Media illustre per gl'Imperi estinti

Standort: I-Bc Lo.6169

Partitur: *Oratorio di Daniele Profeta / à. 6. / Del Sig. Iacomo Carissimi*, GB-Lwa Ms. CG II; GB-Lcm Ms. 108; GB-T Ms. 508, S. 1–76 (anonym).

Anmerkung: Der Text stammt von Pompeo Colonna und hat sich handschriftlich erhalten in: I-Nn Nazionale, ms. XIII.E.28, *IL RATTO DI PROSERPINA / DRAMMA MUSICALE / di / D. Pompeo Colonna PRENCIPE DI / Gallicano / con / Dui oratorij sacri del medesimo / cioè / IL DANIELE, e SANTA AGNESE*, fol. 66r–75r.

15.
ORATORIO / DI / SANTA / CATTERINA, / Per la prima Domenica / DELL' AUVENTO, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Dei sacrosanti Numi, / Del gran Romano Impero

Standort: I-Bc Lo.6044

Anmerkung: Der Text stammt von Bartolomeo Beverini und ist publiziert in: Bartolomeo Beverini, Poesie […] dedicate alla Maestà di Cristina Augusta reina [sic] di Svezia (Roma 1666) 326–336. Neben Christina von Schweden gehörte auch Eleonora II. zu Beverinis Gönnerschaft. Siehe Bartolomeo Beverini, Prediche, discorsi, e lezioni (Vienna 1692) Widmungsvorrede, [1].

Es existiert auch eine handschriftliche Fassung von Beverinis Text mit der Überschrift *S. Caterina vergine e martire. Dramma musicale*. Diese Fassung ist Bestandteil einer im Archiv der römischen Philippiner liegenden undatierten Sammlung mit dem Titel *Dialoghi dell'Oratorio di Roma*. Da sie Handlungsanweisungen aufweist, ist davon auszugehen, dass sie die textliche Grundlage einer szenischen Aufführung war. Siehe Arnaldo Morelli, Il Tempio Armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705) (= Analecta musicologica 27, Laaber 1991) 85.

Näheres zu Beverini siehe Nicola De Blasi, Beverini, Bartolomeo, in: DBI 9 (1967), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-beverini_(Dizionario-Biografico) [06.12.2022]; Carlo Alberto Girotto, Materiali lucchesi per Anton Giulio Brignole Sale gesuita, in: Studi Secenteschi 51 (2010) 264.

16.
ORATORIO / DI / GIOBBE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / Nell' AUVENTO. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Ecco à pugnare in horrido steccato

Standort: I-Bc Lo.6527

17.
ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXII.

Incipit: Hor che sepolto nell'horror profondo

Standort: I-Bc Lo.6797

Anmerkung: : Zur Wiederholung im Jahre 1666 siehe Anhang II. 3. Die ersten vier Verszeilen des Oratoriums liegen in einer Vertonung von Domenico Mazzocchi vor, die in dessen *Madrigali a cinque voci et altri varii concerti* (Roma 1638) erschien, wo sie den ersten Teil des zweiteiligen geistlichen Madrigals Nr. 21 bildet (*Partitura de' madrigali*, S. 173). Während es sich beim ersten Teil dieses Madrigals um eine Komposition für vier Gesangsstimmen handelt, ist der zweite Teil eine Komposition für zwei Chöre zu je vier Stimmen, wobei die vier Verszeilen des Textes nur inhaltlich mit den Versen fünf bis acht des Oratoriums übereinstimmen.

Als Textdichter wird in Mazzocchis Druckwerk „Rovelli" angegeben, bei dem es sich vermutlich um Giovanni Cristoforo Rovelli handelt. Dieser war ein Freund und Arbeitskollege von Mazzocchis Textdichter Giovanni Ciampoli. Beide arbeiteten im Sekretariat der Fürstenbreven am päpstlichen Hof und verfassten poetische Texte. Siehe Adriano Amendola, L'abate Giovan Cristoforo Rovelli, Frans Luycx, François Du Quesnoy, Andrea Sacchi e il mecenatismo artistico dei Caetani nel Seicento, in: Storia dell'arte 122/123 (2009) 147, 150–151.

18.
LE / LAGRIME / DELLA / PENITENZA / ORATORIO / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXIII.

Incipit: Qual piuma è men leggiera

Standort: I-Bc Lo. 6668

19.
ORATORIO / D' / ASSALONNE / PVNITO, / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE, / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXIII.

Incipit: Udite empi rubelli

Standort: I-Bc Lo. 5949

Partitur: *Oratorio / di Assalone Punito. / Poesia del P: Lepori / Musica del S:r D: Pietro Andrea Ziani*, A-Wn Mus.Hs.18854 Leopoldina

Anmerkung: Es existiert folgendes undatiertes Libretto, das anlässlich einer Wiederaufführung des Oratoriums gedruckt wurde: *ASSALONE / PUNITO / ORATORIO / CANTATO / Nell' Augustissima Capella / DELLA / SACRA CESAREA REAL MAESTÀ / DELL' IMPERATRICE ELEONORA. / POESIA. / Del Padre Lepori. / MUSICA. / Del Sig: D. Pietro Andrea Ziani. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.* (Standort: I-Vnm Misc. 2482, A-Gu I 28900). Das Libretto muss zwischen 1674 und 1685 erschienen sein, da Johann Christoph Cosmerovius nur in diesem Zeitraum als Hofbuchdrucker tätig war. Vgl. Deisinger, The Music Chapel of Empress Eleonora II. 178. In der Literatur wird angenommen, dass es sich bei „Padre Lepori" um den 1680/81 im Dienst Eleonoras stehenden Franziskaner-Minoriten Vito Lepori handelt, da außer diesem kein anderer Geistlicher namens Lepori am barocken Wiener Hof nachgewiesen werden konnte. Diese Annahme bringt nun ein kürzlich in den kaiserlichen Hofzahlamtsbüchern gefundener Eintrag ins Wanken, aus dem hervorgeht, dass 1662 der Dominikaner Nicolò Lepori am Wiener Hof verweilte und dort die Fastenpredigten hielt: *Fr: Nicolas Leporij ordinis S: Dominici, wegen jungst vergangner Fasten verrichten Hoff Predigen, zur Verehrung gegen Quittung vnd Anschaffung Sechshundert Gulden* […]. *Idest 600* (A-Wös, Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbuch 107 [1662], fol. 309r. Im Index erscheint sein Name in folgender Schreibweise „Nicolaus Leporj").

Im Unterschied zu Vito Lepori, von dem es weder überlieferte Dichtungen mit gesicherter Autorschaft noch Nachweise für verschollene poetische Texte in Bibliografien zur italienischen Barockliteratur gibt, haben sich vom Dominikaner Nicolò (Nicola) Lepori die Libretti zu zwei Opern erhalten, nämlich zu *Il finto moro* und zu *L'Ildegarde*. Schon in der zeitgenössischen Literatur machte man neben seiner geistlichen Karriere auf sein Wirken als Dichter von „Poemi, Sonetti e Comedie in Verso" aufmerksam. Seine berufliche Laufbahn erreichte 1668 ihren Höhepunkt, als er das Amt des Bischofs von Saluzzo übernahm, das er bis zu seinem Tode 1686 bekleidete. Zuvor war Nicolò Lepori ein gefragter und weit gereister Prediger, der zeitgenössischen Historikern zufolge nicht nur in ganz Italien, sondern auch am Hof des Herzogs von Savoyen sowie beim Kaiser in Wien wirkte. Siehe Irene Chirico, Tra Barocco e Controriforma: *Il finto moro* di Nicolò Lepori, con l'edizione critica del testo (= Le civiltà letterarie 62, Salerno 2018).

Demnach ist auch jener „Padre Lepori", der – wie wir aus Briefen wissen – 1661/62 am Wiener Hof als Prediger wirkte und der Verfasser des anonym erschienenen Librettos zum 1662 in der Hofburgkapelle aufgeführten Sepolcro *Le lagrime della Vergine* ist, nicht mit Vito, sondern mit Nicolò Lepori gleichzusetzen. Siehe Kalista 111f.; Seifert, Die Oper 672f., 450.

Zusammenfassender Überblick

I.	Datum	Titel	Incipit	Librettist	Komponist	Standort	Partitur	Literaturverweise
1.	1661	Il martirio di Santa Agata	Mortali sù sù	?	?	I-Bc		
2.	1661	Oratorio della ressurrettione	À i canti, à i suoni	?	[Marco Marazzoli]	I-Vnm	I-Bc Q 43	S 17203; M2 96; Sp 139
3.	1661 Advent	Oratorio di S. Tomaso	Del risorto Redentore	[Loreto Vittori]	[Marco Marazzoli]	I-Lg	I-Bc Q 43	S 17214; M1 323; M2 145; Sp 145
4.	1661 (nur Libretto zur Wiederholung von 1677 erhalten)	Oratorio per lo Santissimo Natale di Christo Redentore	Era quell'ora, in cui	?	?	D-HEu, Sl-Lsk		S 17278
5.	1661 (ohne Nachweis für eine Aufführung)	Davide prevaricante	Quel cor' guerriero invitto	[Lelio Orsini]	[Carlo Caproli]	A-Ks, A-H	A-Wn Mus.Hs. 16272	S 7210; M1 195; Sp 83
6.	1661	Di Iefte Oratorio	Mentre di sdegno	?	?	A-H		M1 76, 180; M2 129
7.	1661	Dio humanato	Gia l'Humanato Dio	?	?	A-H		
8.	1661	Il figliuol prodigo	Al partire sù sù	[Giovanni Pietro Monesio]	[Leopold I.]	A-H	A-Wn Mus.Hs. 16866	M1 73, 151, 231; M2 40; Sp 114
9.	1662	Oratorio per la Purificatione della Madonna	Oh' strane meraviglie	[Francesco Buti]	?	I-Bc		M1 45; Sp 30
10.	1662 Fasten	Oratorio della vita humana	Mentre in età fiorita	[Pietro Filippo Bernini]	[Giovanni Bicilli]	I-Bc	A-Wn Mus.Hs. 16528	M1 44, 153, 219; M2 190; Sp 70
11.	1662 Fasten	Oratorio di Adamo et Eva	Ò vita beata	[Guglielmo Pagnini]	?	I-Bc, I-Lg		S 17207; M1 108; M2 101; Sp 177

I.	Datum	Titel	Incipit	Librettist	Komponist	Standort	Partitur	Literaturverweise
12.	1662 Fasten	Oratorio del diluvio	Per mille colpe reo	[Bartolomeo Conti]	[Giovanni Francesco Marcorelli]	I-Lg	I-Nf 480.2 (Partitur und Einzelstimmen)	S 17196; M1 48; M2 90, Sp 159
13.	1662 Fasten	Il figliol prodigo	Amici venite	?	?	I-Bc		
14.	1662 Advent	Oratorio di Daniele Profeta	Nella famosa Terra	[Pompeo Colonna]	[Giacomo Carissimi]	I-Bc	GB-Lwa Ms.CG II, GB-Lcm Ms.108, GB-T Ms.508	Sp 86
15.	1662 Advent	Oratorio di Santa Catterina	Dei sacrosanti Numi	[Bartolomeo Beverini]	?	I-Bc		
16.	1662 Advent	Oratorio di Giobbe	Ecco à pugnare	?	?	I-Bc		
17.	1662	Oratorio del'Santissimo Natale	Hor che sepolto	[Giovanni Cristoforo Rovelli?]	[Domenico Mazzocchi?]	I-Bc		
18.	1663 Fasten	Le lagrime della penitenza	Qual piuma è men leggiera	?	?	I-Bc		
19.	1663 Fasten	Oratorio d'Assalonne punito	Udite empi rubelli	[Nicolò Lepori]	[Pietro Andrea Ziani]	I-Bc	A-Wn Mus.Hs. 18854	M2 10

II. In Wien gedruckte Libretti zu Oratorien, die aus Italien stammen und zwischen 1665 und 1686 in der Kapelle Eleonoras II. aufgeführt wurden:

1.
ORATORIO / DEL GIUDITIO / POESIA / DEL SIGNOR / MARCHESE / HIPPOLITO / BENTIVO- / GLI MUSICA / DI D. GIO: LEGRENZI. / NELLA QUARESIMA CANTATO / NELLA CAPELLA DELLA / SACRA MAESTA DELL'IMP.CE / VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Mattèo Cosmerovio, / Stampatòre della Corte, / M.DC.LXV.

Incipit: Al suòn terribile di questa tromba

Standort: I-Vnm Misc. 2482 (No. 4)

2.
ORATORIO / DI / BALDASARRE / PUNITO, / Cantato nella Cappella / DELLA / SACRA MAESTÀ DELL' / IMPERATRICE, / nella / QUADRAGESIMA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Mattèo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXV.

Incipit: Hòr, che Marte in fieri carmi

Standort: I-Vnm Misc. 2482 (No. 7)

Anmerkung: Das Oratorium wurde 1669 in der Kirche des Dominikanerinnenklosters San Paolo zu Treviso mit Musik von Giovanni Sigonfredi gesungen. Sigonfredi stammte aus Pesaro und kam 1653 nach Venedig, wo er zunächst als Sänger tätig war und in der Saison 1654/55 mit Eleonoras späterem Kapellmeister Ziani in einer Opernproduktion zusammenarbeitete. In den 1660er-Jahren stand Sigonfredi im Dienst der venezianischen Philippiner, in deren Kirche Santa Maria della Consolazione (Madonna della Fava) er unter anderem für Aufführungen von Oratorien verantwortlich war. Es spricht also einiges dafür, dass das Oratorium in Wien in Sigonfredis Vertonung erklang. Siehe Deisinger, Wiener Aufführungen 44f.

3.
ORATORIO / DEL' / SANTISSIMO / NATALE, / Cantato nella Capella / DELLA SACRA MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, / M.DC.LXVI.

Incipit: Hor che sepolto nell'horror profondo

Standort: I-Vnm Misc. 2482 (No. 12)

Anmerkung: Da die ersten vier Verszeilen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom vertont und publiziert wurden (siehe Anhang I. 17.), kann man davon ausgehen, dass das Oratorium zur Gänze seinen Ursprung in Rom hat.

4.
ORATORIO / DEL GIUDICIO. / POESIA / DEL SIGNOR MARCHESE / IPPOLITI BENTIVOGLI / MUSICA / DI D. GIO. LEGRENZI. / NELLA QUADRAGESIMA. / VIENNA D'AUSTRIA / Appr. Joanne Jacobo Kürner / MDCLXVIII.

Anmerkung: Das Libretto ist verschollen. Es befand sich in der Bibliothek des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanttal, Österreich. Dort besaß es die Signatur 24.1.28. Dies ist dem handschriftlichen Bibliothekskatalog aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu entnehmen. Der oben angeführte Titel

wurde zitiert nach einem maschinschriftlichen Eintrag im Zettelkatalog „Textbücher – Titelkatalog“ der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Der Eintrag, der im Zettelkatalog unter „Giudicio“ zu finden ist, gibt uns ferner die Auskunft, dass das Libretto des zweiteiligen Oratoriums 17 Seiten umfasste, und nennt uns die Signatur „St. Paul I. 70“.

Am 7. Juni 2010 wurde im Auktionshaus Christie's in London ein gebundenes Konvolut mit Druckwerken aus dem 17. Jahrhundert versteigert, in dem sich laut Auktionskatalog folgendes Libretto befindet: „BENTIVOGLI, Hippolito. Oratorio del Giudicio. Vienna: Matthaeus Cosmerovius, 1668“. Siehe Fine printed books and manuscripts. Monday 7 June 2010 at 10.30 am and 2.00 pm (*Christie's South Kensington* 5475), London 2010, online unter: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/bissari-pietro-paolo-antiopa-giustificata-drama-guerriero-5327358-details.aspx [06.12.2022].

5.
ORATORIO / DI SANTA / AGNESE / CANTATO / NELL'AUGUSTISS:MA CAPELLA / DELLA / SACRA CESAREA REAL MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA / L'ANNO M.DC.LXXVIII. / Poesia di D. Benedetto Pamfilii. / Musica di Bernardo Pasqvini. / IN VIENNA D'AVSTRIA / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.

Incipit: Chi nasce à gl'imperi

Standort: D-Au 02/III.10.4.62, I-Vnm Misc. 2482 (No. 22), Sl-Lsk

Partitur: *ORATORIO DI S. AGNESE / PAROLE / DI D. BENEDETTO PAMFILI / MUSICA / DEL SIG: BERNARDO PASQUINI*, A-Wn Mus.Hs. 18665 Leopoldina

6.
IL FRATRICIDIO / DI / CAINO / ORATORIO / CANTATO / NELLA CAPELLA / DELLA / SACRA CESAREA REAL / MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXVIII. / POESIA / Del Sig. D. BENEDETTO PANFILIJ. / MUSICA / Di ALESSANDRO MELANI. / IN VIENNA D'Austria, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.

Incipit: Folle Adamo! Eva infelice

Standort: I-Vnm Misc. 2482 (No. 21)

Partitur: *IL FRATRICIDIO DI CAINO / ORATORIO / DEL S. D. BENEDETTO / PAMPHILIO / d'Allessandro Melani 1678*, A-Wn Mus.Hs. 19092 Leopoldina

7.
L' / HVOMO INFERMO, / MORIBONDO. / ORATORIO, / CANTATO / Nella Cesarea Capella. / Della S. C. R. Maestà / Dell'IMPERATRICE / ELEONORA.

/ L'ANNO M.DC.LXXXII. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.

Incipit: L'huomo stà per morir

Standort: A-Gu I 28916, D-Au 02/III.10.4.72

Partitur: *L'Huomo Moribondo* | *Orat.rio à 5* | *Del D. Giuseppe Pacieri Orga. ta* | *In s*[an]*ta Casa di Loreto*, I-Nf part. ms. 435.4

8.

DAVID PREVARICANTE, / E POI PENTITO. / ORATORIO / CANTATO NELL' / AUGUSTISS:MA CAPELLA / Della S. C. R. M:tà / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXIII. / COMPOSTO / Dal Sig:r D. LELIO ORSINO, / Prencipe Di Vicouaro. / Posto in Musica da Carlo Caproli del Violino / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.

Incipit: Qvel cor' guerriero invitto

Standort: A-Gu I 28896

Partitur: *Oratorio À cinque di / David' Prevaricante, è poi pentito. / Poesia / Dell'Ecc:mo Sig:re D: Lelio Orsini / Musica / Di Carlo Caproli del Violino / 1683*, A-Wn Mus.Hs. 16272 Leopoldina.

Anmerkung: Bei der Aufführung handelt es sich wahrscheinlich um eine Wiederholung. Siehe Anhang I. 5.

9.

LA / VITA HUMANA. / ORATORIO / DI MONSIG:r BERNINI, / CANTATO / Nell' Augustiss: Capella / Della / S. C. R. M.tà / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXV. / Musica del Sig. Gio: Becilli, Maestro di Cap: / della Chiesa Nova in Roma. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerouio, Stampatore di S. C. M.

Incipit: Mentre in età fiorita

Standort: A-Gu I 28915, A-Wn 406759-B.M, I-Mb, I-PIu, I-Vnm

Partitur: *Oratorio della Vita humana / à 5. / Poesia dell'Ill.mo e Rev.mo Monsig.re Bernini / Musica del Sig.r Gio: Bicilli Mastro di / Cappella della Chiesa Nova*, A-Wn Mus.Hs. 16528 Leopoldina.

Anmerkung: Zur Erstaufführung siehe Anhang I. 10.

10.

LA / ROSINDA. / ORATORIO / D'AUTORE INCERTO: / CANTATO / NELL'AUGUSTISSIMA / CAPELLA / Dalla S. C. R. M. / Dell'IMPERATRICE / ELEONORA. / L'ANNO M.DC.LXXXV. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. C. M.

Incipit: Sù la base del fasto

Standort: A-Wn 406.807-B, D-HEu, I-Rn 35.5.F.12.5, I-Vnm Misc. 2482 (No. 33)

Partitur: *La Rosinda / Oratorio / à 8 Personaggi / con Instr:ti / Di Carlo Polarolo*, A-Wn Mus.Hs. 18103; *La Rosinda / Oratorio. / Musica del Sig: Gio Batta Tomasi Maestro di Capella / di Camera del Ser:mo di Mantoua*, A-Wn Mus.Hs. 19161

Anmerkung: Das Libretto kann nur schwer einer der beiden Vertonungen zugeordnet werden. Es fällt auf, dass jeweils die zweite Strophe einiger Arien und die zweite Strophe des Duetts *Si fugga, si sani* in der Partitur von Carlo Francesco Pollarolo keine Berücksichtigung finden. Sie sind hier weder notiert, noch wird auf sie hingewiesen. Dies spricht für die Zugehörigkeit des Librettos zu Giovanni Battista Tomasis Partitur. Tomasi ist als Kammerkapellmeister des Herzogs von Mantua in der Österreichischen Nationalbibliothek außerdem noch mit einer handschriftlichen Partitur seines Oratoriums *Sant'Agata* (Mus. Hs. 19162) vertreten, das 1686 unter dem Titel *Il martirio di S. Agata* in Mantua aufgeführt wurde. Eine Aufführung in Wien ist zwar nicht belegbar, dürfte aber mit großer Wahrscheinlichkeit stattgefunden haben. Das gleiche gilt für seine *Rosinda*. Die Präsenz beider Oratorien in Wien haben wir wohl Kaiserin Eleonora zu verdanken, die bis zu ihrem Lebensende engen Kontakt zu ihrer Heimat Mantua pflegte. Vgl. Deisinger, Wiener Aufführungen 46f.

11.

LI / MACHABEI. / ORATORIO / D'AVTORE INCERTO, / CANTATO / NELL'AVGVSTISS: CAPELLA / Della S. C. R. M. / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / L'Anno M.DC.LXXXVI. / IN VIENNA D'AUSTRIA, / Appresso Susanna Cristina, Vedoua di Matteo Cosmerouio, / Stampatore di S. M. C.

Incipit: Con musico accento

Standort: A-Wn 406774-B.M, D-HEu, I-Vnm Misc. 2482 (No. 34), Sl-Lsk

Partitur: *Oratorio de Macchabei / à. 6. / Del. Sig.r Gio. Bicilli*, I-Nf Part. ms. 486.1

Zusammenfassender Überblick

II.	Datum	Titel	Incipit	Librettist	Komponist	Standort	Partitur	Literaturverweise
1.	1665 Fasten	Oratorio del giuditio	Al suòn terribile di questa tromba	Ippolito Bentivoglio	Giovanni Legrenzi	I-Vnm		S 17198; M2 199; Se 453
2.	1665 Fasten	Oratorio di Baldasarre punito	Hòr, che Marte in fieri carmi	?	[Giovanni Sigonfredi?]	I-Vnm		M2 102
3.	1666	Oratorio del'Santissimo Natale	Hor che sepolto	[Giovanni Cristoforo Rovelli?]	[Domenico Mazzocchi?]	I-Vnm		
4.	[1668 Fasten]	[Oratorio del giudicio]	[Al suòn terribile di questa tromba]	[Ippolito Bentivoglio]	[Giovanni Legrenzi]	? (disperso)		
5.	1678	Oratorio di Santa Agnese	Chi nasce à gl'imperi	Benedetto Pamphilj	Bernardo Pasquini	D-Au, I-Vnm, Sl-Lsk	A-Wn Mus.Hs. 18665	S 17218; M1 2, 121, 169, 212, 258; M2 149
6.	1678	Il fratricidio di Caino	Folle Adamo! Eva infelice	Benedetto Pamphilj	Alessandro Melani	I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 19092	S 11034; M1 104, 260; M2 127
7.	1682	L'huomo infermo moribondo	L'huomo stà per morir	[Pier Matteo Petrucci]	[Giuseppe Pacieri]	A-Gu, D-Au	I-Nf part. ms. 435.4	S 24279; M2 188; Se 505
8.	1683	David prevaricante	Quel cor' guerriero invitto	Lelio Orsini	Carlo Caproli	A-Gu	A-Wn Mus.Hs. 16272	M1 195; Sp 83
9.	1685	La vita humana	Mentre in età fiorita	Pietro Filippo Bernini	Giovanni Bicilli	A-Gu, A-Wn, I-Mb, I-PIu, I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 16528	S 25096; M1 44, 153, 219; M2 190; Sp 70
10.	1685	La Rosinda	Sù la base del fasto	?	[Carlo Francesco Pollarolo oder Giovanni Battista Tomasi]	A-Wn, D-HEu, I-Rn, I-Vnm	A-Wn Mus.Hs. 18103, A-Wn Mus.Hs. 19161	S 20185; Se 514

II.	Datum	Titel	Incipit	Librettist	Komponist	Standort	Partitur	Literaturverweise
11.	1686	Li Machabei	Con musico accento	[Cesare Mazzei]	[Giovanni Bicilli]	A-Wn, D-HEu, I-Vnm, Sl-Lsk	I-Nf Part. ms. 486.1	S 14551; M1 28, 146, 173, 221; M2 74; Sp 75

III. In Wien gedruckte Libretti zu Oratorien, deren Texte in Italien verfasst, am Kaiserhof vertont und in der Kapelle Eleonoras II. gesungen wurden:

1.
IL FIGLIVOL / PRODIGO / ORATORIO / ò Vero / DRAMMETTO MORALE / RECITATTO / Per Musica nella Capella / DELLA SACRA MAESTA / DELLA / IMPERATRICE. / IN VIENNA D'AUSTRIA. / Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte. / M.DC.LXI.

Incipit: Al partire, sù sù

Standort: A-H C-21/3-17

Partitur: *Il Figliuol Prodigo / Musica di S: M: C: del Inp.re / Leopoldo primo / Poesi: di Pietro Monesio*, A-Wn Mus.Hs. 16866 Leopoldina

Anmerkung: Zur Wiederholung siehe Anhang III. 4.

2.
ORATORIO / DI / S. AGATA. / Cantato nella Cesarea Cappella / Della / Sacra Real Meastà / Dell' / IMPERATRICE / LEONORA / l'Anno 1675. / Poesia del Padre Aloigi Ficieni, / Musica del Signor Antonio Draghi Intendente / delle Musiche Teatrali di S. M. C. e Mastro di Capella / dell'Augustissima Imperatrice / LEONORA.

Incipit: Discesi da sommi Chiostri

Standort: A-Gu I 28898, D-Au 02/III.10.4.58

Partitur: *ORATORIO / Di Sant'Agata*, A-Wn Mus.Hs. 18949 Leopoldina

Anmerkung: Zur Wiederholung und zu Luigi Ficieni siehe Anhang III. 3.

3.
ORATORIO / DI / S. AGATA. / CANTATO / NELL'AUGUSTISS: CAPPELLA / DELLA / SACRA CESAREA REAL MAESTÀ / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA / L'ANNO M.DC.LXXVIII. / Poesia del / Padre LVIGI FICIENI. / Musica del Signor ANTONIO DRAGHI, / Intendente delle Musiche Teatrali di S. M. C. e Mastro di Capella / dell'Augustissima Imperatrice ELEONORA. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio. Stampatore di S. C. M.

Incipit: Discesi da sommi Chiostri

Standort: A-Wst A 66.730, I-Vnm Misc. 2482 (No. 24), I-Lg

Partitur: *ORATORIO / Di Sant'Agata*, A-Wn Mus.Hs. 18949 Leopoldina

Anmerkung: Der 1665 verstorbene Luigi Ficieni aus Bergamo war zuletzt Mitglied der Philippiner-Kongregation in Fano und hatte zuvor eine Zeit lang in Rom gewirkt, wo sich auch seine *S. Agata* handschriftlich erhalten hat. Ein Aufenthalt in Wien ist nicht nachweisbar. Siehe Giovanni Marciano, Memorie historiche della Congregatione dell'Oratorio III (Napoli 1698) 151f.; Deisinger, Römische Oratorien 97.

4.

IL / FIGLIO / PRODIGO. / ORATORIO. / CANTATO / NELL' / AVGVSTISSIMA CAPELLA / DELL' / IMPERATRICE / ELEONORA. / COMPOSITIONE / DI / GIO: PIETRO MONESIO. / IN VIENNA D'AVSTRIA, / Per Gio: Christoforo Cosmerovio, / Stampatore di S. M. C.

Incipit: Al partire sù sù

Standort: I-Vnm Dramm. 829.2

Partitur: *Il Figliuol Prodigo / Musica di S: M: C: del Inp.re / Leopoldo primo / Poesi: di Pietro Monesio*, A-Wn Mus.Hs. 16866 Leopoldina

Anmerkung: Das undatierte Libretto muss zwischen 1674 und 1685 erschienen sein, da Johann Christoph Cosmerovius nur in diesem Zeitraum als kaiserlicher Hofbuchdrucker tätig war. Siehe Amendola–Deisinger 67f. Zur Erstaufführung siehe Anhang III. 1.

Zusammenfassender Überblick

III.	Datum	Titel	Incipit	Librettist	Komponist	Standort	Partitur	Literaturverweise
1.	1661	Il figliuol prodigo	Al partire sù sù	[Giovanni Pietro Monesio]	[Leopold I.]	A-H	A-Wn Mus. Hs. 16866	M1 73, 151, 231; M2 40; Sp 114
2.	1675	Oratorio di S. Agata	Discesi da sommi Chiostri	Luigi Ficieni	Antonio Draghi	A-Gu, D-Au	A-Wn Mus. Hs. 18949	S 17216; M1 304; M2 110; Sp 94
3.	1678	Oratorio di S. Agata	Discesi da sommi Chiostri	Luigi Ficieni	Antonio Draghi	A-Wst, I-Lg, I-Vnm	A-Wn Mus. Hs. 18949	S 17217; M1 304; M2 110; Sp 94

III.	Datum	Titel	Incipit	Librettist	Komponist	Standort	Partitur	Literaturverweise
4.	[zwischen 1674 und 1685]	Il figlio prodigo	Al partire sù sù	Giovanni Pietro Monesio	[Leopold I.]	I-Vnm	A-Wn Mus. Hs. 16866	S 10206; M1 73, 151, 231; M2 40; Sp 114

Abkürzungsverzeichnis

Literaturverweise

M1 = Arnaldo Morelli, Il „Theatro Spirituale" ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento, in: Rivista Italiana di Musicologia 21 (1986) 61–143.

M2 = Arnaldo Morelli, La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento, in: Studi musicali 16/1 (1997) 105–184.

S = Claudio Sartori, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, 7 Bde. (Cuneo 1990–1994).

Sp = Christian Speck, Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung (= Speculum Musicae 9, Turnhout 2003).

Bibliothekssigel

A-Gu = Österreich, Graz, Universitätsbibliothek

A-H = Österreich, Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek und Musikarchiv

A-Ks = Österreich, Klagenfurt, Studienbibliothek

A-Wn = Österreich, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

A-Wös = Österreich, Wien, Österreichisches Staatsarchiv

A-Wst = Österreich, Wien, Stadtbibliothek im Rathaus

D-HEu = Deutschland, Heidelberg, Universitätsbibliothek

D-Au = Deutschland, Augsburg, Universitätsbibliothek

GB-Lcm = Großbritannien, London, Royal College of Music

GB-Lwa = Großbritannien, London, Westminster Abbey Library

GB-T = Großbritannien, Tenbury Wells, St Michael's College Library (heute in: GB-Ob = Oxford, Bodleian Library)

I-Bc = Italien, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (Civico Museo Bibliografico Musicale)

I-Lg = Italien, Lucca, Biblioteca Statale (ex Governativa)

I-Mb = Italien, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

I-Nf = Italien, Neapel, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini (Filippini)
I-Nn = Italien, Neapel, Biblioteca Nazionale „Vittorio Emanuele III“
I-PIu = Italien, Pisa, Biblioteca Universitaria
I-Ras = Italien, Rom, Archivio di Stato, Biblioteca
I-Rf = Italien, Rom, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri
I-Rn = Italien, Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II
I-Rv = Italien, Rom, Biblioteca Vallicelliana
I-Rvat = Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana
I-Vnm = Italien, Venice, Biblioteca Nazionale Marciana
Sl-Lsk = Slovenien, Ljubljana, Semeniška knjižnica

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 313–333
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Rudi Risatti

Die Burnacini in Wien

*Die Übersiedlung einer Familie von Theaterarchitekten von Venedig an den kaiserlichen Hof**

Abstract

The theatre tradition of the Habsburg Empire has its roots in a past rich in festive events and very different types of performances. Already at the beginning of the 16th century and increasingly so during the 17th century, especially under the reign of Emperor Leopold I, the Viennese court engaged architects, artists, composers, musicians and writers to create – following the example of the Italian princely courts – an impressive spectacular culture devoted to great dynamism. With the spread of musical opera at the beginning of the 17th century also in Habsburg territory, the monarchs began to commission the construction of new theatres, which were true jewels of engineering and stage technology. It is at this point that, in the history of the Empire, mention should be made of the contribution of Giovanni and Lodovico Ottavio Burnacini. The Burnacini were illustrious 'theatre engineers' and certainly – together with Giacomo Torelli, who had been invited by Louis XIV to Paris – among the most important of those who emigrated beyond the Alps. A theatre engineer took care of most aspects of festivals and theatre productions, from conception to realisation, giving a decisive imprint to the whole aesthetics of the event. The aim of the article is to illustrate the researches carried out in recent years and to show how the Burnacini family, thanks to cultured men of letters who acted as intermediaries, were invited to Vienna to live there permanently, proposing types of spectacles that became fundamental for the history of theatre and almost a synonymous of Baroque culture.

Die Theatertradition Österreichs hat ihre Wurzeln in einer Vergangenheit, die reich an festlichen Ereignissen und unterschiedlichen Arten von theatralischen Darbietungen war. Die großen Theater Wiens, wie z. B. das Burgtheater oder die Wiener Staatsoper, sind nicht zufällig, sondern dank ihrer geschicht-

* Eine ähnliche Version dieses Textes in italienischer Sprache ist in folgendem Band erschienen: Patrons, intermediaries, Venetian artists in Vienna & imperial domains (1650–1750), hrsg. von Enrico Lucchese–Matej Klemenčič (Firenze 2022) 13–22.

lichen Entwicklung Institutionen von Weltrang geworden. Denn sie stehen in der Tradition früherer Theater, nämlich des Alten Burgtheaters am Michaelerplatz, das wie ein Rohdiamant in die Fassade der Wiener Hofburg eingelassen war, oder des Kärntnertortheaters, das sich ungefähr anstelle des heutigen Hotels Sacher befand. Diese Theater, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gegen Einlösen einer Eintrittskarte öffentlich zugänglich gemacht wurden und Ausdruck eines zunehmend an Kunst und Musik interessierten Bürgertums waren, sind ihrerseits das Ergebnis einer noch früheren Theatertradition, die aus einem programmatischen Mäzenatentum des Kaiserhauses hervorging. Letzteres wurde spätestens seit Beginn des 16. Jahrhunderts unter Kaiser Maximilian I. systematisch betrieben und im Laufe des 17. Jahrhunderts intensiver verfolgt. Besonders Kaiser Leopold I. setzte – ähnlich wie König Ludwig XIV. in Frankreich – vermehrt auf Kunst und Kultur als Mittel zur Repräsentation. Literaten, Komponisten, Musiker Architekten und bildende Künstler leisteten ihren Beitrag, um nach dem Vorbild der italienischen Fürstenhöfe theatralische Darbietungen und spektakuläre Vergnügungen zu veranstalten. Diese dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern waren auch dazu bestimmt, in der kollektiven Wahrnehmung ein System allegorisch-symbolischer Bezüge zu verankern, das innenpolitisch auf die Festigung der Herrschaft der Wenigen über die Vielen abzielte und auf internationaler Ebene Hegemonialansprüche in Europa erhob[1]. Zu den Veranstaltungen, die sich ab dem 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten, gehörten Turniere, Straßenfeste, Winterumzüge mit thematisch geschmückten Schlitten[2] und Feuerwerke, deren Ziel es war, das Publikum in

[1] Zur Festkultur der Habsburger in Renaissance und Barock und über ihre gesellschaftlich-politischen Implikationen vgl. Spettacolo barocco! Triumph des Theaters, hrsg. von Andrea Sommer-Mathis–Daniela Franke–Rudi Risatti (Publikation zur Ausstellung im Theatermuseum, 2. März 2016 – 30. Jänner 2017, Wien 2016) passim. Ausführliche Informationen zur Geschichte der Wiener Staatsoper von den Anfängen bis zur Gegenwart finden sich im zweibändigen Tagungsband: Geschichte der Oper in Wien (Wiener Staatsoper), 17. – 19. September 2018, hrsg. von Dominique Meyer–Oliver Rathkolb–Andreas Láng–Oliver Láng (Wien–Graz 2019). Zum Kärntnertortheater: Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb, hrsg. von Andrea Sommer-Mathis–Reinhard Strohm (= Specula Spectacula 14, Wien 2022).

[2] Man denke an die im späten 16. Jahrhundert von Giuseppe Arcimboldo entworfenen Schlitten, die ca. hundert Jahre später von Lodovico Ottavio Burnacini aufgegriffen wurden, vgl. Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707), hrsg. von Rudi Risatti (Wien 2019) 237 und Monika Kurzel-Runtscheiner, Theatralik auf Schnee und Eis. Burnacini und die Schlitten des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Sommer-Mathis–Franke–Risatti 209–218. Vgl. hier zudem einen mit Drachen und verschlungenen Basilisken verzierten Schlitten in der Online-Sammlung des Theatermuseums Wien: https://www.theatermuseum.at/de/object/929853/ [20. Dezmeber 2022].

Staunen zu versetzen und das Antlitz der Mäzeninnen und Mäzene, die auf den Tribünen ihren Platz eingenommen hatten, durch Feuerräder und andere wundervolle pyrotechnische Effekte buchstäblich zu erleuchten, wodurch sie ihre Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit natürlich zu erhöhen vermochten. Schließlich war ‚sehen und gesehen werden' das wahre Motiv jener bombastischen, für uns heute vielleicht nicht ganz nachvollziehbaren Festkultur der Frühen Neuzeit, wofür großer Aufwand betrieben wurde und wofür die Höfe keine Kosten scheuten.

Feste und Theateraufführungen konnten sowohl in den Prunkräumen der Paläste wie auch im Freien inszeniert werden. Aus dem Ausland wurden Komödiantentruppen eingeladen, die am Hof und gelegentlich auch auf der Straße auftraten. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts, mit der Ausbreitung der Oper als neue theatralische Gattung auch auf habsburgischem Gebiet[3], begannen die Monarchen nach und nach auch Theaterhäuser[4], also eigens für theatralische Darbietungen vorgesehene Gebäude errichten zu lassen, die sich zu wahren Meisterstücken des Ingenieurwesens und der Bühnentechnik entwickelten und die die Anwesenheit von erprobten Theateringenieuren oder -architekten erforderten.

Es ist genau dieser Kontext, in dem die Burnacini, die damals zu den wichtigsten ‚Theateringenieuren' des italienischen *Seicento* zählten, einen bemerkenswerten Schritt im Verlauf ihrer Karriere erlebten. Dieser Artikel fasst den Stand der Forschung der letzten Jahre zusammen, setzt aber einen besonderen Akzent auf das dichte Beziehungsnetz, das schließlich zu ihrer Übersiedlung nach Wien führte.

Bevor auf Leben und Karriere der beiden Burnacini eingegangen wird, sei zunächst auf die besondere Bedeutung ihres Berufes hingewiesen. Denn die Funktion eines Theateringenieurs oder -architekten fasste Aufgaben zusammen, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und vor allem heute zumeist getrennt ausgeübt werden: Erbauer von Theatern, Experte für Bühnentechnik, Bühnenbildner, z. T. Regisseur, Kostümbildner und manchmal sogar Impresario. Kurz gesagt, ein Theateringenieur kümmerte sich um ein Großteil der Aspekte einer Theaterproduktion und – wie wir sehen werden – der Festkultur

[3] Herbert Seifert, Das erste Musikdrama des Kaiserhofs, in: Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge, hrsg. von Herbert Seifert–Matthias Johannes Pernerstorfer (Wien 2014) 325–338.

[4] Ein Beispiel dafür ist das Theater auf der Kurtine, das 1668 von Lodovico Ottavio Burnacini in Wien erbaut wurde und von dem das Theatermuseum eine bekannte Seitenansicht besitzt: https://www.theatermuseum.at/de/object/633837/ [20. Dezember 2022].



Abb. 1: Unbekannter Stecher, *Porträt von Giovanni Burnacini,* o. Dat. [1652/55]. 15,4 × 11,6 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr.GS GPK7639. © KHM-Museumsverband.

im höfischen Kontext, von der Konzeption bis hin zur Realisierung; er prägte deren gesamte Ästhetik entscheidend mit[5].

[5] Die Bezeichnungen Theaterarchitekt und Theateringenieur wurden sowohl einerseits von den Burnacini selbst in der Korrespondenz mit ihren Auftraggebern verwendet (d. h., sie bezeichneten sich oder unterschrieben oft als solche) als auch andererseits von Dritten, z. B. der Kanzlei des Kaiserhauses, in Notizen, Verträgen, Rechnungen und Quittungen. Dies trifft unabhängig von der verwendeten Sprache (Italienisch, Deutsch oder Latein) zu. Im ersten Fall finden sich die Begriffe sogar in einigen ihrer Stiche, und zwar unterhalb der Inschriften und Widmungen an die Auftraggeber. Auf einem Stich, der einen *Triumph des Allerheiligsten* von 1652 darstellt und auf den später noch eingegangen wird (s. u. Anm. 22), ist beispielsweise zu lesen: *Ioannes Burnacinus Ces:a Maie:tis Architetus Inuentor*; der Seitenansicht des Theaters auf der Kurtine (vgl. Anm. 4) ist zu entnehmen: *Lodovico Burnacino Ingegniero di Sua: S.C:M: Inventor*. Für den zweiten Fall sei hier auch auf weitere Stellen verwiesen, die in Risatti 23 (Anm. 3), 60 (Anm. 121), 57, 42 (Anm. 43 und 44), 59 (Anm. 54) zitiert werden.

Doch wer waren diese Burnacini, deren Name in nicht theaterwissenschaftlichen Kreisen fast in Vergessenheit geraten ist? Es handelt sich um Giovanni Burnacini (1609–1655), der am 28. August 1609 in Cesena getauft wurde (**Abb. 1**), und seinen Sohn Lodovico Ottavio (1636–1707), der wahrscheinlich in Venedig auf die Welt kam und mit Sicherheit seine Jugend dort verbrachte. Zusammen dienten sie dem Haus Habsburg während der Herrschaft von drei Kaisern: Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Ihre Werkstatt ist nicht nur wegen der Anzahl der von ihnen betreuten Theateraufführungen und Feste oder wegen der künstlerischen Qualität ihrer Arbeit von Bedeutung – eine Qualität, die durch die Wertschätzung ihrer Auftraggeberinnen und Auftraggeber immer wieder bestätigt und von zeitgenössischen Kommentatoren bekräftigt wurde –, sondern auch wegen ihren besonderen Biografien. Sie sind gute Beispiele für die typische Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Mäzenatentum, in deren Rahmen auch Literaten aus der akademischen Elite immer wieder eine wichtige Rolle als Vermittler spielten[6].

Die rezenten Forschungen zur Vorbereitung der Ausstellung „Groteske Komödie. Lodovico Ottavio Burnacini“ im Theatermuseum in Wien (8. Oktober 2020 – 2. August 2021) haben viele Wissenslücken um die Familiengeschichte der Burnacini und die mannigfaltigen Beziehungen, die zu ihrem internationalen Erfolg[7] führten, schließen können.

Zunächst gibt es einige Indizien dafür, dass die Hinwendung der Familie Burnacini zu Festen und zum Theater bereits auf den ersten Lodovico, Giovannis Vater und Großvater von Lodovico Ottavio, zurückzuführen ist. Denn in der Region von Cesena diente er nicht nur als Artillerist, sondern auch als *bombardino*[8], d. h. als Experte für Pyrotechnik im Kontext der Feste. Es war dies eine Kunst, die Giovanni später ebenfalls beherrschte, wie ein Stich im British Museum[9] bezeugt.

---

[6] Zur Rolle von Literaten und Akademien als Vermittler zwischen Herrschaftshäusern und Künstlern (aller Gattungen) vgl. Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque (1963, revised and enlarged edition, Yale–New Haven 1980) passim.

[7] Vgl. Risatti und insbesondere Samantha Santi o De Santi, Die Burnacini, eine Dynastie von Theateringenieuren. Neue Entdeckungen zu ihrer Herkunft, in: Risatti 39–62. Dank intensiver Recherchen konnte sie bisher unveröffentlichte Informationen an den Tag legen und somit den Stand der biografischen Forschung – vgl. z. B. Amalia Barigozzi Brini, Burnacini, Giovanni, in: DBI 15 (1972), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-burnacini_(Dizionario-Biografico)/ [20. Dezember 2022] – aktualisieren.

[8] Santi o De Santi 39.

[9] Collections of The British Museum (Reg.nr. 1870,1008.3000), online unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1870-1008-3000 [20. Dezember 2022].



Abb. 2: Lodovico Ottavio Burnacini, *Ponte di Rialto dal Altra Parte,* o. Dat. [ca. 1670–1680]. Bleistift, Bister und Bleiweiß auf Papier, 35,2 × 52,5 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 28. © KHM-Museumsverband.

Trotz der jüngsten Entdeckungen berichten die bisher bekannten Quellen erst ab dem Alter von 27 Jahren von Giovannis Leben. Im Jahr 1636 – dem Geburtsjahr seines Sohnes Lodovico Ottavio – ist sein Aufenthalt in Venedig dokumentiert (**Abb. 2**)[10]. Dort konnte er sich zunächst als Architekt und später auch als Impresario der Theater S. Cassian, SS. Giovanni e Paolo und ab 1648 des Teatro Santi Apostoli beweisen[11].

Giovanni Burnacini lebte und arbeitete in der Lagunenstadt in jenen Jahren, in der sie vielleicht das aktivste Zentrum des europäischen Theaterlebens

[10] Auch einige Zeichnungen von Lodovico Ottavio, insbesondere eine seiner beiden hier wiedergegebenen ‚Zwillingsansichten' der Rialto-Brücke in Bister und Bleiweiß (**Abb. 2**), scheinen den starken Einfluss Venedigs auf die Biografien der beiden Burnacini zu unterstreichen. Lodovico Ottavio nannte sie *Ponte di Rialto* und *Ponte di Rialto dal Altra Parte*. Nur in der ersten Ansicht, die hier nicht veröffentlicht ist, aber online eingesehen werden kann (https://www.theatermuseum.at/de/object/929815/ [20. Dezember 2022], hat der Künstler unten links einen *Pantalone* dargestellt. Die vielleicht bekannteste venezianische Figur aus der Commedia dell'Arte steht hier auf einem Steg direkt unter der Brücke und scheint auf einen *Zanni* zu warten, der ihm seine Dienste anbieten wird. Diese Figur scheint auf die Verbindung zwischen Venedig und der Welt des Theaters zu verweisen, die den jungen Lodovico Ottavio stark beeinflusst haben muss, vgl. Risatti 170f.

[11] Vgl. Santi o De Santi 46–50.



Abb. 3: Giovanni Burnacini, Inszenierter Ritterkampf in der Oper *Le pretensioni del Tebro e del Po* (Ferrara 1642). Kupferstich, 29 × 23,6 cm. Città di Castello, Biblioteca comunale Giosue Carducci, Inv.-Nr. 50507. Foto: © Samantha Santi o De Santi.

war; seine Bekanntheit wuchs und dadurch erhielt er wichtige Aufträge auch in anderen Städten, wie z. B. in Ferrara. Im Jahre 1640 – möglicherweise im Zuge des Todes des Ferrareser Architekten Alfonso Rivarola, genannt Il Chenda (1590–1640) – beauftragte ihn der Markgraf von Ferrara Cornelio Bentivoglio (1606–1663) mit der Inszenierung der Oper *L'amore trionfante dello sdegno*[12] (Die Liebe triumphiert über die Verachtung) nach Texten des Humanisten Ascanio Pio di Savoia (1580–1649), die zwischen 1641 und 1642 zweimal in der sogenannten Sala Grande[13] aufgeführt wurde. Die Sala Grande war jenes Theater, das Jahre zuvor Giovanni Battista Aleotti (1546–1636) für die Ac-

[12] Ascanio Pio di Savoia, L'AMORE TRIONFANTE / DELLO SDEGNO / Drama Recitato in Musica Con Machine / NELLA CITTA DI FERARA / Per La Venuta del L'ECC.MO PRINCIPE / SIG.n D. TADDEO BARBERINI / Prefetto Di ROMA GENERAL.mo / Del l'Armi Di S. CHIESA / OPERA / DI D. ASCANIO PIO / Di Savoia / In Ferarra per Fran.co Suzzi Stamp. Cam, 1642.

[13] Vgl. Paolo Fabbri, I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento I (Lucca 2002) passim und eine vom MuseoFerrara herausgegebene Übersicht, online unter: http://www.museoferrara.it/view/s/f9f67487b272433882a8d02a9ff998ae [20. Dezember 2022].

cademia degli Intrepidi errichtet hatte. Letzterer war in Bezug auf bühnentechnische Erneuerungen ein bedeutsames Vorbild. Denn ihm wird traditionell das Überwinden des Periakten-Systems und die Erfindung der beweglichen Theaterkulissen zugeschrieben. Auf *L'amore trionfante dello sdegno* folgte nur ein Jahr später das Opernturnier *Le Pretensioni del Tebro e del Po*[14] (Die Ansprüche der Flüsse Tebro und Po), für das Giovanni Burnacini ein spezielles Theater mit hölzernen Logen bauen sollte, das aus heutiger Sicht durchaus als modern bezeichnet werden kann. Der szenische Bereich beschränkte sich nämlich nicht auf die Nutzung des eigentlichen Bühnenraums, sondern dehnte sich, Reiter und Pferde eingeschlossen, auf das gesamte Parkett aus (**Abb. 3**).

Die Quellen aus Ferrara liefern nicht nur wertvolle Informationen über die beiden Bühnenwerke, sondern auch über die intensive, manchmal hektische Tätigkeit eines Theateringenieurs der damaligen Zeit, der stets von Förderern abhängig war. Von großer Bedeutung ist dabei ein Brief von Giovanni – sein frühestes bisher gefundenes Autograf –, in dem er schreibt:

Hochwohlgeborenster und hervorragendster Herr und verehrtester Beschützer!

Gemäß dem Wort und der Vereinbarung, in der ich mit Euer Hochwohlgeboren verblieben bin, warte ich auf Eure Order und Befehle. Die Herren Musiker von San Cassiano, will heißen vom Theater, haben mir gesagt, dass sie gehört haben, dass Euer Hochwohlgeboren meine Person bis Ende November nicht benötigen wird, daher haben sie mich gebeten, ihnen ihre Bühne instandzusetzen, weil diese drei Monate sonst keine Frucht tragen. Ich habe ihnen geantwortet, dass ich Euer Hochwohlgeboren mein Wort gegeben habe und nichts disponieren könne. Sie haben mich sehr ersucht, dass ich ihnen wegen der Bestätigung schreiben möge. Ich werde auf Eure Order warten und nur genau das machen, was mir von Euch befohlen wird, und entbiete Euch meine tiefste Verehrung, die ich einem solchen Herrn schulde. Aus Venedig am 31. August 1640. Euer Hochwohlgeboren ergebenster Diener, Giovanni Burnaccini[15].

[14] Francesco Berni, LE PRETENSIONI / DEL TEBRO, E DEL PO' / CANTATE, E COMBATTVTE / IN FERRARA, / NELLA VENVTA / DELL'ECCELL. SIG. PRINCIPE DON / TADDEO BARBERINI / PREFETTO DI ROMA, / GENERALISS. DELL'ARMI DI S. CHIESA, ETC. / COMPONIMENTO DEL SIG. / DONN'ASCANIO PIO DI SAVOIA / E DESCRIZIONE / DI FRANCESCO BERNI / In Ferrara per Francesco Suzzi Stamp. Camerale / CON LICENZA DE' SUPER. 1642.

[15] *Ill.mo et Ecc.mo Sig.r et Pro. Coll.mo Conforme la parolla et apunttamento restato con V. S. Ill.ma sto attendendo li sui ordini et Comandi. Li Sig.ri Musici di san Casano cioue del Teattro mi à*[n] *detto di aver inteso a dire che non sia V. S. Ill.ma per Adoprar la mia persona sino alla fine di Novembere onde mi ano pregatto ch'esendovi questi tre mesi infrutuosi Volia Metterli in sesto la lor sena. Li ò Risposto ch'avendo datta la parola à V. S. Ill.ma non poso dispor Cosa alchuna. Mi ano fatto grand istanzza che voli per la Certificacione della lunghezza di questo Tempo schriverli atendero li soi ordini ne faro senon quel tanto che da lei mi Vera*



Abb. 4: *Porträt von Andrea Zani,* in: Valerio Zani, Memorie imprese, e ritratti de' Signori accademici Gelati di Bologna (Bologna 1672) 44.

Aus diesem Brief lässt sich eine gewisse Ungeduld und innere Zerrissenheit des Künstlers ablesen. Die Aufträge waren zahlreich und überschnitten sich; aber vom Markgrafen kam keine Reaktion. Nicht weniger bedeutend sind in

Comandatto facendoli quella profonda Reverenza che devo à un Ta[le] *Sig.re / di Veneci di 31 Agosto 1640. / A V. S. Ill.ma et Ecc.a / Devotissimo Servitore/ Giovanni Burnaccini*. Ferrara, Archivio di Stato, Fondo Bentivoglio, Lettere Sciolte, b. 252, cc. 36–37, zit. nach Santi o De Santi 42. Vgl. auch Roberta Ziosi, I libretti di Ascanio Pio di Savoia: un esempio di teatro musicale a Ferrara nella prima metà del Seicento, in: Musica in torneo nell'Italia del Seicento, hrsg. von Paolo Fabbri (Lucca 1999) 135–165, hier 145 Anm. 43.

diesem Zusammenhang die Briefe von Andrea Zani († 1651) (**Abb. 4**), einem Mitglied der Bologneser Accademia dei Gelati, der als Vermittler zwischen den beiden fungierte:

Ich habe drei weitere Briefe an Euer Hochwohlgeboren geschrieben, aber nicht das Glück einer Antwort gehabt. Ich nehme an, dass Ihr Euch auswärts aufgehalten habt. Der Maler oder Ingenieur, mit dem mir Euer Hochwohlgeboren zu sprechen aufgetragen hat, weil er in diesem Fasching bei dem Fest, das für Euren hochwohlgeborenen Herrn Schwager veranstaltet werden soll, Euch dienen soll, ersucht mich, dass Ihr ihm irgendeine Nachricht geben mögt, ob er parat stehen soll, da er andere Angebote hat. Euer Hochwohlgeboren möge mir irgendeine Nachricht geben, […] *ich flehe Euch an um ein paar Zeilen, damit diese armen Leute wissen, was sie tun sollen* […][16].

Die Beziehung zwischen einem Theatermann wie Burnacini und einem Literaten wie Zani verdient es, näher untersucht zu werden, denn vielleicht war es ihm zu verdanken, dass das Kaiserhaus Burnacini nach Wien einlud.

Es ist plausibel, dass Zani Burnacini kennenlernte, als er 1637 nach Venedig zog und gleichzeitig Verbindungen zum Hof in Mantua knüpfte. Dort ernannte Maria Gonzaga (1609–1660) Zani zum Markgrafen und arrangierte seine Heirat mit Lucrezia, der Tochter des Prinzen Giovanni Siro da Correggio von Österreich (1590–1645)[17]. Um die Interessen seines Schwiegervaters zu vertreten, reiste Zani mehrmals nach Wien, wo er das Vertrauen von Kaiser Ferdinand III. gewann, der ihn später zum kaiserlichen Mundschenk ernannte. Ab 1650 residierte Zani schließlich ständig am kaiserlichen Hof. Im Jahr 1651 heiratete der Kaiser dann in dritter Ehe die Tochter von Maria Gonzaga, Eleonora Maddalena Gonzaga-Nevers von Mantua (1628–1686) (**Abb. 5**). Diese kultivierte und stilvolle Frau ging in die Geschichte ein als Liebhaberin von Musik und Theater, als Mäzenin von Künstlern und Literaten sowie als Initiatorin zahlreicher Feste und Komödienaufführungen am Wiener Hof.

[16] *Ho scritto tre altre mie a V. E. né mai ho potuto haver fortuna di risposta mi immagino si sia trattenuta fuora. Il Pittore o Ingegniero che V. E. mi fece parlar per venirla a servir questo Carnevale per la festa da doversi fare per l'Ill.mo Sig.r Cognato suo mi fa instanza li dia qualche aviso se deve star a sua posta havendo altre occasioni V. E. mi dia qualche aviso,* […] *la suplico di quattro righe [così] questi poveretti sappiano quello devono fare* […]. Ferrara, Archivio di Stato, Fondo Bentivoglio, Lettere Sciolte, b. 253, c. 46r, zit. nach Santi o De Santi 42. Vgl. auch Dinko Fabris, Mecenati e Musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585–1645) (Lucca 1999) 474f.

[17] Santi o De Santi 42. Zum Leben von Giovanni Siro da Correggio s. auch Alberto Ghidini, Correggio, Giovanni Siro da, in: DBI 29 (1983), online unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-siro-da-correggio_(Dizionario-Biografico)/ [20. Dezember 2022].



Abb. 5: Frans Luycx, *Eleonora Gonzaga-Nevers als Diana,* 1651. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 4508. © KHM-Museumsverband.

Obwohl die Literatur des 19. Jahrhunderts[18] und selbst die Nachschlagewerke des letzten Jahrhunderts es behaupten, sind die Burnacini nie in Mantua

[18] Heinrich Kábdebo, Zur Entwicklungs-Geschichte der Decorations- (Architektur-) Malerei in Wien, in: Österreichische Kunst-Cronik II/4 (5. Juni 1879) 62; Albert Ilg, Die Fischer von Erlach (Wien 1895) 77, 79.



Abb. 6: Frans Luycx, *Porträt von Ferdinand III.,* ca. 1648. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 3107 (Detail). © KHM-Museumsverband.

tätig gewesen. Dennoch kann es kein Zufall sein, dass Ferdinand III. sie 1651 – gerade im Jahr seiner Eheschließung mit Eleonora – nach Wien berief. Es liegt auf der Hand, dass diese Wahl aufgrund der engen Kontakte getroffen wurde, die zwischen Venedig, Mantua und Wien bestanden. Wie aus den Archiven hervorgeht, fand die Nachricht auch an anderen Höfen Widerhall. Einer Notiz im Archivio Segreto Estense von Modena entnimmt man:

[…] *kam ein Architekt aus Italien, um ein Theater mit wunderbarer Maschinerie am Ort der Reitschule, oder auch Rosstummelplatz, zu entwerfen, wo auf Kosten seiner Majestät eine musikalische Komödie aufgeführt werden soll*[19].

[19] […] *è venuto un Architetto d'Italia per disegnare un Teatro con Machine prodigiose nel luogo del maneggio, o sia Cavallerizza, ove si reciterà una Commedia in musica a spese di S. Maestà*. Notiz, datiert 19. August 1651; Ferrara, Archivio Segreto Estense, zit. nach Lorenzo Bianconi–Thomas Walker, Dalla Finta pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici, in: Rivista Italiana di Musicologia X (1975) 379–454, hier: 416, Anm. 154.

Diesmal handelte es sich aber nicht mehr um eine kurze Reise, wie es in Ferrara und anderen italienischen Städten der Fall gewesen war, um dann, nach beendetem Auftrag, nach Venedig zurückzukehren, sondern um eine Übersiedlung mit der ganzen Familie im Schlepptau, einschließlich des sechzehnjährigen Lodovico Ottavio, der bereits dem Vater assistierte. Die gesamte Werkstatt wurde von der Lagunen- in die Kaiserstadt verlegt. Es darf daher nicht überraschen, dass das einzige bisher überlieferte Porträt von Giovanni Burnacini (vgl. **Abb. 1**) von seiner Dankbarkeit gegenüber dem Monarchen zeugt: In dem Medaillon, das der Ingenieur um den Hals trägt, erkennt man unschwer das Bildnis des Mannes, der ihn nach Wien holen ließ: Kaiser Ferdinand III. (**Abb. 6**).

Giovanni Burnacinis Wiener Karriere wurde sofort von zahlreichen wichtigen Ereignissen bestimmt. Darunter 1652 das Opernturnier *La Gara*[20] von Alberto Vimina (1603–1667) mit Musik von Antonio Bertali (1605–1669), dem *Maestro di Cappella di Sua Maestà Cesarea*. Gegenstand des Librettos ist der Streit zwischen den vier Kontinenten um das Privileg, die Geburt der Infantin Margherita Teresa, der Tochter Philipps IV. von Spanien, die mit dem künftigen Kaiser Leopold I. verlobt war, zu feiern. Wie Zeichnungen[21] und Stiche belegen wurde auch in diesem Fall die Bühne so gestaltet, dass im Rahmen der Oper ein inszeniertes Turnier stattfinden konnte. Auf *La Gara* folgten im selben Jahr in der Prager Kirche von St. Jakob der Bau einer sakralen Dekoration mit dem Titel *Trionfo del SS. Sacramento*[22], die in einem wertvollen Gedenkstich vom jungen und künstlerisch schon vielversprechenden Lodovico Ottavio bildlich festgehalten wurde. 1653 errichtete Giovanni dann in Regensburg, anlässlich des dortigen Reichstags, ein neues hölzernes Theater, in dem

[20] Alberto Vimina, LA GARA / Opera Dramatica rappresentata in Musica, / Per introduttione di Torneo fatto in Vienna, / PER LA NASCITA / DELLA SERENISSIMA / INFANTA DI SPAGNA, / DONNA / MARGARITA / MARIA D'AUSTRIA, / DEDICATA / A SUA ECCELLENZA IL SIGNORE / MARCHESE DI CASTEL RODRI- / GO, GENTILHUOMO / […] / Vienna D'Austria, Appresso Matteo Riccio, l'Anno 1652; das Libretto ist auf den 7. Jänner 1652 datiert.

[21] Andrea Sommer-Mathis hat neulich auf fol. 107r im XII. Album der Nicolai-Sammlung in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart eine Originalzeichnung von Giovanni Burnacini entdeckt, die den Bühnenraum für diese Oper darstellt, vgl. Andrea Sommer-Mathis, The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena, in: Music in Art XLII/1–2 (2017) 71–96; das Bild ist auch online verfügbar und frei zugänglich: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=5592&tx_dlf%5Bpage%5D=223 [21. September 2021].

[22] Ein Exemplar des Stichs befindet sich in der Galéria mesta Bratislavy, Inv.-Nr. C6460, online unter: https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:GMB.C_6460 [20. Dezember 2022].



Abb. 7: Jacob von Sandrart nach Giovanni Burnacini, *Landschaft mit stürmischer See,* Detail aus dem Bühnenbild zum Prolog der Oper *L'inganno d'amore* (Regensburg 1653). Kupferstich, ca. 15 × 19 cm (ohne Proszenium). New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.

die Oper *L'inganno d'amore*[23] von Benedetto Ferrari (1604?–1681) mit Musik des bereits erwähnten Antonio Bertali aufgeführt wurde. Die Oper beginnt mit einem lebhaften Duett zwischen den Göttern Fortuna und Amor:

Quai lampi, quai tempeste
Vanno il mare agitando
All'apparir d'Amore?[24]

Für diese Szene schuf Giovanni Burnacini eine stürmische, durch Blitze erhellte Meereslandschaft (**Abb. 7**). Die lebhafte Darstellung im Opernlibretto, die von Jacob von Sandrart (1630–1708) gestochen wurde, scheint den innovativen Charakter von Giovanni Burnacinis Bühnenbildkunst, die sonst als eher

[23] Benedetto Ferrari, L'INGANNO D'AMORE / Drama / Di Benedetto Ferrari / Dedicato / Alla S. C. M. Dell'Imperatore / FERDINANDO III / Rappresentato in Musica / Nell'Anno dell'Imperiale Dieta 1653 / Ratispona / Christoff Fischero.

[24] *Welche Blitze, welche Stürme wühlen das Meer auf, wenn die Liebe erscheint?*, ebd. Prolog.



Abb. 8: *Bronzemedaille mit einem Porträt von Lodovico Ottavio Burnacini,* Ignaz Bendl zugeschrieben, ca. 1688. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr.12336bb. © KHM-Museumsverband.

konservativ[25] gilt, bezüglich der Nachahmung der Natur zu unterstreichen. In der Tat führte sein Werk szenografisch – also hinsichtlich der Generierung und Gestaltung fiktiver Räume auf dem sonst neutralen Raum der Bühne – im Vergleich zum Werk seiner Vorgänger (z. B. Bernardo Buontalenti, Alfonso Parigi, Giovanni Battista Aleotti) wenig Neuerungen ein. Doch gerade in diesem Bild für *L'inganno d'amore* zeigen sich zwei konträre Ansätze, die der Komposition Charakter verleihen: 1) eine annährend realistische Darstellung der Natur auf der Bühne und 2) eine aufgeladene, fast expressionistische, dramatische Darstellung der Naturphänomene durch den Einsatz von Spezialeffekten, einschließlich Licht und Ton, die dem Publikum eine synästhetische Erfahrung bieten sollte. Es ist schwer festzustellen, inwieweit dieses Zusammenspiel von Gegensätzen tatsächlich auf Burnacinis bühnenbildnerische Fähigkeiten oder auf Sandrarts ‚grafische Übersetzungsarbeit' in seinem Stich zurückzuführen ist.

Nach dem recht unerwarteten frühen Tod des Thronfolgers Ferdinand IV., Sohn Ferdinands III., der im Alter von zwanzig Jahren an den Pocken gestorben war, musste die Familie Burnacini 1654 in der Wiener Augustinerkirche ein *Castrum Doloris* errichten[26]. Dieses Werk war ebenso großartig wie düster, fast

[25] Vgl. Barigozzi Brini.

[26] Eine Kopie des Stichs befindet sich in Wien, in der Albertina, Inv.-Nr. DG2018/207, online unter: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2018/207]&showtype=record [20. Dezember 2022].



Abb. 9: Kupferstich von Ioannes Troyens nach einem Gemälde von David Teniers d. J., *Bildnis Erzherzogs Leopold Wilhelm in einer allegorischen Komposition,* die ihn als Förderer und Sammler der Künste darstellt, datiert 1658. Aus: Le Theatre des Peintures de David Teniers, natif d'anvers, peintre, et ayde de chambre des serenissimes princes Leopold Guil. Archiduc & Don Jean d'Austriche (1660). Wien, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek.
© KHM-Museumsverband.

eine Vorahnung von Giovannis eigenem Tod, der nur ein Jahr später eintreten sollte: Am 21. Juli 1655 meldete das Wiener Sterberegister den Tod von *Johann Bornatschin, 45 Jahre, Freiherr, kais. Ingenieur, in der Purzerin wittib haus am Kienmarkt, an stain*[27].

Das künstlerische Erbe und die Rolle des Oberhauptes einer großen Familie wurden ohne jede Wahl von seinem Sohn Lodovico Ottavio übernommen, der damals – im Gegensatz zu dem auf einer Medaille abgebildeten, einzigen uns bekannten späteren Porträt von ihm (**Abb. 8**) – erst achtzehn Jahre alt war.

Die ersten Jahre nach dem Tod seines Vaters waren schwierig und wurden schlecht bezahlt[28]. Ferdinand III. starb nämlich 1657, und sein Nachfolger Leopold I. beauftragte zunächst einen anderen Künstler, Giovanni Battista Angelini († 1658), der in Brüssel Ingenieur des Erzherzogs Leopold Wilhelm gewesen war. Letzterer war der einflussreiche Onkel des jungen Kaisers und zweifellos einer der größten Förderer der bildenden Kunst unter den Habsburgern des 17. Jahrhunderts gewesen (**Abb. 9**).

Erst nach dem Tod Angelinis wurde Lodovico Ottavio Burnacini am 1. Januar 1659 in seiner Funktion als Theateringenieur des Hofs bestätigt. Er wurde sofort mit wichtigen Projekten betraut, unter anderem mit dem Wiederaufbau des bereits erwähnten Theaters des Regensburger Reichstags, das demontiert und über die Donau nach Wien verschifft[29] worden war, um auf dem „Rosstummelplatz" wieder aufgebaut zu werden, dem Standort der Reitschule, der auch in den Modeneser Notizen Erwähnung fand und der dem heutigen Josefsplatz entspricht.

Die Eröffnung des Theaters im Januar 1660 markierte den Beginn einer zweijährigen Blütezeit der italienischen Commedia dell'Arte. Es scheint naheliegend zu sein, dass die ca. 125 grotesken Zeichnungen Lodovico Ottavio Burnacinis, die der fantastischen Welt der Komödie gewidmet sind und heute im Theatermuseum[30] in Wien verwahrt werden, in Erinnerung an diese besondere Periode entstanden. Namhafte Schauspieltruppen aus ganz Europa wurden nach Wien eingeladen, um dort zu gastieren. In diesem Kontext ist das Debüt des jungen Arlecchino-Darstellers Domenico Biancolelli (1636–1688)

[27] Alexander Hajdecki, Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abteilung: Regesten aus in- und ausländischen Archiven mit Ausnahme des Archives der Stadt Wien, Bd. VI: Reg. 6275–14352 (Wien 1908) hier: 266, Reg. 10615, zit. nach: Flora Biach-Schiffmann, Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hof (Wien–Berlin 1931) 32.

[28] Risatti 16 sowie der gesamte Aufsatz von Andrea Sommer-Mathis, Lodovico Ottavio Burnacini und die Commedia dell'arte am Wiener Hof, in: ebd. 63–79.

[29] Otto G. Schindler, „Mio compadre Imperatore". Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger, in: Maske und Kothurn 38 (1997) 25–154, hier: 78.

[30] Vgl. Katalogteil in Risatti 130–331.

(**Abb. 10**) zu erwähnen, der im gleichen Jahr wie Lodovico Ottavio geboren wurde und mit dem es zwangsläufig, aufgrund der Auftritte in jenem Theater, zu einem direkten Austausch gekommen sein muss. Es besteht offensichtlich eine Verbindung zwischen einem Kostümentwurf zu Arlecchino von Burnacini (**Abb. 11**) und dem Arlecchino Biancolellis, dem nachgesagt wird, dass er als erster ein „kaleidoskopisches", d. h. geometrisch gestaltetes „Rautenkostüm" trug, im Gegensatz zu dem früheren „Flickenkostüm"[31] von Tristano Martinelli (1556–1630)[32].

Das goldene Zeitalter der Commedia in der kaiserlichen Residenzstadt endete 1662, vermutlich im Zuge des Tods von Erzherzog Leopold Wilhelm und zweifellos unter dem Druck der Jesuiten[33], die dieser aus Italien stammenden Theatergattung nicht wohlgesonnen waren. Selbst wenn oder gerade eben weil solche Aufführungen beim Publikum und sogar beim Kaiser beliebt waren, stellten sich die Jesuiten vehement dagegen: Die Zurschaustellung eines grotesken, verzerrten und verzerrenden Weltbilds, das einzig und allein ein erheitertes Lachen zum Ziel hatte, konnte nicht akzeptiert werden[34]. Groteske Tableaus mit obszönen Anwandlungen und ungezügelte Visionen voller Ungeheuer wurden nur dann geduldet, wenn sie in eine religiöse Thematik, wie z. B. die Versuchungen des heiligen Antonius, eingebettet waren. Genau dazu fertigte Lodovico Ottavio Burnacini beeindruckende Szenenentwürfe an (**Abb. 12**), die mit einer Aufführung am 12. Dezember 1674 im Theater der Jesuiten zusammenhängen[35].

---

[31] Tristano Martinelli, Compositions de Rhetorique de M. Don Arlequin, Imprimé Delà le Bout du Monde (Lyon 1601), Deckblatt. Das anscheinend einzige bekannte Exemplar befindet sich in Paris, in der Bibliothèque Nationale de France, Sig. RES Y2-922. Das Bild ist online verfügbar unter: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607039k/f13.item [20. Dezember 2022]. Über das Leben des ersten Arlecchino der Theatergeschichte, Tristano Martinelli, vgl. Siro Ferrone, Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli, attore (Roma–Bari 2006).

[32] Zur historischen Entwicklung des Kostüms des Arlecchino vgl. Risatti 189 und Claudia Contin Arlecchino, La Umana Commedia di Arlecchino. Tra iconografia antica e ritratti d'arte del primo Arlecchino donna (= Porto Arlecchino 2, Trient 2017) 127–138.

[33] Marko Deisinger, Weltliches Vergnügen, die Jesuiten und ein spektakulärer Unfall im Theatersaal. Andrea D'Orsos Commedia dell'arte-Truppe am Wiener Kaiserhof 1660, in: Frühneuzeit-Info 27 (Wien 2016) 18–34.

[34] Zur komplexen Thematik der Ästhetik der Groteske am Beispiel von Burnacini sei auf folgenden Tagungsband verwiesen: Grotesk! Ungeheuerliche Künste und ihre Wiederkehr, hrsg. von Stefan Hulfeld–Rudi Risatti–Andrea Sommer-Mathis (Wien 2022).

[35] Vgl. Risatti 133 und den Beitrag von Laura Ritter, „ich habe nitt baldt was bössers gesehen". Lodovico Ottavio Burnacini und die *Diablerie* des niederländischen 16. Jahrhunderts, in: Hulfeld–Risatti–Sommer-Mathis 103–126.



Abb. 10: N. Habert nach L. Ferdinand, *Porträt von Domenico Biancolelli,* o. Dat. [nach 1688]. Kupferstich, 25,7 × 18,2 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr.GS GPG7289. © KHM-Museumsverband.

Nach der zweijährigen Blütezeit der Komödien schuf Lodovico Ottavio Burnacini nach 1662 Hunderte von Ausstattungen für Opern und Ballette, er baute mehrerer Theaterhäuser und Freilichtbühnen, stets ergänzt durch eine ausgefeilte Bühnenmaschinerie, er plante zahlreiche höfische Feste und entwarf auch für diese Hunderte von Kostümen; zudem entwarf er Paläste und Denkmäler wie die Pestsäule am Graben in Wien – all das kann in diesem Kontext nur beiläufig erwähnt werden, wurde aber teilweise bereits untersucht[36].

[36] Andrea Sommer-Mathis, Lodovico Ottavio Burnacini, scenografo e costumista di Antonio Draghi, in: „Quel novo Cario, quel divin Orfeo". Antonio Draghi da Rimini a



Abb. 11: Lodovico Ottavio Burnacini, *Arlecchino,* o. Dat. [vor 1685]. Wasserfarben und metallische Farbmischung aus Kupfer und Zink auf Papier, 26 × 15,3 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ Min29 72a1. © KHM-Museumsverband.

Lodovico Ottavio Burnacini, der in die Fußstapfen seines Vaters Giovanni trat, das Talent seiner Vorfahren nutzte und die venezianischen Theaterstandards über die Alpen hinaus exportierte, wurde einer der anerkanntesten Theateringenieure des 17. Jahrhunderts. Nach einer Reise nach Wien in den

Vienna. Atti del convegno internazionale, Rimini, Palazzo Buonadrata, 5.–7. Oktober 1998, hrsg. von Emilio Sala–Davide Daolmi (= ConNotazioni 7, Lucca 2000) 387–410; Sommer-Mathis–Franke–Risatti passim; Risatti passim.



Abb. 12: Lodovico Ottavio Burnacini, *Tentacioni di S. Antonio,* o. Dat. Bleistift, Bister und Bleiweiß auf Papier, 25,8 × 38,4 cm. Wien, Theatermuseum, Inv.Nr. HZ Min29 18. © KHM-Museumsverband.

Jahren 1687–88 notierte der schwedische Sammler Nicodemus Tessin der Jüngere (1654–1728):

Beijm H: Burnacini der trusser undt ingegner vom Keijsser ist, habe ich alle hoffligkeit genossen, in theatern undt festen wirdt heut zu tage dass groste lumiere von allen haben[37].

[37] Merit Laine–Börje Magnusson, Nicodemus Tessin the Younger. Sources – Works – Collections III: Travel Notes 1673–77 and 1687–88 (Stockholm 2002) 411.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 335–371
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Cecilia Mazzetti di Pietralata

Vista su Vienna, 'paradiso del mondo':

Andrea e Scipione Santacroce attraverso nuove fonti per la storia della città e della corte[*]

Abstract:

By cross-referencing the data provided by documents in the family archive (letters, diaries, expense registers), the different stays in Vienna of Monsignor Andrea Santacroce and his nephew Scipione are reconstructed, outlining the cultural framework of the city and their contribution in terms of artistic and cultural exchange, of which the family members residing in Rome were also effective instruments. Diplomatic gifts, the sending of poetic texts, open architectural sites, as well as religious and secular festivals and ceremonies, banquets, theatres: the documentary sources paint a vivid picture of Vienna at the end of the 17th century and the first decade of the 18th century, which is echoed in the Roman affairs of the family.

Nel corso di uno studio sui rappresentanti degli Asburgo a Roma e sulla rete romana degli appoggi imperiali, quella dei Santacroce è emersa con grande evidenza come famiglia molto fedele almeno dalla metà del Seicento alla metà del Settecento, anche in anni di crisi nei rapporti tra papato e impero come durante la Guerra di Successione spagnola[1]. I legami dei Santacroce con gli impe-

* Il presente contributo è frutto di uno studio più ampio sulle rappresentanze imperiali a Roma condotto nell'ambito del progetto *Habsburgische Gesandte in Rom, 1619–1740*, finanziato dal FWF–Österreichischer Wissenschaftsfonds nell'ambito del programma Lise Meitner (M 2474) e condotto da chi scrive presso l'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Vienna, in collaborazione con l'Istituto storico austriaco di Roma. Sono molto grata per la generosità con cui entrambi gli istituti hanno offerto concreto sostegno e stimolo scientifico alla ricerca, e in particolare a Sebastian Schütze e Andreas Gottsmann.

[1] Per un panorama della rappresentanza austriaca a Roma a queste date: Elisabeth Garms-Cornides, Scene ed attori della rappresentazione imperiale a Roma nell'ultimo Seicento, in: La corte di Roma tra Cinque e Seicento "teatro" della politica europea, a cura di Maria Antonietta Visceglia–Gianvittorio Signorotto (Roma 1998) 509–536; Kaiserhof – Papsthof (16.–18. Jahrhundert), a cura di Richard Bösel–Grete Klingen-

riali derivavano da conoscenze ed esperienze condotte tanto a Roma quanto al Nord[2]. I viaggi e le carriere di diversi membri della famiglia mi hanno dunque spinto a invertire il punto di osservazione, ovvero, ad analizzare non più solo la fazione imperiale alla corte di Roma ma anche a prendere in esame gli italiani di stanza più o meno prolungata a Vienna e la loro visione del Paese e della corte[3].

La letteratura e le carte d'archivio continuano infatti a svelare quanto rimarchevole sia stata la presenza italiana a Vienna tra Sei- e Settecento e come molti esponenti di nobili famiglie degli Stati italiani preunitari vi si muovessero con grande disinvoltura, parte di un'élite europea libertina e pre-illuminista e

stein–Alexander Koller (Wien 2006); L'Impero e l'Italia nella prima età moderna, a cura di Matthias Schnettger–Marcello Verga (Berlin 2006); Alexander Koller, Imperator und Pontifex. Forschungen zum Verhältnis von Kaiserhof und römischer Kurie im Zeitalter der Konfessionalisierung (1555–1648) (Münster 2012); Papato e Impero nel Pontificato di Urbano VIII (1623–1644), a cura di Irene Fosi–Alexander Koller (Città del Vaticano 2013). Inoltre, con prospettiva storico-artistica: Jörg Garms, Les activités artistiques des confraternités germaniques, in: Les Fondations nationales dans la Rome pontificale. Atti del convegno, Roma 1978 (Torino 1981) 47–60; Richard Bösel, Ein Projekt im Auftrag Ferdinands II. für das Ignatius-Heiligtum in der römischen Kirche "Il Gesù", in: Kaiserhof – Papsthof 225–249; Friedrich Polleross, Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg 1653–1706 (Petersberg 2010); Jörg Garms, Il ruolo dell'impero e degli stati tedeschi nella Roma barocca, in: Studi Romani 62 (2014) 232–241; Martin Krummholz, Habsburgische Propaganda des kaiserlichen Botschafters am päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas (1714–1719), in: Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur, a cura di Werner Telesko (Wien–Köln–Weimar 2017) 263–283; Friedrich Polleross, Carlo Fontana e i rappresentanti imperiali a Roma, in: Carlo Fontana 1638–1714, celebrato architetto. Atti del convegno, Roma 2014 (Roma 2017) 223–232.

[2] Sulla posizione filoasburgica dei Santacroce (peraltro da loro stessi dichiarata apertamente nella corrispondenza esaminata) si veda Stefano Pifferi, Carlowitz, gli Asburgo e la Santa Sede nella nunziatura di Andrea Santacroce, in: Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna, a cura di Matteo Sanfilippo–Alexander Koller–Giovanni Pizzorusso (Viterbo 2004) 295–319.

[3] Lo studio degli Italiani a Vienna ha già una solida tradizione storiografica, più ricca tuttavia per il panorama musicale. Per una visione d'insieme sulle caratteristiche anche sociali: Jean-Michel Thiriet, L'immigration italienne dans la Vienne baroque (1670–1750), in: Revue d'histoire économique et sociale 52 (1974) 339–349; Ferdinand Opll, Italiener in Wien. Katalog zur Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs (= Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 3, 42 [1987]). Un ampio ritratto della produzione letteraria è in Alfred Noe, Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil 1: Von den Anfängen bis 1797 (Wien 2011). Il concetto di 'italianità' ha tuttavia radici piuttosto ottocentesche: Gualtiero Boaglio, Italianità. Eine Begriffsgeschichte (Wien 2008). Con grande rilevanza per gli argomenti qui trattati, l''italianità' alla corte di Vienna è esaminata in Herbert Karner, Einleitung, in: id., Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (Wien 2014) 12–21.

insieme eredi di una lunga tradizione di rapporti sovranazionali della nobiltà di spada italiana con l'imperatore.

Tra i meno noti agli studi austriaci si trovano proprio i Santacroce[4], che invece rappresentano un caso esemplare per illustrare i rapporti tra Roma e Vienna sullo scorcio tra Sei- e Settecento nel difficile equilibrio tra rappresentanza pontificia, adesione alle ragioni imperiali cattoliche e difesa del prestigio familiare. La loro storia 'asburgica' si può ricostruire grazie ad un cospicuo materiale documentario, soprattutto carteggi, purtroppo lacunosi in certi snodi di particolare interesse storico artistico.

I protagonisti sono Andrea Santacroce (1655–1712), già vicelegato di Bologna (1686–1689) nunzio prima a Varsavia (1690–1696) e poi a Vienna (1696–1700) e infine cardinale (**fig. 1**)[5]; il fratello di questo, il marchese Antonio Santacroce (1654–1707); la sua consorte, la marchesa Girolama Naro, vera *femme forte* della famiglia (?–1727) (**fig. 2**); il figlio ed erede della coppia, Scipione Publicola Santacroce (1681–1747) (**fig. 3**), che a sua volta prosegue la casata grazie alle nozze con Maria Isabella Vecchiarelli (1681–1761)[6].

[4] La tradizione di collezionismo artistico, esercitato ai più alti livelli dalla famiglia romana di antica nobiltà e volto a raccogliere di volta in volta antichità, pittura e disegni come attestato da diversi inventari tra Cinquecento e Settecento, è stata già messa in luce negli studi, soprattutto riguardo alla situazione precedente il 1670, data di un prezioso inventario di dipinti redatto da Giovan Francesco Grimaldi, ma segnalando anche l'esistenza di documentazione relativa ad Andrea, Antonio e Scipione Santacroce: Kathleen Christian, From Ancestral Cults to Art. The Santacroce Collection of Antiquities, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni 14 (2004) 255–272; una prima indagine a tutto tondo sulle collezioni artistiche è avanzata da Mario Epifani, Artisti bolognesi nel carteggio del cardinal Antonio Santacroce, in: Prospettiva 112 (2003) 94–104, e Claudia Pazzini, Il collezionismo della famiglia Santacroce nella Roma del XVII secolo. I dipinti, in: Roma moderna e contemporanea 13 (2005) 225–247; inoltre si veda, seguendo l'ordine cronologico dei temi trattati: Michele Nicolaci, Giovanni Baglione, Francesco Bassano e Antonio Maria Panico. Lettere dal carteggio di Onofrio Santacroce (1568–1604), in: Storia dell'arte 137/138 (2014) 33–68; Mario Epifani, Il cardinale Antonio Santacroce collezionista di disegni, in: Les cahiers d'histoire de l'art 2 (2004) 82–115; Claudia Pazzini, Il collezionismo della famiglia Santacroce nella Roma del XVII secolo. I disegni, in: Studiolo 4 (2006) 187–212; Mario Epifani, Disegni della collezione Santacroce a Vienna, Budapest e Atene, in: Territori 1 (2007) 74–88.

[5] Si veda l'ottimo profilo biografico di Silvano Giordano, Santacroce, Andrea, in: DBI 90 (2017), online: https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-santacroce_res-cb5acb98-2b85-11e8-9479-00271042e8d9_%28Dizionario-Biografico%29/. Sulla sua nunziatura, sotto una diversa prospettiva rispetto a quella adottata nel presente studio: Pifferi, Carlowitz.

[6] La generazione di Andrea Santacroce e del fratello Antonio con la sua famiglia è presa in esame nel loro ambiente romano, nella prospettiva della storia sociale, da Renata Ago, Carriere e clientele nella Roma barocca (Roma 1990), e eadem, Il gusto delle cose. Una



Fig. 1: Ritratto del cardinale Andrea Santacroce, incisione

La scena si svolge prevalentemente tra Vienna e Roma, non senza passare brevemente per Lucca, città che si trovava sotto la protezione imperiale, Venezia, e i teatri di guerra di tutta Europa, dove andava trionfando il principe Eugenio. Ma è soprattutto lungo l'asse Vienna-Roma che i quattro personaggi in diverso modo influiscono sulla vita culturale del tempo.

storia degli oggetti nella Roma del Seicento (Roma 2006). Per i monumenti funebri di Antonio, Girolama e Scipione Santacroce: Jennifer Montagu, The Santacroce Tombs in S. Maria in Publicolis, Rome, in: The Burlington Magazine 139 (1997) 849–859.



Fig. 2: Monumento funebre dei marchesi Antonio e Gerolama Santacroce (dettaglio con i ritratti di Lorenzo Ottoni). Roma, S. Maria in Publicolis

La strategia politica familiare si definisce in modo unitario; così, ad esempio, mentre monsignor Andrea, scontento della nunziatura di Polonia, cerca in ogni modo di farsi inviare a Vienna – la cui corte gli era già nota almeno dall'epoca del viaggio per raggiungere Varsavia[7] – il fratello Antonio 'corteggia' l'ambasciatore imperiale a Roma, Anton Florian von Liechtenstein, che lo definisce *Cavaliere de più spiritosi di questa corte e d'una delle migliori famiglie*[8].

[7] Sul viaggio di Andrea Santacroce per raggiungere la nunziatura di Varsavia, narrato in un suo diario: Małgorzata Trzeciak-Cygan, Un viaggio a due voci: il nunzio apostolico Andrea Santacroce e il suo segretario Giovan Battista Fagiuoli nella Polonia del Seicento, in: Italian Studies 75 (2020) 292–306. Proprio in questo scritto riferisce di avere *qualche amico* alla corte di Vienna e nel Consiglio di Stato: Roma, Archivio di Stato (in futuro: ASR), Santacroce, 1260, fasc. 12.1: *Memoria particolare di cose proprie*, fogli non numerati. Per una disamina più approfondita della corrispondenza dalla Polonia mi sia consentito ora rinviare a Cecilia Mazzetti di Pietralata, Roma – Varsavia – Vienna. Cultura artistica e cultura materiale nella nunziatura di Polonia di Andrea Santacroce, in: Le arti e gli artisti nella rete della diplomazia pontificia (Roma 2022) 33–42.

[8] Vienna, Hausarchiv der Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein, HA 110. Pochi anni dopo Antonio Santacroce riceve la nomina a consigliere cesareo, e probabilmente in quella circostanza commissiona i ritratti dell'imperatore Leopoldo e dell'arciduca



Fig. 3: Monumento funebre del principe Scipione Publicola Santacroce (dettaglio con il ritratto di Giovan Battista Maini). Roma, S. Maria in Publicolis

Tanto Andrea Santacroce che suo nipote Scipione trascorrono diversi anni nella città imperiale, il primo vedendosi assegnata la nunziatura di Vienna dove

Carlo: ASR, Archivio Santacroce b. 286, febbraio-marzo 1702, citato da Ago, Il gusto delle cose 149. Tuttavia, sebbene il marchese Antonio fosse orientato in piena sintonia su una politica filoasburgica – e la intensa corrispondenza tra i due fratelli all'epoca delle nunziature di Varsavia e di Vienna lo attestano con piena evidenza – le malelingue romane sottolineavano come più di una volta le azioni di Antonio avessero nuociuto alle prospettive di carriera del fratello. Così il conte Orazio d'Elci, Vita di Innocenzo XII e dei cardinali viventi nell'ultimo anno del suo pontificato e relazione della Corte Romana, BAV, Vat. lat. 7440, fol. 88r–93v (*Andrea Santacroce, prete*).

arriva il 23 giugno 1696[9], il secondo fuggitivo da Roma – dopo una sosta a Lucca – tra 1705 e 1713.

Negli anni della nunziatura Andrea Santacroce produce una grande quantità di documentazione epistolare, conservata nell'archivio familiare. A quella diretta al fratello Antonio egli affida il suo sguardo di commentatore attento e disincantato; insieme al copialettere dei dispacci alla Segretaria di Stato, è la fonte cui attingere per raccontare il suo soggiorno viennese e l'impressione che egli ne trasmetteva a Roma[10]. La lettura in controluce delle lettere di Monsignor Santacroce offre il ritratto di una città in espansione urbanistica e in via di definizione come una splendida capitale europea[11], osservato con gli occhi di un romano, cresciuto nel centro propulsore del barocco europeo.

In questo contributo si vogliono evidenziare alcune delle principali linee di interesse che si lasciano seguire attraverso le fonti.

Livree e carrozze, l'ingresso solenne, i doni

Le preoccupazioni del nunzio Santacroce sono quelle di ogni diplomatico all'arrivo in una nuova sede: il corredo di cui provvedersi, l'organizzazione di un pubblico ingresso, le udienze a corte, i doni da presentare, la sede da riorganizzare[12]. Tutte operazioni condotte sull'esempio e con il confronto di quanto fatto dai predecessori.

[9] ASR, Santacroce 1166, fol. 3.

[10] ASR, Santacroce 1166, 1226. I due volumi di lettere sono stati esplorati, con diverso intento, da Ago, Carriere e clientele. L'autrice se ne serve per discutere le strategie di carriera e di promozione familiare di Andrea Santacroce nel contesto di uno studio sulle carriere ecclesiastiche che è stato seminale anche per la storia dell'arte. Per altre considerazioni intorno ai nostri protagonisti a partire da una base documentaria, in particolare sulla consorte di Scipione, Maria Isabella Vecchiarelli, ancora Ago, Il gusto delle cose. Anche in questo caso, tuttavia, la vicenda viennese di Andrea prima e Scipione poi e le strette relazioni della famiglia con gli imperiali restano in ombra non costituendo chiave interpretativa per il differente obiettivo dello studio. L'interesse del doppio registro comunicativo è rilevato anche per uno dei predecessori di Santacroce a Vienna, il nunzio Buonvisi, da Gaetano Platania, Asburgo d'Austria, Santa Sede e area danubiano-balcanica nelle carte del nunzio Francesco Buonvisi, ivi, 227–293.

[11] Per una panoramica sulla città di Vienna all'indomani della liberazione dall'assedio turco: Wien im Jahre 1703. Die Vogelschau des Dessauer Gesandten Bernhard Georg Andermüller und die Transformation des Wiener Stadtbildes, a cura di Ferdinand Oppl–Martin Scheutz (Wien 2018). La situazione precedente è recentemente illustrata in Karner, Die Wiener Hofburg 1521–1705. Per una visione d'insieme Wien. Geschichte einer Stadt II, a cura di Peter Csendes–Ferdinand Oppl (Wien 2003); inoltre ancora di riferimento Geschichte der Stadt Wien, a cura di Anton Mayer (Wien 1911).

[12] In anni recenti gli aspetti relativi alla cultura materiale nel contesto delle relazioni diplomatiche hanno richiamato attenzione programmatica, con la conseguenza di pro-

Come d'uso, l'ingresso solenne seguiva di qualche tempo l'arrivo in città e richiedeva una lunga preparazione; all'evento – momento chiave della pubblica rappresentazione che esprimeva contemporaneamente la dignità e la qualità del nunzio, del suo casato e del pontificato – erano dunque interessati sia al di qua che al di là delle Alpi, e Santacroce non manca di mandare informazioni a Roma. Il percorso fatto dal corteo, che procedeva – a dire del Santacroce – secondo il tragitto consueto, entrava in città passando per quella che lui e altri italiani chiamano "Porta d'Italia", non indicata nelle piante conosciute della città[13]. È la guida di Antonio Bormastino, di pochi anni successiva (1715) che

muovere un ricongiungimento dei più sistematici studi storici sulla diplomazia in età moderna con gli interessi della storia dell'arte: Per gli orientamenti recenti di una storia della diplomazia basata sugli 'attori', sulle loro funzioni e sulle individuali figure di protagonisti: Hillard von Thiessen–Christian Windler, Einleitung: Außenbeziehungen in akteurzentrierter Perspektive, in: Akteure der Außenbeziehungen. Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel, a cura di idem (Köln 2010) 1–13. Sulla storia della diplomazia esaminata alla lente della cultura materiale si vedano inoltre le proposte metodologiche di Harriet Rudolph, Entangled Objects and Hybrid Practices? Material Culture as a New Approach to the History of Diplomacy, in: Material Culture in Modern Diplomacy from the 15th to the 20th Century, a cura di Harriet Rudolph–Gregor Metzig (Berlin–Boston 2016) 1–28. Per una sintesi delle pratiche consuete calata nel contesto viennese ancora Oppl–Scheutz, Wien im Jahre 1703, cap. 6. Sul cerimoniale dei nunzi alla corte imperiale Elisabeth Garms-Cornides, "Per sostenere il decoro": Beobachtungen zum Zeremoniell des päpstlichen Nuntius in Wien im Spannungsfeld von Diplomatie und Liturgie, in: Diplomatische Praxis und Zeremoniell in Europa und dem Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit, a cura di Ralph Kauz–Jan Paul Niederkorn–Giorgio Rota (Wien 2009) 97–130. Più in generale per una riflessione sulle relazioni dei nunzi di Germania: Guido Braun, Erkenntnispotentiale der „Nuntiaturberichte aus Deutschland" für die internationale historische Forschung, in: QFIAB 98 (2018) 11–30. Sul cerimoniale alla corte cesarea e sul capitale simbolico di tale insieme di pratiche: Andreas Pečar, Die Ökonomie der Ehre: Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. 1711–1740 (Darmstadt 2003); Der Wiener Hof im Spiegel der Zeremonialprotokolle (1652–1800): Eine Annäherung, a cura di Irmgard Pangerl–Martin Scheutz–Thomas Winkelbauer (Innsbruck 2007); Stefan Seitschek, „Einige caeremonialpuncten bet(reffend)". Kommunizierende Gefäße: Zeremonialprotokoll und Wiener Diarium als Quelle für den Wiener Hof (18.Jh.) (tesi magistrale, Vienna 2011); Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur 1618–1918, a cura di Werner Telesko (Wien–Köln–Weimar 2017); Herbert Karner, Raum und Zeremoniell im 17. Jahrhundert, in: Die Wiener Hofburg 1521–1705, a cura di id., 516–527.

[13] Ancora nel 1767 il percorso dell'ingresso iniziava per la Porta d'Italia: AAV, Arch. Nunz. Vienna 168, fol. 146ss., *Promemoria mandato da Vienna a Varsavia nell'anno 1767: Il giorno del suo publico ingresso, che si fa per la porta d'Italia, togliendosi dal Palazzo del Giardino del sig.r Principe di Schwarzenberg gran maresciallo di corte, che per quel giorno il presta al nunzio,* […] *Mons. Nunzio tratta a rinfreschi tutta la nobilità* […]. *La sera medesima dell'ingresso pubblico Mons. Nunzio tratta a lauta cena i propri, e i suddetti gentilomini de sig.ri ambasciatori, e del sig.r Card.le arcivescovo.*

chiarisce la sua collocazione, e soprattutto la sua altra e più consueta denominazione come "Porta di Carinzia", ovvero il Kärtnertor[14].

Santacroce arrivava alla tanto sospirata nunziatura di Vienna direttamente dalla sede di Varsavia.

Sono dunque le sue lettere dalla Polonia che riferiscono dei preparativi aprendo una finestra eloquente sulla cultura materiale che accompagnava le missioni diplomatiche e svelando anche le astuzie volte ad arginare il grande dispendio richiesto al nunzio, come il voler far passare per corredo di famiglia i parati da acquistare presso i mercanti ebrei di Roma o di Venezia. Per le carrozze si offriva l'opportunità di acquistare quelle del predecessore, ma sempre occorreva valutarne l'opportunità:

> *Le altre carrozze di servizio che lascia Tanara le comprarò tutte, mà sopra la prima benché o in Vienna, o da Roma fossi consigliato a pigliarla, non prenderò questo consiglio, toccando a me di star sul fatto, e di sentire con i proprij orecchi, e non dico di testa mia solamente, avendone parlato coll'Inviato dell'Imperatore, il quale mi disse, che il pigliar la prima carrozza del predecessore sarebbe stato un error grande*[15].
> […] *per la seconda non farei caso, se non conducessi la mia, che qui mi à servito per prima, e quando sarò in Vienna converrà farla nuova il che in due mesi puole eseguirsi, e mi dice quest'Inviato cesareo buon economo, che con due mila fiorini di Reno si à una buona carrozza. Se la prima di Tanara fosse stata di altri che del Nunzio, ben volentieri l'averei comprata, e ci averei speso qualche cosa di più, mentre la finezza dei lavori, la commodità e tutto superano di gran lunga le manifatture todesche, et io lo veggo qui dove tutte le carrzze vengono di francia, e di Alemagna*[16].

Anche dai preparativi per i parati si apprende come l'esibizione di antichità e di ricchezza della casa di provenienza fossero di primaria importanza per il diplomatico, che tuttavia doveva fare bene i conti con le risorse disponibili. Se ciò non fa che confermare paradigmi ben noti, meno comuni e tanto più interessanti risultano dunque i riferimenti – anche tendenziosamente volti a reperire fondi dalla Camera Apostolica o dalla casa, ma certo veritieri – alle differenze di prezzo sulla piazza di Roma, di Vienna e di Varsavia e alla disponibilità degli

[14] Antonio Bormastino, Historische Erzehlung von der kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten … . Relazione storica della città imperiale di Vienna, e dei suoi sobborghi (Wien 1715) 24.

[15] ASR, Santacroce 1224, fol. 69s., Varsavia, 13 marzo 1696.

[16] ASR, Santacroce 1224, fol. 72, Varsavia, 13 marzo 1696. La prima carrozza di Tanari, a cui si riferisce qui il nunzio, era stata comprata, a suo dire, a Parigi per 500 doble, la seconda carrozza dello stesso Tanari era stata invece fatta fare a Lisbona e poi portata a Vienna.

artigiani[17]. Molti di questi pensieri tengono campo nelle lettere di Andrea Santacroce al fratello da Varsavia nel marzo 1696:

> *Trasmetto qui ingiunta la mostra della trina, che fù fatta a Venezia, et ella dal sapere, che fu fatta per dieci livree, e dalla lista delle livree, che bisogneranno prenderà le sue misure, e se bene dice il sig. Card. Tanara, che in Vienna si lavora assai bene di trine, io crederei, che si dovesse far seguitare a Venezia questo lavoro.* […]
> *In ordine ai zibellini per aggiungere ai regali io non seguiterò il consiglio, che è stato dato a V.S. mentre l'accessorio supererebbe il principale costando qui cent'ungari un paio de zibellini dei più belli, e con cento tallari non si passa la mediocrità, onde bisogna far conto di venire dall'Arabia deserta, e far venire tutto di Roma potendosi fare tre regali in robba di Roma con quel prezzo, che ci vorrebbe per farne uno solo delle pelli di qua, giacché le ambre conforme scrissi per la vicinanza non sono considerate.* […]
> *La fretta in Vienna vuol dir essere pigliato per la gola dagl'Artefici con un uncino, e spendere la metà di più di quello, che si spenderebbe senza fretta*[18]*.* […]
> *Ella sa dagl'Inventari, che mi mancava molto quando venni in qua, e può considerare quello che mi manca adesso, onde l'ordinario futuro farà un foglietto di memorie da trasmettere, che mi spavento a pensarci, e per ora le posso dire, che non ò altra trabacca, che quella di Damasco assai lacero di nostra Madre, e per non comprarla a Vienna, dove la seta è carissima credo che necessariamente comp.la in farla venir di costà. La detta trabacca vuol esser di damasco con francia di oro, o di oro, e seta, e la misura dovrebbe essere come quella del suo letto verde, dove dorme ordinariamente, mentre io mi volto assai, e dormo in letto grande. Se complisse o in Roma, o in Venezia, si potrebbe andare ad hebreos fratres, et io la potrei fare più di un altro, mentre si crederebbero cose antiche della casa, e circa parati se ella vedrà l'Inventari conoscerà, che a planta pedis usque ad verticem capitis non est in me sanitas, et io vorrei la testa rossa non la faccia in Vienna*[19]*.*

Altro capitolo di tutto rilievo è quello dei doni[20]. Un utile termine di paragone per la varietà delle tipologie è l'inventario delle casse portate in Polonia

[17] Per un riferimento di base sui prezzi e il tessuto produttivo si veda ancora Mayer, Geschichte der Stadt Wien.

[18] ASR, Santacroce 1224, fol. 63–65, Varsavia, 20 marzo 1696.

[19] ASR, Santacroce 1224, fol. 57s., da Varsavia, 27 marzo 1696.

[20] Sulla pratica del dono diplomatico di oggetti d'arte: The Diplomacy of Art. Artistic creation and politics in Seicento Italy. Atti del convegno, Firenze 1998, a cura di Elisa-

dal nunzio nel 1690, dove si trova anche un gran numero di oggetti intesi ad essere portati in dono[21]. Inoltre, il nunzio sa bene come trattare certe categorie di destinatari, ad esempio i religiosi, come risulta dal suo mordace commento sul temibile gesuita padre Edera:

> *Il d.o Edera sono venti, e più anni, che io lo conosco, et il suo naturale borioso mi è arcinoto, circa il guadagnarlo con qualche pranzo o regali mangiativi secondo la rubrica, che si suol tenere con i Religiosi mi creda, che con chi è favorito d'un Imperatore è una ricetta di pochiss.mo valore, mentre può avere milioni di pranzi assai migliori di quelli del Nunzio, et io nel mio passaggio da Vienna viddi, che aveva tutte le giornate appostate per i pranzi si dai Ministri, come dagl'Ambasciatori, non dirò già così di qualche quantità di cioccolata, che appresso i Gesuiti è un arme formidabile, et a Vienna farebbe più breccia, che in ogn'altra parte, mentre si dà da mangiare quanto si vuole, ma non si manda a regalare per il dì di domani*[22].

Per quanto riguarda invece la corte, che esigeva doni appropriati al rango e al gusto dei diversi membri, a leggere le opinioni del nunzio sul disagio sofferto a Varsavia non è certo immaginabile che egli potesse procurare in Polonia dei regali adeguati. In ogni caso la faccenda andava accortamente concertata: *Al punto dei Regali non ò che rispondere, dovendo io aspettare ciò, che di costà mi sarà trasmesso, e non ò alcun dubio, che sia per guardarsi più alla mia riputazione, che alla mia borsa, la quale non si può considerare in queste occasioni*[23].

Al di là della mancanza lamentata in Polonia di merci e botteghe raffinate e dai prezzi elevati di Vienna, la provenienza romana dei doni da offrire a corte era fattore chiave nell'indicare la dignità e la specificità di quanto il nunzio si apprestava a rappresentare. È dunque a Roma, centro di produzione artistica di opere e oggetti ricercatissimi che si organizzavano i regali, e i Santacroce avrebbero saputo garantire gusto e raffinatezza. Un ringraziamento di Andrea

beth Cropper (Bologna 2000); L'Arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna 1550–1650, a cura di Marieke von Bernstorff–Susanne Kubersky-Piredda (Cinisello Balsamo 2013); Jeannette Falcke, Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Berlin 2006) 53–65; con focus sull'impero e la sua proiezione verso est: The Ambassadors of Dialogue. The role of diplomatic gifts and works of arts and crafts in intercultural exchange, a cura di Michał Dziewulski (Krakow 2016); Bellum & Artes. Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg, catalogo della mostra, Dresda 2021, a cura di Claudia Brink–Susanne Jaeger–Marius Winzeler (Leipzig 2021).

[21] AAV, Fondo Santacroce 15, fasc. 7, n. 11, fol. 635–656; Mazzetti di Pietralata, Roma – Varsavia – Vienna.

[22] ASR, Santacroce 1224, fol. 64, Varsavia, 20 marzo 1696.

[23] ASR, Santacroce 1224, fol. 74, Varsavia, 13 marzo 1696.

appena giunto in città, il 23 giugno 1696, al fratello Antonio allude all'invio di regali dall'Urbe. Il suo commento sembra cogliere in Vienna il fastoso gusto imperiale tardobarocco, che al confronto con le raffinatezze francesi appare in fondo non aggiornato.

> *Ho letto l'inventario attentamente, et ho veduto i Regali, i quali sono superbissimi, et a dirla liberamente crederei che più tosto potessero avere l'applauso dovuto in Parigi, dove il gusto è maraviglioso, che qui ancorché tutto spiri magnificenza. Né VS m'ascriva a mancamento, che io in una materia, dov'ella ha travagliato tanto per far bene sia così succinto*[24].

Senza dubbio la famiglia a Roma si era molto adoperata, anche per reggere il confronto con il nunzio precedente, Sebastiano Tanari, i cui doni alla corte viennese si possono conoscere da una lista conservata tra le carte Santacroce (Appendice 1). Il pezzo più importante portato da Tanari a Vienna è senza dubbio il *Bassorilievo antico di bronzo dorato lavoro di Michel'Angelo Bonarota con una grande cornice di Lapislazzaro Bronzo dorato, e Argento fatto di nuovo*, ed è questa tipologia di oggetti che prende in considerazione anche Andrea Santacroce, appoggiandosi alle manifatture italiane attraverso il fratello Antonio a Roma. L'anonimo accompagnatore di una comitiva in viaggio per l'Europa tra 1696 e 1697, della quale faceva verosimilmente parte il nipote Scipione Santacroce, menziona infatti nel Tesoro imperiale il dono fatto dal nunzio*: ho visto il regalo fatto da q.to Nuntio Mon.r S. Croce che è un quadro di Rilievo con un Christo e una Madonna e S. Giovanni di diaspro lapis lazero e Agata con ornamento d'Intagli d'Argento dorato*[25]. L'uniformarsi al predecessore poteva però anche ingenerare in seguito confusione nel ricordo del destinatario, come si vedrà più avanti.

Sul tema dei doni le lettere del Santacroce rivelano la concretezza di una realtà che sfugge ad altre fonti: oltre agli oggetti procurati appositamente da Antonio Santacroce a Roma, il nunzio porta con sé due grandi *Battaglie* di Jacques Courtois che aveva acquistato dal pittore e mercante Carlo Antonio Galliani il 1 febbraio 1690, al tempo dei preparativi per la missione in Polo-

[24] ASR, Santacroce 1226, Vienna, 23 giugno 1696.

[25] ASR, Santacroce 86, fol. 181r. Su alcune curiosità notate durante le precedenti tappe europee si veda Ago, Il gusto delle cose 81–84. Nell'inventario della Geistliche Schatzkammer del 1758 non è possibile individuare nessuna corrispondenza puntuale per questi due oggetti: Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses, herausgegeben von Heinrich Zimerman, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 16 (1895), reg. 12623, VI–XXVII.

nia[26]; lui stesso aveva riferito di non aver mai regalato i quadri, visto la scarsa considerazione che nutriva per la corte polacca (*ho stimato pazzia il darli qui, dove non servono a niente*, scriveva al fratello nel giugno 1691). La missione a Vienna doveva dunque essergli parsa la giusta occasione per il loro riutilizzo come donativi. Aveva avuto rassicurazioni in questo senso dall'inviato cesareo, costui prometteva apprezzamento proprio per il soggetto bellico dei quadri, che apprendiamo così essere ri-destinati al primogenito dell'imperatore Leopoldo I, il futuro Giuseppe I:

> *Per il Ré de Romani vi saranno le battaglie del Borgognone come scrissi, et avendo io ciò detto all'Inviato di S.M.C., mi commendò infinitamente il pensiere, non solo per la qualità del dono, ma per l'augurio, che si faceva à S. M.tà in materia bellicosa, e mi disse, che questo riflesso particolarmente egli l'averebbe fatto considerare, e così non parleremo più del cavallo da sella, che per quello che averebbe qui mai costerebbe meno di mille tallari e poi ci vorrebbe la valdrappa corrispondente*[27].

ma anche lì le tele non mancarono di procurargli amarezze; da Vienna il nunzio scriverà infatti più avanti, il 20 dicembre 1699:

> *Sarebbe affatto superfluo il regalare il Rè de' Romani in congiuntura delle Nozze,*[28] *et à me basta l'incerto, che avrò di mille doble, e forsi più frà la livrea, che devo fare, l'Illuminazione della Casa per trè sere, e qualche altra cosa, che sempre viene di fianco, e per provare, che questo regalo sarebbe gettato, Le dirò un esempio tragico, et è, che essendo andato l'Imb. re di Savoia l'estate passata à vedere una Villa del Rè, poco lontana da Vienna, mi raccontò aver veduto frà gl'altri quadri due bellissimi man-*

[26] ASR, Santacroce 730, mandato n. 144, 1 febbraio 1690: *Sig.r Angelo Stantelli si compiacerà di fare un mandato di scudi sessanta m.ta al sig.r Carlo Antonio Galliani per prezzo di dui Quadri di Battaglie da esso comprati per servitio di Monsig.r S.ta Croce per portare in Polonia questo dì p.o feb.ro 1690*. Galliani è una figura di artista e mercante, non ancora molto nota, ma già ben illuminata da Paolo Coen, Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo (Firenze 2010) I 45–48, II 337–349. È qui opportuno sottolineare come sarà proprio Carlo Antonio Galliani *pittore peritissimo, detto degli occhiali* a stimare i quadri di casa Santacroce il 7 gennaio 1700 (ASR, Santacroce 830), data significativa perché immediatamente precedente il rientro a Roma del nunzio, dopo quasi dieci anni trascorsi al nord, per ricevere la berretta cardinalizia. Per il rapporto di Galliani con padre Resta anche Damiano Delle Fave, Appunti sulla nozione di "macchia" negli scritti di padre Resta, in: Studi di Memofonte 25 (2020) 189–194, alla p. 190 e ivi, nota 6.

[27] ASR, Santacroce 1224, fol. 63r, Varsavia, 20 marzo 1696.

[28] Si fa qui riferimento alle nozze del futuro imperatore Giuseppe I con Guglielmina Amalia di Brunswick-Lüneburg, celebrate il 24 febbraio 1699.

dati alla M.S. da S.B., pigliai sospetto e domandai, che cosa rappresentavano i quadri, et egli rispose, esser due Battaglie del celebre Borgognone. Però ben supporre V.S. l'effetto, che ciò fece in mè, e quello, che replicai, al che soggiunse l'Imb.re, che il Guardarobba mostrando i Quadri coll'Inventario alla mano, aveva letto essere stati mandati al Rè da Sua S[anti]ta; e le dirò pur'anco una cosa, che sempre mi sono scordato di scriverlà, mentre una specie discaccia l'altra, che quando io mandai i Regali all'Imp[erator]e, et all'Imperatrice in Anticamera si stava discorrendo, che questi Regali si facevano dai Nunzii à spese del Papa, il che si sarebbe continuato à credere, sè casualmente non fosse sopragiunto nel circolo il Pr.pe Antonio di Liechtenstein, il quale sò, che fece un'Arrenga per la Verità, mà Iddio sà che cosa averanno piantato negl'Inventarii, benche sappia, che nel Tesoro dell'Imperatrice ci è con tutti i Regali de' Nunzii passati, il Bassorilievo, che donai à S.M. e si mostra ai forastieri, come Dono del Nunzio presente[29].

Il Palazzo della Nunziatura

Fin dai primi tempi dall'arrivo a Vienna tanto le lettere familiari di Monsignor Santacroce, quanto quelle indirizzate alla Segreteria di Stato mettono a conoscenza dello stato della sede della Nunziatura, un edificio donato nel 1630 da Michael Adolf von Althann sulla piazza Am Hof[30]: Santacroce trova un palazzo quasi in rovina; levate le tappezzerie del suo predecessore dalle pareti, emergono crepe sempre più estese e si impongono pesanti lavori di risarcimento[31]. La questione offre al nunzio il destro per descrivere le sue esigenze abitative e lo stato della città, che dopo il 1683 si era andata espandendo in delizie e giardini fuori dalle mura. Durante l'inverno – racconta Santacroce – non ha più trovato alcuna abitazione in affitto, e *nei conventi e luoghi dei Religiosi non vi è alcuna comodità*; dunque sul momento l'edificio viene solo puntellato, e i lavori rinviati in primavera, quando il Nunzio potrebbe andare ad abitare *nei Borghi* che

[29] La lettera era stata già notata anche da Gernot Meyer, che ringrazio per la trascrizione e per lo scambio di idee. Grazie all'incrocio con la corrispondenza sopra citata, la narrazione si integra e chiarisce.

[30] Sulla storia dell'edificio, rimasto sede della Nunziatura Apostolica fino al 1909 e poi distrutto dai bombardamenti nel 1945, c'è esauriente documentazione in AAV, Arch. Nunz. Vienna 168.

[31] Tale stato gli era stato reso noto dall'abate Accoramboni già prima del suo arrivo: *quella* [casa] *della Nunziatura è in pericolo di rovinare, e niente di più, et in occasione della partenza del Card. Tanara nel levare i parati si viddero crepature orribili*: ASR, Santacroce 1224, fol. 72, Varsavia, 13 marzo 1696.

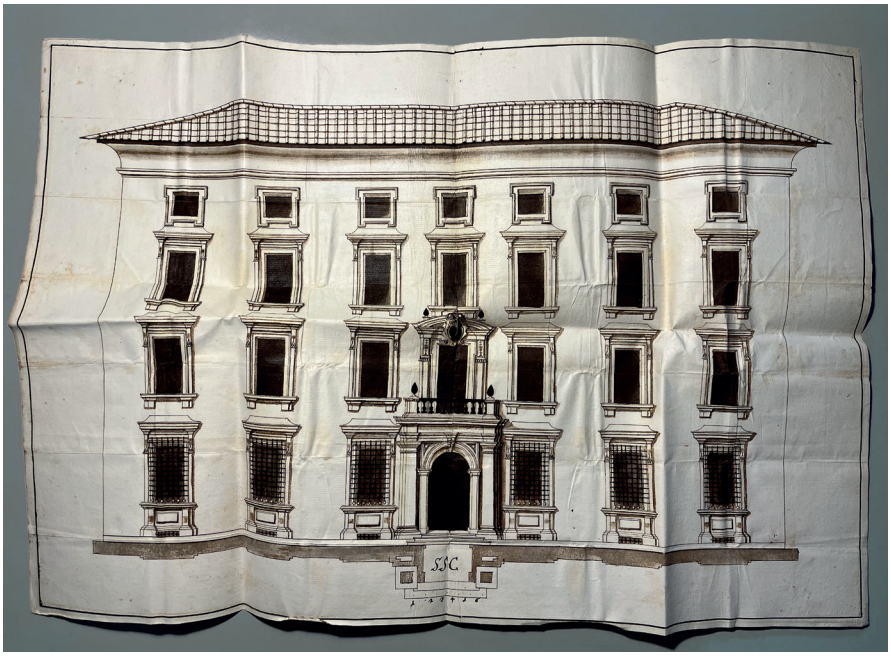


Fig. 4: Prospetto di palazzo. Roma, Archivio di Stato, Santacroce 1226, foglio sciolto

doppo l'Assedio sono situati assai lontano dalla Città, poiché la corte all'inizio di maggio si sposta a Laxemburgh e poi alla Favorita[32].

Per la ristrutturazione – costata in tutto alla Camera Apostolica 12.000 fiorini e saldata tra marzo e maggio 1697 attraverso il banco Montiani depositario generale della Reverenda Camera e il banco Pestalozzi a Vienna – il nunzio si affida ad architetti di lingua italiana e il capitolato dei lavori con i conti vidimati si trova a Roma, tra le carte della Nunziatura[33]: perito fu l'architetto cesareo Giovan Pietro Tencalla, capimastri Andrea Simone Carone (o Garove) e Francesco Martinelli, architetti ticinesi che negli stessi anni dirigevano l'uno i lavori al Palazzo d'Inverno del Principe Eugenio (dal 1697), l'altro il Palais Esterhay nella Wallnerstrasse[34].

[32] ASR, Santacroce 1226, Vienna, 9 marzo 1697.

[33] ASR, Camerale II, Nunziature 9; Per una copia del contratto da cui emerge la necessità di nuove fondazioni e nuove coperture: AAV, Arch. Nunz. Vienna 168, fol. 46ss.

[34] Altre carte sul palazzo, concernenti sia i lavori promossi dal nunzio Santacroce che la precedente donazione dell'edificio da parte del conte Althann nel 1630, l'acquisizione di una casa limitrofa nel 1687, la presenza di botteghe temporanee in occasione delle fiere, nonché copia del contratto e del capitolato dei lavori del 1697 e infine dettagliate

Vista l'ingente preoccupazione, Monsignor Santacroce si dimostra interessato alle fabbriche che si andavano costruendo in quegli anni a Vienna. Nel mazzo di lettere si trova anche un disegno sciolto, con un prospetto di un palazzo dal lessico decisamente romano, vicino ai lavori di Carlo Fontana, che non si fa collegare in modo certo alle lettere raccolte nel mazzo; la sua presenza tra le lettere viennesi non esclude una interpretazione come possibile prima idea – non realizzata – per la sede della Nunziatura (**fig. 4**)[35]. Nelle sue proporzioni ridotte, a 4 piani e 7 assi di finestre, è quantomeno compatibile con gli spazi dell'edificio della Nunziatura che appaiono nella pianta a volo d'uccello del Waldmüller o nella veduta della piazza di Salomon Kleiner.

Una descrizione del palazzo datata 1767, precedente dunque i lavori promossi dal principe Kaunitz negli anni Settanta e Ottanta del Settecento, documenta la scansione interna della nuova Nunziatura, che era provvista anche di una *galleria fatta più per delizia, che per comodo di nessuno* alla quale si accedeva dalla camera dell'udienza[36]. Qualsiasi fosse la proposta iniziale, tanto per necessità funzionali (la presenza di una stufa) che per scelte tipologiche e decorative il palazzo dovette alla fine mantenere un carattere viennese: il contratto dei lavori programmati da Santacroce recita: *Tanto dalla parte della piazza, quanto da questa di dietro sotto il tetto deve farsi un cornicione alla moderna, et incrostare di nuovo la facciata all'uso di Vienna*[37].

Nonostante nelle carte della Nunziatura l'esistenza in copia del contratto individui lavori di grande impegno che prevedevano nuove fondamenta e nuove coperture, nei suoi racconti Monsignor Santacroce mostra di essersi deciso ad un *risarcimento* invece che alla *riedificazione* inizialmente proposta dagli architetti, per la difficoltà di trovare una abitazione adeguata in città e la necessità di dovervi subito risiedervi nell'inverno.

Se i lavori edilizi sono argomento che tiene banco in molte lettere del Santacroce nel 1696–1697, gran parte delle missive – anche di quelle dirette al fratello – è dedicata a questioni di natura politica, tra le pressioni ottomane, i prodromi della Guerra di Successione spagnola, l'arrivo a Vienna di missioni diplomatiche, come quella – celebre – russa nel giugno-luglio 1698, *con pompa*

descrizioni successive sono conservate in AAV, Arch. Nunz. Vienna 168; da qui emerge come monsignor Santacroce avesse abitato per sei mesi in una casa in affitto del conte Nostiz mentre la nunziatura era in completo rifacimento.

[35] Circa l'attività di Carlo Fontana in area asburgica si veda da ultimo il volume Carlo Fontana 1638–1714 celebrato architetto. Atti del convegno, Roma 2014, a cura di Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini (Roma 2017), e in particolar modo i diversi contributi di Pavel Kalina, Tommaso Manfredi, e Friedrich Polleross, quest'ultimo già citato (nota 1).

[36] AAV, Arch. Nunz. Vienna 168, fol. 146ss.: *Promemoria mandato da Vienna a Varsavia nell'anno 1767*.

[37] Ibid., fol. 46s.

assai modesta, il cui racconto viene accompagnato da un efficace ritratto dello zar Pietro il grande; vale la pena citarlo come *specimen* della vivace scrittura del nunzio, giacché della sua capacità nel tratteggiare i ritratti – utile abilità da dispiegarsi nei dispacci diplomatici – il nunzio si mostra altrove ben consapevole[38]:

> *Domenica scorsa seguì l'abboccamento fra la M.tà dell'Imperatore, et il Czar di Moscovia nel Palazzo della favorita, dove S.M. abita presentemente; e perché si tratta di cosa rimarcabile, e che desterà la curiosità di saperne le Particolarità occorse* […] *ho creduto di doverne inviare all'E.V. la relazione ingiunta, e di fare insieme su questa lettera il ritratto del med. Czar, ancorche supponga, che dal tempo, in cui egli viaggia per il Mondo, altri averanno sodisfatto a q.ta parte. Dico dunque essere il Czar Giovane di vent'otto in trent'anni, Grande di statura, di colore, che tira all'olivastro, più tosto pingue, che magro, di aspetto frà il fiero, et il Grave, e di sguardo vivace. Hà l'occhio sinistro, si come anco il Braccio, e la Gamba della parte istessa, offesi dal veleno, che già li fu dato, vivente il fratello, ma di presente non li rimane all'occhio altro difetto, che uno sguardo, come che affascinato, et un moto quasi continuo, si come anco al Braccio, et alla Gamba, per coprire il qual difetto egli accompagna quel moto forzato con continui movimenti, e gesti di tutto il Corpo, il che da molti nei Paesi dove si è trattenuto, è stato attribuito a Vivacità naturale, ma veramente è Arte. È di spirito svegliato, e pronto, e di maniere più tosto civili, che barbare, avendoli giovato infinitamente il Viaggio fatto, et essendo visibile la diferenza dai principij del suo viaggio, al tempo presente, benchè la nativa rozzezza si vada pure ravvisando in lui, e massime con i suoi, che tiene in freno con grande severità. Hà erudizione di Geografia, e d'Istorie, e quello, che è più da notarsi è il desiderio d'averla maggiore, ma la sua inclinazione più forte è alla Marinaresca, travagliando egli medesimo mecanicamente, come ha fatto in Olanda, e questa fatica, per quanto dicono Persone, che hanno pratica di lui, gl'è necessaria per divertire gl'effetti del detto veleno, che alla sud.a parte molto lo molesta. Per altro nella Persona, e nell'Aspetto, si come anco nell'altre sue maniere non ha cosa, che lo distingua e lo dichiari per P.npe*[39].

[38] *A me* [tale capacità] *certamente non mi manca, potendo ritrargli quanti sono da Apelle, e quelli ancora, che non sono sotto gl'occhi, ma nell'ultime parti del Regno:* ASR, Santacroce 1224, fol. 59, Varsavia, 27 marzo 1696.

[39] ASR, Santacroce 1166, pp. 272–274.

Devozioni e fondazioni su modello italiano

Interrelate alle questioni più strettamente politiche sono le pratiche devozionali. La Congregazione italiana – a quella data stabilita presso la casa professa dei Gesuiti, prospiciente la Nunziatura[40] – si rivolge come naturale al nunzio per le istanze da rappresentare al Papa; ed è grazie a queste circostanze che il Santacroce descrive brevemente la comunità italiana, riferendo come a quel tempo gli italiani che hanno dimora in Vienna fossero oltre 25.000[41].

I decenni successivi all'assedio del 1683 vedono grande slancio della committenza anche privata. Come i nunzi suoi predecessori, Mario Albrizi e Sebastiano Tanari, Andrea Santacroce è un punto di riferimento per la devozione femminile, potendo egli conferire licenza di celebrare nelle cappelle gentilizie private, presenziare alla ricognizione delle reliquie e svolgere funzioni di mediazione con il pontefice per la concessione di privilegi, dedicazioni e indulgenze[42].

Un episodio di rilievo per quella particolare declinazione dello scambio culturale che è l'importazione di pratiche devozionali, è la venerazione della Scala Santa, argomento che sta a cuore al nunzio tra gennaio e febbraio del 1697. Così come intorno alla Guerra dei Trent'Anni era stata importata la devozione della Santa Casa di Loreto attraverso la ricostruzione di facsimili a Vienna, in Boemia e in Moravia[43], altrettanto si inizia a fare con la Scala Santa[44], e Monsignor Santacroce ne è testimone e attore. Egli scrive a tal proposito al Segretario di Stato trasmettendo un memoriale:

> *Essendo stata fabbricata con gran dispendio, e quasi ridotta alla perfezione nella chiesa de PP. Conventuali di S. Francesco di questa città la Scala Santa ad imitazione di cotesta di Roma, dall'esemplare Divozione*

[40] Sulla Congregazione Italiana si veda il contributo di Elisabeth Garms in questo stesso volume.

[41] Il dato coincide con le rilevazioni presentate da Martin Scheutz in questo stesso volume, ad avvalorare il valore di fonte delle lettere del Nunzio.

[42] Si vedano per questo i Diari delle rispettive nunziature: AAV, fondo Arch. Nunz. Vienna, passim.

[43] Sulla diffusione mitteleuropea della devozione lauretana Antje Stannek, Diffusione e sviluppi della devozione lauretana in Europa ('600–'700), in: Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente. Atti del convegno internazionale, Gazzada 1995, a cura di Ferdinando Citterio–Luciano Vaccaro (Brescia 1997) 291–328.

[44] Poco dopo il 1695 il principe Esterhazy fonda una Scala Santa nel Burg Forchtenstein, nel 1712 una Scala Santa viene eretta nella chiesa dei teatini a Salisburgo. Per un'idea della diffusione nell'area di lingua tedesca: Harald Quietzsch, La Passione nel paesaggio. Bibliografia italiana / Passion in der Landschaft. Deutschsprachige Bibliographie, a cura di Johannes Andresen–Amilcare Barbero–Guido Gentile, Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei (Ponzano Monferrato 2000–2006), pdf online, consultato 13 luglio 2022.

della Sig.ra Contessa Stratman vedova del defonto cancelliere di Corte e Ministro così accreditato, la Maestà dell'Imperatrice, desiderando sommamente una tale devozione per consolazione spirituale della Nobiltà, e della Plebe, con grandissima premura ha mandato a raccomandarmi l'ingiunto memoriale[45].

La solenne inaugurazione avvenne nell'agosto del 1697 e Santacroce riferisce dell'apertura della Scala Santa ma *senza la devozione di salire* perché la regina Eleonora[46] era *divenuta assai pingue*:

Fu poi aperta Domenica conforme accennai all'E.V., che doveva seguire, la Scala Santa nella Chiesa de' P.ri Conventuali di S.Fran.co coll'intervento delle M.tà Cesaree, di tutta la Corte, e di un Popolo numerosissimo, et in tanto dalle M.tà dell'Imperatore, e dell'Imperatrice non fu fatta la precisa Divozione di salire la detta Scala Santa in quanto che la Regina Eleonora, che si trovava presente, per esser divenuta assai pingue, non averebbe potuto servire le M.tà Loro in questa Divozione, ma troveranno il modo di supplire in altra occasione[47].

Di importazione sono anche le linee storiche e devozionali che seguirono la fondazione viennese, in parte tradotte dagli scritti di Giuseppe Maria Soresini[48], altro episodio esplicito della permeabilità culturale resa possibile dalle traduzioni a stampa.

Italiani a Vienna: Il marchese Ippolito Malaspina, la residenza alla Favorita e i piaristi

Il nunzio è naturale punto di riferimento per molti degli Italiani che passano per Vienna. Diversi sono i nomi citati da monsignor Santacroce, principalmente diplomatici, o personaggi in vista a corte e tra le armate imperiali, come il maresciallo Enea Antonio Caprara[49], noti anche grazie ad altre fonti, ben più ricche e circostanziate.

Tra i personaggi menzionati dal nunzio ma finora sfuggiti agli studi, c'è una figura che sembra essere di un certo interesse per delineare la presenza

[45] ASR, Santacroce, 1166.

[46] Si deve trattare di Eleonora Maria Josefa d'Asburgo, regina vedova di Polonia.

[47] ASR, Santacroce, 1166, p.

[48] Bericht und Andacht der heil. Stiegen (Wien 1715, con successive riedizioni); G. M. Soresini, De scala sancta ante Sancta Sanctorum in Laterano culta opusculum (Roma 1672).

[49] Su Enea Caprara a Vienna e le sue collezioni sia consentito rinviare alla scheda di chi scrive in: Kunstsammler in Wien, a cura di Sebastian Schütze (Berlin–Boston, in corso di stampa), con bibliografia.

italiana a Vienna e il suo ruolo nell'introdurre modelli residenziali e sociali. Si tratta di un cognato dei Santacroce, il marchese Ippolito Malaspina[50], che dalle citazioni riservategli in queste lettere sembrerebbe ben insediato in città e tuttavia estraneo alle manovre di corte, dedito ad interessi da nobile dilettante condotti in riservatezza. Al suo arrivo a Vienna il nunzio tenta inizialmente di affidarvisi, rimanendone tuttavia piuttosto deluso; il 23 giugno 1696 scrive:

> *Qui non ho trovato la minima Provisione benché per due mesi abbia scritto, e riscritto al Marchese Malaspina, Tutto si compra alla Piazza con grandissimo dispendio, e dell'aiuto, che potesse darmi il detto Marchese Malaspina, se prima ne dubitavo, ora me ne rido affatto, potendo bensì valermi di lui nella compra d'una muta, una carrozza, o cosa simile, che consista in un atto solo, e questo lo farà bene; ma in cosa, che ricerchi direzione, e continuazione, è impossibile, essendo un uomo, che non vuol impicci, tutto dedito alla libertà, che fa la sua vita in un giardino lontano dalla città, e che pretendendo avanzamento dall'Imperatore, mai è capitato in corte da due anni in qua, e dai ministri à malapena è conosciuto, benché siano venticinqu'anni che passeggia Vienna*[51].

E pochi giorni dopo, il 14 luglio 1696:

> *Il sig.r Marchese Malaspina alle cose grosse, come à Parati e carrozze presta la sua assistenza, nell'ordine poi della casa, e del governo di essa, non possiamo farne questo capitale, e non devo io medesimo essere così indiscreto con uno, che opera per pura convenienza e che io ben mi avvedo che volentieri ne sarebbe esente, bramando di attendere al suo Giardino, e di star serrato in una camera a disegnare*[52].

La figura del Malaspina sembra sfuggire a molte fonti, dunque il nunzio non doveva avere tutti i torti nel delinearne il carattere libero e schivo. Tuttavia è probabile che ci sia stata qualche incomprensione tra i due, perché a ben vedere il suo ruolo nello sviluppo urbanistico non sembra essere stato affatto secondario. Anzi, nella guida di Vienna di Antonio Bormastino è ricordato come autore di una specie di lottizzazione di segno speculativo-imprenditoriale nell'allora 'sobborgo' di Josefstadt:

> *La disposizione la fece un tal Marchese Malaspina; al quale dall'Imperadore Leopoldo, anche per qualche soma che quello dalla Corte avanzava, fu graziosamente donato tutto quel tratto di terreno.* […] *In quel tempo*

[50] Il legame familiare può essere affermato grazie alla corrispondenza Santacroce, si veda infra.
[51] ASR, Santacroce 1226, alla data.
[52] Ibid.

non era che una Campagna; quale egli divise, e destinò in forma di Città; e cominciò a concederla a diversi, che a gara vi concorrevano per erigervi case[53].

Il suo legame con i Santacroce non era episodico, ed è questo il motivo per cui diverse informazioni si trovano nei fondi archivistici relativi alla famiglia romana. Si tratta infatti del fratello di Manfredi Malaspina di Filattiera, che aveva sposato in seconde nozze Claudia Santacroce, sorella di Andrea e Antonio[54]; una lettera di Manfredi Malaspina ad Antonio Santacroce del 7 ottobre 1697 menziona nuovamente il giardino viennese e la donazione – da parte del Malaspina – di quella che viene edificata entro il 1699 come prima cappella della futura Piaristenkirche, non a caso dallo stesso Simone Carove che era stato attivo nella Nunziatura:

Potrà anco sapere dal Padre generale di Roma delle scuole Pie, come mio fratello a Vienna li ha donato a detti Padri un sito per fabbricarvi chiesa e convento, confino al suo giardino e palazzo et alli borghi fuori di Vienna, appunto, che esso fa fabbricare con suo utile. E questi Padri sono anco protetti molto dal Re dei Romani. Non so già ove trovi tanto denaro per tante fabriche[55].

Vista la collocazione nell'immediato sobborgo della città, al di fuori delle mura, il giardino del marchese Malaspina è ricordato nelle narrazioni dell'assedio del 1683, dove viene situato nel fondo di Rottenhof, che sarà in seguito

[53] Bormastino, Historische Erzehlung 119s. La circostanza è riferita anche da Casimir Frechot, Mémoires de la cour de Vienne (Köln 1705) 47. La lottizzazione provocò anche dispute tra la città e la corte. Per la storia di Josefstadt si veda Hans Rotter, Die Josefstadt: Geschichte des 8. Wiener Gemeindebezirkes (Wien 1918) soprattutto alla p. 53: "Malaspina aveva ricevuto dalla moglie il fondo di Rottenhof nel 1690 per dividerlo subito dopo e vedere avviati non meno di 40 cantieri da parte di molte famiglie nobili in cerca di residenze estive; l'intera area rimasta in mano al marchese fu acquisita già nel 1700 dalla città di Vienna e venne chiamata Josefstadt. Del giardino Malaspina si dovette dunque perdere presto memoria; in seguito l'area passò a Ferdinand Karl von Weltz, in seguito a Girolamo Capece di Rofrano e infine agli Auersperg, che vi riedificarono il loro grandioso palazzo". Si veda anche Mayer, Geschichte der Stadt Wien 397.

[54] Claudia Santacroce in seconde nozze aveva sposato Manfredi Malaspina di Filattiera; questioni riguardanti l'eredità di quest'ultimo e il suo matrimonio sono trattate in AAV, Fondo Santacroce, 40, n. 114; ivi, 45, fasc. 2 e 3.

[55] Benché del Malaspina la lettera si trova in ASR, Santacroce 1226, alla data. La donazione ai Piaristi e successiva fondazione è ricordata anche da Bormastino, Historische Erzehlung 120: *Da principio, cioè nell'anno 1698, vennero in esso Borgo Padri delle Scuole Pie; e vi eressero Convento, e Chiesa in onore di S. Giuseppe*.

acquisito dal marchese Rofrano e infine dagli Auersperg[56]. Circa la delicata posizione soccorre con maggior precisione il manoscritto *Diario della liberazione di Vienna*, ancora una volta da trovarsi nell'Archivio Santacroce:

> *in vicinanza del borgo di S. Ulderico, dove oltre le molte case e giardini, vi è un Palazzo, e Giardino chiamato Rudenhoff, che appartiene alla moglie del Marchese Malaspina (vera Malaspina per Vienna) perché ivi, oltre il terreno alto che domina la città 200 passi dalla contrascarpa, vi è un'altra eminenza, cento passi più dietro, che forma un vero cavaliere, ma naturale, torna poi a calare la città passato il convento di Monserrato* […][57].

Ma è soprattutto il diario di viaggio dell'Archivio Santacroce a fornire una descrizione del tutto inedita del 'giardino' viennese di Malaspina all'altezza dell'anno 1696/1697, restituendo la memoria presto scomparsa di un allestimento del verde formale e corredato di statue, di ispirazione italiana[58], arricchito da decorazioni pittoriche e dalla presenza di arazzi secondo moduli invece meno consueti e dunque tanto più interessanti:

> *fummo a vedere il giardino del Marchese Malaspina qui si osservo un sommo bongusto tanto nella dispositione delle statue e vasi quanto nell'inventioni delle figure e pitture in muraglie ornate anche d'arazzi istoriate à figura nel muro*[59].

Usi e costumi ovvero la cultura materiale

Fino alla fine della missione diplomatica non mancano nelle lettere del nunzio Santacroce le opinioni e note di colore, comunicate con un tono che sotto la patina del pettegolezzo rivela una piena consapevolezza dell'azione di 'mediazione culturale' che spettava al diplomatico pontificio e che si esplicita nel mettere a confronto le pratiche e le visioni. Si pensi ad esempio ai racconti,

[56] Relazione Compendiosa, ma Veredica di quanto è passato nel Famoso Assedio dell'Imperial Residenza di Vienna, Vienna d'Austria, Appresso Gio. van Ghelen stampator academico, 1683, p. 6: *Dall'altra parte, in vicinanza della casa e del Giardino del Marchese Malaspina detto Rottenhoff* […].

[57] ASR, Santacroce 47, fol. 22r–24r.

[58] Sui giardini barocchi viennesi, di ispirazione italiana e francese: Brigitte Rigele–Herbert Tschulk, Gartenkultur in Wien vom Mittelalter bis zum Barock (= Begleitheft zur Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs. Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 2/1991); Eva Berger, „Viel herrlich und schöne Gärten". 600 Jahre Wiener Gartenkunst (Wien 2016).

[59] ASR, Santacroce 86, p. 179.

nel primo Natale passato a Vienna, sui diversi usi della tavola (e il monsignore beve birra, che gli *piace in estremo*)[60], ma soprattutto quando, rievocando gli usi dei suoi predecessori, egli sottolinea come le visioni di Roma e di Vienna siano differenti, e come sarebbe stato meglio spendere più sulla tavola *avendovi ivi le notizie, e servendo questa per addomesticarsi le persone e conciliarsi l'affetto loro* piuttosto che spendere il denaro *in altre cose di pura apparenza*. Analogo punto di osservazione esprime il nunzio quando racconta dei balli e delle feste, nei quali le figlie dell'imperatore ballano sfrenate con una tempra mai riscontrata nelle dame romane:

> *Si trova con febbre l'ultima delle Arciduchesse per i disordini di questo carnevale avendo recitato nelle comedie insieme colle altre sorelle e ballato tutta la notte, strapazzandosi qui in forma le figliuole dell'Imperatore, che al certo in Italia la minima parte di quello, che fanno loro ammazzerebbe le figlie d'un Contadino*[61].

Il sottolineare tali differenze può suonare in questo caso spunto polemico, ma serviva d'altra parte a trasmettere un codice comunicativo la cui mancata applicazione sarebbe potuta risultare esiziale nel contesto del cerimoniale di corte. Per certi aspetti poi lascia sospettare una sorta di soggezione ammirata; come quando, poco prima di ripartire, il 9 gennaio 1700 in risposta al fratello Antonio che gli aveva suggerito di vendere la livrea, il nunzio risponde:

> *in ordine à quello che V.S. mi dice che bisognarebbe sguarnire la livrea d'oro, et esitare il Panno per quello che si trova, Le pongo in considerazione che i vestiti già fatti li porrò ben dare per l'Amor d'Iddio, ma che l'esito per danaro sarà impossibile; et ella si contenti di credere una volta, che Vienna è diversa da Roma, e come questo mondo dall'altro e comprandosi tutto carissimo, e non vendendosi per niente la robba portata, ancorché preziosa; non vi sono ebrei, e qui le persone più vili portano abiti che D. Marc'Antonio Borghese non gli averà mai in vita sua*[62].

Già alla sua prima conoscenza della città, in quei brevi giorni del 1690, Santacroce aveva avuto parole ammirate per la valenza dell'imperatore e dei suoi ministri, chiosando la narrazione con malinconica esaltazione: *dodici giorni dimorai nella bella Vienna Paradiso del mondo*[63]. Sebbene negli anni successivi del suo più lungo soggiorno da nunzio egli avesse acquisito uno sguardo

[60] ASR, Santacroce, 1226: Vienna, 29 dicembre 1696.
[61] Ibid.: Vienna, 2 marzo 1697.
[62] Ibid.: 9 gennaio 1700.
[63] ASR, Santacroce, 1260, fasc. 12.1: *Memoria particolare di cose proprie*, fogli non numerati.

disincantato e non risparmiasse nessuno nei suoi commenti pungenti, fin dall'inizio della nunziatura Santacroce era stato più sprezzante nei confronti della corte romana che di quella di accoglienza: *i signorini romani non sanno poi, che con questi signori calza perfettamente quel Proverbio: Buoni Canonici, e Cattivo Capitolo*[64].

A Vienna infatti, nonostante tutto, il nunzio respirava aria di libertà e ciò non gli dispiaceva; lo si intende dal commento ad una commedia rappresentata in quello stesso carnevale del 1697 prima ricordato per i balli, il cui testo inviava a Roma:

> *trasmetto a V.S. una delle Comedie recitate questo Carnevale a S.M., e si compiacerà di vedere le Carte segnate e non so se ammirerà più la libertà, come qui si parla, che il poco frutto del parlare, bravandoci qui Poeti, Predicatori, e tutti, senza che alcuno riporti il frutto, o della sua temerarità, ò del suo zelo.* […] *quanto mi diletta questa commedia*[65].

Occasione di molte informazioni è anche la fase finale della sua missione, quando il nunzio, avendo avuto notizia del conferimento della porpora, inizia a organizzare il rientro in patria; sono narrate le udienze di congedo e i regali, e le sue lettere ancora una volta si rivelano una fonte preziosa e sfaccettata, che apre a molte considerazioni. Il cardinale continua a scrivere lungo il viaggio, già intravedendo i veleni della corte romana e rimpiangendo gli anni passati al nord; da Innsbruck, il 27 gennaio 1700, chiude una sua missiva esclamando: *Oh quanto stavo bene in Vienna. E quanto mi pesa l'avere a rivedere i soggettini della Romana Curia! Gente placida in vista, e mansueta, ma del più cupo Mar tumida, e fera*[66].

Scipione Santacroce a Vienna: la vita mondana

Sotto il profilo familiare però il maggior problema che andava profilandosi in quel momento della vita dei Santacroce era la situazione di Scipione. Ai tempi della nunziatura, Andrea aveva seguito da presso le trattative matrimoniali che coinvolgevano il nipote, conclusesi con le nozze con Maria Isabella Vecchiarelli[67]. Il nunzio aveva alla fine acconsentito a questa soluzione che inizialmente non pareva all'altezza dell'antica nobiltà dei Santacroce, sottoline-

[64] ASR, Santacroce, 1226: Vienna, 22 dicembre 1696.
[65] Ibid.: Vienna, 16 febbraio 1697:
[66] Ibid.: 27 gennaio 1700.
[67] Riguardo al matrimonio le opinioni e il ruolo dello zio prelato sono evidenziate già da Ago, Carriere e clientele.

ando però che sarebbe stato opportuno, non appena la coppia avesse avuto un figlio, che questi ancora fanciullo, venisse inviato alla corte di Vienna[68].

Successe invece che a recarsi nella città imperiale fosse presto proprio Scipione, che nel 1703 si era macchiato di un delitto registrato da tutte le cronache: nel corso di un duello al Campo Vaccino aveva ucciso il marchese Gavotti ed era dovuto precipitosamente fuggire da Roma, facendo tappa a Lucca in compagnia dell'ambasciatore Leopold Joseph conte di Lamberg. Il perdono della madre del Gavotti nonché l'indulto papale tardavano ad arrivare nonostante gli sforzi di tutta la casata[69]; ci sarebbe voluto ancora molto tempo e la tessitura paziente di rapporti perché la situazione si risolvesse e a Scipione Santacroce fosse consentito rientrare nell'Urbe e assumere la guida del casato.

Non intravedendosi spiragli nell'immediato, Scipione si rifugiò dunque nella Vienna di Giuseppe I, il quale lo ebbe nei suoi favori particolari, appena cinque anni dopo la partenza dalla città dello zio nunzio al termine della sua missione. La sorte di Scipione si intrecciava alla crisi dei rapporti tra Roma e Vienna, nella quale i rappresentanti imperiali presso la corte pontificia ebbero un ruolo non indifferente[70]. Ne erano consapevoli gli stessi Santacroce come risulta da diversi scritti e memoriali[71]: la posizione del casato, così esplicitamente appartenente alla fazione imperiale, volgeva dunque sul suolo romano a loro svantaggio.

Da lontano tuttavia Scipione non mostrava di soffrirne troppo: possiamo seguire quasi giorno per giorno il suo installarsi a Vienna, grazie ad un diario di spese tenuto negli anni 1705–1707[72].

Fin da subito la musica e il teatro, che già nei decenni precedenti avevano avuto una fioritura straordinaria alla corte imperiale, appaiono tra i suoi interessi quotidiani: Santacroce fa copiare della musica e delle cantate *al Pardini*, si procura lì un flauto di avorio e un arciliuto, mentre le corde per strumenti diversi vengono fatte venire da Roma. I paggi, cocchieri e molti dei fornitori

[68] ASR, Santacroce 1226, Vienna,19 luglio 1696: *e quando poi Scipione averà un figlio, subito bisogna mandarlo qua*.

[69] Le scritture della causa criminale (ASR, Santacroce, b. 1109), documentano la rete austriaca della famiglia attivatasi in tale circostanza per ottenere la riabilitazione, con l'intervento degli ambasciatori Lamberg e Turinetti.

[70] Mi riferisco in particolare alla burrascosa ambasceria del conte Martinitz, sulla quale rinvio a Béla Vilmos Mihalik, The Fall of an Imperial Ambassador: Count Georg Adam von Martinitz and his Recall from Rome, in: Theatrum Historiae 19 (2016) 247–263.

[71] Cecilia Mazzetti di Pietralata, Austrian networks in Papal Rome as interpretation key (XVIIth–XVIIIth century). Envoys, agents, and the arts, in: Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento: Attori, pratiche, riflessioni di metodo, a cura di ead. –Sebastian Schütze (Berlin–Boston 2022) 135–160, alle pp. 148s.

[72] ASR, Santacroce 544. Le annotazioni delle uscite iniziano l'11 novembre 1705 e terminano il 7 ottobre 1707. Seguono, nello stesso quaderno, annotazioni delle entrate.

menzionati nelle spese hanno nomi che paiono italiani. Naturalmente il nobiluomo si preoccupa di ben comparire: acquista polvere di cipria e olio di gelsomini, polvere per i denti, ricorre a tal Giuseppe, sarto del Principe Eugenio; una parrucca di capelli biondi per sé gli costa la bellezza di 186 fiorini, a fronte di soli 6 fiorini spesi per la parrucca di un paggio. Ne aveva bisogno, per frequentare il bel mondo: il giovane principe romano va a caccia con l'imperatore, ed è evidentemente dedito al gioco, giacché compera due mazzi di carte da gioco e inizia a pagare ingenti somme immotivate a tutta la nobiltà. Fosse o no una strategia per assicurarsi successi diplomatici, ricordando il monito dello zio che da nunzio scriveva a Roma di *non poter battere le due strade, che qui sono le maestre, della tavola, e del gioco*[73], Scipione dovette perdere grosse somme, a leggere le lettere accorate della madre, come si dirà più avanti. A Vienna il giovane Santacroce beve vino refosco e acqua della Regina, compra sia il caffè che una *una padella per abruscare il caffè*[74], un poco di tè, e cioccolata. Il teatro è già il suo mondo: il 29 agosto 1706 paga un copista per *l'ariette dell'Opera in musica fatta alla Favorita*[75] e dal principio dell'estate di quell'anno era andato quasi ogni sera alla commedia[76]. Naturalmente per il carnevale si maschera con abiti di broccato *alla nobile veneziano o alla Pantalona*, e paga il conto – si suppone – del noleggio di maschere anche per altri[77]. Per andare a corte utilizza un *abito di maschera guarnito d'oro ricco* […] *che fu quello del principe Eugenio* e per il quale spende 100 fiorini, guarnito da una maschera *bianca e nera fina*[78]. Tra le sue frequentazioni più assidue inizia a comparire il principe Pio, che poi gli succederà come soprintendente musicale a corte. Nel giugno 1707 spende 1 fiorino per vedere *la Tigre dall'olandese*[79].

Opere d'arte

Insieme ai dati di cultura materiale, utili a descrivere con approccio microstorico il clima della fiorente epoca giuseppina, nel registro trovano spazio anche poche ma indicative annotazioni tra il gennaio e l'aprile del 1707, quando ormai Scipione Santacroce pareva essersi ben inserito in città, che menzionano dipinti. Sono opere che hanno tutta l'aria di essere state portate dall'Italia o da lì inviate: un quadro grande di S. Anna per il quale Scipione fa eseguire *una cor-*

[73] ASR, Santacroce 1226: Vienna, 10 novembre 1696.
[74] ASR, Santacroce 544, p. 14.
[75] Ibid., p. 47.
[76] Vi spende ogni volta 34 scellini, mentre un palchetto costava 4 fiorini: ASR, Santacroce 544, *passim*.
[77] Ibid., pp. 77s., 82, 84, 86, 88.
[78] Ibid., p. 79.
[79] Ibid., p. 116.

nice di pero nero intersiata di intaglio[80] e che viene da domandarsi se non possa essere un regalo per la confraternita di recente istituita per iniziativa imperiale; non è possibile stabilire se sia lo stesso *quadro grande* che trasportano i facchini nel giugno 1707, al ritorno da Baden e che ebbe bisogno di quattro rampini per essere attaccato, o se di quadri grandi ne vanno contati due.

Nel diario di spese sono inoltre citate due *Battaglie del Borgognone di Roma*, affidate il 10 aprile 1707 allo stesso intagliatore della cornice per la S. Anna per *due regoli e bollettatura*[81]; come Scipione certamente aveva potuto sapere già dal nunzio, i soggetti di battaglia per i quali il pittore borgognone Jacques Courtois si era guadagnato grande fama a Roma e in tutta Europa prima di morire nel 1676 avevano un sicuro successo nell'ambiente dei militari di alto rango e di lingua italiana che in quegli anni faceva fortuna nei territori asburgici. Trovare le due *Battaglie* tra le spese viennesi non è dunque un caso, giacché esse potevano rievocare un analogo dono portato con sé da Roma da Andrea Santacroce, sopra ricordato per il travagliato percorso subito, regalo che – inizialmente destinato al sovrano polacco – fu invece utilizzato a Vienna nel 1696 per quel Re dei Romani che nel 1707 era ormai divenuto imperatore con il nome di Giuseppe I e favoriva grandemente l'intraprendente principe romano. Un mandato di pagamento nella contabilità di Roma di casa Santacroce è fortemente indiziato per la prossimità cronologica a indicare la provenienza di questa seconda coppia di battaglie dipinte: il 1 febbraio 1707 il marchese Antonio Santacroce, padre di Scipione, emette un ordine di 24 scudi ad Antonio Odescalchi *per intiero prezzo di due quadri di Battaglie*[82]. Potrebbero infatti essere gli stessi di una registrazione di poco successiva tra le spese viennesi di Scipione, il 25 marzo, quando viene data la mancia al *corriere che portò di Roma li due quadri*[83].

Di ancora maggiore difficoltà di decifrazione ma di un certo interesse vista la rapida successione temporale, è la menzione di altri quadri non meglio specificati: il 3 gennaio 1707 *alli sig.r Tonino musico di Spagna* 72 fiorini e 30, e *sensaria per li quadri dieci luigi*[84]; devono essere li stessi quadri che il 7 gennaio vengono portati ad accomodare da un pittore di cui non si fa il nome. Il mese successivo, in pieno Carnevale, lo stesso musico spagnolo riceve 8 fiorini per un *lotto che S.E. tirò per due quadri*[85]. La poca chiarezza di queste annotazioni

[80] Ibid., p. 102 (10 aprile 1707).
[81] Ibid.
[82] ASR, Santacroce 1119, mandato n. 17. Non è possibile allo stato attuale identificare con certezza questo Antonio Odescalchi. Dallo stesso Antonio Odescalchi il marchese Santacroce aveva acquistato il 18 marzo 1707 *tre quadretti di vedute di campagna* per 22 scudi: ASR, Santacroce 1119, mandato n. 35.
[83] ASR, Santacroce 544, p. 97.
[84] Ibid., p. 74.
[85] Ibid., p. 82.

non impedisce il sospetto che Scipione provasse a far mercato di quadri, magari importando da Roma insieme alle opere anche il sistema delle lotterie[86].

Il principe si era inserito talmente bene nell'ambiente di corte, che nel 1709 fu nominato *Supremo Direttore della Musica di S.M.tà Cesarea*. Anche di questo incarico sono rimaste diverse testimonianze documentarie, in gran parte note, di sicuro interesse per la storia del teatro e della musica. La *specificazione delle spese da me fatte per ordine di S.M.C.* […] *dal giorno che mi nominò Soprintendente alla Musica sin'hoggi*[87] mostrano – tra coloro che ricevono i pagamenti, un panorama quasi interamente italiano, da Giovanni Benaglia, più noto come diarista per la missione a Costantinopoli dell'ambasciatore Alberto Caprara, a Maria Landini, Giovanni Bononcini, Stampiglia (evidentemente il padre, perché è indicato un regalo per il figlio per l'opera il *Gracco*), e anche naturalmente Bibbiena, e il *disegnatore Bertoli*, cioè Daniele.

Questo momento gaudente della vita di Scipione, protetto dall'imperatore Giuseppe I, lontano dagli intrighi romani e dai doveri della casata si conclude repentinamente con la morte dell'Imperatore.

Scipione tuttavia si trattiene ancora a Vienna per qualche tempo; lo avrebbe dovuto raggiungere la moglie e sicuramente per un certo periodo ebbe con sé i figli piccoli, Valerio e Pietruccio, come risulta dalle lettere che egli indirizza alla madre Girolama Naro a Roma. L'ambiente della corte inizia ad

[86] Sulla piazza romana la vendita all'asta di quadri tramite il sistema delle lotterie è praticato fin almeno dal 1570; per un riepilogo dei casi noti si veda Maria Celeste Cola, Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento (Roma 2012) 75, nota 373. Il sistema romano è ben illustrato in Coen, Il mercato dei quadri a Roma, cit., 207–213. L'uso delle lotterie, ampiamente praticato anche in Olanda già tra Cinquecento e Seicento, si incrementa particolarmente in tutta l'Europa e l'Inghilterra a partire dagli anni 1690: Bernard Bruno et al. (a cura di), Lotteries in Europe: Five Centuries of History (Bruxelles 1994). Un caso di estremo interesse per la prossimità cronologica al soggiorno viennese di Scipione Santacroce è quello della lotteria organizzata da Francesco Sensini nel 1702: Mario Epifani, Una lotteria nella Roma del primo Seicento: i quadri di Francesco Alessandro Sensini, spedizioniere, in: Paragone. Arte 57, Ser. 3, n. 68 (2006) 90–103. Si tratta dello stesso Francesco Sensini che appena un decennio più tardi invia a Baldassarre Erba Odescalchi a Vienna un memoriale circa le opportunità e i meccanismi di vendita che gli si prospettavano per la collezione appena ereditata da Livio Odescalchi. Sul mercato a Vienna al principio del Settecento si conoscono pochi dettagli, nonostante la generale impressione di una attività già vivace: Gernot Mayer, Collecting Old Masters in the Age of Brukenthal. Some Remarks on Vienna as an Art Market Place in Late 18th Century, in: Brukenthal. Acta Musei 12 (2017) 183–195, soprattutto 183–185, con bibliografia. Per il mercato a Vienna si ora la banca dati del Vienna Center for the History of Collecting: VCHC DB, - wks_discovery (univie.ac.at). Una indagine nel Wiener Diarium digitalizzato (ANNO - AustriaN Newspapers Online | ANNO - AustriaN Newspapers Online (onb.ac.at) mostra l'occorrenza delle aste ("licitationes") solo dalla metà del secolo.

[87] Wien, ÖNB, HAN, Cod. Ser. n. 1601.

essergli meno favorevole[88]; nella corrispondenza con la madre Scipione sostiene di avere un credito con la corte imperiale e accenna a dei piani d'azione volti a risollevare la sua situazione patrimoniale e probabilmente anche a contribuire alla sua riabilitazione sulla scena romana; nel frattempo dovette continuare a frequentare gli ambienti italiani, nei quali i militari senza dubbio spiccavano già da decenni: messosi ormai al seguito di Eugenio di Savoia nelle cui file voleva militare per conseguire benefizi e titoli, si trovava infatti a Utrecht nel 1713 per proseguire poi per Amsterdam e Parigi. Figlia del suo tempo la giustificazione del suo piano di viaggio, all'insegna di una settecentesca *curiosità*:

> *Giunsi in venetia giovedì scorso con ottima salute e domani ne parto per francoforte dove mi troverò per l'incoronazione. Inoltre poi sono determinato di fare un giro in holanda et Inghilterra per mia curiosità, se pure non mi viene ordinato dall'Imperatore di tornare in Vienna per qualche poco di tempo essendo io determinato di trovarmi nel loco delli trattati di pace per vedere quel che ci è di più erudito a vedere in questo tempo e di poi ritornarmene in Roma a vivere colla mia quiete se pure mi sarà permesso*[89].

La marchesa Gerolama Naro. Poesia e pittura in casa Santacroce tra Arcadia e padre Resta

Da Roma sua madre, la marchesa Gerolama Naro, non è affatto contenta: il suo è il punto di vista della ragione. Le sue lettere sono di difficile lettura ma piene di vita e ne emerge – a dispetto di una scrittura sgrammaticata – un pro-

[88] AAV, Fondo Santacroce 33B, n. 57, Vienna, 25 aprile 1711: Scipione ha scritto *in Spagna al Re Carlo acciò mi onori della sua protettione;* lo aspetta a Vienna o gli andrà incontro a Milano. *Io non pretendo cariche ne qui ne fuori di qua mentre di servire sono stufo e di Vienna stracco a non potermici più vedere doppo la morte dell'Imperadore;* n. 59, Vienna, 2 maggio 1711: *L'imperatore è morto da santo, e non da un omo di trentatre anni assicurandola che è morto anche con megliori sentimenti di Leopoldo se è possibile il dirlo. E questa è l'unica consolazione che resa talli suoi affettuosi servitori fra quali io posso dire di esserlo stato perché l'ho amato più de miei figli e di me medesimo mille volte;* n. 70, fol. 165, Vienna 6 giugno 1711: *Io lodo Iddio di non averlo fatto* [di non essere tornato in Italia subito dopo la morte dell'Imperatore come sarebbe piaciuto alla madre] *perché qui si crede che tutti quelli che partono delle persone che erano grate all'Imperatore si faccino partire per ordine della Imperatrice Regente la quale quantunque non mi posso supporre che abbia dati tali ordini, non di meno si lascia correre questa voce per tutta la città però essendo io stato molto favorito dall'ultimo imperatore defonto, se partissi, non si toglierebbe dalla mente di tutti che io son partito per ordine, e si come io l'ho servito in maniera da poter sostenere il mio onore, e da non temere il minimo accidente non voglio dar campo alle persone di credere quel che non è stato* […].

[89] AAV, Fondo Santacroce 53B, n. 98, fol. 230, da Venezia, 14 dicembre 1711.

filo di alta consapevolezza culturale unito ad estremo senso pratico: la marchesa è una donna forte, che tiene le redini della famiglia da vicino e da lontano[90].

È lei che intesse relazioni con poeti, letterati, eruditi per gestire i passaggi, con relativi regali, necessari alla riabilitazione del figlio, e per inviare a Vienna oggetti e testi, senza cessare mai di richiamare il figlio ai propri doveri nei confronti del casato. Il 31 gennaio 1711 si informa della sorte delle reliquie dei santi Rocco e Carlo che aveva inviato per l'imperatore attraverso il figlio[91].

Nel gennaio 1713, dopo una corrispondenza di cui restano solo frammenti ma che dovette essere costante e con toni a tratti drammatici, scrive: *io per me sono fuori di me stessa*, perché si era adoperata in ogni modo per trovare denaro su richiesta di Scipione, finendo per scoprire che nessuno gli avrebbe fatto più credito visti i suoi grandi debiti. Scipione, dal canto suo, si giustifica assicurando che *non ho più giocato da tre anni in qua*[92].

Ella è infatti una donna avvertita intellettualmente[93], a cui costantemente aveva fatto ricorso Scipione per regali da consegnare a Vienna, o per avere testi poetici e musiche inedite per il teatro. Il Gravina, proprio nell'anno della scissione d'Arcadia, sembra essere di casa a palazzo Santacroce, e la marchesa ha modo di apprezzare un suo giovane allievo che altri non può essere – incrociando date e descrizione del talento – che Metastasio:

> *Ho mecho l'abbate Gravina con un Ragazzo suo allievo di tredici anni, poeta* […] *di un frate si nobile che chi lo sente resta stordito; impara poi tutte le scienze basta dire che l'Abbate è il suo maestro, e l'ama come un figlio e per verità ha un talento mostruoso. Se Giuseppe Primo l'havesse havuto appresso di se ne sarebbe rimasto incantato, io dissi al figlio del conte di Valfeldel che quando lui havesse finito li studij lo portasse secho all'Imperio ma Gravina dice, et à ragione, che non bisonia levar di Roma consimil portento di ingegnio*[94].

[90] Sulla scrittura e le reti di relazioni femminili al servizio della propria famiglia si veda Benedetta Borello, Trame sovrapposte. La socialità aristocratica e le reti di relazioni femminili a Roma XVII–XVIII secolo (Napoli 2003); sull'epistolografia femminili anche: Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV–XVII, a cura di Gabriella Zarri (Roma 1999).

[91] ASR, Santacroce 33B, n. 32, Roma, 31 gennaio 1711, fol. 59v: *bramo sapere se* [avete] *riceute le reliquie che vi mandai per Cesare di S. Roccho, e S. Carlo*. Il 21 febbraio 1711 Scipione non aveva ancora ricevuto nulla: AAV, Santacroce 33B, n. 48, Vienna, fol. 102r: *Fin ora non ho ricevuto la reliquia di S. Rocco, ne so da chi mi verrà consegnata, però sarà bene che ella me ne scriva per poterne fare qualche ricerca*.

[92] Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 5054, fol. 202.

[93] La sua abitudine e attitudine a trattare con gli artisti emerge anche dalla commissione per i monumenti funebri del defunto marito e suo nella chiesetta di patronato Santacroce, S. Maria in Publicolis: Montagu, Santacroce's Tombs.

[94] AAV, Fondo Santacroce 33B, n. 67, da Tivoli, 9 giugno 1711.

È probabilmente a tale consuetudine tra la marchesa e il Gravina che va ricondotto il progetto di pedagogia al femminile redatto dall'erudito sotto forma di consigli di studio e lettura per l'istruzione di Maria Isabella Vecchiarelli, forse all'epoca in cui era giovane sposa di Scipione[95]. E varrebbe dunque anche la pena approfondire la coincidenza di date, all'altezza del 1711/12, tra le frequentazioni del Gravina con gli allora principali rappresentanti della fazione imperiale e i suoi scritti storico-giuridici intorno al rapporto tra impero e pontificato[96], nonché la dedica a Eugenio di Savoia del suo *Della tragedia libro uno*, di poco successivo (Napoli 1715).

La marchesa madre a Roma coltiva le relazioni con gli ambasciatori cesarei da un lato, e dall'altro si adopera in ogni modo per favorire la revoca del bando che pende su Scipione. Avendo a che fare con il cardinale Albani (a questa data certamente Annibale), figura cardine nella sua qualità di nipote del papa e già nunzio straordinario a Vienna nel 1709, dove egli senza dubbio aveva avuto modo di incontrare il giovane Santacroce, Gerolama Naro comprende che la chiave del cuore del cardinale può essere aperta facilmente da un quadro di pregio; allora come oggi il valore del quadro era potenziato dalla sua provenienza, dunque sarebbe stato al contempo significativo ed economico attingere alla raccolta di famiglia, che poteva vantare già secoli di storia[97]. Alla vicenda, non altrimenti nota, accenna uno scambio di lettere tra madre e figlio che sebbene sibillino fornisce comunque elementi di notevole interesse: il quadro verrà scelto dalla marchesa, Scipione lascia ampia libertà nella scelta, con l'unica indicazione di escludere un certo quadro che gli era stato donato dal *capitano Ottaviani*[98], mentre la madre sembra voler evitare di cedere una certa *bellissima Madonna di Guido Reni* che aveva suggerito la nuora (con la quale sembra essere spesso in disaccordo):

[95] Una copia manoscritta tratta dall'originale *in una notte* […] *per gelosia di chi lo possedeva* con una introduzione del copista in ASR, Santacroce 1260, fasc. 8, *Regolamento di studi di nobile e valorosa Donna, cioè la Principessa Santacroce Donna Isabella Vecchiarelli*; a stampa nella raccolta di opere del Gravina: Di Gian Vincenzo Gravina giurisconsulto Opere italiane, nella stamperia di Giuseppe Raimondi a spese di Antonio Cervone, Napoli 1757, p. 36. Il 'Regolamento' con i consigli di lettura alla Vecchiarelli è ricordato anche da Ago, Il gusto delle cose 187s., 209.

[96] GianVincenzo Gravina, De Romano Imperio liber singularis (Napoli 1713); id., De Romano Imperio liber secundus (Napoli post 1717).

[97] Si veda supra, nota 4.

[98] AAV, Fondo Santacroce 50B, n. 85: Scipione Santacroce a Gerolama Naro da Utrecht, 5 febbraio 1712 *circa il regalo al s.r Card.le Albani non disapprovo che sia d'un quadro il quale potrà essere a sua elezzione di tutti quelli che mi appartengono purchè non sia quello donatomi dal Capitano Ottaviani. Qui continuano le conferenze di pace due volte la settimana* […].

Baldassar da Siena Autore in egual stima di Daniele da Volterra scolari ambedue di Michell'Angelo si aspetto di farlo vedere ad un altro Pittore assai accreditato in materia di cognittione de quadri. La sig.ra Marchesa inclinarebbe di dare la Bellissima Madonna di Guido Reni,[99] *ma io per dirla giusta per darla a discrezione non ne farei niente. S. Bastiano lo stimano del valore di 100 doppie valerebbe assai più*[100].

La scelta iniziale era caduta dunque su un *San Sebastiano*, che il 23 gennaio 1712 la marchesa riferisce di aver fatto vedere al più noto conoscitore di quei tempi con il quale dunque era evidentemente in contatto, il padre oratoriano Sebastiano Resta: *Fu fatto vedere al Padre Resta della Chiesa Nuova il consaputo quadro di S. Sebastiano quale dice essere di* [corrispondenza mutila][101]. Puntualmente, tra le spese straordinarie della contabilità Santacroce nel 1712, viene registrato un mandato di pagamento al facchino, che tuttavia non consente identificazione alcuna: *porto di un quadro al card.e Albani*[102].

Forse grazie al prezioso dono e all'adoperarsi dello zio Andrea, ben più probabilmente anche per il mutare della situazione politica sul finire delle Guerra di successione spagnola, la sospirata grazia viene concessa e Scipione può tornare a Roma. E d'altro canto, se possiamo concederci di interpretare retrospettivamente i suoi anni viennesi alla luce della corrispondenza con la madre, egli non ha più scuse per non tornarvi.

Una volta rientrato nell'Urbe e riabilitato, oltre a dedicarsi ai propri palazzi e collezioni, Scipione tiene a qualificarsi come imperiale e si fa tramite verso il nord delle mode del momento.

Alla corte di Roma il Santacroce diventa il personaggio di riferimento del partito imperiale, sostituendosi così del tutto ai Savelli, ormai estinti e definitivamente falliti; non si interrompono dunque i rapporti con la corte di Vienna e con i suoi ambasciatori a Roma. Scipione ricopre diversi incarichi diplomatici: nel 1721 è plenipotenziario cesareo, nei conclavi del 1730 e 1740 è ambasciatore straordinario, nel 1743 sarà infine nominato ambasciatore a Venezia. In

[99] Si trattava probabilmente di un'*Assunta*, replica o derivazione dell'Assunta su seta ora a Monaco, tenuta in altissima stima nelle collezioni di famiglia, per la quale si veda Pazzini, Il collezionismo della famiglia Santacroce 233.

[100] AAV, Fondo Santacroce 33B, n. 177 [Roma], 29 dicembre 1712, Gerolama Naro a Scipione Santacroce.

[101] AAV, Fondo Santacroce 46, n. 109, fol. 396s.

[102] ASR, Santacroce, 1119. L'inventario Albani del 1724 pubblicato da Maria Barbara Guerrieri Borsoi, La Quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI (Roma 2018) 97, menziona un solo San Sebastiano, che eventualmente potrebbe essere collegato al quadro Santacroce: n. 562 [dell'inventario B, 1724]: *Un quadro rappresentante S. Sebastiano in piedi legato ad una colonna alto p.mi otto largo p.mi quattro, e mezzo con cornice dorata Pittura di Bastian del Piombo* [nessuna annotazione della Guerrieri].

tutto questo tempo non manca di omaggiare i suoi referenti: manda cammei al conte di Ulfeld, manda sei ventagli dipinti all'imperatrice sottolineando che sono un saggio delle abilità romane del momento *frutto con qualche singolarità prodotto in questo paese* (Appendice 2).

Il prezioso dono dei ventagli è di poco antecedente l'onore concesso al principe di presentare la Chinea al pontefice per conto dell'imperatore, in un anno politicamente complicato nel quale il connestabile Colonna che ormai per tradizione presentava la Chinea per conto Re di Spagna del se ne era prudentemente astenuto[103].

Forse anche per questo le feste furono tra interno e piazza prospiciente il palazzo, il 28 e 29 giugno 1734, ma senza gran macchine, sicché se ne trova notizia ma mai accurata descrizione. Per saperne di più soccorre la contabilità del Santacroce: tra maggio e luglio 1734 nei conti di Scipione compaiono tutte le spese fatte per l'occasione, carrozze con i loro ornamenti, livree splendide, cappelli piumati, parrucche, argenterie, ben 1500 lanternoni con stemmi impressi, e i libretti rilegati e ricoperti di carta dorata la cui stampa fu affidata alla stamperia Komarek[104]. È facile desumere che si tratti del *Componimento per musica fatto per la sera della vigilia di S. Pietro, e Paolo apostoli, doppo esser stato presentato nel giorno istesso a nome di sua maestà C.a, e C.ca il solito Censo, e Chinea per il Regno di Napoli alla santità di Clemente 12. sommo pontefice, l'anno 1734. Dall'eccellentissimo signor prencipe D. Scipione Publicola S. Croce* […] *per la presentazione del detto Censo, e Chinea; qual componimento dovrà cantarsi nella piazza, avanti il palazzo dell'ecc.s*.

La scenografia era stata affidata a Gabriele Valvassori, il componimento era stato musicato da Costantino Petroni, e l'autore incaricato da Scipione era il fratello di Silvio Stampiglia, Nunzio Servilio, ovvero Ermauro Panormio in Arcadia, che aveva scritto serenate, cantate e oratori eseguiti a Vienna negli anni 1708–1711, proprio quando Scipione sovraintendeva al teatro di corte.

Chissà se in questa circostanza, tutto vestito di broccato d'oro e con la sua gran parrucca imboccolata nella sua galleria ornata di opere di rango regale, copie o meglio repliche di quadri che ornavano le regge del nord, dalla Polonia, al Palatinato, all'Inghilterra avrà anch'egli, come lo zio un tempo, rimpianto la sua gaudente vita viennese.

Il caso dei Santacroce – come accade man mano che ci si inoltra nel Sei- e Settecento –, si appoggia su una notevole massa documentaria, nella quale può

[103] Sulla cerimonia di presentazione della Chinea: Martine Boiteux, L'Hommage de la Chinea. Madrid – Naples – Rome, in: Roma y España, un crisol de la cultura europea en la edad moderna, atti del convegno, Roma 2007, 2 voll., a cura di Carlos José Hernando Sánchez (Madrid 2008) 831–846. Per il 1734: Marcello Fagiolo dell'Arco, La festa barocca. Corpus delle feste a Roma I (Roma 1997) passim.

[104] ASR, Santacroce, 571.

risultare non sempre facile la sistematizzazione di una ricerca che fluisce lungo molti rivoli, mantenendo al contempo ferma la prospettiva sulla storia dell'arte. Tuttavia, la microstoria può contribuire in modo talvolta determinante alla conoscenza dei contesti e pertanto alla storia delle opere d'arte, degli artisti e dei collezionisti; la documentazione prodotta dai protagonisti dell'epoca e qui parzialmente presentata si offre dunque come nuova e rilevante fonte per la storia della Vienna italiana da un lato e della fazione imperiale a Roma dall'altro.

Ricchissima dunque non solo per la ricostruzione delle vicende familiari, ma anche della storia della diplomazia, della cultura materiale e della storia sociale dell'epoca, la corrispondenza Santacroce, incrociata con i conti di casa e con altre fonti odeporiche, apre due strade in particolare che andranno ulteriormente indagate: le reti sociali legate alla fazione austriaca che sostennero la formazione e i viaggi del giovane Metastasio[105] e l'importazione di opere d'arte dalla Penisola non solo in qualità di regali e di omaggi, ma come esordio di un vero e proprio moderno mercato antiquariale.

[105] La biografia e le opere di Metastasio sono certamente studiate con grande ampiezza e profondità e sono già stati esplorati gli accenti politici nelle opere romane prima del soggiorno viennese; tuttavia la notizia della presenza a palazzo Santacroce del poeta ancora fanciullo è del tutto nuova e alla luce delle frequentazioni filoasburgiche della famiglia romana acquista ulteriore pregnanza. Sul Metastasio si segnala, tra gli altri, soprattutto: Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, a cura di Andrea Sommer-Mathis–Elisabeth Hilscher (Wien 2000); Il giovane Metastasio. Der junge Metastasio, a cura di Francesco Cotticelli–Reinhard Eisendle (Wien 2021).

Appendice 1:
Regali portati a Vienna dal nunzio Sebastiano Tanari

AAV, Fondo Santacroce, 46, n. 78

[f. 258r]

Nota de Regali che furono mandati a Mons.r Nunzio Tanari a Vienna

Per l'Imperatore

Un Bassorilievo antico di bronzo dorato lavoro di Michel'Angelo Bonarota con una grande cornice di Lapislazzaro Bronzo dorato, e Argento fatto di nuovo
Un'Urna grande tutta di cristallo con dentro un capo santo ornato visibile per tutte le parti
Una Cassa coperta di velluto, e trina d'oro mandata dal Papa con Agnus Dei

Per l'Imperatrice

Tre gran cassette di Cristallo di Corone di Gioie, Ventagli di milizia, e di odore con Guanti, e Quintessenze
Due gran schifi di Cristallo, che contenevano pure Corone di gioie, ventagli e guanti

Al Re de Romani

Un'Acqua Santa di gettito di bronzo dorato disegno di Ciro Ferri ornato con figure di gettito d'Argento, e miniatura nel mezzo
Una cassa coperta di velluto cremisi trinata doro ripiena di bocce d'acqua d'odore di Portogallo

[f. 258v]

Alla maggiore Doma delle Dame dell'Imperatrice

Una cassetta coperta di Raso miniato con trina d'oro che conteneva corone di Calambacco, di Balsamo, e Camaldoli con ventagli miniati, e d'odore, guanti e varie borse, e ricami di pelle d'odorj con pastiglie d'abbruciare robe di Portogallo

Alla maggiore Doma dell'Imperatrice

Una cassetta di cristallo più piccola dell'altre con le medesime cose di odore, ventagli, e corone
Da ripartirsi a gusto del nunzio
Due altre cassettine pure di cristallo di diverse forme ripiene come sopra
Otto schifi di diverse grandezze due di cristallo simili agl'altri, e sei ricoperti di drappi d'oro, e rasi di vari colori essendosi mandati in casse a parte, ventagli, corone, agnus dei, e parte legati per riempire li medesimi essendosi mandati da quaranta dozine di guanti ordinarij da potere donare oltre quelli di quintessenza, e mezza quintessenza posti nelle cassette, e schifi

Appendice 2:
Ventagli inviati in dono all'Imperatrice da Scipione Santacroce

AAV, Fondo Santacroce, 15, n. 105

[f. 578r]
Descrizione di un ventaglio miniato con ritratto dell'imperatore, Roma s.d.
Nel ventaglio miniato, che esiste il Ritratto dell'Augustissimo Imperatore sostenuto da alcune Deità, si rappresenta colle tre figure di mezzo l'Abbondanza. Dall'altra parte Nettuno, che offerendo un mercante con varie merci, rappresenta il comercio del mare, e dall'altra il Danubio.
Altro simile, rappresenta Abbigail, che offerisce quantità di viveri à David, quando andava fugitivo.
Altro simile, rappresenta Livia moglie di Augusto, che fa presentar doni al Tempio di Gerusalemme, come riferisce Gioseppe istorico
Altro à penna, rappresenta la Divina Sapienza
Altro simile, uno sposalizio antico, ricavato dà un originale di Appelle, che viveva in tempo di Alessandro Magno
Altro simile, il Giudizio di Paride

AAV, Fondo Santacroce, 23, n. 6

[f. 370r]
Ill.mo ed Ecc.mo sig.re P.rone Col.mo
Siccome ovunque riguardi me stesso non ravviso, che marche gloriose delle beneficenze del mio Augustissimo Imperatore, così sempre più m'arrossisco di non essere in grado di contestarle col merito dell'obedienza li stimoli, che provo della mia rispettosissima riconoscenza. Su questo riflesso ho creduto compatibile il consiglio di far presentare alla maestà dell'Imperatrice un saggio di sei ventagli, frutti, che prodotti in questo paese sogliono riscuotere dalle nazioni qualche stima particolare. Questi in una scatola proportionata mi prendo la confidenza

[f. 370v]
diriggere, coll'acclusa lettera, all'E.V. supplicandola farmi l'onore di presentarli alla M.S. e colla vivezza delle di lei accreditate espressioni accompagnare i sentimenti di quell'umile rispetto col quale desidero di promuovere nella medesima gl'atti d'un benigno compatimento. E quando tal'uno de sudetti ventagli incontrassero la buona sorte di special gradimento ne attendo dalla di lei spe-

rimentata parzialità un fedele rincontro, perche essendo tutti di mano diversa, potrei

[f. 371r]
procurarmi la gloria di secondare con nuovo simile tributo compatimento si generoso. Resta solo che, in discarico dell'infinite obligazioni, che professo all'E.V. si compiaccia essercitare l'autorità che ha di comandarmi; mentre io sospiro l'occasione di poter obedire, e constantemente mi rassegno
Roma 18 febbraio 1734
Di V.E
Div.mo et obl.mo serv.re
Scip.e P. di S.ta Croce

AAV, Santacroce 33B, n. 16
[f. 28r]
La rispettosa venerazione che professo alla M.V.C.C. mi fa ardito di umiliarle il tributo di sei ventagli, frutto con qualche singolarità prodotto in questo Paese. Mi persuado, che da quest'atto, prenderà motivo la M.V. di esercitare quell'eroiche virtù, che del solo uso del perdonare possono rendere maggiori i gradi dell'alto suo merito; e mentre su tal fiducia spero il vantaggio di veder compartiti gl'eccessi del mio ardimento, con supplicare umilmente la M.V. dell'onore de sovrani suoi cenni mi do la gloria di profondamente inchinarmi
di V.M.C.C. Roma 18 febbraio 1734
oss.mo, umilissimo fedelissimo serv.re e suddito
Scipione P. di S.ta Croce

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 373–386
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Paul Freedman–Damian J. Smith

Additional letters of Pope Innocent III (1198–1216) to Catalonia*

Abstract:

The completion of the Austrian edition of the papal registers as well as various collections concerning the Iberian Peninsula, and most particularly the Butllari de Catalunya of Schmidt and Sabanés, will now allow historians to advance the work undertaken by Paul Kehr and his team a century ago in deepening our understanding of papal relations with Catalonia at the time of the influential Pope Innocent III (1198–1216). It is worth recording that there are letters of Innocent III which are neither in the papal registers nor in the Butllari (which deals with originals) and that these letters are also remain of great historical value. The following is a register of 32 additional letters of Innocent III, mainly copies, concerning Catalonia which indicate the wide-ranging nature of papal government and the extent of the pope's authority there. While it is hoped that this list may be almost complete, it is indicated that there could yet be more rooms to be added to Kehr's 'archivalische Labyrinth'.

The recent completion of the great historical enterprise of the Austrian edition of all the extant registers of Pope Innocent III (1198–1216) is particularly welcome to the historians of the Iberian Peninsula[1]. The relations between the rulers and churchmen of the Peninsula and the papacy are of prime importance in understanding political and religious life in the High Middle Ages, and papal letters offer us a huge amount of information concerning those relations. Students of this history now have opportunities for research which were not available for their predecessors. The edition of the papal documents in Aragon, Navarre and Catalonia to 1198 edited by Paul Fridolin Kehr and his team,

* The circumstances of the pandemic have left us especially in the debt of Dr. Martín Alvira Cabrer, Dr. Claire Gilbert, and Mossèn Josep Maria Masnou, all of whom generously looked up references and transcribed letters in Madrid and Barcelona.

[1] Die Register Innocenz' III, 13 vols, ed. Othmar Hageneder–Anton Haidacher–Alfred A.Strnad–Andrea Sommerlechner–Werner Maleczek–Rainer Murauer–Herwig Weigl (Graz–Cologne–Rome–Vienna 1964−2022).

the papal documents concerning Portugal edited by Carl Erdmann, and the editions of letters of Innocent III and Honorius III (1216–1227) to Spain by Demetrio Mansilla[2], have in recent times been greatly supplemented not only by the superior edition of Innocent III's enregistered letters but also by a number of other publications: the papal documents in Castile until 1198 edited by Daniel Berger, Klaus Herbers and Thorsten Schlauwitz[3]; the Iberia Pontificia which also goes to 1198[4]; the materials for the study of the relations of the papacy and Portugal from 1198 to 1417 edited by the late Peter Linehan[5]; the same historian's España Pontifica, which provides a register of original papal letters to Spain from 1198 until 1307[6]; the various volumes of papal documents, from both the registers and Peninsula archives, edited by Santiago Domínguez Sánchez for many of the popes from Gregory IX (1227–1241) until Clement V (1305–1314)[7]; the Butllari de Catalunya, edited by Tilmann Schmidt and Roser Sabanés, containing original papal letters, some 1394 in all, from 1198 to 1417 conserved within 32 archives within what Kehr memorably described as the "archivalische Labyrinth" of Catalonia[8].

It is worth pointing out that there are yet more papal letters. In the case of the Catalan part of the modern Spanish state, for the pontificate of Innocent III, as well as the letters related to Catalonia in the papal registers, and the 60

[2] Papsturkunden in Spanien. Vorarbeiten zur Hispania Pontificia, 2 vols, ed. Paul F. Kehr (Göttingen 1926–1928); Papsturkunden in Portugal, ed. Carl Erdmann (Berlin 1927); La documentación pontificia hasta Inocencio III, 965–1216, ed. Demetrio Mansilla (Rome 1956); La documentación pontificia de Honorio III, 1216–1227, ed. id. (Rome 1966).

[3] Papsturkunden in Spanien III: Kastilien. Vorarbeiten zur Hispania (Iberia) Pontificia, ed. Daniel Berger–Klaus Herbers–Thorsten Schlauwitz (Berlin 2020).

[4] Regesta Pontificum Romanorum. Iberia Pontificia, 6 vols to date, ed. Daniel Berger–Frank Engel–Santiago Domínguez Sánchez–José Luis Martín Martín–Thomas Czerner (Göttingen 2012–2022).

[5] Portugalia Pontificia: Materials for the History of Portugal and the Papacy, 1198–1417, 2 vols, ed. Peter Linehan (Lisbon 2013).

[6] España Pontifica: Papal Letters to Spain, 1198–1303, ed. id. (Washington 2022).

[7] Documentos de Gregorio IX (1227–1241) referentes a España (León 2004); Documentos de Clemente IV (1265–1268) referentes a España (León 1996); Documentos de Gregorio X (1272–1276) referentes a España (1272–1276) (León 1997); Documentos de Nicolás III (1277–1280) referentes a España (León 1999); Documentos de Martín IV (1281–1285) referentes a España (León 2010); Documentos de Honorio IV (1285–1287) referentes a España (León 2015); Documentos de Nicolás IV (1288–1292) referentes a España (León 2009); Documentos de Bonifacio VIII (1295–1303) referentes a España (León 2006); Documentos de Clemente V (1305–1314) referentes a España (León 2014).

[8] Butllari de Catalunya: documents pontificis originals conservats als arxius de Catalunya (1198–1417), 3 vols, ed. Tilmann Schmidt–Roser Sabanés i Fernández (Barcelona 2016); Papsturkunden in Spanien I 1.

letters which have been edited in the Butllari de Catalunya[9], we have located 32 more letters which are listed neither in the papal registers nor the Butllari. While most of these are copies rather than originals, insofar as one wants to make a complete record of the pope's interventions and signal their sometimes wider political and historical significance, it is useful to include copies, and we have even considered a Spanish translation of a lost original from the monastery of Ripoll, burned in 1834, made by the monastery's last archivist, Roc d'Olzinelles[10]. These letters are concentrated in the first part of Innocent's pontificate with 8 issued in the period 1198–1200 and 25 before the end of 1207. The first of these letters chronologically is indeed that of Ripoll, dated June 14, 1198, which appoints the bishops of Huesca and Vic along with the archdeacon of Urgell to inquire into a property dispute between Ripoll and the archdiocese of Tarragona. The last is a confirmation by Innocent on 5 June 1216, at Perugia (where he would die just over a month later) of the privilege of his predecessor Benedict VIII (1012–1024), granted to the monastery of Sant Cugat del Vallès in the diocese of Barcelona[11].

When Kehr undertook his journey to Catalonia in 1925, he and his associate, Peter Rassow, expected that most of their findings would come from the central archives in Madrid and Barcelona[12]. With the collaboration of their local informant, Josep Maria Rius Serra, they soon found that not only did cathedral archives also hold important examples of pre-1198 papal letters, but that relevant material was to be unearthed in libraries, seminaries, monasteries restored after the dissolutions of the early 19th century, parish churches that had formerly been collegiate foundations and various factitious collections. It is worth pointing out that of the 32 letters listed here, only three are from the Arxiu de la Corona d'Aragó in Barcelona (two of which are also in Barcelona's diocesan archive) and five from the Archivo Historico Nacional in Madrid. One of those in the Crown archive, a privilege of Innocent to the Premonstratensians of Bellpuig de les Avellanes in late 1198, we only learnt of through Kehr's notation[13]. Nearly all the other letters come from ecclesiastical archives, although a confirmation by Innocent III of a donation made by the influential and wealthy sacristan of Vic, Pere de Tavertet, to the chapter of Vic in 1199,

[9] Butllari de Catalunya I 57–124.

[10] Diplomatari del monestir de Ripoll, 3 vols, ed. Ramon Ordeig i Mata (Vic 2015–17) III 395, no. 1224.

[11] Barcelona, Arxiu de la catedral, perg. 3–2–182; Massimo Petrocchi, L'ultimo destino perugino di Innocenzo III, in: Bollettino della deputazione di storia patria per l'Umbria 64 (1967) 201–207.

[12] Papsturkunden in Spanien I 1–10.

[13] Ibid. I 184; Paul Freedman–Damian J. Smith, A Privilege of Pope Innocent III for the Premonstratensian House of Bellpuig de les Avellanes, in: RHM 55 (2013) 81–97.

was in the 1980s in a collection of a few hundred parchments owned by a kind of cultural club in the village of Torelló, north of Vic[14]. It is now housed in the municipal archive of Torelló.

These letters, grouped around several important themes, offer an indication of the wide-ranging nature of papal government, and provide an insight into the way papal authority was built up and modified. One of the ways in which papal power grew was through initiatives taken by monasteries and other religious houses to place themselves under papal protection, usually to diminish or escape the jurisdiction of diocesan bishops[15]. The prestige of the papacy was increased through such petitions and privileges but ultimately led to conflicts between the monasteries and local bishops, and sometimes undermined the authority of a bishop in a way which the papacy itself might not approve.

Some 34 papal letters from the pontificate of Nicholas II (1060) to that of Gregory IX (1240) deal with the exemption of the Augustinian canonry of Àger which was founded on the frontier with Islam by a local magnate, Arnau Mir de Tost and his wife Arsendis[16]. At this time, Àger was in *terra nullius* as regards episcopal administration and both Nicholas II and Alexander II confirmed its direct dependence on the papacy. The chapter of canons resisted jurisdictional claims by Urgell and by Lleida (the latter established as a bishopric in 1149). Pope Alexander III devoted 23 letters to this matter, eventually confirming Ager's exemption. Celestine III, who had been the papal legate during this litigation, favored the claims of Lleida and endeavored to force Àger into submission through excommunication. In 1203, Innocent III ordered the archbishop of Tarragona to enforce the excommunication, although by 1211, he seems to have come around to favoring the recalcitrant chapter, when remonstrating with the King of Aragon, Peter II, over his seizure of a castle belonging to Àger[17].

---

[14] Paul Freedman, A New Letter from the Early Pontificate of Pope Innocent III, in: RHM 29 (1987) 215–220.

[15] I(an) S(tuart) Robinson, The Papacy, 1073–1198: Continuity and Innovation (Cambridge 1990) 209–43; Michele Maccarrone, Primato romano e monasteri dal principio del secolo XII ad Innocenzo III, in: Istituzioni monastiche e instituzioni canonicali in Occidente (1123–1215) (Milan 1980) 49–132; Ludwig Falkenstein, La papauté et les abbayes françaises aux XIe et XIIe siècles: exemption et protection apostolique (Paris 1997).

[16] Paul Freedman, Jurisdictional disputes over Sant Pere d'Àger (Catalonia) in light of new papal documents, in: id., Church, Law and Society in Catalonia, 900–1500 (Variorum Collected Studies Series 440, Aldershot 1994) 1–29.

[17] (23/05/1203) Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 31v–32r; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric, Reg. 3537, perg. 153; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric, Reg. 3544, perg. 155; (20/04/1211) Butllari de Catalunya I 101, no. 47.

The privilege, *Quoniam concedenda*, which Innocent confirmed to Sant Cugat del Vallès in June 1216, had a life which stretched back even further than Benedict VIII to Popes Sylvester II (999–1003) in 1002 and John XVIII (1004–1009) in 1007, and gave the monastery, like many others around that time, exemption from episcopal control[18]. This would lead to considerable friction between the bishop of Barcelona and the abbot on several occasions, particularly at the time of Saint Oleguer (bishop of Barcelona 1116–1137) and then again in the early years of the 13th century, when the combative Pere de Cirac (1208–1211), sought jurisdictional oversight of the major monastery of his diocese, which certainly then appeared in need of reform[19]. In this case, Innocent's confirmation of Benedict's privilege came at a moment when the abbot of Sant Cugat, was bargaining with the redoubtable Bishop Berenguer II de Palou, and the two sought a compromise which would lead to a recognition of certain rights and possessions of the bishop[20]. Innocent's confirmation was enregistered at the time but that final register is no longer extant[21].

New religious communities in the early thirteenth century also considered papal protection as necessary for their security. A group of hermits at the foot of the Serra de Montsant having won approval from the rulers of Aragon, Alfonso II and Sancha of Castile, and local landowners, most important among whom were Pere Balb and his wife Guilleuma, in 1202 sought the approval of the pope, who with *Non absque dolore* placed their house of Santa Maria de Bonrepòs and its possessions under his protection and that of Saint Peter, while also indicating that they were by this time operating under the Cistercian rule[22]. In the following year, the hermits withdrew from this house, which then became a feminine community, which the archbishop of Tarragona, Ramon de Rocabertí, approved in 1210, fixing that the number of nuns there should not

[18] Cartulario de Sant Cugat del Vallès, 3 vols, ed. José Rius Serra (Barcelona, 1945–1947) II, nos. 382 (Sylvester II), 412 (John XVIII), 486 (Benedict VIII). See Antoni Pladevall i Font, Conflictes entre les exempcions monàstiques i els drets episcopals dels segles XII al XIV, in: I Col·loqui d'Història del Monaquisme Català, Santes Creus 1966, 2 vols (Santes Creus 1966–1969) I 263–95.

[19] Die Register Innocenz' III, XIV 238s., no. 152. Josep Baucells i Reig, Qüestions sobre l'exempció episcopal d'alguns priorats de Barcelona-diòcesi (s. XIV) i del monestir de Sant Cugat del Vallès (s. XI a XIV), in: I Col·loqui d'Història del Monaquisme Català I 21–61.

[20] Baucells i Reig 41–48.

[21] Augustin Theiner, Vetera monumenta Slavorum meridionalium historiam sacram illustrantia, 2 vols (Rome 1863–1875) I 70, no. 200.

[22] Jaime Villanueva, Viage literario a las Iglesias de España, 22 vols (Madrid 1803–52) XX 267, no. 46; Josep Trenchs Odena, El Montsant y sus monasterios. Colección diplomática (1164–1212), in: Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval 2 (1983) 226, no. 22.

exceed thirteen. Innocent recognized this new foundation in 1213, confirming its possessions, regulating its offices, and granting it the liberties and immunities which other Cistercian houses enjoyed[23].

The support of the papacy was sought with equal eagerness by the military orders of the Templars and the Hospitallers, both of which were very active in Catalonia. There were privileges which were often repeated which proved vital in protecting the military orders in their struggles. Many of these privileges are commonplace but they are no less significant for that[24]. We have therefore included in this list copies of the famous *Omne datum optimum*, first issued by Innocent II in March 1139, the oft-repeated *Militia Dei*, first issued by Eugenius III in April 1145, and *Quanto Maiora*, first issued by Alexander III between 1171–1180, because they were sent to the Templars in Catalonia in the first half of Innocent III's pontificate because of the specific need the Templars had for them there and then, as was *Quia partiumque*, which instructed prelates that Templars should not be forced to pay any tithes on *novales* or other lands that they had cultivated with their own hands for their own use or for animal fodder[25]. These privileges were usually needed because of contests between the Templars and the episcopate. The number of jurisdictional controversies between the Templars and the Hospitallers with the cathedrals of Tortosa, Tarragona and Lleida, as with the case of Àger, were the result of the moving frontier of the so-called *Reconquista*[26]. In this instance, the question was not that of who crossed the boundary first but rather that of the division of the spoils, a process begun after 1150 with the consolidation of New Catalonia[27].

The disputes between the military orders and the bishops are a reminder of how much papal authority had come to rest on the effectiveness of papal justice in a great many disputes brought from all over Christendom[28]. The number of cases had risen dramatically during the 12th century, both in the Tarragona province and elsewhere, and even in a small sample of letters one can see how

[23] Madrid, Archivo Histórico Nacional, clero, carpeta, 1989, no. 18; Trenchs Odena 229, no. 31; 230, no. 34.

[24] See Luis García-Guijarro Ramos, Papado, Cruzadas y Órdenes Militares, Siglos XI–XIII (Madrid 1995) 100–106, 124–32.

[25] Barcelona, Arxiu Diocesà, Liber Niger, 1, fol. 31r–31v, no. 92 (*Quia partiumque*); Papsturkunden für Templer und Johanniter. Archivberichte und Texte, ed. Rudolf Hiestand (Göttingen 1972) 205–210, no. 3 (*Omne datum optimum*); 217, no. 10 (*Militia Dei*); 305, no. 117 (*Quanto maiora*).

[26] On the role of the Templars and the Hospitallers in this story, see A(lan) J(ohn) Forey, The Templars in the Corona de Aragón (London 1973); Joaquin Miret i Sans, Les cases de Templers i Hospitalers a Catalunya (Lleida 2006, orig. Barcelona 1910).

[27] On this expansion now see Thomas W. Barton, Victory's Shadow. Conquest and Governance in Medieval Catalonia (Ithaca 2019).

[28] Robinson 179–208.

many different prelates and lesser clergy had become involved in papal government through judging cases returned from Rome. Surely the case here which assumed greatest importance was that which Innocent assigned to the archbishop and treasurer of Tarragona and the archdeacon of Barcelona concerning the dispute between the canons of Vic and their bishop, Guillem de Tavertet. *Propter nimium caritatem*, of 7 April 1206, sheds light on the decretal *Cum oporteat* which is included in the Decretals (X 5. 1. 19). The significance of *Cum oporteat* concerns the credit to be given in litigation to the *fama* or *infamia* of witnesses or those accused of wrongdoing[29]. The letter *Propter nimiam caritatem* shows the context which *Cum Oporteat* leaves vague, of the actual accusations against the bishop of Vic who already had a reputation for intransigence and was accused by the canons of turning over church revenues to corrupt cronies, countenancing murder, neglecting his duties, dilapidating the church and other crimes. The canons also, however, seem to have resisted efforts of the bishop to reform the chapter, rationalize its revenues, and resist the incursions of the lay co-lord of the city of Vic, Guillem Ramon de Montcada. Much original work in a recently defended Catalan doctoral thesis by Josep Maria Masnou suggests a different perspective on the embattled Bishop Guillem[30].

What remains to be discovered? The labyrinth constantly adds twists and rooms to its complexity. Materials confiscated by the state from monasteries is still being unpacked; church archives formerly neglected and disorganized are being put in order; there is an entire network of regional archives run by the Catalan government, despite recent political discord, many including substantial medieval material[31]. There are also considerable amounts of medieval documentation in private hands, much of which has been donated to the abbey of Montserrat and the equivalent of a national library, the Biblioteca de Catalunya in Barcelona[32]. None of these new collections are particularly promising *prima*

[29] Damian J. Smith, A Letter of Innocent III from the Archive of Vic Shedding Light on *Cum oporteat* (X 5. 1. 19), in: RHM 50 (2008) 197–208.

[30] Josep Masnou Pratdeseba, La vida canonical a la catedral de Vic (886–1230). L'aplicació de la reforma gregoriana a partir de l'estudi prosopogràfic (Ph.D thesis, Barcelona 2021). Among much else, it should be noted here that the documents section of the thesis includes two letters from Vic to Innocent III: a letter of 1206 from Bishop Guillem to the pope defending his own actions (1244s., no. 380); a letter of February 1215 from some of the canons of the chapter of Vic, protesting that Bishop Guillem had behaved well since exonerated by the pope from the previous accusations against him (1270, no. 400).

[31] See Directori dels Arxius de Catalunya, ed. Departament de Culutra de la Generalitat de Catalunya (Barcelona 1989).

[32] Cebrià Baraut, Documents reials i pontificis de l'antic arxiu de Montserrat, segles XII–XV, in : Studia Monastica 35 (1993) 97–159, does not contain any papal letters before

facie, but there is also the limitation of our own investigations, both as to neglected locations and simply not finding materials in archives we have visited.

Documents:

1. June 14, 1198. St Peter's.
Vic, Arxiu Episcopal, Regest d'Olzinelles, lligall 2059, plec IX, pp. 3s.
Innocent III to the bishops of Huesca and Vic and the archdeacon of Urgell asking them to resolve litigation between the monastery of Ripoll and the Archbishop of Tarragona over the honor of Centcelles.
A Spanish translation of a lost original (from the monastery of Ripoll) by Roca d'Olzinelles (1784–1835), the last archivist of Ripoll.
Ed. Diplomatari de Ripoll III 395, no. 1224.

2. December 17, 1198. Lateran.
Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Butlles Pontificies, lligall 3, no. 2
Innocent III issues the privilege Religiosam vitam eligentibus to the Premonstratensians of Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes.
Ed. Freedman–Smith 93–97.
Religiosam vitam eligentibus

3. May 13, 1199. Lateran.
Torelló, Arxiu Municipal, pergamin no. 202 100
Innocent III confirms a donation made by Pere de Tavertet, sacristan of the cathedral of Vic, to the chapter of canons.
Ed. Freedman, A New Letter 219s.
A revised and corrected edition using another record, Arxiu de la Catedral de Vic, calaix 6, 2798D, is edited in: Paul Freedman–Josep Maria Masnou, Some Additional Letters of Pope Innocent III Concerning the Cathedral Chapter of Vic, in: RHM 44 (2002) 116.
Cum a nobis petitur

4. May 15, 1199. Lateran.
Madrid, Archivo Historico Nacional, Sigil-Sello, c. 5, no. 14
Innocent III excommunicates laity and suspends from their offices clergy who have invaded the property of Santa Maria de les Franqueses
Ed. Javier Escuder, Diplomatari de Santa Maria de les Franqueses, 1075–1298 (Barcelona 2016) no. 151; Santiago Domínguez Sánchez, Documentos

the fourteenth century. Much of the material in the Biblioteca de Catalunya can be consulted at https://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Arxius.

Pontificios Medievales del Monasterio de Santa María de Poblet, 1132–1449 (León, 2017) no. 25.
Non absque dolore

5. June 22, 1199. Lateran.
Barcelona, Arxiu Diocesà, *Liber Niger*, 1, fol. 31, no. 92
Innocent III instructs prelates that the Templars should not be forced to pay any tithes on novales or other lands that they had cultivated with their own hands for their own use or for animal fodder.
Quia partiumque

6. April, 1200. Lateran.
Barcelona, Arxiu Diocesà, *Liber Niger*, 1, fol. 17r–18v, no. 41
Innocent III instructs prelates that the Templars be allowed suitable priests to serve them, and, without diminishing parochial rights, be allowed to build chapels and cemeteries, and orders prelates to consecrate them at their request.
Milicia Dei

7. April 18, 1200. Lateran.
Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 32r
Innocent III orders the archbishop of Tarragona to investigate various complaints of the bishop of Lleida against nobles and parishioners whom he claims had unjustly appropriated tithes and other rights pertaining to the church of Lleida.
Ed. Damian Smith, Innocent III and the Crown of Aragon: the limits of papal authority (Aldershot 2004) 266, no. 2.
Sicut venerabilis frater

8. May 27, 1200. Lateran.
Barcelona, Arxiu diocesà, *Liber Niger*, 1, fol. 18v, no. 42
Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancilleria, Reg. no. 309, fol. 12
Innocent III orders prelates that exactions are not to be made for the burial of Templar brothers.
Quanto maiora

9. June 9, 1201. Lateran.
Vic, Arxiu de la Catedral, calaix 6, 2798C
Innocent III to the canons of the cathedral of Vic regarding the gift of the sacristan Pere de Tavertet to the altar of St. Michael and for candles and lamps in the parish church of Santa Maria Rotonda.
Ed. Freedman–Masnou 117
Cum a nobis petitur

10. July 1, 1201. Lateran.
Madrid, Archivo Historico Nacional, Clero, carpeta 2075, nos. 18–21
Madrid, AHN, Clero, cód, 1204b, no. 11
Innocent III grants a privilege of protection to the monastery of Poblet.
Religiosam vitam eligentibus

11. May 23, 1202. Lateran.
Madrid, AHN, clero, carpeta 1989, no. 11, original
Madrid, AHN, clero, carpeta 1989, no. 12, copy 1395
Madrid, AHN, clero, carpeta 1989, no. 13, simple copy
Innocent grants protection to a group of Cistercian monks established at Bonrepòs (Tarragona) and confirms to them all the possessions which they had been granted by Pere Balb (a citizen of Lleida) and his wife for the remedy of their souls.
Ed. Villanueva XX, 267, doc. 46; Mansilla 281, no. 260.
Cum a nobis petitur

12. May 23, 1203. Ferentino.
Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 31v–32r
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric, Reg. 3537, perg. 153
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Arxiu Històric, Reg. 3544, perg. 155
Innocent III orders the archbishop and archdeacon of Tarragona to proceed against the collegiate churches of Àger and Sant Victorian with excommunication because of their defiance of the Bishop and Chapter of Lleida.
Cum de liberalitate

13. May 23, 1203. Ferentino.
Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 32v
Innocent III informs the archbishop of Tarragona and the bishops of Vic and Urgell of complaints by the bishop of Lleida concerning their retention of churches belonging to his diocese, ordering them to return them.
Ed. Smith, Innocent III and the Crown of Aragon 267, no. 4.
Constitutis in presencia nostra

14. May 23, 1203. Ferentino.
Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 32v
Innocent III instructs the bishops of Huesca and Tarazona and the provost of Jaca to obtain for the bishop of Lleida churches that are held by Tarragona, Vic and Urgell that were supposed to have been given to Lleida after it had been conquered from the Saracens.
Venerabilis frater noster

15. May 23, 1203. Ferentino.
Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 55v
Innocent III to the archbishop and archdeacon of Tarragona, ordering them to intervene in answer to a complaint by the bishop of Lleida that the Templars of Lleida have refused their obligation to give one-half of the tithes paid from Templar lands to the church of Lleida.
Exhibita nobis

16. May 23, 1203. Ferentino.
Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 55
Innocent III to the archbishop and archdeacon of Tarragona, ordering them to compel the Templars in Lleida to restore to the church of Lleida the rights of quarta and cena from 28 churches that the Order had received from previous bishops of Lleida.
Significante venerabili

17. May 24, 1203. Ferentino.
Lleida, Arxiu de la Catedral, Llibre Vert, fol. 32
Innocent III to the archbishop and archdeacon of Tarragona, asking them to investigate the matter of the sacristan of Urgell's continued defiance in holding the church of Arboca, which belongs to the cathedral of Lleida.
Ed. Smith, Innocent III and the Crown of Aragon 268, no. 5.
Venerabilis fratris nostri

18. April 7, 1206. St Peter's.
Vic Arxiu de la Catedral, calaix 10, Plec de butlles (unnumbered)
To the archbishop and treasurer of Tarragona and the archdeacon of Barcelona describing charges made against Bishop Guillem de Tavertet of Vic and ordering the recipients to make an investigation.
Ed. Smith, A Letter of Innocent III from the Archive of Vic 205–207.
Propter nimium caritatem

19. August 26, 1206. Ferentino.
Barcelona, Arxiu de la Catedral. *Libri Antiquitatum*, IV, fol. 211, no. 379
Innocent III to the archbishop and archdeacon of Tarragona and the abbot of Poblet ordering them to investigate a complaint from the church of Barcelona against the abbot of Sant Pere and the commander of the Templars, and other religious, who refused to pay tithes, attend synods, or show obedience in other matters.
Ed. Smith, Innocent III and the Crown of Aragon 271s., no. 10[33].
Oblata nobis

[33] Joseph Mas, Notes històriques del bisbat de Barcelona, 13 vols (Barcelona 1906–1921) XII 271, no. 2650, attributes the letter to Innocent IV. But Innocent III was at Feren-

20. September 25, 1206. Lateran.
Barcelona, Arxiu Diocesà, *Liber Niger*, 1, fol. 14r–15r, no. 36
Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancilleria, Reg. no. 309, fol. 11
Innocent III to master and the brothers of the militia of the Temple, renewing the privilege of his predecessors Alexander III, Urban III, and Clement III.
Omne Datum Optimum

21. April 25, 1207. Lateran.
Tortosa, Arxiu de la Catedral, Cartulari 6, d. 122, fol. 45r
Innocent III orders the abbot of Santes Creus and the hospitaller of Tarragona that they should oblige the citizens of Tortosa to abandon the conspiracy of choosing to be buried at the Hospital of Amposta to the prejudice of the church of Tortosa, while they were subject to excommunication.
Ed. Antoni Virgili, Diplomatari de la Catedral de Tortosa (1193–1212) (Barcelona 2001) 338, no. 684.
Presentium vobis

22. May 14, 1207. Lateran.
Tortosa, Arxiu de la Catedral, Cartulari, 8, títol II, d. V, d. 28, fol. 47v
Tortosa, Arxiu de la Catedral, Cartulari, 6, d. 117, fol. 44r
Innocent III confirms to the chapter of the church of Tortosa their accord with the Templars upon tithes, first fruits, burials and other possessions which the Templars held or would hold in the diocese of Tortosa.
Ed. Virgili 341s., no. 687.
Solet annuere

23. June 27, 1207. Viterbo.
Vic, Arxiu de la Catedral, calaix 10, Plec de Butlles (unnumbered)
Innocent III to Arnaldus sacristan and Vitalis magister of the cathedral chapter of Lleida asking them to investigate dispute between the bishop of Vic and the archbishop of Tarragona over the church of Sant Salvador on the outskirts of Tarragona.
Ed. Paul Freedman, A Letter of Pope Innocent III Concerning a Dispute Between Vic and Tarragona, in: RHM 30 (1988) 91.
Inter venerabilem fratrem

tino on 26 August 1206 (Potth. I, no. 2873) whereas Innocent IV was in Milan through August 1251 (Potth. II, nos. 14371–14391). Moreover, the other letter Innocent III issued on that day from Ferentino was *Orta tempestate* to the clergy of Barcelona (Register Innocenz' III, IX 273, no. 150).

24. October 27, 1207. Corneto.
Tortosa, Arxiu de la Catedral, cartulari 6, d. 120, fol. 45v
Innocent III communicates to the archdeacon, steward and preceptor of Tarragona that they will be the arbiters in the complaint of the bishop of Tortosa against the brothers of the Hospital of Amposta for the harm they had done him concerning tithes and other serious matters.
Ed. Virgili 340, no. 693.
Conquestus est nobis

25. November 6, 1207. Corneto.
Tortosa, Arxiu de la Catedral, cartulari 6, d. 119, fol. 45v
Innocent III to the abbot of Poblet, and the steward and precentor of Tarragona that the bishop of Tortosa had complained to him concerning the Hospitallers of Amposta concerning the tithes they received of the sheep and all the other animals that pastured in the district of the castle of Ulldecona, which pertained to the church of Tortosa and the bishop. The pope orders to the judges, or at least two of the three, that they should oblige the brothers of the order to fulfill their obligations towards the bishop of Tortosa by means of ecclesiastical censure.
Ed. Virgili 351s., no. 695.
Suam ad nos

26. August 20, 1209. Viterbo.
Tortosa, Arxiu de la Catedral, Templers, 8 (525.400). Copy: 1316, juny 21
Innocent III to the archbishops, bishops, abbots, priors and other hierarchies of the Church to remind them of their obligation to observe the privileges granted to the Hospitallers by pontifical authority.
Ed. Virgili 387–390, no. 720.
Ad nostram audienciam

27. April 24, 1212. Segni.
Madrid, Archivo Historico Nacional, clero, Poblet, cód. 992b, fol. 9
Innocent III grants a privilege of protection to possessions of the abbot and community of Poblet.
Ed. Smith, Innocent III and the Crown of Aragon 275s., no. 16; Domínguez Sánchez no. 28.
Cum a nobis petitur

28. July 5, 1213. Lateran.
Madrid, AHN, clero, carpeta, 1989, no. 18. Original letter, witnessed by 13 of the cardinals, with seal attached

Innocent III grants a privilege to Abbess Anglesa and the sisters of Bonrepòs (Tarragona), confirming their adherence to the Cistercian order and their possessions, and placing them under Apostolic protection.
In primis siquidem

29. January 23, 1214. Lateran.
Arxiu de la Catedral de Vic, calaix 6, no. 2053B
Innocent III to the abbot of Poblet, the provost of Tarragona and to the canon Bertran de Castellet, ordering them to investigate the complaint of Pere de Viver who demands recognition as a canon of the cathedral chapter of Vic. This is followed by an account of the inquiry made by Bernat, abbot of La Portella and Esteve, prior of Casserres who interviewed five people including the sacristan of Vic.
Ad aures nostras

30. October 30, 1215. Lateran.
Vic, Arxiu Capitular, calaix 7, plec 13, no. 18
Innocent III to the archbishop and archdeacon of Tarragona and the prior of Escornalbau ordering them to investigate a long-standing dispute between the chapter of Vic and A. laicus concerning the manse of Pontarro.
Ed. Freedman–Masnou 118s.
Porrecta nobis

31. February 9, 1216. Lateran.
Banyoles, Arxiu del Monestir de Banyoles (Casa Missió), Llibre de Privilegis del Monestir de Sant Esteve de Banyoles, fol. 19v–20r
Innocent IIII confirms the rights of Sant Esteve de Banyoles.
Ed. Flocel Sabaté–Paul Freedman, A Letter of Pope Innocent III to the Monastery of Sant Esteve de Banyoles (1216), in: RHM 38 (1996) 140s.
Iustis petentium desideriis

32. June 10, 1216. Perugia.
Arxiu de la catedral de Barcelona, perg. 3-2-182. Copy made by the public notary of Barcelona, Pere Borrell, on 4 August 1340
Innocent III confirms the ancient privileges and exemptions of the monastery of Sant Cugat del Vallès in the diocese of Barcelona granted by his predecessor Benedict VIII in 1023.
Quoniam concedenda

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 387–407
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Zdeněk Kazlepka–Zuzana Macurová

The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels from the collections of the Liechtenstein family and its origin*

Abstract:

The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels painting from Château Lednice was an integral part of the art collections of the Princely House of Liechtenstein from 1680 (after it had been purchased by Karl Eusebius of Liechtenstein) until the end of World War Two. Throughout the 17th and 18th century it was considered to be Raphael's monochromatic sketch to *The Holy Family of Francis I*, but this painting was already located in France at that time. From the early 1800s, the painting received less and less attention as it was attributed to Raphael's pupil Polidoro da Caravaggio, and this trend also continued later when scholars classified it as another example of numerous Baroque paintings which copied the famous original. It was not until 2010 that an attempt to rehabilitate the painting from Château Lednice was made by the restoration specialist Pavel Klimeš, who came to the conclusion that it is merely a sketch – a preparatory grisaille by Raphael. That is also why, Klimeš argued, a delicate and obviously cheaper canvas had been chosen, and the painting had been made with an emphasis on the composition, drawing and modelling. Klimeš's conclusion is acceptable, but only for the function of this work of art; the proposed attribution is not supported by evidence. However, it turns out that the painting was made in Raphael's studio along with the original and it may have been finished at the same time, i.e. already in 1518. In this paper, the authors attribute the painting to Tommaso Vincidor, Raphael's pupil from Bologna, who came to Brussels after his master's death to supervise the preparation and realization of the tapestries for the Vatican Palace. He probably took the record of *The Holy Family of Francis I* with him to Flanders as a studio material 'to be used later', and not only did he use it himself, which is obvious from his design of the tapestry *Meeting of the Two Holy Families*, but he also helped a number of Flemish artists become familiar with the famous painting of Raphael from the royal art collections and learn about the latest style trends coming from Rome.

* The funding for the present research paper was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports for specific research (IGA_FF_2022_017).

At the very end of 1680, a large grisaille painting with the Holy Family, St. John the Baptist, St. Elisabeth and two angels was purchased for the collections of the Princely House of Liechtenstein. (**fig. 1**). This work of art, painted on canvas and with an underlying wood panel which was glued to the canvas later, was bought by Karl Eusebius, the second Prince of Liechtenstein (1611–1684), who is now rightly considered the initiator of the magnificent art collections of his family. A German-language inscription on the back says: *Vom Rafael Vrbin / gekaufft / Vom Bousin / 1680*. This brief text in black paint indicates that the painting was considered to be Raphael's work and the seller was Peter Bousin, a tailor and art dealer residing in Vienna.

The large number of archive materials documenting art acquisitions of the Liechtenstein family, which were carefully prepared and published by Herbert Haupt, reveal that Peter Bousin sold art to Karl Eusebius repeatedly. A document dated to December 20, 1680 which seems to be related to *The Holy Family* shows that Bousin in fact offered several paintings to the prince. The item no. 10 was *1 grand piece, de la main de Raffael Urbin, fl. 900*[1]. Although it appears from a side note that Bousin originally wanted 900 florins for the piece, the final price was settled at 600 florins[2]. Perhaps Karl Eusebius believed that he was buying 'only' a sketch by Raphael, not the final painting, and that is why the final price was reduced so much.

The Prince of Liechtenstein was a systematic collector, for whom art was a passion, and he knew a great deal about it. As a cultured collector, familiar with the art production of his own time as well as art created in the past, he kept himself up to date with the situation on the market and he was willing to pay an appropriate price for a work of art that he was buying if it was worth it. He had no doubts that this was a piece by Raphael Santi, and after he acquired the painting, he had Raphael's name written on the reverse. The same authorship attribution appeared in the inventory of the Liechtenstein collections a hundred years later.

Today, *The Holy Family* can be found in the collections of the state-owned Château Lednice. Yet it was relocated there only after the property of the Liechtenstein family had been confiscated in Czechoslovakia after World War Two; it did not hang in the château at any time while the place was owned by the Liechtensteins. For many decades, *The Holy Family* was located in the Liechtenstein Gallery in Vienna, as mentioned by Vincenzo Fanti (1719–1776), a di-

[1] Vienna, Hausarchiv der Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein, Kart. 69 (Kunst und Wissenschaft, bis 1800), N 1733. – Victor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684) (Wien – Leipzig 1910) 68. – Herbert Haupt, Von der Leidenschaft zum Schönen: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684) II: Quellenband (Vienna 1998) 278s.

[2] Haupt 279.



fig. 1: *The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels*, c. 1520, Château Lednice (© National Heritage Institute / Martin Kučera)

rector of the gallery, painter, drawer and the author of the first published guide to the art collections of the Liechtenstein City Palace at Bankgasse *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao, principe regnante della casa di Lichtenstein*. In a document published in 1767, the painting is listed as no. 481, located in Room 9: *La sacra Famiglia con degli Angioli dipinta a chiaroscuro, di Raffaelo d'Urbino*[3]. Thirteen years later, it was also mentioned by Johann Dallinger (1741–1806) in his French-language guide to the Liechtenstein Gallery. This new director of the art collections of the princely family provided a more detailed description than Fanti, and included basic characteristics of each of the paintings. The grisaille

[3] Vincenzo Fanti, Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di Sua Altezza Giuseppe Wenceslao, principe regnante della casa di Lichtenstein (Vienna 1767) 96.



fig. 2: Raphael, *The Holy Family of Francis I,* 1518, Paris, Musée du Louvre (© RMN-Grand Palais / Musée du Louvre / René-Gabriel Ojeda)

painting *The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels* (no. 53) was located in Room 1 at that time – *Raphaël. La sainte Famille* – and

Dallinger believed that it was the original sketch of Raphael's painting *The Holy Family of Francis I*[4] (**fig. 2**).

While neither Vincenzo Fanti nor Johann Dallinger appeared to have any reason to dispute the attribution of *The Holy Family* from the Liechtenstein collections to Raphael, the 19th century brought a change of perspective. Johann David Passavant, the author of a key monograph *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* published in 1839, ignores the piece from the Princely Collections entirely. Betty Paoli includes it in her guide to important Viennese art collections from 1865 but attributes it to Polidoro da Caravaggio (c. 1499–1543) instead of Raphael: Polidoro whose "bedeutendsten Werke sind allo sgraffitto, andere Grau in Grau ausgeführt"[5]. The name of this pupil of Raphael's, who was particularly famous for his grisaille paintings, is also mentioned later by another director of the Liechtenstein Gallery: Jakob von Falke (in the catalogue from 1873 and its re-edition from 1885)[6]. Another comment on *The Holy Family* from the Liechtenstein collections was made seven years later by Wilhelm von Bode, an art historian and influential expert on Renaissance paintings, who disputed the accepted attribution to Polidoro da Caravaggio: "[…] In dem grau in grau gemalten Bilde vermag ich nicht mit Bestimmtheit die Hand dieses Künstlers zu entdecken […]"[7]. Later authors shared von Bode's perspective – specifically Wilhelm Suida in "Moderner Cicerone" and Adolf Kronfeld in his two guides to the Liechtenstein Gallery, published at the turn of the 1930s[8]. *The Holy Family* was probably relocated during the 1930s and stayed at the Château Valtice until after the property of the princely

[4] Johann Dallinger, Description des tableaux, et des pieces de sculpture, que ... la gallerie de Francois Joseph ... Prince ... de Liechtenstein (Vienna 1780) 28s., no. 53: "[…] Ce tableau peint en grisaille est l'esquisse originale du fameux tableau de Raphaël, qu'on voit à Versailles dans le Cabinet du Roi."

[5] Betty Paoli, Wien's Gemälde-Gallerien in ihrer Kunsthistorischen Bedeutung (Vienna 1865) 235s.

[6] Jakob Falke, Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie in Gartenpalais der Rossau zu Wien (Vienna 1873) 35, no. 278. – Id., Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie in Gartenpalais der Rossau zu Wien (Vienna 1885) 2, no. 8.

[7] Wilhelm von Bode, Die Bilder italienischer Meister in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien, in: Die graphischen Künste XV (1892) 85–102, esp. 97.

[8] Wilhelm Suida, Moderner Cicerone, Wien. II: Die Gemäldegalerie der K. K. Akademie d. Bildenden Künste, die Sammlungen Liechtenstein, Czernin, Harrach und Schönborn-Buchheim (Stuttgart – Berlin – Leipzig 1904) 75: "[…] eine Grisaillekopie der hl. Familie Franz des I. (Nr . 8, Louvre), die wohl ganz unberechtigterweise den Namen des Polidoro da Caravaggio führt". – Adolf Kronfeld, Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien (Vienna 1927) 3, no. 8. – Id., Führer durch die Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien (Vienna 1931) 3, no. 8.

family was confiscated by the Czechoslovak government[9]. Then it was relocated to Château Lednice and became a part of the château tour. In the documents of the National Heritage Institute, as well as in recent Czech art history sources, the painting is registered as a copy of Raphael's painting *The Holy Family of Francis I* and it is not clearly dated or attributed to any artist[10].

Raphael's *Holy Family of Francis I*, its early copies and variants

The presumed original painting, Raphael's *Holy Family of Francis I*, which today can be found in the Musée du Louvre, was ordered by Lorenzo de Medici (1492–1519): the piece was meant to be a gift for Claude of France (1499–1524), the wife of King Francis I (1494–1547)[11]. The contract was realized thanks to Lorenzo's uncle and long-term patron of Raphael Santi, Pope Leo X (1475–1521), and the painter and his studio made the painting in the spring of 1518. In August, it was presented to the French royal couple in Nantes. What happened to the painting in the following decades is somewhat unclear.

Scholars assumed for a long time that *The Holy Family of Francis I* had been located at the Château of Fontainebleau, but this assumption has recently been corrected by Jan Sammer[12]. As a matter of fact, there is no evidence for this location prior to 1625 – the year when the painting was mentioned by the Italian art expert and collector Cassiano dal Pozzo (1588–1657) as being located in the gallery at the Château of Fontainebleau. Sammer points out that the painting could not have been at Fontainebleau in the 16th century because at that time it was located at a much less exposed place: the Château of Blois, where Claude of France, for whom the painting had been made, died on July 20, 1524. The piece was 'rediscovered' in this royal residence in the late 1620s by the young

[9] NA, SPS, Soupis inventáře nalezeného inventarizační komisí NPF a NKK na zámku valtickém, 1947, 24, no. 756; Seznam inventáře ze zámku Valtice, 1951, 6, no. 756.

[10] ABC kulturních památek Československa (Prague 1985) 262. – Dalibor Kusák–Miloš Stehlík, Lednice–Valtice (Prague 1986) fig. 10. – Olga Pujmanová, Raphael – copy, The Holy Family of Francis I, in: Italian Painting c. 1330–1550, I: National Gallery in Prague, II: Collections in the Czech Republic, ed. by ead. (Prague 2008) 378s., cat. no. 285. – Michal Konečný, Zámek Lednice (Kroměříž 2018) 119.

[11] Paris, Louvre, Inv. no. 604, wood panel transferred to canvas, 207 × 140 cm. Cf., e. g., Johann David Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi II (Leipzig 1839) 312–316. – Jürg Meyer zur Capellen, Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings II: The Roman Religious Paintings ca. 1508–1520 (Landshut 2005) 170–177, cat. no. 62. – Tom Henry–Paul Joannides, Raphaël. Les dernières années, Catalogue of Paris 2012 Exhibition (Paris 2012) 135–143.

[12] Jan Sammer, Tommaso Vincidor and the Flemish Romanists, in: Late Raphael. Proceedings of the international symposium, October 2012, ed. by Miguel Falomir (Madrid 2013) 124.

painter Jean Mosnier (1600–1656)[13]. It was not until then that the painting was relocated to Fontainebleau and received the attention and appraisal it deserved, including a vast number of painted copies and engravings which were created as a result of the enormous interest that the piece had attracted. Then the painting was sent to Versailles and installed in the Louvre in the late 18th century, where it can also be found today.

Copies and prints of Raphael's *Holy Family of Francis I* did not begin to appear in French art circles until the 17th century – after the painting had been 'rediscovered' and sent to Fontainebleau. It can therefore be assumed that the painting was far less visible to outsiders at the Château of Blois and artists had virtually no access to it. And yet there *were* new works of art clearly based on this painting which started to appear soon after the piece had been finished. But it did not happen in France – it was in Italy, and somewhat surprisingly, also in Flanders.

On the Apennine Peninsula, *The Holy Family of Francis I* was reflected by artists who began their career in Raphael's studio and had an opportunity to observe how the painting for the French royal couple was being made; some of them may even have assisted in the process. These artists also had access to the preparatory sketches (red-chalk drawings and cartoons), some of which have been preserved and are discussed in detail below[14].

Several of Raphael's pupils and followers used the overall composition or individual motifs of *The Holy Family of Francis I* in their own art. One of them was Gianfrancesco Penni (c. 1496–1528) at the very beginning of the 1520s, who used the figures of the Virgin, the Christ Child and St. Joseph in two versions of his painting *The Holy Family with John the Baptist and St. Catherine* (Warsaw, Muzeum Narodowe; Boston, private collection)[15] (**fig. 3**). A decade

[13] Cf. Jean Bernier, Histoire de Blois contenant les antiquitéz et singularitez du comté de Blois (Paris 1682) 572.

[14] *A Study of the Virgin and Child*, red chalk, paper, 173 × 120 mm (Paris, Musée du Louvre, inv. no. 3862); *A Study of the Virgin and Child and Virgin's Drapery*, red chalk, paper, 338 × 214 mm (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. no. 535 E); *A Study of Child Jesus*, red chalk, paper, 269 × 209 mm (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. no. 534 E); *St. Elisabeth with St. John, the Christ Child and Angel* (cartoon fragment), black chalk, 59 × 52 cm (Melbourne, National Gallery of Victoria, Bequest of Howard Spensley, 1939, inv. no. 587/4); *Head of St. Joseph* (cartoon fragment), black and white chalk, 49.5 × 35.6 cm (Bayonne, Musée Bonnat, inv. no. NI 1705). Cf., e. g., Henry–Joannides 135, no. 17–20, 143, fig. 75.

[15] Inv. no. 128832, wood, 115.5 × 95 cm; canvas, 125 × 93.5 cm, both dated to 1520–1522. Cf. Henry–Joannides 306–309, no. 84, fig. 132. – David Love, Gianfrancesco Penni: A Biographical and Iconographic Introduction to His Two Versions of The Holy Family with Saint John and Saint Catharine, in: Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria/Journal of the National Museum in Warsaw. New Series 3/39



fig. 3: Gianfrancesco Penni, *The Holy Family with John the Baptist and St. Catherine*, 1520–1522, Warsaw, Muzeum Narodowe
(© Muzeum Narodowe w Warszawie / Krzysztof Wilczyński)

later, Raffaellino del Colle (1490–1566) created *The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels* on the wall of the Oratorio del Corpus Domini in Urbania[16]. And Gianfrancesco Penni and Raffaellino Del Colle were definitely not the only artists inspired by this painting of Raphael's.

(2014) 217–231. – Paul Joannides, Gianfrancesco Penni's Two Versions of The Holy Family with Saint John and Saint Catharine, ibid. 245–254.

[16] Marco Droghini, Dipinti e disegni. Di Raffaellino del Colle per l'Oratorio del Corpus Domini di Urbania, in: Francesco Maria I Della Rovere di Tiziano. Le collezioni roveresche nel palazzo ducale di Casteldurante, ed. by Feliciano Paoli–John T. Spike (Urbino 2019) 105–119.

Already in the mid-1520s, Leo X began to order designs of tapestries from Raphael and his studio, which were later woven by Pieter van Aelst and his workshop (c. 1495–c. 1560) in Brussels[17]. The first pieces that were prepared and realized were part of a series called *Acts of the Apostles* for the Sistine Chapel. This was followed by a series of tapestries *The Triumph of the Gods*, then a series of twenty tapestries of children at play called *Giochi di putti*, and tapestries for the papal ceremonial bed *Letto de paramento*, located in the *camera papagalli* (Sala dei Pappagalli/later called Sala dei Palafrenieri)[18]. The last-mentioned couple of series were made in van Aelst's workshop after Raphael's death. Their weaving (in 1519–1521) was supervised in Brussels by Tommaso di Andrea Vincidor (1493–1536), Raphael's pupil from Bologna, who was authorized to create the cartoons for the weavers. In one of the cartoons, he also used the composition of Raphael's *Holy Family of Francis I.* A large-size cartoon called *The Meeting of the Two Holy Families* was meant to be used for the last series of *Letto de paramento*, the three main parts of which (*lato*, *capo* and *sopracielo*) represented the *Meeting* (side part – *lato*), the *Nativity of Jesus – Adoration of Infant with Pope Leo X and His Cousins, Cardinals Innocenz Cibo and Giuliano de Medici* (front part – *capo*) and the *Vision of Ezekiel with God the Father Surrounded by Symbols of the Four Evangelists* – also called the *Trinity* (top part – *sopracielo*)[19]. The only parts of the whole project that have been preserved are the tapestry with Ezekiel's vision (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas)[20], two cartoons of the *Trinity* and *The Meeting of the Two Holy Families* (both in Northamptonshire, Boughton House, the collection of Duke Buccleuch)[21], including the drawing *Nativity of Jesus* (Paris, Musée du Louvre)[22]. One can see from the sketch for the *Meeting* that Vincidor, who is believed to be the author

[17] John Shearman, Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen, and the tapestries for the Sistine Chapel (London 1972). – Raffael. Macht der Bilder: die Tapisserien und ihre Wirkung, ed. by Stephan Koja (Dresden 2020).

[18] Tristan Weddigen, Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance (Emsdetten 2006) 106. – Henry–Joannides 31–33, fig. 13.

[19] Weddigen 105–108. – Henry–Joannides 116, fig. 67.

[20] Inv. no. CE26806, linen, silk, wool, 425 × 347 cm, 1521. Cf. Henry–Joannides 109, no. 9.

[21] Black chalk, charcoal, gouache, paper, 380 × 368 cm; detto, 298 × 308 cm. Cf. Tom Campbell, Pope Leo X's consistorial 'letto de paramento' and the Boughton House cartoons, in: The Burlington Magazine 138 (1996) 436–445.

[22] Inv. no. 4269, ink, washed, gouache, square grid in black chalk, grey toned paper, 295 × 285 mm. Cf. Oskar Fischel, Ein Teppichentwurf des Thomas Vincidor, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 55 (1934) 89–96. A copy of the drawing from the same period can be found in the collections of the Moravian Gallery in Brno (inv. no. B 21, ink, brown-washed, gouache on grey toned paper, 325 × 285 mm). Cf. Zdeněk Kazlepka, Italian drawing of the Renaissance and Baroque. A complete catalogue of



fig. 4: Tommaso Vincidor – attributed, *The Meeting of the Two Holy Families*, c. 1521, Boughton House (© The Buccleuch Collections)

of all the preparatory work, based it on *The Holy Family of Francis I* (**fig. 4**), but he made some changes: he flipped Raphael's composition horizontally and added the figure of St. Zachariah as well as other figures in the background.

It was the Pope's order and the subsequent stay of Tommaso Vincidor in Brussels at the very beginning of the 1520s that provided a significant impulse for the local art circles: both of them made Raphael's influence stronger and

Italian drawings from the 16th–18th centuries in the Moravian Gallery in Brno (Brno 2015) 92, no. 174 (Tommaso di Andrea Vincidor).



fig. 5: Jan van Hemessen, *Madonna with Child*, 1520–1525, Bruges, Groeningemuseum (© Groeningemuseum Brugge / Hugo Maertens)

they are also connected with the above-mentioned second group of paintings, which have compositions based on *The Holy Family of Francis I*[23].

[23] Nicole Dacos, Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas, in: Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance, ed. by Suzanne Sulzberger (Brussels1980) 61–99. – Ead., Raphaël et les Pays-Bas. L'école de Bruxelles, in: Studi

Paintings that are clearly inspired by Raphael's *Holy Family* began to appear in Flemish circles as early as the 1520s, i.e. immediately after the painting had been finished. One of them is *The Holy Family with St. Elisabeth, St. John the Baptist and Two Angels*, a painting by an anonymous Flemish master dated to the 1520s, which can be found in the collections of the Museo de Bellas Artes in Bilbao[24]. In the same period, Jan van Hemessen (c. 1500–c. 1556/1557) painted the *Madonna with Child*, which is now kept by the Groeninge Museum in Bruges (**fig. 5**)[25]. This painting, too, is based on Raphael's composition but in a reduced form, focusing solely on the central figures of the mother and the child. A different example is *The Holy Family* from St. James' Church in Antwerp: its author copied Raphael's composition entirely (also this anonymous painting is of Flemish origin) (**fig. 6**)[26]. Another painter that can be mentioned in this context is Bernard van Orley (before 1490–1542), who was inspired by Raphael's work in his *Holy Family* from 1522. In this work, now located in the collections of the Museo nacional del Prado in Madrid, he creatively used the figures of the Virgin, the Child and the crowning angel (**fig. 7**)[27].

None of these artists can be assumed to have known Raphael's *Holy Family of Francis I* directly from the autopsy as the painting was already in France at that time. They must have seen the main figures as well as the composition of the painting in another source – the drawings that were brought to Flanders

su Raffaell I (Urbino 1987) 611–623. – Maryan W. Ainsworth, Romanism as a catalyst for change in Bernard van Orley's workshop practices, in: Making and marketing. Studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops, ed. by Molly Faries (Turnhout 2006) 99–118. – Jan Sammer, Tommaso Vincidor and the Flemish Romanists, in: Late Raphael. Proceedings of the international symposium, ed. by Miguel Falomir (Madrid 2013) 116–125.

[24] Inv. no. 69/198, oak panel, 197 × 143.7 cm, 1520–1530. Cf. José de la Fuente Martínez–José Luis Merino Gorospe–Rocío Salas Almela–Ana Sánchez-Lassa de los Santos, The Holy Family with Saint Elizabeth, the Child Saint John the Baptist and Two Angels, a copy of Raphael. Technical report, restoration and new light on its history and attribution, in: Buletina/Bilboko Arte Ederren Museoa 2 (2007) 17–64. – Ana Sánchez-Lassa de los Santos, La Sacra famiglia con sant'Elisabetta, san Giovannino e due angeli del Museo de Bellas Artes di Bilbao: una copia fiamminga da Raffaello, in: Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo (Milano 2008) 63–69.

[25] Inv. no. GRO0232.I., wood, 150.5 × 116.5 cm, 1520–1525. Cf. Burr Wallen, Jan van Hemessen: an Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform (Ann Arbor 1983) 289–290, no. 14. – Groeningemuseum Brugge, ed. by Tine Van Poucke (Antwerp 2016) 54s.

[26] Wood, 127 × 113 cm, 1530–1540.

[27] Inv. no. 2692, wood, 90 × 74 cm. Cf., e. g., Alexandre Galand, The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group (Brussels 2013) 34, 91, 99, 102, 107, 114–116, 125.



fig. 6: Flemish master, *The Holy Family*, 1530–1540, Antwerp, Church of St. James (© KIK-IRPA, Brussels)

from Rome by Tommaso Vincidor after Raphael's death. This paper is the first one to propose that the Liechtenstein grisaille variant of *The Holy Family of Francis I* from Château Lednice should be included in this group of preparatory materials. It is highly probable that it can also be attributed to Tommaso Vincidor.

Unfortunately, a more detailed comparison with Vincidor's work would not take us any further in this case: the works, including the Boughton House cartoon, are merely attributed to him. However, as we shall see below, by com-



fig. 7: Bernard van Orley, *The Holy Family*, 1522, Madrid, Museo Nacional del Prado (© Photographic Archive Museo Nacional del Prado)

paring the compositions of the Lednice painting, the Boughton House cartoon and works produced in the Netherlands in the 1520s, we can find a number of aspects that all of these have in common. This suggests that the Lednice painting is directly related to works produced by Raphael's studio and this particular piece by Raphael was very probably a source of inspiration for Flemish artists.

The Holy Family from the Liechtenstein collections, its function and significance

The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels from the Liechtenstein collections has been continuously, as far as we know, regarded and presented as a hanging picture. However, it is not clear if it was originally meant to be hung – some details, both in the composition and materials, suggest otherwise. For instance, it is an oil painting on a very delicate linen canvas, which degrades quickly. The oil colour layer is also quite subtle: a closer examination reveals that in several parts of the painting there is a drawing underneath which was made with a metal stylus. The painter obviously did not feel that he needed to cover all the preparatory drawings. The canvas is glued to a panel made of six oak planks of German origin. This additional modification was made in 1680 at the latest, when the painting appeared in the art collections of Karl Eusebius of Liechtenstein. Nevertheless, it is also possible that some material had already been used to fix the canvas before and it was replaced in the 17th century with the oak planks. Using the wood panel was probably intended to provide support to the delicate (and probably already quite damaged) canvas and prevent its further degradation. The last examination also detected that a small number of nails had been used in the past to fix the canvas to the stretcher bar. The nails were some 20 to 25 centimetres apart, which is unusually widely spaced[28]. The choice of a delicate, easily degradable canvas, thin colour layer, through which the preparatory drawing can be seen, as well as the small number of nails used to stretch the canvas all suggest that the painting was not originally intended for long-time presentation – in other words, the final painting was not meant to hang on the wall. The restoration specialist Pavel Klimeš, who examined the painting in 2010, even described it as Raphael's original study sketch[29]. However, this attribution is unacceptable.

The underlying drawing, clearly visible in infrared reflectography images, was made by a sure hand and shows no signs of adjustments or modifications, which makes the authors of this paper assume that the painter of the Liechtenstein *Holy Family* used a cartoon to create it (**figs. 8, 9, 10**)[30]. Hypothetically, it could have been the same cartoon, the two fragments of which (from Melbourne and Bayonne), today attributed to Raphael's collaborator Giulio Romano (1499–1546), have been mentioned above (**figs. 11, 12**)[31]. Both frag-

[28] Pavel Klimeš, Lednice: státní zámek–obraz Svatá rodina Františka I. (2010, unpublished restoration report, file available at the National Heritage Institute, Brno).

[29] Ibid.

[30] The images were taken by The Joint Laboratory of Optics of the Palacký University in Olomouc (Karel Lemr, Antonín Černoch), Olomouc 2021.

[31] See note 14.



fig. 8: *The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels* (infrared reflectogram), c. 1520, Château Lednice (© Palacký University Olomouc / Karel Lemr, Antonín Černoch)

ments are now believed to be records of *The Holy Family of Francis I*, which were made ex post; they are not deemed to be preparatory drawings. This hypothesis is based on the comparison of the underlying drawing of the original Louvre painting (which can be observed in the infrared reflectography images) and the drawing in the Bayonne cartoon: the lines of St. Joseph's sight are different in the two drawings[32]. And yet the size of the face in the Bayonne drawing and the drawing in the Liechtenstein and Paris paintings are identical.

[32] Henry–Joannides 143. – Bruno Mottin–Élisabeth Ravaud–Gilles Bastian–Myriam Eveno, Raphael and his entourage in Rome: Laboratory study of the works in the



fig. 9: *The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels* (detail, infrared reflectogram), c. 1520, Château Lednice (© Palacký University Olomouc / Karel Lemr, Antonín Černoch)

Therefore, it appears from the restoration specialist's examination of the Liechtenstein painting that the work was not intended to be used as a hanging picture. Nor is it a classic copy of Raphael's *Holy Family*. It rather seems that it was made as a record for painters who might wish to copy the famous painting in the future, and it was probably really used that way in the southern Netherlands, as evidenced by numerous paintings with similar themes created there from the early 1520s to the late 1540s. In their paintings, Flemish artists fol-

Musée du Louvre, in: Henry–Joannides 351–364, particularly 351.



fig. 10: *The Holy Family with St. John the Baptist, St. Elisabeth and Two Angels* (detail, infrared reflectogram), c. 1520, Château Lednice (© Palacký University Olomouc / Karel Lemr, Antonín Černoch)

lowed the formal structure of the *Holy Family of Francis I.* However, we can find several identical motifs in their works which make them distinct from Raphael's *Holy Family*. The same motifs can be found in the *Holy Family* from Lednice.

One of the most striking details that the paintings from Lednice, Antwerp, Bruges, Boughton House and Bilbao have in common is the cradle: its front part is a simple construction with spokes, not the solid piece of wood with a palmette carving that we find in the Louvre painting. In addition, the Virgin is barefoot in all the other paintings and her hair is richly plaited; the infant St. John, if included in the composition at all, is not holding a cross in his arms;



fig. 11: Giulio Romano – attributed, *St. Elisabeth with St. John, the Christ Child and Angel* (cartoon fragment), c. 1518, Melbourne, National Gallery of Victoria (© National Gallery of Victoria, Melbourne)

and while St. Elisabeth's headdress in the Louvre painting has stripes, it only has one colour in the other paintings. Another detail that the other paintings have in common is the missing haloes. An important modification in the composition of the Liechtenstein painting is its background: there are buildings with an arch in the central part. A closer look at St. Joseph reveals that the painter made the hair above his forehead more noticeable, and this feature is clearly visible in the underlying drawing revealed during the examination as well. The same detail can be found in the cartoon fragment from Bayonne.



fig. 12: Giulio Romano – attributed, *Head of St. Joseph* (cartoon fragment), c. 1518, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu (© Musée Bonnat-Helleu, Bayonne / A. Vaquero)

Generally speaking, the author of the Lednice painting was very skilful. One of the remarkable qualities of the piece is a precise two-tone modelling of volumes, which helps a number of features stand out: the long and slender arms of the angel, the naked body of the Christ Child and his mother's face, but also the loose folds of the drapery that the Virgin Mary is wearing, a motif that can be found in the red-chalk drawing from Florence. Another reason to assume that the Liechtenstein painting was a studio's record intended for future use is the chiaroscuro technique – this would have been quite unusual if the painting had been a regular copy. The purpose of the painting was rather mak-

ing a record of the lighting design of the Paris original, i.e. to record its tonal structure (how the lights and shadows are related) – this was more important for future loose multiplications than copying the colour saturation and shades used by Raphael.

The above-mentioned clues suggest that the *Holy Family* from the Liechtenstein collections is a studio record of the *Holy Family of Francis I*. It is evident that the author of the Lednice painting was familiar with the both the form of the famous painting by Raphael and the material from the studio (preparatory drawings and cartoons), which he undoubtedly used when creating this painting. We assume that the piece, not intended for long-term display or to be used as a hanging picture, then travelled with Tommaso Vincidor to the southern Netherlands, where it very probably inspired both Vincidor's Boughton House cartoon and Flemish artists who were in touch with Vincidor and became familiar with his work.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 409–433
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Alexander Koller

Papsttum und Osmanisches Reich im ausgehenden 17. Jahrhundert

Neuordnung Südosteuropas mit weitreichenden Folgen

Elisabeth Garms-Cornides zum 80. Geburtstag

Abstract

Central Europe emerged from the 17th century with a comprehensive political and confessional reorganization due to the transfer of Hungary to the Habsburg sphere of power and influence. At the same time, the lands of St. Stephen's Crown returned to the circle of Christianized countries in Europe. The papacy played a major role in this development. On the other hand, the expulsion of Islam from this zone had disastrous consequences for Catholicism in the Balkans, whose ecclesiastical structures completely collapsed as a result of the repressive measures taken by the Ottomans. For Southeastern Europe, this marked the beginning of a period of persistent confessional crises, which were combined with the national question in the 18th and 19th centuries and were to continue right into our own time. This article examines the role of the popes, especially Innocent XI, in this process of reorganization of Central and Southeastern Europe. Special attention is paid to the alliances initiated and fostered by the papacy, the financing of this policy and its importance for the papacy itself and the church in the field of political and liturgical representation.

1. Vorbemerkungen

Die historische Forschung hat sich immer wieder der Türkenpolitik der Päpste während der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts angenommen, wobei das Interesse vor allem auf das epochale Ereignis der Belagerung Wiens von 1683 und den Pontifikat Innozenz' XI. gelenkt wurde. Besondere Konjunkturen erlebte dieser Themenbereich nicht zuletzt im Zusammenhang mit Zentenarfeiern. So erschien 1883 eine in der Forschung wenig beachtete Edition von Dokumenten aus der Zeit der Bedrohung und des Entsatzes von Wien, die weitgehend aus den Beständen des zwei Jahre zuvor der Öffentlichkeit zu-

gänglich gemachten Vatikanischen Archivs stammten[1]. Auch das Jubiläum von 1983 gab Anlass zu einer Bestandsaufnahme und Neubewertungen in Form von Monographien oder kleineren Studien[2]. Seither wurde die Debatte durch weitere Neuerscheinungen bereichert, die Anlass geben, dieses Thema auf der Grundlage des aktuellen Forschungsstandes zu beleuchten. Unter den rezenten Quellen-Publikationen ist vor allem die weit fortgeschrittene Edition der wichtigen Korrespondenz des Nuntius Pallavicini hervorzuheben[3]. Die Veröffentlichung des gesamten Briefwechsels seines Wiener Kollegen Buonvisi bildet hingegen weiterhin ein Desiderat. In gewisser Weise wird dieses Manko jedoch durch die Forschungen von Platania und seinem Schülerkreis ausgeglichen[4]. Neue Einsichten vermochte auch ein Sammelband zu Innozenz XI. zu geben durch die Einbeziehung kunstgeschichtlicher, theater- und musikwissenschaftlicher Aspekte[5], aber auch die Biogramme einiger Protagonisten, die in der Enciclopedia dei papi oder im Dizionario Biografico degli Italiani erschienen sind, liefern ergänzende Aufschlüsse. Bei der Fülle der einschlägigen Publikationen und Neubewertungen bleiben für dieses Thema nach wie vor unverzichtbar zwei klassische, in hohem Maße quellenbasierte Darstellungen trotz ihrer z. T. apologetischen Tendenz: die Studie von Fraknói zu Ungarn[6] und die Papstgeschichte von Ludwig von Pastor, der die Türkenpolitik des Hl. Stuhls während der Regierungszeit von Innozenz XI. im Vergleich zu anderen Themen darstellt[7]. Zuletzt erschienen anregende Forschungsbeiträge zu den Türken-

[1] Rom und Wien 1683. Ausgewählte Actenstücke aus römischen Archiven zur II. Säcularfeier der Befreiung Wiens, ed. Augustin Sauer (Wien 1883). Diese Aktenpublikation enthält wichtige Dokumente zur Beurteilung der römischen Politik im Zusammenhang mit der Belagerung Wiens durch die Türken.

[2] Bernhard R. Kroener, Wien 1683. Internationale Politik und Kriegsführung im 17. Jahrhundert. Probleme der Forschung, in: Zeitschrift für Historische Forschung 12 (1985) 181–216.

[3] Opitius Pallavicini (1680–1688), ed. Maria Domin(-Jačov) (= Acta Nuntiaturae Polonae XXXIV, Roma–Kraków 1995–2021). Bislang sind neun Teilbände erschienen.

[4] Vgl. zuletzt Giulio Merlani, Papato e politica internazionale nel Seicento. Il nunzio Francesco Buonvisi alla corte di Leopoldo d'Asburgo imperatore e re d'Ungheria (= Collectanea Vaticana Hungariae II/11, Budapest 2023).

[5] Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente, hrsg. von Richard Bösel–Antonio Menniti Ippolito–Andrea Spiriti–Claudio Strinati–Maria Antonietta Visceglia (Roma 2014).

[6] Vilmos Fraknói, Papa Innocenzo XI (Odescalchi) e la liberazione dell'Ungheria dal giogo ottomano, in base di documenti diplomatici dell'Archivio Vaticano (Firenze 1903).

[7] Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters XIV: Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Innozenz' X. bis zum Tode Innozenz' XII. (1644–1700), 2. Abteilung: Innozenz XI., Alexander VIII., Innozenz XII. (1676–1700) (Freiburg i. Breisgau 1930).

kriegen des 16. und 17. Jahrhunderts von Géraud Poumarède[8] und Antal Molnár[9].

2. Der Grosse Türkenkrieg aus der Perspektive Roms und des Papsttums

Die Bekämpfung des Osmanischen Reiches bildet eine Konstante der päpstlichen Politik in der Frühen Neuzeit. Die Eroberung von Konstantinopel 1453 durch die Osmanen und ihr sukzessives Ausgreifen auf den Balkan mit der Besetzung weiter Teile Ungarns in der Schlacht von Mohács (1526) führte den Republiken und Fürsten auf der Apenninen-Halbinsel mit dem Papst an der Spitze die reale Bedrohung vor Augen, belebte aber andererseits auch beim Oberhaupt des Christentums den Gedanken des heiligen Kriegs gegen die Ungläubigen und der Rückeroberung der heiligen Stätten in Palästina. Die durch das Konzil von Trient (1545–1563) eingeleitete Neupositionierung der katholischen Kirche trug zusätzlich zur Verschärfung des Antagonismus zwischen Rom und den Osmanen bei, da die Reformagenda untrennbar verbunden war mit der Bekämpfung aller heterodoxen Strömungen, allen voran der Ungläubigen *par excellence*, der Anhänger des Islam. Schon wenige Jahre nach Beendigung des Konzils erzielte das Papsttum einen beeindruckenden Erfolg im Kampf gegen die Türken, als sich Kirchenstaat, Spanien und Venedig auf Initiative von Pius V. verbündeten und 1571 bei Lepanto im Golf von Korinth die osmanische Flotte besiegten[10]. Die Bedeutung dieser Schlacht lag weniger in ihrer Nachhaltigkeit, als vielmehr in ihrer symbolischen Wirkung, da dem Mythos von der Unbesiegbarkeit der Türken und der Unterlegenheit des christlichen Europa ein Ende gesetzt wurde. Im „Langen Türkenkrieg" (1593–1606) unterstützte das Papsttum Kaiser Rudolf II. finanziell und durch die Abordnung von Truppenkontingenten[11]. Für die Bewertung der engen Zusammenarbeit

[8] Géraud Poumarède, Pour en finir avec la Croisade. Mythes et réalités de la lutte contre les Turcs aux XVIe et XVIIe siècles (Paris 2004).

[9] Antal Molnár, Confessionalization on the Frontier. The Balkan Catholics between Roman Reform and Ottoman Reality (= Interadria. Culture dell'Adriatico 22, Roma 2019).

[10] Stefan Hanss, Lepanto als Ereignis. Dezentrierte Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571) (Berlin 2017).

[11] Jan Paul Niederkorn, Die europäischen Mächte und der „Lange Türkenkrieg" Kaiser Rudolfs II. (1593–1606) (= Archiv für österreichische Geschichte 135, Wien 1993) 70–102, 330–373; Giampiero Brunelli, La santa impresa. Le crociate del papa in Ungheria (1595–1601) (Roma 2018); Peter Bartl, Der Türkenkrieg: Ein zentrales Thema der Hauptinstruktionen und der Politik Klemens' VIII., in: Das Papsttum, die Christenheit und die Staaten Europas 1592–1605. Forschungen zu den Hauptinstruktionen Cle-

zwischen Rom und Innerösterreich, das aufgrund seiner exponierten Lage stark vom Konflikt mit den Osmanen betroffen war, liefern die drei zuletzt veröffentlichten Bände der Korrespondenz der Grazer Nuntiatur einen wertvollen Beitrag[12]. Freilich war das Verhältnis zwischen den Kaisern und den Päpsten im 16. und 17. Jahrhundert insgesamt über weite Strecken von Spannungen geprägt[13], und nicht jede Initiative Roms zur Bekämpfung der Türken wurde von den Kaisern und Erzherzögen des Hauses Österreich positiv aufgegriffen[14].

Die Wende im Kampf gegen die expansiven Tendenzen des Osmanischen Reiches brachte erst der große Türkenkrieg der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Aufhebung der Belagerung von Wien (1683) und der anschließenden Vertreibung der Türken aus Ungarn und Kroatien. Diese Weichenstellung von europäischer Bedeutung, die gleichzeitig den unaufhaltsamen Niedergang des Osmanischen Reiches einleitete, wäre ohne das große Engagement und die Unterstützung des amtierenden Papstes (Innozenz XI.) wohl nicht möglich gewesen. Diesem Papst gelang es, durch seine persönliche Integrität und seinen Regierungsstil das durch die Politik seiner Vorgänger verloren gegangene Prestige des Hl. Stuhls und der römischen Kirche zurückzugewinnen und ihren Einfluss zu stärken[15]. Zu Recht sahen die Osmanen in diesem Papst ihren stärksten Gegner im Vorfeld der Belagerung von Wien 1683[16]. Er gehört im Übrigen zu den wenigen Päpsten der Frühen Neuzeit, die später als heiligmäßig

mens' VIII., hrsg. von Georg Lutz (= Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 66, Tübingen 1994) 67–76.

[12] Nuntiatur des Girolamo Portia und Korrespondenz des Hans Kobenzl 1592–1595, ed. Johann Rainer unter Mitarbeit von Heinz Noflatscher und Christian Rainer (= Grazer Nuntiatur III, Wien 2001); Nuntiatur des Girolamo Portia 1595–1598, ed. Johann Rainer unter Mitarbeit von Christian Rainer und Elisabeth Garms-Cornides, Register von Oswald Bauer (= Grazer Nuntiatur IV, Wien 2012); Nuntiatur des Girolamo Portia 1599–1602, ed. Elisabeth Zingerle (= Grazer Nuntiatur V, Wien 2012).

[13] Alexander Koller, Imperator und Pontifex. Forschungen zum Verhältnis von Kaiserhof und römischer Kurie im Zeitalter der Konfessionalisierung (1555–1648) (= Geschichte in der Epoche Karls V., Bd. 13, Münster 2012).

[14] Ders., Traiano Mario, seine Geheimmission nach Prag und Graz und der gescheiterte antiosmanische Liga-Plan Gregors XIII. von 1579, in: Päpste, Privilegien, Provinzen. Beiträge zur Kirchen-, Rechts- und Landesgeschichte, Festschrift für Werner Maleczek zum 65. Geburtstag, hrsg. von Johannes Giessauf–Rainer Murauer–Martin P. Schennach (= MIÖG Ergbd. 55, Wien 2010) 197–212.

[15] Sven Externbrink, Vom Frieden zum Krieg. Die päpstliche Diplomatie, Ludwig XIV. und das europäische Staatensystem vor Ausbruch des Neunjährigen Krieges (ca. 1685–1689), in: L'art de la paix. Kongresswesen und Friedensstiftung im Zeitalter des Westfälischen Friedens, hrsg. von Christoph Kampmann–Maximilian Lanzinner–Guido Braun–Michael Rohrschneider (= Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte 34, Münster 2011) 529–554, 533.

[16] Nach dem Zeugnis des venezianischen Botschafters in Konstantinopel Pietro Civrano, vgl. Pastor 775.

anerkannt wurden[17]. Allerdings sollte nicht verschwiegen werden, dass für die großen Erfolge bei Wien und in Ungarn der Katholizismus in Europa einen hohen Preis zu zahlen hatte, wie neuere Forschungen gezeigt haben[18]. Im 17. Jahrhundert war durch die zuständige römische Behörde *De propaganda fide* mit Hilfe von Orden (Franziskaner, Benediktiner, Jesuiten) die Missionierung des Balkans vorangetrieben worden, wobei Venedig und später Ragusa (Dubrovnik) eine wichtige Scharnierfunktion erfüllten[19]. Diese konnte sich entfalten, da die katholischen Strukturen ähnlich wie die der Orthodoxie vom Osmanischen Reich unter bestimmten Bedingungen geduldet wurden. Unter dem Pontifikat Innozenz' XI. fand diese Entwicklung ein abruptes Ende. Zerstörung der katholischen Gemeinden und Institutionen, Gewalt gegenüber und Vertreibung der Bevölkerung waren die Folge[20].

Bei der Gestaltung dieser Politik standen Papst und Kurie in der Frühen Neuzeit vor allem zwei Mittel zur Verfügung: finanzielle Unterstützung (Förderung) und diplomatische Aktivitäten zur Herbeiführung antiosmanischer Allianzen. Die päpstliche Außenpolitik konnte sich auf ein effizientes Gesandtschaftswesen in Form von 13 ständigen Nuntiaturen stützen, das im 16. Jahrhundert systematisch ausgebaut wurde[21]. Während des Großen Türkenkrieges sollten hier vor allem die päpstlichen Vertreter am Kaiserhof und in Warschau, die Nuntien Francesco Buonvisi und Opizio Pallavicini, zu Protagonisten werden.

Einen nicht zu unterschätzenden Faktor bildete die moralische Unterstützung der Päpste durch ihre Aufrufe zum Gebet und Spenden, Durchführung von Andachten und Prozessionen. Die Wirkmächtigkeit von päpstlicher Devotion und elaboriertem Zeremoniell kam aber auch bei den Siegesfeiern in Form

[17] Antonio Menniti Ippolito, Innocenzo XI, beato, in: Enciclopedia dei papi III (Roma 2000) 368–389, 387f.; der Kanonisierungsprozess wurde bereits in den Jahren unmittelbar nach seinem Tod aufgenommen, allerdings dann unter Benedikt XIV. wegen französischer Bedenken unterbrochen (offensichtlich wegen der Nähe von Innozenz XI. zum Jansenismus). Erst unter Pius XII. kam es 1956 zur Seligsprechung des Odescalchi-Papstes. Vgl. Virgilio Noè, Le tombe e i monumenti funebri dei papi nella basilica di San Pietro in Vaticano (Modena 2000) 218, und ausführlich Roberto Rusconi, Santo Padre. La santità del papa da san Pietro a Giovanni Paolo II (Roma 2010) 279–290.

[18] Molnár.

[19] Ebd. 55–60.

[20] Ebd. 180–182; die Zahl der Katholiken sank von ca. 300.000 auf etwa 40.000. Mitte des 18. Jahrhunderts war ihre Zahl wieder auf ⅓ des Niveaus vor dem Großen Türkenkrieg angestiegen, ebd. 181.

[21] Kurie und Politik. Stand und Perspektiven der Nuntiaturberichtsforschung, hrsg. von Alexander Koller (= Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 87, Tübingen 1998).

von Dankgottesdiensten und Feuerwerken zum Ausdruck, die gerade am römischen Hof mit großem Aufwand begangen wurden[22].

Die moderne päpstliche Türkenpolitik trug sowohl einen offensiven als auch einen defensiven Charakter[23] mit unterschiedlichen Akzenten in Abhängigkeit von der Persönlichkeit des jeweiligen Papstes und seiner Berater. Sie war darüber hinaus von Kontinuitäten und Diskontinuitäten geprägt. Dies lag nicht zuletzt in der Natur des Papsttums und des Kirchenstaats mit dem Verfassungssystem einer geistlichen Wahlmonarchie. D. h., mit dem Tod und der Neuwahl eines Papstes kam es in der Regel zu einer Änderung der Politik und zu einem Austausch der kurialen Schlüsselfiguren, was nicht zuletzt auch am System des Nepotismus und der Förderung der je eigenen Klientel lag. Erst gegen Ende des hier zu behandelnden Zeitraums erfolgte mit der offiziellen Abschaffung des Nepotismus 1692 eine gewisse Änderung. Während des Großen Türkenkrieges herrschten in Rom drei Päpste, deren Politik gegenüber dem osmanischen Reich große Unterschiede aufwies. Auf den bereits erwähnten, im lombardischen Como geborenen Innozenz XI. (Benedetto Odescalchi, 1676–1689) folgten der Venezianer Alexander VIII. (Pietro Ottoboni,1689–1691) und der aus dem Königreich Neapel stammende Innozenz XII. (Antonio Pignatelli, 1691–1700).

Stark beeinflusst wurden die Lage des Kirchenstaats und der Große Türkenkrieg durch die allgemeine politische Situation in Europa, die durch den andauernden französisch-habsburgischen Antagonismus bestimmt wurde, der bis ins späte 15. Jahrhundert zurückreichte. Ludwig XIV. von Frankreich nutzte geschickt die Bedrohung des Südostens des Heiligen Römischen Reiches durch das Vordringen der Osmanen aus, schlug die Bitten des Papstes um Hilfestellung für den Kaiser ab bzw. unterstützte die türkische Seite, um seine hegemoniale Stellung auszubauen und territoriale Gewinne an der Ostgrenze seines Landes zu Lasten des Reiches zu erzielen[24]. Auch die bilateralen Beziehungen zwischen Rom und Versailles waren im 17. Jahrhundert starken Belastungen ausgesetzt wegen wiederholter Rechtsbrüche französischer Botschafter in Rom (u. a. die sog. Korsenaffäre), vor allem aber wegen der

[22] Maurizio Fagiolo dell'Arco, La festa barocca (Roma 1997) 514f., 524f.

[23] Zur juristischen und theologischen Debatte über den gerechten Krieg in der Frühen Neuzeit und die Unterscheidung zwischen offensivem und defensivem Charakter eines bewaffneten Konflikts vgl. Stefania Nanni, Des cérémonies pour la „guerre juste", in: Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque, hrsg. von Bernard Dompnier (Clermont-Ferrand 2009) 183–206, 189, mit den bibliographischen Angaben ebd. Anm. 19.

[24] Zur Politik Ludwigs XIV. gegenüber Kaiser und Reich im Kontext der Türkenkriege des 17. Jahrhunderts vgl. Jean Bérenger, Louis XIV, l'empereur et l'Europe de l'Est, in: XVIIe siècle 31 (1979) 173–194.

Bemühungen Ludwigs XIV., die katholische Kirche seines Landes stärker an die Krone zu binden und von Rom unabhängig zu machen (Gallikanismus). Trotz dieser Belastungen neigten die letzten beiden Päpste des 17. Jahrhunderts und des Großen Türkenkrieges, Alexander VIII. und Innozenz XII., tendenziell zu Frankreich. Überhaupt hatte die Türkenproblematik für diese beiden Päpste durch die Erfolge der habsburgischen Truppen und ihrer Verbündeten an Brisanz verloren. Ein reales türkisches Bedrohungsszenario war ab Mitte der 80er-Jahre des 17. Jahrhunderts für Zentraleuropa und den Balkan, geschweige denn für die Apenninen-Halbinsel und den Kirchenstaat, nicht mehr gegeben. Gleichzeitig konnte der Kaiser durch die Eroberung Ungarns seine Machtstellung und sein Prestige enorm steigern, was auch am römischen Hof durch das selbstbewusste Auftreten kaiserlicher Diplomaten wahrgenommen wurde. Zudem zeichnete sich in den späten 90er-Jahren mit der spanischen Erbfolge eine politische Frage von gesamteuropäischer Bedeutung ab, die auch das Papsttum vor schwierige Probleme stellte, da es gezwungen wurde, sich im Konflikt zwischen den Häusern Habsburg und Bourbon zu positionieren.

3. Die Türkenpolitik Innozenz' XI. während der ersten Hälfte seines Pontifikats

Der Zufall wollte es, dass im selben Jahr, als der spätere Protagonist der Belagerung von Wien, Kara Mustafa Pascha, an der Pforte das Amt des Großwesirs übernahm und im Rat des Sultans an die Spitze der immer einflussreicheren Partei der Falken trat, der strenge und tiefreligiöse Benedetto Odescalchi zum Papst gewählt wurde und sich den Namen Innozenz gab. Eine bedeutende Rolle scheint beim Konklave von 1676 der Umstand gespielt zu haben, dass Odescalchi von der kaiserlichen Partei unterstützt wurde und sich im Kardinalskollegium die Überzeugung durchsetzte, eine Person wählen zu müssen, die sich besonders für die Verteidigung des Christentums gegen das Osmanische Reich einsetzte[25].

Und in der Tat, schon die Anfänge seines Pontifikats ließen erkennen, dass er der Bekämpfung der Türken die oberste Priorität in seinem Regierungsprogramm einräumen würde[26]. Alle Fürsten Europas sollten im Idealfall zu einer Allianz zusammengeschlossen werden, die zunächst einen offensiven Charakter haben und nach Möglichkeit auch Russland und Persien mit umfassen sollte[27].

[25] Maria Antonietta Visceglia, Morte e elezione del papa. Norme, riti e conflitti. L'età moderna (= La corte dei papi 23, Roma 2013) 380.

[26] Pastor 695f.

[27] Innozenz XI. suchte den Kontakt zum persischen Regenten zunächst über einen dominikanischen Missionar und dann 1686 über den Erzbischof von Naxivan, Sebastian Knab; vgl. Agostino Borromeo, Le direttrici della politica antiottomana della Santa

Dabei kam auch die neue Vorstellung eines christlichen Europas an der römischen Kurie zum Tragen, wonach alle christlichen Kräfte sich vereint unter der Leitung des Papstes zur Abwehr der Osmanen vereinigen sollten[28].

Die Voraussetzungen, um diesen Plan umzusetzen, waren freilich nicht günstig, da bei den wichtigsten ins Auge gefassten Teilnehmern die Initiative des Papstes auf ein geringes Interesse bzw. auf Ablehnung stieß. Zunächst hatte das Gewicht des Papsttums selbst auf dem Feld der internationalen Politik nach dem Dreißigjährigen Krieg an Bedeutung verloren[29]. Durch die Ablehnung des Westfälischen Friedens (1648)[30] hatte die römische Kurie zu ihrer zunehmenden außenpolitischen Isolierung in Europa beigetragen, die nur allmählich und bis zum Ende des *ancien régime* nie wirklich wieder völlig aufgehoben werden konnte[31]. Ungeachtet dessen verfügte der Papst nach wie vor über ein hohes Ansehen als Oberhaupt der römischen Kirche im katholisch verbliebenen Europa und als Landesherr eines bedeutenden italienischen Territoriums[32]. Gerade die Erfolge gegen die Osmanen in der ersten Phase des Großen Türkenkriegs (vor allem die Kämpfe um Wien und Buda mit ihren kulturellen und identitätsstiftenden Auswirkungen und ihrer europaweiten Ausstrahlung), an denen Innozenz XI. und seine engsten Mitarbeiter maßgeblich beteiligt waren, haben dazu beigetragen, den im Verlauf des 17. Jahrhunderts eingetretenen Macht- und Prestigeverlust des Papsttums auszugleichen[33].

Venedig hatte erst wenige Jahre zuvor den langen Candia-Krieg (1645–1669)[34] mit einer militärischen Niederlage und zudem finanziell völlig aus-

Sede durante il pontificato di Innocenzo XI (1676–1689), in: RHM 26 (1984) 303–330, bes. 309 und 317; vgl. auch unten Anm. 61.

[28] Externbrink 535f.

[29] Koller, Imperator und Pontifex 12, 209f.

[30] Zur Bedeutung der osmanischen Bedrohung in der Schlussphase des Dreißigjährigen Krieges und den Auswirkungen auf die venezianische Position bei den Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück nach Ausbruch des Candia-Krieges 1645 vgl. Géraud Poumarède, La question d'Orient au temps de Westphalie, in: L'Europe des traités de Westphalie. Esprit de la diplomatie et diplomatie de l'esprit, hsrg. von Lucien Bély (Paris 2000) 363–390.

[31] Externbrink.

[32] Peter Rauscher, Defence and Expansion. Emperor Leopold I, Pope Innocent XI and Financing the Wars against the Ottoman Empire in the Late 17th Century, in: Bösel–Menniti Ippolito–Spiriti–Strinati–Visceglia 167–183, 179.

[33] Maria Antonietta Visceglia, The International Policy of the Papacy, in: Papato e politica internazionale nella prima età moderna, hrsg. von ders. (Roma 2013) 17–62, 59f.

[34] Zum Konflikt mit den Osmanen, einer Konstante der venezianischen Außenpolitik im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Géraud Poumarède, L'empire de Venise et les turcs XVIe–XVIIe siècle (= Histoire des temps modernes 7, Paris 2020); eine Bewertung des Verhältnisses zwischen Venedig und dem Papsttum vom Ausbruch des Candia-Kriegs bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bietet Stefano Andretta, I rapporti veneto-romani

geblutet beendet. Mit der Abtretung der Insel Kreta musste die Markusrepublik den Türken die Hegemonie im östlichen Mittelmeer überlassen[35].

Dem Kaiser waren durch den Holländischen Krieg, der erst 1679 mit dem Frieden von Nijmegen (unter anderem mit päpstlicher Vermittlung)[36] beendet werden konnte, die Hände gebunden. Eine Offensivallianz wäre für Leopold I. zudem nur infrage gekommen, wenn Frankreich wohlwollende Neutralität signalisiert hätte, die Ludwig XIV. jedoch keinesfalls gewähren wollte[37].

Polen hatte sehr zum Leidwesen von Innozenz XI. gerade mit den Türken auf Betreiben Frankreichs den Waffenstillstand von Zurawno geschlossen (1676)[38]. Zudem waren die politischen Kräfte in Polen in zwei Gruppen gespalten, die eine mit prokaiserlicher und die andere mit profranzösischer Ausrichtung. Letztere sollte lange Zeit die Oberhand behalten, und auch der König Jan Sobieski und die Königin Maria Casimira, eine französische Adelige, neigten dieser Partei zu[39].

Das größte Hindernis bildete freilich Frankreich aufgrund des großen Gegensatzes zwischen König Ludwig XIV. und Kaiser Leopold I. Der französische König zeigte nicht nur selbst geringes Interesse am päpstlichen Ligaplan, er setzte auch alles daran, Polen von einem Beitritt abzuhalten und den Kaiser nachhaltig zu schwächen, indem er einen Aufstand in Ungarn unterstützte[40],

dalla guerra di Candia a Clemente XI (1645–1700), in: La repubblica inquieta. Venezia nel Seicento tra Italia e Europa, hrsg. von DEMS. (= Università degli Studi Roma tre, Dipartimento di studi storici, geografici, antropologici, Ricerche 1, Roma 2000) 139–168.

[35] Zur Schlussphase des Kriegs: Guido CANDIANI, Francia, Papato e Venezia nella fase finale della guerra di Candia, in: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 152 (1993/94) 829–872; die Folgen des Candia-Krieges wurden vom Apostolischen Stuhl zunächst nicht in ihrer vollen bedrohlichen Dimension wahrgenommen, vgl. Maria Antonietta VISCEGLIA, Il papato innocenziano: storiografia e problemi. Una introduzione, in: BÖSEL–MENNITI IPPOLITO–SPIRITI–STRINATI–VISCEGLIA 13–25, 24.

[36] Vgl. jetzt Markus LAUFS, Frieden vermitteln auf neuem Terrain. Die Instruktion fur Luigi Bevilacqua auf dem Friedenskongress von Nimwegen (1676–1679), in: QFIAB 103 (2023) 309–344; DERS., „In viam pacis". Praktiken niederländischer und päpstlicher Friedensvermittlung auf den Kongressen von Münster (1643–1649) und Nimwegen (1676–1679) (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abt. Universalgeschichte 268, Göttingen 2022); vgl. auch PASTOR 719; Peter J. RIETBERGEN, Papal Diplomacy and Mediation at the Peace of Nijmwegen, in: The Peace of Nijmwegen, hrsg. von J. A. H. BOTS (Amsterdam 1980) 29–96.

[37] PASTOR 741.

[38] Ebd. 702, 729; BORROMEO 310; zu den Beziehungen Polens zur Pforte in der Frühen Neuzeit allgemein vgl. Dariusz KOŁODZIEJCZYK, Ottoman-Polish Diplomatic Relations (15th–18th century). An Annotated Edition of 'Ahdnames and Other Documents (Leiden 2000).

[39] PASTOR 733f.

[40] Vgl. Chiffre des Nuntius Pallavicini vom 14. Juli 1683 über den Inhalt abgefangener Briefe, die die Überweisung französischer Hilfsgelder über den französischen Konsul in

der Leopold seit Längerem schwer zu schaffen machte[41]. Der päpstliche Nuntius am Kaiserhof, Francesco Buonvisi, hatte sich in diesem Konflikt als Vermittler eingeschaltet und versucht, dem Kaiser Zugeständnisse an die ungarischen Rebellen abzuringen. Letztendlich entschieden sich die Aufständischen unter ihrem Führer Graf Imre Tököly[42] nach dem Frieden von Nijmegen (1679) für die ‚Protektion' des Sultans. Frankreich lenkte außerdem die Aggression des Osmanischen Reiches gegen die habsburgischen Erbländer, indem Ludwig XIV. der Pforte wissen ließ, er würde dem Kaiser keine militärische Hilfe zukommen lassen, sollte dieser von den Türken angegriffen werden[43]. Im Juli 1682 kam es zu einer Unterredung zwischen Innozenz XI. und dem französischen Kardinal César d'Estrées, bei der der Papst versuchte, die französische Seite doch noch für eine Offensivallianz zu gewinnen, wobei er Ludwig XIV. umfassende territoriale Gewinne im Osten samt dem Titel eines Kaisers von Konstantinopel in Aussicht stellte[44]. Interessanter als die phantasievollen Überlegungen des Pontifex, der in der Tat den mittelalterlichen Kreuzzugsgedanken im Kampf gegen den Erbfeind der Christenheit wiederbeleben wollte[45], erscheint die Antwort des Kardinals, der den Papst darauf hinwies, dass die Zeit der Kreuzzüge vorüber sei. Damit gab der Kardinal indirekt zu verstehen, dass bei den großen europäischen Konflikten jener Zeit, vor allem was den französisch-habsburgischen Gegensatz anlangte, weniger religiös-konfessionelle Ziele, sondern im Sinne der Staatsraison politische Überlegungen im Vordergrund stünden. Diese Einschätzung war nicht neu und wurde während des Dreißigjährigen Krieges selbst von Papst Urban VIII. geteilt, der damals das Bündnis

Danzig belegen, Sauer 172; vgl. auch ebd. 174.

[41] Pastor 731–733; Klaus Malettke, Hegemonie–multipolares System–Gleichgewicht 1648/1659–1713/1714 (= Handbuch der Internationalen Beziehungen 3, Paderborn 2012) 382f.

[42] Gaetano Platania, Asburgo d'Austria e area danubiana-balcanica nelle carte del nunzio Francesco Buonvivi, in: Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico in età moderna, hrsg. von Matteo Sanfilippo–Alexander Koller–Giovanni Pizzorusso (Viterbo 2004) 227–293, hier 235.

[43] Pastor 743, 759.

[44] Ebd. 754f.

[45] Kroener 206; zum Kreuzzugsgedanken in der Politik Innozenz' XI. vgl. Gaetano Platania, Innocent XI Odescalchi et l'esprit de „croisade", in: XVIIe siècle 50 (1998) 247–276; Domenico Caccamo, Guerra santa e guerra turca nel Seicento, in: Marco d'Aviano e il suo tempo. Un cappuccino del Seicento, hrsg. von Ruggero Simonato (Pordenone 1994) 396–428; zur Kreuzzugsmetapher im 16. und 17. Jahrhundert allgemein: Poumarède, Pour en finir avec la Croisade. Nach dem französischen Historiker hatte die Kreuzzugsidee seit dem Mittelalter sukzessive an Attraktivität verloren, nicht zuletzt durch die schwindende Bedeutung des Papsttums und durch den französisch-habsburgischen Antagonismus im 16. und 17. Jahrhundert, der eine konzertierte gesamteuropäische Allianz gegen das Osmanische Reich ausschloss, ebd. 621f.

Frankreichs mit dem protestantischen Schweden toleriert und Hilfsgelder für den von protestantischen Heeren bedrohten Kaiser verweigert hatte, indem er auf den politischen Charakter des Konflikts verwies[46]. Die Enttäuschung Innozenz' XI. über das Verhalten des französischen Königs, vor allem in den Monaten vor der Belagerung von Wien, war groß. Trotzdem gibt es bei allem Dissens wegen der aggressiven antirömischen Maßnahmen im kirchlichen Bereich (gallikanische Artikel) und der Türkenpolitik Zeichen von Wertschätzung und Rücksichtnahme des Papstes gegenüber Ludwig XIV.[47].

4. Die Anbahnung der kaiserlich-polnischen Allianz und die Belagerung von Wien 1683

Zum Zeitpunkt der Unterredung zwischen dem Papst und d'Estrées standen die Zeichen im Südosten Europas bereits auf Sturm. Im Juni 1682 flammte die ungarische Revolte gegen den Kaiser, unterstützt durch die Türken, erneut auf, und im Oktober setzte sich das osmanische Heer mit Sultan Mehmed IV. und Kara Mustafa Pascha an der Spitze von Konstantinopel Richtung Adrianopel und Belgrad in Bewegung. Zu diesem Zeitpunkt gab es in Polen bereits deutliche Anzeichen für eine Abwendung von Frankreich und einen Richtungswechsel der Politik zugunsten einer Unterstützung des Kaisers bei seinem Abwehrkampf gegen die Türken. Maßgeblichen Anteil am Zustandekommen einer Allianz zwischen Jan III. Sobieski und Leopold I. hatten die päpstlichen Vertreter am Warschauer und Wiener Hof, Opizio Pallavicini und Francesco Buonvisi, die zu den bedeutendsten Diplomaten des 17. Jahrhunderts zu rechnen sind[48]. Durch ihre hartnäckige und engagierte Vermittlung[49] konnten nicht nur Widerstände in Polen, sondern auch am Kaiserhof überwunden werden, die gegen eine Allianz gerichtet waren[50]. Während Buonvisi bereits

[46] Koller, Imperator und Pontifex 190.

[47] So das Urteil von Pastor 756f., der sich auf eine Aussage des venezianischen Botschafters in Paris, Sebastiano Foscarini, beruft und auf die Tatsache verweist, dass der engste außenpolitische Berater Innozenz' XI., der Staatssekretär Alderano Cibo, eine Pension aus der französischen Staatskasse erhielt. Zur Frage der Käuflichkeit dieses Prälaten vgl. Enrico Stumpo, Cibo, Alderano, in: DBI 25 (1981) 227–232, bes. 229.

[48] Kroener 206; zu dem am Kaiserhof amtierenden Nuntius jetzt Merlani.

[49] Pastor 769, 774; Opitius Pallavicini (1680–1688) VI: 1. I. 1683–30. VI. 1683, ed. Maria Domin (= Acta Nuntiaturae Polonae 34, Cracoviae 2008), vor allem die Berichte des Nuntius an Staatssekretär Alderano Cibo vom 31. März und 18. April 1683 aus Warschau, ebd. Nr. 1952 und 1999; Urteil Buonvisis über seinen Warschauer Kollegen bei Sauer 123.

[50] Pastor 769; der französische Botschafter in Warschau bezeichnete den päpstlichen Nuntius Pallavicini als seinen schärfsten Gegner, ebd. 774.

1681 den Kardinalspurpur erhalten hatte[51], wurde Pallavicini nicht zuletzt wegen seiner Verdienste um das Zustandekommen des Verteidigungsbündnisses zwischen Sobieski und Leopold I. 1686 in das Kardinalskollegium aufgenommen[52]. Neben Pallavicini spielte auch Tommaso Talenti, der wie der in Wien tätige Nuntius Buonvisi aus Lucca stammte und von Jan III. Sobieski zum königlichen Sekretär für italienische Angelegenheiten ernannt worden war, eine bedeutende Rolle. Ab 1681 korrespondierte er mit Carlo Barberini, dem Kardinalprotektor Polens an der Kurie, versorgte Rom mit wertvollen Informationen[53] und setzte sich für päpstliche Hilfsgelder an Polen ein[54]. Talenti war es auch, der später die von den Türken erbeutete Standarte als persönliches Geschenk von Jan III. Sobieski überbrachte[55] und auf dem Rückweg in Venedig Station machte, wo er das Terrain für einen Anschluss der Seerepublik an eine antiosmanische Allianz sondierte[56].

Ausschlaggebend für die definitive Wende hin zu einer kaiserfreundlichen Haltung von polnischem Reichstag und König im Frühjahr 1683 war die Aufdeckung einer Verschwörung des polnischen Großschatzmeisters Jan Andrzej Morsztyn, des Hauptes der französischen Partei in Polen, im Zusammenspiel mit dem französischen Botschafter in Warschau, Nicolas de Hôpital, Marquis de Vitry[57]. Nach einem dramatischen Verlauf der Sitzungen des polnischen Reichstags in der Karwoche und einer Intervention des Königs in der Osternacht[58] wurde schließlich der Entwurf des Allianzvertrages von den polnischen Ständen angenommen. Leopold I. ratifizierte den Vertrag am 2. Mai auf Schloss Laxenburg südlich von Wien. Schließlich wurde die Allianz im römischen Quirinalspalast am 16. August 1683 in Anwesenheit von Papst Innozenz XI. durch die Kardinalprotektoren Polens und des Heiligen Römischen Reichs,

[51] Gaspare De Caro, Buonvisi, Francesco, in: DBI 15 (1972) 319–325, hier 323.

[52] Antonio Menniti Ippolito, Pallavicino (Pallavicini), Opizio, in: DBI 80 (2014) 541–543, bes. 542; Pastor 828.

[53] Gaetano Platania, La Polonia di Giovanni Sobieski e „l'infedele turco" nelle inedite carte di Tommaso Talenti segretario regio, in: L'Europa centro-orientale e il pericolo turco tra Sei e Settecento, hrsg. von dems. (Viterbo 1999) 133–172; ders., Polonia e Curia Romana. Corrispondenza del Lucchese Tommaso Talenti segretario intimo del re di Polonia con Carlo Barberini protettore del regno (1681–1693) (= Acta Barberiniana 1, Viterbo 2004).

[54] Gaetano Platania, Santa Sede e sussidi per la guerra contro il turco nella seconda metà del XVII secolo, in: Il buon senso e la ragione, Miscellanea di studi in onore di Giovanni Crapulli, hrsg. von dems.–Nadia Boccara (Viterbo 1997) 103–137, hier 120.

[55] Platania, La Polonia di Giovanni Sobieski 162–164.

[56] Ebd. 164–168.

[57] Platania, Asburgo d'Austria 246; Pastor 767; der Inhalt der abgefangenen Korrespondenz von Morsztyn und de Vitry wurde am 17. März von Nuntius Pallavicini nach Rom übermittelt; Domin, Pallavicini VI Anhang 9.

[58] Avviso des Nuntius in Polen, ebd. Anhang 10.

Carlo Barberini und Carlo Emanuele Pio di Savoia, feierlich beschworen[59]. In den Monaten zuvor hatte der Papst alle Anstrengungen unternommen, um weitere europäische Fürsten zur Unterstützung des Kaisers gegen die Türken aufzufordern[60]. Selbst der Schah von Persien erhielt ein Schreiben von Innozenz XI., worin der persische Potentat aufgefordert wurde, die Konzentration der türkischen Streitkräfte auf dem Balkan seinerseits für einen Angriff auf die Ostgrenze des Osmanischen Reiches zu nutzen[61]. Im Frühjahr/Sommer 1683 scheiterte allerdings auch der letzte Versuch des Papstes, Ludwig XIV. für den Kampf gegen die Türken zu gewinnen. Der von Innozenz XI. zu diesem Zweck entsandte außerordentliche Nuntius Angelo Ranuzzi[62] wurde zunächst nicht vom König empfangen und erhielt schließlich bei seiner Antrittsaudienz am 14. August in Fontainebleau (als der türkische Belagerungsring um Wien bereits einen Monat geschlossen war!) eine abschlägige Antwort[63].

Zu Leopold I. hingegen entsandte der Papst Marco d'Aviano, der als Prediger und Missionar im katholischen Europa bereits zu diesem Zeitpunkt Berühmtheit erlangt hatte[64]. In der Wirkungsgeschichte der Belagerung Wiens von 1683 spielt er eine zentrale Rolle[65]. Vor der Entscheidungsschlacht zelebrierte der charismatische Kapuziner auf dem Kahlenberg die Messe, wobei er den anwesenden Fürsten und den christlichen Truppen die Kommunion spendete und ihnen den Segen erteilte[66]. Zeitgenössischen Berichten zufolge soll er die christlichen Truppen mit einem Kreuz in der Hand angeführt und in die Schlacht begleitet haben[67]. Zuvor vermittelte er auch erfolgreich zwischen Leo-

[59] Marco Jačov, L'Europa tra conquiste ottomane e leghe sante (= Studi e Testi 403, Città del Vaticano 2001) 229; dort auch der Text des Vertrages 217–226.

[60] Adressaten der päpstlichen Initiative waren: der Großherzog der Toskana, Cosimo III. de' Medici, die Regentin des Herzogtum Savoyen, Maria Johanna, die Republik Venedig, der König von Spanien, Karl II., der König von Frankreich, Ludwig XIV.; Sauer Nr. 3, 4, 20, 34. Die an Ludwig XIV. gerichtete Bitte war flankiert von ähnlich formulierten Schreiben an die Königin Maria Teresa, den Dauphin Louis, die Schwester des Königs, Marie Anne Christine, den Herzog Philippe d'Orléans und den Kardinal von Bouillon, ebd. 33.

[61] Ebd. Nr. 14.

[62] Pierre Blet, Les nonces du pape à la cour de Louis XIV (Paris 2002) 141.

[63] La correspondence du nonce en France Angelo Ranuzzi (1683–1689), ed. Bruno Neveu (= Acta Nuntiaturae Gallicae 10–11, Rome 1973) I 232–234.

[64] Silvano Cavazza, Marco d'Aviano (al secolo Carlo Domenico Cristofori), in: DBI 69 (2007) 267–271, 732; zu ihm vgl. auch die Beiträge in Simonato.

[65] 2003 erfolgte seine Seligsprechung durch Johannes Paul II., Cavazza 734.

[66] Gaetano Platania, Marco d'Aviano e il suo tempo. Vienna, Varsavia, Roma e il problema turco, in: Simonato 369–395, 382.

[67] Sauer Nr. 69. Das Kreuz wird heute im Domschatz von Kotor (Cattaro) aufbewahrt, Thomas Graham Jackson, Dalmatia, the Quarnero and Istria III (Oxford 1887) 49; Alberto Rizzi, Guida della Dalmazia II (Trieste 2010) 665.

pold I. und Jan III. Sobieski, welche bezüglich des Oberbefehls über die Truppen und der Präsenz des Kaisers auf dem Kriegsschauplatz im Streit lagen[68].

An dem Erfolg der christlichen Truppen bei der Aufhebung der Belagerung von Wien hatte vor allem Innozenz XI. durch seinen moralischen, diplomatischen und finanziellen Einsatz entscheidenden Anteil. Der Papst begleitete die militärische Entwicklung an der Donau voll Sorge im Gebet, untersagte Karnevalsveranstaltungen zu Beginn des Jahres 1683, verkündete Ablässe und ordnete Bittandachten und -prozessionen an[69], die großen Zulauf hatten[70].

Um so freudiger fiel die Reaktion über die Meldung des Siegs der Truppen der polnisch-kaiserlichen Allianz bei Wien aus[71]. Glückwunsch- und Dankesschreiben des Papstes wurden den wichtigsten Akteuren und Unterstützern zugestellt[72]. Neben den üblichen Festlichkeiten (Läuten der Glocken, Salutschüsse von der Engelsburg, Beleuchtung zentraler Kirchenbauten) wurde als besonderes Triumphzeichen ein dem Papst übergebenes großes Türkenbanner[73] über dem Hauptportal der Petersbasilika aufgehängt[74]. Zudem kam es im Auftrag des Fürsten Orsini im Schloss von Bracciano nördlich von Rom zur Aufführung einer Kantate, die dem Sieg von Wien gewidmet war. Auch die römische Bevölkerung nahm teils mit drastischen Scherzen an den Siegesfeiern teil, indem sie figürliche Darstellungen von Kara Mustafa rücklings auf einem Esel bzw. in einem Käfig oder Brunnen verhöhnten[75]. Der Papst ließ eine Gedenkmünze mit der Aufschrift DEXTERA TUA DOMINE PERCUSSIT INIMICUM (Deine Rechte, Herr, hat den Feind geschlagen)[76] prägen. Zu Ehren des Namens der Jungfrau Maria, deren Fürsprache während der Belagerung von Wien angerufen wurde, wurde auf päpstliche Veranlassung ein Fest in dem für

[68] Pastor 791; Platania, Marco d'Aviano 379; ders., La Polonia di Giovanni Sobieski 155.

[69] Berichte über die kirchlichen Andachten in Rom, Sauer Nr. 36 und 54; vgl. auch ebd. Nr. 42.

[70] Pastor 775.

[71] Andrea Sommer-Mathis, Le feste celebrate in Europa per la liberazione di Vienna nel 1683, in: Bösel–Menniti Ippolito–Spiriti–Strinati–Visceglia 363–373, 365–368.

[72] Adressaten dieser päpstlichen Schreiben waren: König Johann III. von Polen, Königin Maria Casimira von Polen, der Kronprinz Jakob von Polen, Kaiser Leopold I., Kaiserin Eleonora, die Kaiserinwitwe Eleonora, Herzog Karl von Lothringen, dessen Frau, Erzherzogin Eleonore, Kurfürst Max Emanuel von Bayern, Graf Rüdiger von Starhemberg; Sauer Nr. 76–85.

[73] In seinem Schreiben vom 30. September 1683 bedankte sich Innozenz XI. bei König Jan für das Geschenk der erbeuteten türkischen Heeresfahne (*insigne vexillum*), Sauer Nr. 89. Zur hohen symbolischen Bedeutung der öffentlichen Aufstellung der Standarte Mohammeds vgl. ebd. Nr. 101 und 127.

[74] Ebd. Nr. 101.

[75] Sommer-Mathis 366f.

[76] Zitat aus dem Alten Testament: Ex 15,6.

die gesamte Kirche geltenden liturgischen Kalender eingerichtet[77] und in der Nähe der Kaiserforen im römischen Stadtzentrum eine Kirche erbaut, die dieses Patrozinium erhielt (S. Nome di Maria)[78]. Dem Beistand der Gottesmutter waren bereits die Erfolge von Lepanto (1571) und am Weißen Berg bei Prag (1620) zugeschrieben und entsprechende marianische Feste eingeführt worden. Damit verfestigte sich eine Tendenz der konfessionellen Abgrenzung in der Zeit nach dem Konzil von Trient, als die katholische Seite neben der göttlichen Hilfe zunehmend auch auf die der Heiligen mit Maria an der Spitze baute und damit eines ihrer Alleinstellungsmerkmale unterstrich[79].

Jan Sobieski erhielt den päpstlichen Hut samt Zeremonialschwert als Ehrengeschenke[80], seine Frau und die Kaiserin wurden von Innozenz XI. mit der Goldenen Rose bedacht[81]. Die Pläne für ein in Rom zu errichtendes Denkmal für den polnischen König wurden jedoch letztendlich nicht realisiert[82].

5. Die Heilige Liga von 1684, die Eroberung Ungarns und die Kämpfe in der Adria

Der Sieg von Wien, der schon bald als entscheidende Weichenstellung in der langen Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich wahrgenommen

[77] Pastor 797f.; unterstützt wurde diese Initiative auch von Maria Casimira von Polen, Sauer Nr. 91 und 119. Das Fest Mariä Namen, das am Jahrestag der Schlacht am Kahlenberg an die Hilfe der Gottesmutter erinnern soll, hat sich bis heute erhalten. Für Polen und das Reich sollte das Fest zudem einen höheren Rang erhalten, Sauer Nr. 91 und 135. Zunächst wurde das Fest am Sonntag nach dem 8. September (Fest Mariä Geburt) begangen, Pius X. verlegte es schließlich auf den 12. September. 1970 wurde es aus dem offiziellen römischen Heiligenkalender entfernt, bevor es 2002 als fakultativer Gedenktag wieder Eingang fand in den Kalender der römischen Kirche.

[78] Rusconi 280; die Kirche wurde neben S. Maria dell'Anima zu einem zweiten kaiserlichen Kultort in Rom, wo unter anderem die Feier anlässlich des Siegs in der Schlacht von Zenta 1697 begangen und 1704 in besonderer Weise des Entsatzes von Wien gedacht wurde mit der Aufführung einer Motette, vgl. Friedrich Polleross, Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706) (Petersberg 2010) 336, 356–358.

[79] Nanni 196.

[80] Sauer Nr. 131.

[81] Elisabeth Cornides, Rose und Schwert im päpstlichen Zeremoniell. Von den Anfängen bis zum Pontifikat Gregors XIII. (Wien 1967) 120, 122; Sauer Nr. 130 und 132; Pastor 803f. In einer chiffrierten Passage übermittelt Nuntius Buonvisi am 11. Oktober 1683 den Wunsch der polnischen Königin an den Papst, für sich die Goldene Rose und für ihren Mann das päpstliche Schwert zu erhalten, Sauer 151f. Zu einem Präzedenzstreit kam es über die Frage, welche Fürsten zuerst die Goldene Rose erhalten sollten, ebd. 156f.

[82] Mariusz Smoliński, Progetti per il monumento di Giovanni III Sobieski a Roma, in: Bösel–Menniti Ippolito–Spiriti–Strinati–Visceglia 353–362.

wurde, entfaltete in ganz Europa eine ungeheure Wirkung. Eine erste politische Auswirkung erfuhr dieser bedeutende Erfolg durch den Anschluss Venedigs[83] an die Allianz zwischen Polen und dem Kaiser, bei dem auch wiederum Nuntius Buonvisi eine tragende Rolle spielte[84]. Der Vertrag, der nunmehr von Innozenz XI. als Heilige Liga bezeichnet wurde, wurde am 24. Mai 1684 in Rom feierlich beschworen. Dieses Mal fand die Zeremonie im Vatikanischen Palast statt mit denselben Teilnehmern wie im August 1683, lediglich Kardinal Pietro Ottoboni, der spätere Papst Alexander VIII., war als Vertreter der Republik Venedig dazugekommen[85]. Beim Zustandekommen dieses Vertragswerks wie auch bei der polnisch-russischen Allianz von 1686, die die Heilige Liga ergänzte und ihr neuen Schwung verlieh, waren wiederum die Nuntien in Warschau und Wien neben päpstlichen Sondergesandten in Russland die Hauptakteure[86]. Eine direkte Einbeziehung Russlands in die Heilige Liga wurde allerdings nicht erreicht. Um diese Möglichkeit auszuloten, hatte eine kaiserliche Gesandtschaft am Hof des russischen Großfürsten Sondierungsverhandlungen geführt unter Beteiligung des Jesuiten Carlo Maurizio Vota, des späteren Hoftheologen und Beichtvaters von Jan III. Sobieski[87]. Der Papst steuerte nicht nur beachtliche Geldmittel zur Finanzierung des Türkenkriegs bei, sondern entsandte auch Galeeren, die über seine Regierungszeit hinaus die venezianischen Operationen auf der Peloponnes, in Albanien und Dalmatien unterstützten[88].

Anders als 1683 konnte allerdings Polen während der Kämpfe gegen die Türken in den Folgejahren zum Bedauern von Innozenz XI. keinen nennenswerten Beitrag leisten[89]. Schon unmittelbar nach dem Entsatz von Wien hatte

[83] Heinrich Kretschmayr, Geschichte von Venedig III (Gotha–Stuttgart 1934) 342f.

[84] Gaetano Platania, La (Ri-)Conquista dell'Ungheria ottomana (1686) attraverso la documentazione di Francesco Buonvisi nunzio a Vienna conservata presso l'Archivio Segreto Vaticano, in: Incorrupta monumenta ecclesiam defendunt III, hrsg. von Andreas Gottsmann–Pierantonio Piatti–Andreas E. Rehberg (= Collectanea Archivi Vaticani 108, Città del Vaticano 2018) 475–501, hier 477.

[85] Jačov 232; dort auch der Text des Vertrages 232–236.

[86] Platania, La (Ri-)Conquista dell'Ungheria ottomana 476f., 483f.; Maria Letizia Sileoni, Il progetto di una „Pace perpetua" tra i Polacchi e i Moscoviti nell'azione politico-diplomatica del cardinale Francesco Buonvisi, nunzio a Vienna, in: L'ombra della Russia sull'Europa centro-orientale, hrsg. von Gaetano Platania (Viterbo 2007) 167–183; Pastor 804–809.

[87] Maria Letizia Sileoni, Politica e religione nell'Europa centro orientale. La figura del gesuita Carlo Maurizio Vota tra luci ed ombre, in: Politica e religione nell'Europa centro-orientale (Sec. XVI–XX), hrsg. von Gaetano Platania (Viterbo 2002) 235–256, und dies., Il progetto di una „Pace perpetua" 172.

[88] Georg Lutz, Zur Papstfinanz von Klemens IX. bis Alexander VIII. (1667–1691), in: QFIAB 74 (1979) 32–90, hier 86 Anm. 192.

[89] Pastor 822, 831f.; Talenti versuchte dem zunehmend negativen Bild Sobieskis in Rom entgegenzuwirken, vgl. Platania, La Polonia di Giovanni Sobieski 172.

sich die Distanz zwischen Leopold I. und Jan III. Sobieski vergrößert, vor allem wegen der Frage der Behandlung des ungarischen Rädelsführers Tököly. Zudem wurde von polnischer Seite angeregt, den Sohn von Jan Sobieski zum König von Ungarn wählen zu lassen. Inzwischen hatte auch die Partei Ludwigs XIV. in Polen wieder an Boden gewonnen[90]. Die Nuntien (ab 1687 Giacomo Cantelmo als Nachfolger von Opizio Pallavicini) waren bemüht, eine Eskalation und einen Bruch der Allianz zu verhindern[91], doch auch bei ihnen machte sich Enttäuschung über das abnehmende Interesse am Türkenkrieg beim polnischen König breit[92]. Grundsätzlich hatte Jan III. Sobieski allerdings seine militärischen Aktionen weiter in den Osten verlegt und sich auf Moldawien konzentriert[93].

In den Jahren zwischen 1683 und 1688 konnte Leopold I. die Herrschaft über ganz Ungarn gewinnen, indem er die Osmanen aus dem Land drängte und die von Tököly geführte Adelsrevolte zerschlug. Papst Innozenz XI. und der Nuntius am Kaiserhof Buonvisi wurden auch hier zu Garanten und Urhebern des Erfolgs[94]. Um den Rücken für die militärische Kampagne in Ungarn frei zu haben, musste der Kaiser allerdings 1684 den für ihn unbefriedigenden Waffenstillstand von Regensburg mit Ludwig XIV. eingehen. Nuntius Buonvisi hatte alle Kräfte mobilisiert, um den Kaiser zur Fortsetzung des Türkenfeldzugs zu bewegen, und sich dadurch gegen eine starke Gruppe am Kaiserhof gestellt, die eine Verlagerung der Kriegsanstrengungen in den Westen gegen Frankreich befürwortete[95]. Buonvisi wurde für diese Haltung noch später vom Wiener Kaiserhof heftig kritisiert[96]. Noch 1683 und 1684 konnten mit den Eroberungen von Gran (Esztergom), Neuhäusel (slow. Nové Zámky/ungar. Érsekkújvár/osman. Uyvar) und Visegrád wichtige strategische Punkte in Nordungarn von den Kaiserlichen eingenommen werden. Nach dem Urteil Buonvisis wurde dieser Erfolg noch übertroffen durch die Gefangennahme Tökölys

[90] Auch hier sollte Nuntius Pallavicini gegensteuern, vgl. die chiffriert geführte Korrespondenz: Sauer, Anhang II B.

[91] Zu dem von Misstrauen und gegenseitigen Vorwürfen geprägten Verhältnis zwischen den beiden Monarchen und ihrer Umgebung und den Bemühungen der Nuntien, dieses zu verbessern, vgl. die chiffriert verfassten Texte, publiziert in Sauer, Anhang II A (Korrespondenz Buonvisi), B (Korrespondenz Pallavicini).

[92] Vittor Ivo Comparato, Cantelmo, Giacomo, in: DBI 18 (1975) 730–735, 268.

[93] Maria Letizia Sileoni, La difficile campagna militare anti-turca in Moldavia di Jan III Sobieski (1686) nelle carte vaticane, in: Platania, L'Europa centro-orientale e il pericolo turco tra Sei e Settecento 173–191 und Daniel Tollet, La reconquête catholique en Moldavie sous le règne de Jean III Sobieski, in: ebd. 193–214.

[94] Pastor 824; Platania, La (Ri-)Conquista dell'Ungheria ottomana (1686).

[95] Pastor 812; Malettke 401f.

[96] De Caro 324.

durch die Türken, bei denen er Zuflucht gesucht hatte[97]. Die Eroberung von Buda 1686, dessen Belagerung zwei Jahre zuvor ergebnislos abgebrochen werden musste[98], hatte eine ähnlich weitreichende Bedeutung wie der Entsatz von Wien, nicht nur für den Kaiser als Landesherrn, sondern für Gesamteuropa. In Rom wurde dieser Sieg zusammen mit der Eroberung von Nauplia durch die Venezianer, die fast zeitgleich am römischen Hof gemeldet wurde, wieder ausgelassen und aufwendig gefeiert[99]. Neben den üblichen Dankandachten unter Absingen des Hymnus *Te Deum laudamus* ließ Innozenz XI. – wie schon nach der Schlacht am Kahlenberg[100] – Trauergottesdienste für die Gefallenen zelebrieren[101] und Spenden unter den Armen verteilen. Nach Erlau (Eger) und Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) 1687 fiel 1688 schließlich noch das strategisch bedeutende Belgrad.

Zur aktiven militärischen Beteiligung des Apostolischen Stuhls kam es in jener Zeit zu Beginn des 6. venezianisch-türkischen Kriegs (Morea-Krieg). So waren mehrere Galeeren bei der Belagerung von Santa Maura (Leukas; Lefkada) beteiligt, dessen osmanische Besatzung am 7. August 1684 kapitulieren musste[102], und ebenso bei der Einnahme der strategisch bedeutsamen peloponnesischen Hafenstädte Corone und Nauplia ein bzw. zwei Jahre später[103].

Die großen Erfolge Kaiser Leopolds I. gegen die Osmanen leiteten Ende des 17. Jahrhunderts den Aufstieg Österreichs zur europäischen Großmacht ein und stellten gleichzeitig die Hegemonie Ludwigs XIV. infrage. Ein neuerlicher bewaffneter Konflikt zwischen Frankreich und dem Reich war nur eine Frage der Zeit. Anlass für diesen boten Ansprüche Ludwigs XIV. auf die Pfalz aufgrund des Aussterbens der kurfürstlichen Linie mit dem Tod des Pfalzgrafen Karl 1685[104]. Es kann wohl nicht als Zufall gewertet werden, dass die französischen Truppen vier Tage nach dem Bekanntwerden der Eroberung von Belgrad den Rhein überschritten und den Pfälzischen Erbfolgekrieg eröffneten[105]. Innozenz XI. hatte zuvor vergeblich versucht, zwischen den Parteien auf der Grundlage des Regensburger Waffenstillstands zu vermitteln[106], ohne die Priorisierung

[97] Fraknói 152f.
[98] Pastor 814f.
[99] Ebd. 828.
[100] Sauer Nr. 74.
[101] Ebd.
[102] Alberto Guglielmotti, Storia della marina pontificia VIII (Roma 1893) 355–359.
[103] Ebd. 368–380, 397–404.
[104] Malettke 421.
[105] Ebd. 426.
[106] Vgl. zuletzt Volker Sellin, Der benutzte Vermittler. Innozenz XI. und der pfälzische Erbstreit, in: Papstgeschichte und Landesgeschichte, Festschrift für Hermann Jakobs zum 65. Geburtstag, hrsg. von Joachim Dahlhaus–Armin Kohnle (= Archiv für

des Türkenkrieges aufzugeben[107]. Die neuerliche Aggression des französischen Königs empfand der Papst als einen noch größeren Schlag als die zahlreichen Konflikte auf kirchlichem und diplomatischem Gebiet, die eine deutliche Abkühlung der Beziehungen zwischen der französischen Krone und der römischen Kurie herbeigeführt hatten[108]. Für Innozenz XI. bedeutete es jedoch gegen Ende seines Pontifikats eine große Genugtuung, dass der Kaiser trotz der Zweifrontenbedrohung den Kampf gegen die Osmanen fortsetzen wollte[109]. Der Papst starb am 12. August 1689 an einer fiebrigen Erkrankung[110]. Das von seinem Neffen Livio Odescalchi[111] in Auftrag gegebene und 1701 enthüllte Grabdenkmal für Innozenz XI. in St. Peter zeigt an der Hauptfront ein großes Relief des aus Besançon stammenden Künstlers Pierre-Etienne Monnot mit einer Darstellung der Befreiung Wiens von 1683[112]. Es steht symbolisch und stellvertretend für die Regierung von Papst Innozenz XI. Das Bild dieses Papstes in der Geschichtsschreibung ist bis zum heutigen Tag weitgehend geprägt von der Vorstellung des großen Weichenstellers der ‚Befreiung' Mitteleuropas vom ‚Joch' der Türken. Seine Politik dürfte heute differenzierter beurteilt werden, vor allem unter Berücksichtigung der katastrophalen Auswirkungen der militärischen Erfolge der antiosmanischen Allianzen in den 80er-Jahren des 17. Jahrhunderts auf die katholischen (aber auch andere christliche) Gemeinden und die multikonfessionelle Gesellschaft des Balkans insgesamt[113].

Kulturgeschichte, Beiheft 39, Köln–Weimar–Wien 1995) 603–618; vgl. auch Borromeo 319; Fraknói 164f.

[107] Zu einem negativen Urteil der friedensstiftenden Maßnahmen Innozenz' XI. gegen Ende seines Pontifikats aufgrund seiner antifranzösischen Haltung kommt Externbrink 547.

[108] Pastor 837f. Hauptstreitpunkte bildeten die Ansprüche Ludwigs XIV., über die Einkünfte vakanter Bistümer zu verfügen, die Krise um die Besetzung des Kölner Erzbischofsstuhls, die Freiheiten der gallikanischen Kirche, Fragen der diplomatischen Immunität der französischen Gesandtschaft in Rom, die Besetzung der päpstlichen Exklaven Avignon und Venaissin durch französische Truppen; vgl. auch Externbrink 537–539.

[109] Pastor 840.

[110] Menniti Ippolito, Innocenzo XI 387.

[111] Roberto Fiorentini, Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI. Interessi famigliari e strategie di ascesa nella stagione dell'antinepotismo, hrsg. von Marco Albertoni (Online-Schriften des DHI Rom/Neue Reihe 6, Heidelberg 2021).

[112] Cristina Ruggero, „Dextera tua Domine percussit inimicum". La tomba di Innocenzo XI e un bassorilievo di Pierre Legros, in: Bösel–Menniti Ippolito–Spiriti–Strinati–Visceglia 431–448; Noè 213–222.

[113] Molnár 177–182.

6. Finanzielle und militärische Unterstützung des Türkenkriegs durch Innozenz XI.

Innozenz XI. Odescalchi hat den Kampf gegen den Halbmond nicht nur mit religiösen Akten und diplomatischen Initiativen begleitet und gestaltet, er hat ihn auch wie kaum ein anderes Oberhaupt der katholischen Kirche vor und nach ihm finanziell unterstützt. Dies ist umso bemerkenswerter, als Innozenz XI. bei seinem Regierungsantritt von seinem Vorgänger einen zerrütteten Haushalt übernommen hatte. Durch äußerste Sparsamkeit gelang es diesem Papst, nicht nur den drohenden Staatsbankrott[114] abzuwehren und die Finanzen des Hl. Stuhls zu sanieren, sondern auch darüber hinaus ungeheure Geldmittel für den Türkenkrieg bereitzustellen, die die Anstrengungen anderer Päpste auf diesem Gebiet weit in den Schatten stellen. Mit dem Regierungsantritt des Odescalchi-Papstes setzten umfangreiche Sparmaßnahmen ein, die alle Bereiche des römischen Hofs und der römischen Bevölkerung umfassten. Zum Beispiel wurden Aufwendungen für die Hofhaltung und das Zeremoniell auf ein Minimum reduziert, die exzessive Geschenkepraxis und die traditionelle Förderung der Papstfamilie (Nepotismus)[115] abgestellt, Gehälter (auch die der Kardinäle) gekürzt und kirchlicher Besitz, der zuvor kostenlos zur Verfügung gestellt worden war, verpachtet[116].

Für die Finanzierung der antiosmanischen Allianzen und des Türkenkrieges standen dem Hl. Stuhl während des Pontifikats Innozenz' XI. mehrere Mittel zur Verfügung.

Insgesamt lassen sich die finanziellen Hilfen vonseiten des Hl. Stuhls für den Türkenkrieg in den 80er-Jahren des 17. Jahrhunderts nicht genau beziffern. Dies liegt zum einen an mangelnden Quellen[117], zum anderen an den unterschiedlichen Münzbezeichnungen (Gulden, Kronen, *fiorini*, *scudi*) und an widersprüchlichen Angaben über die Höhe und die Adressaten der Zuwendungen[118]. Letztendlich ist die genaue Quantifizierung der Hilfsgelder aber für unsere Fragestellung ein Nebenaspekt, entscheidender ist die Frage, auf welche Weise diese Gelder bereitgestellt werden konnten, und die Tatsache des außergewöhnlichen Charakters der Hilfen, die die römische Kurie unter

[114] Lutz, Papstfinanz 84.
[115] Fiorentini.
[116] Pastor 777f.
[117] Rauscher 181.
[118] Vgl. etwa die Angaben bei Pastor 742, 786, 775, 786 (5 Mill. Gulden Subsidien für den Kaiser insgesamt), 813; Jean Bérenger, Finances et absolutisme autrichien dans la seconde moitié du XVIIe siècle (Paris 1975) 412; Lutz, Papstfinanz 88 (insgesamt 2 Mill. *scudi* Subsidien für den Kaiser, Polen und Venedig); vgl. auch die akribisch zusammengestellte Übersicht bei Platania, Santa Sede e sussidi per la guerra contro il turco.

Innozenz XI. organisieren konnte und die sich mit der Bedeutung deckten, die der Papst dem Kampf gegen die Türken beimaß. Empfänger der päpstlichen Hilfsgelder waren der Kaiser, später auch Venedig, vor allem aber – mit beträchtlichen Summen – Polen.

Zum einen erfolgten erhebliche Geldzuwendungen direkt aus Rom aus dem Privatvermögen oder als päpstliche Subsidien von der Apostolischen Kammer[119]. So ließ Innozenz XI. schon einen Monat nach Beginn des Pontifikats dem König von Polen 50.000 Dukaten aus seiner Privatschatulle als Geschenk zukommen, um ihn zur Fortsetzung des Krieges gegen die Osmanen zu ermuntern[120]. Die beachtlichen Geldtransfers an die polnische Krone im Vorfeld, während und nach der Belagerung von Wien erfolgten kontinuierlich[121], obwohl sich in Rom Unzufriedenheit mit dem militärischen Engagement Polens nach 1684 einstellte. Das lag wohl nicht zuletzt auch an dem Ruf des polnischen Volks als *nazione bellica* (kriegerische Nation) und dem hohen Ansehen Jans III. Sobieski als Feldherr bei Papst und Kurie[122]. Auch die Furcht vor einem Austritt Polens aus der Heiligen Liga mag bei diesen Überlegungen eine Rolle gespielt haben[123]. Überhaupt sollte Polen bei der Organisation des Abwehrkampfes gegen die Türken durch Innozenz XI. einen zentralen Part übernehmen[124].

Die Abwicklung der Geldtransfers erfolgte im Fall von Zahlungen an Leopold I. über Nuntius Buonvisi und italienische Bank- und Handelsunternehmen, die in Wien angesiedelt waren[125].

Neben der unmittelbaren finanziellen Hilfe aus Rom gab es auch beträchtliche Geldsummen, die durch Vermittlung, auf Veranlassung oder mit Duldung des Heiligen Stuhls der Klerus verschiedener katholischer Staaten zur Finanzierung des Türkenkriegs beigesteuert hat. Hierzu sind Einkünfte aus (vakanten) kirchlichen Pfründen als Geschenk oder in Form eines Darlehens zu zählen[126] sowie die außerordentliche Besteuerung bzw. Abführung des Zehnten aus kirchlichem Besitz in den katholischen Territorien unter Zustimmung oder auf Bitten der Landesherren bzw. der zuständigen Ständeversammlungen. Beachtliche Summen wurden dabei in Böhmen, den österreichischen Herzogtü-

[119] Borromeo 325.
[120] Ebd. 306; Pastor 704.
[121] Borromeo 330 (Tabelle).
[122] Ebd. 328.
[123] Pastor 821.
[124] Platania, Santa Sede e sussidi per la guerra contro il turco 125.
[125] Rauscher 181.
[126] Borromeo 320.

mern[127], in Bayern[128] und vor allem in den Territorien der italienischen Halbinsel[129], soweit sie nicht unter die Herrschaft Spaniens fielen, erzielt. Frankreich leistete auf diesem Gebiet erwartungsgemäß keinen Beitrag[130], aber auch das Engagement Spaniens (im Gegensatz zu dem Portugals)[131] blieb hinter den Erwartungen des Hl. Stuhls zurück[132].

Selbst ungewöhnliche Maßnahmen wurden ergriffen. So wurde die Erlaubnis erteilt, wertvolle liturgische Gegenstände (etwa aus dem Besitz der Jesuiten oder des Wallfahrtsortes Mariazell in der Steiermark) zu veräußern oder zu verpfänden[133].

Die jährlichen Zahlungen an Königin Christine von Schweden, die nach ihrer spektakulären Abkehr vom Protestantismus am römischen Hof lebte und als Beispiel der geglückten Konversion eines europäischen Monarchen hohe symbolische Bedeutung für das Papsttum besaß, wurden unter Protest der Fürstin umgeleitet und in voller Höhe für die Verteidigung Ungarns verwendet[134].

Darüber hinaus engagierte sich der Hl. Stuhl durch die Entsendung von Truppenkontingenten zur Unterstützung der venezianischen Kampagne in der Adria und im Ionischen Meer[135], durch die Versorgung von Ragusa (Dubrovnik) mit Schießpulver[136] und Kanonenkugeln[137] und die Einrichtung eines Feldlazaretts samt medizinischem Personal für die kranken und verwundeten Soldaten der kaiserlichen Armee[138].

Schließlich unterstützen zahlreiche europäische Fürsten auf Veranlassung Innozenz' XI. den Türkenkrieg durch Hilfsgelder – wie etwa der König von Portugal, der Großherzog der Toskana, die Herzöge von Parma-Piacenza, Mantua, Modena und Massa, die Republiken Lucca, Genua und Venedig etc.[139]

---

[127] Pastor 825.
[128] Ebd. 813; Borromeo 322f.
[129] Pastor 782; Borromeo 326.
[130] Platania, Santa Sede e sussidi per la guerra contro il turco 132; Borromeo 323.
[131] Borromeo 323.
[132] Pastor 781, 783, 824f. (jedoch erhielt der Kaiser nach wiederholter Bitte Innozenz' XI. vom spanischen Klerus 200.000 Gulden, ebd. 783); Borromeo, 323, 325.
[133] Pastor 781f.
[134] Ebd. 785; Platania, Santa Sede e sussidi per la guerra contro il turco 132.
[135] Lutz, Papstfinanz 86, Anm. 192.
[136] Auch der Erzbischof von Salzburg hatte 1683 Pulver nach Wien gesandt, aber in den Augen von Nuntius Buonvisi eine viel zu geringe Menge im Verhältnis zu dessen Möglichkeiten, vgl. Pastor 783.
[137] Borromeo 327 und Tabelle im Anhang. Die Angaben des Autors lassen offen, ob es sich hierbei um Gelder zur Beschaffung von Munition oder um den direkten Versand derselben handelt.
[138] Fraknói 108 (dort behandelte protestantische Soldaten sollen aufgrund der Fürsorge des Papstes zum Katholizismus konvertiert sein); Pastor 813.
[139] Pastor 783f.; Borromeo 323.

7. Alexander VIII. und Innozenz XII.

Knapp drei Monate nach dem Tod von Innozenz XI. wurde Pietro Ottoboni zum Papst gewählt (Alexander VIII.), offensichtlich weitgehend ohne Einmischung der europäischen Mächte[140]. Er war als Kardinal eine der führenden Figuren beim Zustandekommen des Anschlusses der Republik Venedig an die Heilige Liga 1684[141], hatte aber ansonsten durchaus andere Positionen bezogen als Innozenz XI.[142], was sich auch während seines Pontifikats, der nur knapp 14 Monate dauerte, zeigen sollte. Vor allem gegenüber Frankreich verhielt sich Alexander VIII. weit konzilianter als sein Vorgänger, was wiederum Ludwig XIV. mit Zeichen der Annäherung (Rückgabe der päpstlichen Enklaven Avignon und Venaissin) beantwortete[143]. Gleichzeitig vergrößerte sich die Distanz zwischen dem Hl. Stuhl und Wien, die schließlich ausgelöst durch den Konflikt über die Neubesetzung der Wiener Nuntiatur und diverse Kardinalsernennungen zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen führte[144]. Auch hinsichtlich der Finanzhilfen wie auch der sonstigen Unterstützung des Hl. Stuhls für den Großen Türkenkrieg bildete der Tod Innozenz' XI. eine markante Zäsur[145], nicht zuletzt aufgrund des zunehmenden Einflusses der französischen Partei am römischen Hof[146]. Allerdings lieferte auch das Nachlassen des kaiserlichen Engagements im Türkenkrieg und die verstärkte Konzentration auf die Front im Westen gegen Frankreich während des Pfälzischen Erbfolgekriegs eine willkommene Rechtfertigung für die nachlassende Unterstützung aus Rom. Als zusätzliches Argument wurde von päpstlicher Seite in diesem Zusammenhang vorgebracht, dass der Kaiser sich mit dem protestantischen England gegen den allerchristlichsten König verbündet hatte[147]. Allerdings flossen Subsidien nach Polen, deren Verteilung der vom Ottoboni-Papst entsandte Nuntius Andrea Santacroce organisierte. Er bemühte sich auch gegen französischen Druck, einen Separatfrieden von Jan III. Sobieski mit der Pforte zu verhindern[148]. Darüber hinaus unterstützte Alexander VIII. seine venezianischen Landsleute bei deren Unternehmungen gegen die Türken

[140] Pastor 1047–1050.
[141] Menniti Ippolito, Innocenzo XI 381.
[142] Visceglia, Morte e elezione del papa 377.
[143] Ebd. 380f.
[144] Pastor 1063f.
[145] Bérenger, Finances et absolutisme autrichien 183.
[146] Rauscher 183; Pastor 1058.
[147] Armando Petrucci, Alessandro VIII, in: Enciclopedia dei papi III (Roma 2000) 389–393, hier 392.
[148] Silvano Giordano, Santacroce, Andrea, in: DBI 90 (2017) 339–341, bes. 339.

in Morea (Peloponnes)[149] finanziell wie militärisch[150] und zeichnete den Dogen Francesco Morosini mit den höchsten päpstlichen Ehrengeschenken (Schwert und Hut) aus[151]. Bei Truppenwerbungen im Kirchenstaat für Venedigs Türkenkrieg kam es allerdings 1690 zu Unruhen[152]. Eine antiosmanische Botschaft hinterließ dieser Pontifikat schließlich im selben Jahr mit der Heiligsprechung von Giovanni da Capestrano, dem ein großer Anteil an der Verteidigung von Belgrad 1456 zugeschrieben worden war[153].

Auch unter dem Nachfolger von Alexander VIII. kam es zu keiner Entspannung bei den Beziehungen zwischen Rom und dem Kaiserhof, obwohl Innozenz XII. Pignatelli als Nuntius in Wien (1668–1671) Leopold I. persönlich kennen- und schätzen gelernt hatte und deshalb eine Verbesserung des angespannten Verhältnisses zu erwarten war[154]. Anfangs nahm der Papst noch regen Anteil am Türkenkrieg und unterstützte den Kaiser mit Subsidien[155]. Eine nachhaltige Verbesserung der Beziehungen zwischen den beiden Höfen trat allerdings nicht ein. Dies lag zum einen daran, dass der Papst aus kirchlichen Erwägungen den Ausgleich mit Ludwig XIV. suchen musste und wollte, andererseits an dem präpotenten und undiplomatischen Verhalten der kaiserlichen Vertreter am römischen Hof[156]. Fürst Anton Liechtenstein betrieb weitgehend Opposition gegen den Papst, dem er eine philofranzösische Haltung unterstellte und den er in Wien denunzierte[157]. Sein Nachfolger, Graf Georg Adam Martinitz, ein Enkel des durch den Prager Fenstersturz von 1618 zu Berühmtheit gelangten böhmischen Statthalters, vertrat im Grunde dieselben Positionen wie Liechtenstein, übertraf diesen jedoch in seinem anmaßenden und rücksichtslosen Verhalten[158]. Es verwundert nicht, dass Ludwig XIV. und

[149] Venezia e la guerra di Morea. Guerra, politica e cultura alla fine del ‘600, hrsg. von Mario Infelise–Anastasia Stouraiti (Milano 2005); zu den venezianischen Kampagnen gegen die Türken bis zum Fall von Morea 1715 s. Kretschmayr 344–357;

[150] Guglielmotti 425–444.

[151] Cornides 122.

[152] Pastor 1058.

[153] Nanni 187f., 205f.; auf Capestrano wurde immer wieder von den Päpsten verwiesen, wenn es darum ging, zum Kampf gegen die Türken aufzufordern, vgl. Koller, Traiano Mario 207.

[154] Pastor 1159.

[155] Ebd. 1144f.; insgesamt ist sowohl bei Alexander VIII. als auch bei Innozenz XII. eine deutliche Reduktion der finanziellen Hilfen für die kaiserlichen und polnischen Unternehmungen im Türkenkrieg im Vergleich zu Innozenz XI. festzustellen, vgl. Tollet 210; Die päpstliche Flotte unterstützte auch unter Innozenz XII. die venezianischen Unternehmungen im Moreakrieg, vgl. Guglielmotti 471–499.

[156] Pastor 1147.

[157] Ebd. 1146–1150; Polleross 303.

[158] Polleross 302f.

seine Vertreter in Rom diese Situation für sich nutzen konnten[159]. Martinitz verließ 1700 Rom. Sein Nachfolger, Graf Leopold Joseph von Lamberg, fand – wie nicht anders zu erwarten – ein für die kaiserliche Diplomatie schwieriges Terrain am Tiber vor[160]. So konnte er auch nicht die letzte folgenschwere Entscheidung des Papstes wenige Wochen vor dessen Tod beeinflussen[161]. Denn Innozenz XII. hatte sich auf Anfrage von König Karl II. von Spanien und nach Beratung mit den Kardinälen bei dem sich abzeichnenden Konflikt über die spanische Erbfolge zugunsten von Philipp von Anjou, einem Enkel Ludwigs XIV., entschieden und dem Kaiser im Kampf um die spanische Krone gleich zu Beginn des Erbfolgekriegs eine folgenschwere Niederlage bereitet[162].

Beim Zustandekommen der beiden letzten großen europäischen Friedensverträge des 17. Jahrhunderts, dem Frieden von Rijswijk (1697) und dem Frieden von Karlowitz (1699), der den Großen Türkenkrieg beendete, spielten die Päpste und die römische Diplomatie keine nennenswerte Rolle.

Aus dem 17. Jahrhundert ging Mitteleuropa durch die Überführung Ungarns in die Macht- und Einflusssphäre Habsburgs mit einer umfassenden politischen und konfessionellen Neuordnung hervor. Gleichzeitig kehrten die Länder der Stephanskrone wieder in den Kreis der christlich geprägten Länder Europas zurück. Das Papsttum hatte an dieser Entwicklung großen Anteil. Die Verdrängung des Islam aus dieser Zone zeitigte auf der anderen Seite katastrophale Folgen für den Katholizismus auf dem Balkan, dessen kirchliche Strukturen durch die Repressalien vonseiten der Osmanen völlig zusammenbrachen[163]. Für Südosteuropa begann damit eine Periode anhaltender konfessioneller Krisen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert mit der nationalen Frage verbanden und bis in unsere Zeit andauern sollten.

[159] Pastor 1153.
[160] Ebd. 1160f.; Polleross 319.
[161] Pastor 1164f.
[162] Renata Ago, Innocenzo XII, in: Enciclopedia dei papi III (Roma 2000) 394–404, bes. 403.
[163] Molnár 177–182.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 435–451
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Stefan Albl

Ercole libera Prometeo di Pierre Subleyras

Abstract:

The article presents a painting that passed at auction in 2018 as an unknown work of the 18th and/or 19th century. It is the painting *Hercules Frees Prometheus*, which is a new work in the reconstruction of secular thematic painting by the French artist Pierre Subleyras, who was active in Rome between 1728 and 1749. The attribution is corroborated by the painting's mention in a life of Subleyras published in 1786 and its inclusion in the artist's famous *Atelier* preserved at the Academy of Fine Arts in Vienna. In closing, hypotheses about the painting's function in the context of what Stephen Greenblatt (1980) had called the artist's 'self-fashioning' are added.

Un'asta a New York presentava nel 2018 un dipinto attribuito ad artista ignoto, forse fiammingo, del diciottesimo e/o diciannovesimo secolo (**Fig. 1**)[1]. Il soggetto era indicato come *Il Sacrificio (Le Sacrifice)* ovvero *Caino e Abele*, ma in realtà si tratta di Ercole che libera Prometeo dopo aver ucciso l'aquila che per punizione fu mandata da Zeus per divorare quotidianamente il fegato del prigioniero. Le manette e le catene sono chiaramente visibili sia sul polso e sul piede di Prometeo che sulla mano di Ercole mentre l'aquila abbattuta è rappresentata in basso a destra.

La tela, a parere di chi scrive, può essere messa in rapporto con Pierre Subleyras[2]. Sul pittore francese resta un imprescindibile punto di riferimento il catalogo della mostra organizzata da Pierre Rosenberg e Olivier Michel per il Musée du Luxembourg e Villa Medici a Roma nel 1987 nella quale si delineava il profilo dell'artista attraverso più di cento dipinti e disegni[3]. In quell'occasione

[1] *Le Sacrifice* (*Cain and Abel*), Old Master Oil on canvas 18th/19th c., – Nov. 19, 2018, lot. 77 | Flannery's Estate Services in NY. Provenance: Estate of John Bocchieri, Brooklyn, New York, Inv. 305.

[2] Alcuni passaggi duri e meccanici del dipinto che sono in parte dovuti allo stato di conservazione (soprattutto nella figura di Ercole) invitano per il momento ad essere cauti nel considerare l'opera interamente autografa di Subleyras.

[3] Subleyras 1699–1749, catalogo della mostra, a cura di Pierre Rosenberg–Olivier Michel, Parigi/Roma (Parigi 1987).



Fig. 1: Pierre Subleyras, *Ercole libera Prometeo*, c. 1730, olio su tela, 188 × 144 cm, collezione privata

si era anche cercato di collocare l'artista meglio nella scena romana e francese della prima metà del '700.

Subleyras nacque a Saint Gilles du Gard nel 1699, lo stesso anno di Jean Siméon Chardin. Si formò a Tolosa e a Parigi e arrivò a Roma come *pensionnaire* de l'Académie de France nel 1728[4]. Nel 1735 il direttore dell'Accademia di Francia a Roma Nicolas Vleughels scrisse: […] *de la manière que je vois, je*

[4] Su Subleyras *pensionnaire* si veda Pierre Rosenberg, Le peintre Subleyras, pensionnaire au palais Mancini, in: L'Académie de France à Roma. Le palais Mancini: un foyer

ne crois que celui-ci [Subleyras] *sorte de Rome ; je peux me tromper mais je ne le crois pas*[5]. Infatti, l'artista dopo essersi trasferito nella città eterna, non lasciò più l'Italia e rimase sempre nella capitale. L'unica eccezione fu un soggiorno a Napoli per alcuni mesi nel 1746/47 per curarsi da una malattia. Subleyras, nelle parole di Rosenberg, si distingue e si riconosce per la sua "noblesse austère et réfléchie", le sue composizioni statiche e rigorose e il suo realismo d'osservazione[6]. Era capace di conciliare cose che a prima vista sembravano inconciliabili e contradditorie. Ai suoi tempi fu apprezzato soprattutto come autore di quadri di storia religiosa e come ritrattista.

Disegnatore proficuo e versatile Subleyras creò nature morte, nudi maschili e femminili e opere basate sulle favole di La Fontaine. La sua natura morta più famosa è quella al museo di Tolosa in cui si vedono oltre la tavolozza anche calchi del *Torso del Belvedere*, della *Niobide* e della *Santa Susanna* di Duquesnoy. Particolarmente interessante ci sembra l'osservazione di Nicolas Lesur secondo cui la posa della donna sdraiata nel famoso dipinto di palazzo Barberini sia ispirato a un celebre modello antico, l'*Ermafrodito Borghese* che Subleyras del resto aveva anche utilizzato per comporre un disegno raffigurante *Venere spiata da un satiro* a Düsseldorf[7]. Stando allo studioso, il quadro di palazzo Barberini documenterebbe in modo magistrale due pratiche in vigore all'Accademia di Francia a Roma, ovvero lo studio dal modello nudo e quello dall'antico. Questa osservazione, come vedremo più avanti, ci sembra particolarmente pertinente anche nell'analisi del dipinto qui presentato.

Il quadro *Ercole libera Prometeo* è menzionato in una *Vita di Pietro Subleyras* pubblicata sulla rivista *Memorie per le belle Arti* (febbraio 1786, pp. XXV–XXXVI). L'autore anonimo scrive: *Allontanossi* [Subleyras] *talvolta dal suo fare; in un gusto delicato condusse l'Amore, e Psiche, che vedesi nell'Accademia di Francia in Roma, ed in una maniera forte, e piena di oscuri dipinse un Ercole che libera Tizio, imitando il Valentin, se pure da quell'Autore non copiollo*[8]. Evidentemente l'indicazione del soggetto è sbagliato e l'autore ha erroneamente

artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792), a cura di Marc Bayard–Émilie Beck-Saiello–Aude Gobet (Rennes 2016) 291–305.

[5] Cit. in Subleyras 1699–1749, 19. Su Nicolas Vleughels si veda Bernard Hercenberg, Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome, 1668–1737 (= Collection d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome 1, Paris 1975).

[6] Pierre Rosenberg, Subleyras 1699–1749, in: Revue du Louvre 1 (1987) 74.

[7] Nicolas Lesur, in: Sfida al Barocco, 1680–1750. Roma, Torino, Parigi, catalogo della mostra, Reggia di Venaria 2020, a cura di Michela Di Macco–Giuseppe Dardanello–Chiara Gauna (Genova 2020) 414.

[8] Per la trascrizione integrale della vita si veda Pierre Rosenberg–Nicolas Lesur, Pierre Subleyras (1699–1749), in: Cahiers du dessin français 17 (2013) 82–87, qui 87. Per il testo in lingua francese si veda Ernst Goldschmidt, Le peintre Pierre Subleyras. Sa vie, son art, 1699–1749 (Parigi 1925) 41–50.

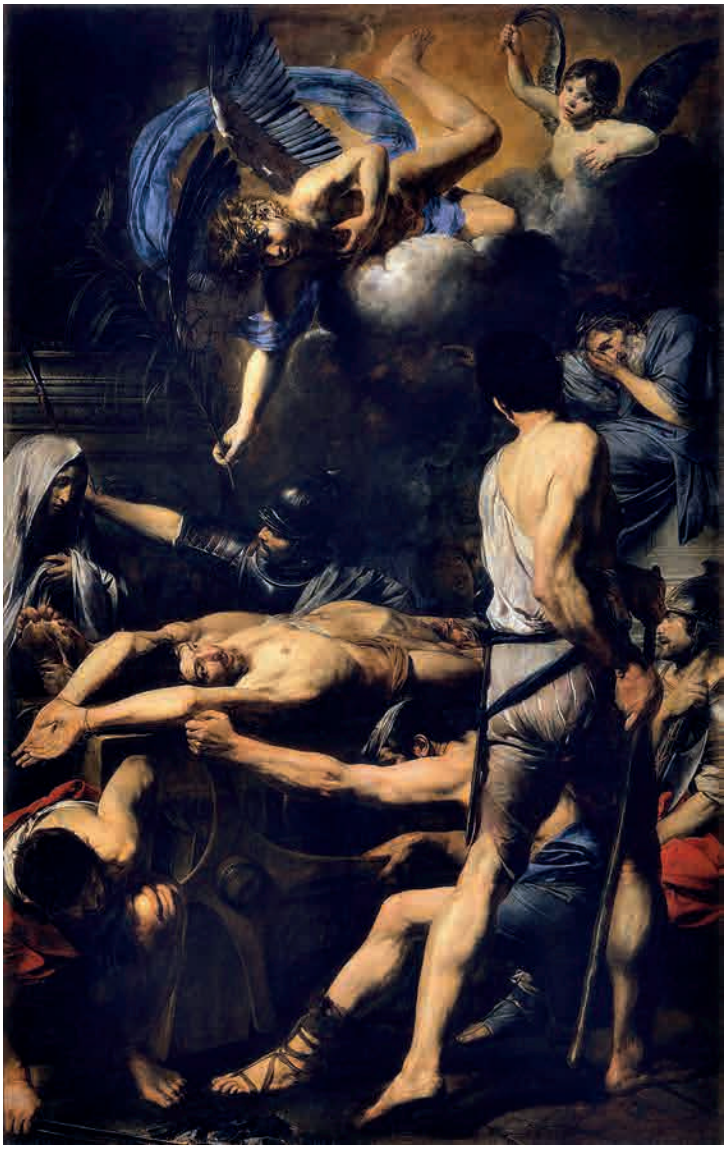


Fig. 2: Valentin de Boulogne, *Martirio dei SS. Processo e Martiniano*, 1629, olio su tela, 302 × 192 cm, Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40381

identificato Prometeo con Tizio. Questa confusione non sorprende in quanto Prometeo e Tizio hanno subito lo stesso supplizio[9].

[9] Per l'analisi delle due iconografie particolarmente care ad artisti seicenteschi come Ribera, si veda Las Furias. Alegoría política y desafío artístico. Catalogo della mostra,



Fig. 3: Pierre Subleyras, *Ercole libera Prometeo*, c. 70,5 × 54 cm, ubicazione sconosciuta

Ciò che tuttavia al momento maggiormente conta sono almeno tre importanti informazioni che si possono ricavare dalla *Vita* sopra menzionata. Il quadro di *Ercole libera Prometeo* è presentato come un esempio della maniera forte e piena di chiaroscuri di Subleyras. L'artista si è allontanato delle volte dal suo abituale modo di lavorare e – così sembra – era capace di adattare la sua maniera al soggetto che doveva trattare. Infine l'autore menziona Valentin de Boulogne come modello del quadro. L'autore pensava indubbiamente al *Martirio dei SS.*

Museo del Prado, Madrid, a cura di Miguel Falomir Faus (Madrid 2014).



Fig. 4: Pierre Subleyras, *L'Atelier dell'artista*, c. 1746–1749, olio su tela, 126,5 × 99 cm, Vienna, Akademie der Bildenden Künste, inv. 844

Processo e Martiniano che Valentin aveva eseguito per la Basilica di San Pietro nel 1629 (**Fig. 2**). Sia la distribuzione delle ombre che la resa pittorica infatti, sembrano essere stati sviluppati da Subleyras in stretto dialogo con il *Martirio dei SS. Processo e Martiniano*.

Lo stesso anonimo autore fornisce a pie di pagina altre due informazioni di notevole interesse: "Questo [=Ercole che libera Tizio/=*Prometeo*], ed un altro quadro con figure grandi al naturale rappresentante S. Giuseppe ed il Bambino, esistono ancora uniti a qualche abbozzetto nella casa de' figli"[10]. È possibile che il bozzetto menzionato sia da identificare con una versione del quadro nota sin dai tempi della mostra del '87 (**Fig. 3**)[11]. Le misure di questo dipinto sono di circa 70,5 × 54 cm rispetto ai 188 × 144 cm. Potrebbero corrispondere quindi a un bozzetto. Le differenze tra le due opere che riguardano soprattutto la posa di Prometeo, indicano ulteriori riflessioni sulla composizione finale da parte dell'artista.

Il fatto che nel 1786 (data della pubblicazione della menzionata *Vita dell'artista*) *Ercole libera Prometeo* e il suo presunto bozzetto si trovassero a casa dei figli ed eredi del pittore può significare che il quadro non era mai stato venduto oppure non aveva mai avuto un committente. Subleyras l'aveva dipinto per se stesso? Era esposto nel suo atelier che all'epoca si trovava nei pressi della chiesa della Trinità dei Monti? Così suggerisce almeno il suo capolavoro, l'*Atelier dell'artista*, conservato presso l'Accademia delle Belle Arti di Vienna che viene datato negli anni 1746–1749, verso la fine della vita del pittore (**Fig. 4**)[12]. *Ercole libera Prometeo* compare quasi al centro della tela in una posizione prominente (**Fig. 5**). Nel dipinto viennese Subleyras si autorappresenta in primo piano sulla sinistra con in mano un autoritratto. Questa 'doppia presenza' dell'artista viene forse triplicata se si interpreta l'uomo visto di spalle sulla sua sedia come un'altra immagine dell'artista mentre dipinge. L'*Atelier dell'artista* è stato definito una specie di autobiografia pittorica, il riassunto della sua carriera anche se rimane aperta la domanda se ci troviamo di fronte a una rappresentazione reale o ideale del suo atelier.

A parte una serie di gessi che Subleyras utilizzava per motivi di studio (l'*Ercole Farnese*; la *Santa Susanna* e un putto del monumento funebre a Ferdinand van den Eynde di Duquesnoy; il *Ratto delle Sabine* di Giambologna …) è possibile identificare alcuni dipinti mentre altri restano da scoprire. *Ercole libera Prometeo* compare accanto al bozzetto del *Martirio di san Pietro* (Parigi, Musée

[10] Rosenberg–Lesur 87, nota 9.

[11] Sul bozzetto si veda French Eighteenth-Century Oil Sketches from an English Collection. Catalogue to an Exhibition at the University of New Mexico Art Museum, March 2–April 20, 1980, a cura di Peter Walch (Albuquerque 1980) cat. 58; Subleyras 1699–1749, 75; Parigi, Hôtel Drouot, 28 giugno 2002, lot. 39 (proveniente dalla collezione Ciechanowiecki); Parigi, Hôtel Drouot, 7 novembre 2011, lot. 4.

[12] Margarethe Poch-Kalous, Pierre Subleyras in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien (Vienna 1969); Martina Fleischer in: Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis, catalogo della mostra, Vienna, Akademie der Bildenen Künste, 19 novembre 2004 – 20 febbraio 2005, a cura di Renate Trnek (Ostfildern–Ruit 2004) cat. 3, 46s.

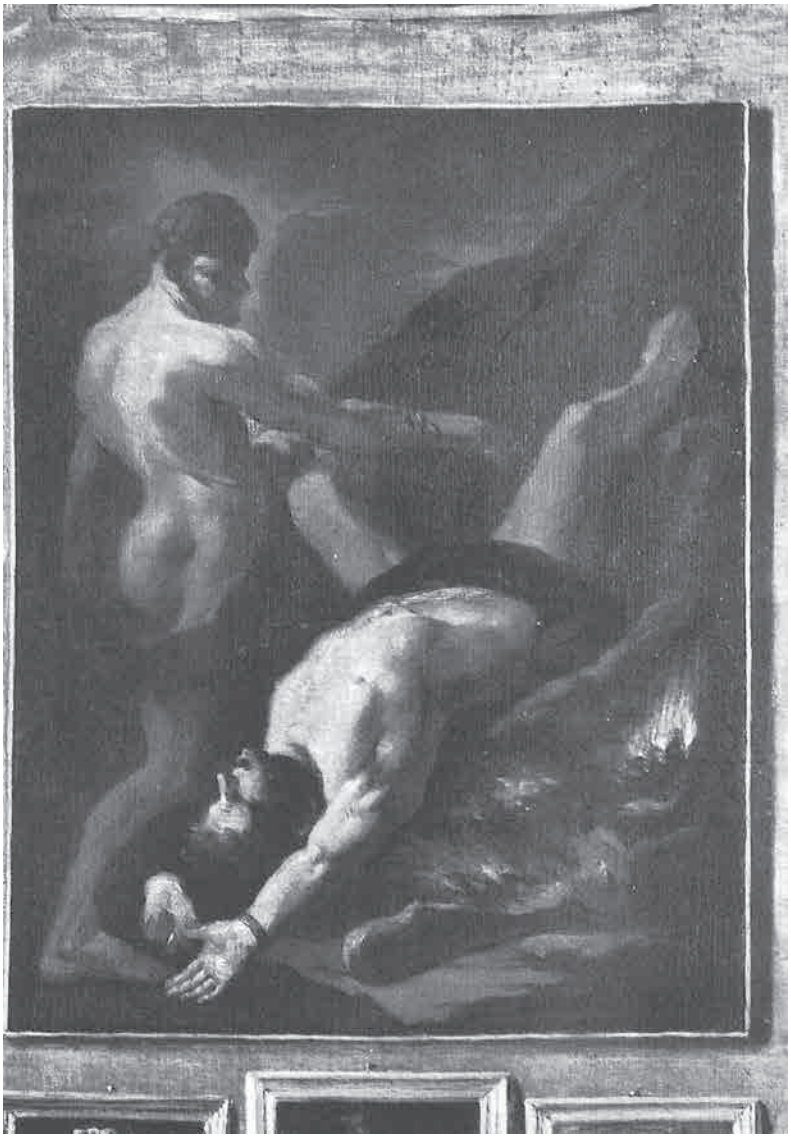


Fig. 5: Pierre Subleyras, *L'Atelier dell'artista*, particolare con *Ercole libera Prometeo*, c. 1746–1749, olio su tela, 126,5 × 99 cm, Vienna, Akademie der Bildenden Künste, inv. 844

du Louvre) e la *Barca di Caronte* (Parigi, Musée du Louvre) di cui tuttavia si intravede solo il drappeggio bianco. Si possono identificare inoltre il ritratto di papa Benedetto XIV sulla destra, la testa di uomo barbuto visibile nella seconda

fila al centro del gruppo di teste raffigurate sulla parete a destra[13], la grande tela con il duca di Saint-Aignan e il principe Vaini[14], il ritratto di *Virginia Parker Hunt* (Vienna, Akademie der Bildenden Künste) e il bozzetto per la *Messa di san Basilio* (New York, Metropolitan Museum of Art).

Ercole libera Prometeo aggiunge un nuovo tassello alla produzione pittorica di soggetto profano di Subleyras. Le notizie ricavate dalla *Vita* e la presenza del quadro nell'*Atelier dell'artista* permettono qualche ulteriore considerazione. Supponendo che Subleyras abbia dipinto *Ercole libera Prometeo* senza un committente preciso in mente, forse per sè stesso per esporlo nel suo atelier insieme al suo bozzetto, è lecito chiedersi se la scelta del soggetto non assuma un significato iconologico e ideologico più profondo rispetto ad una semplice rappresentazione delle fatiche di Ercole o le sofferenze di Prometeo. Seguono a questo punto delle riflessioni sul soggetto e sulla possibile funzione del quadro nel contesto di ciò che Stephen Greenblatt aveva definito come 'self-fashioning' dell'artista[15].

Molte sono le fonti che parlano di Prometeo[16]. La favola, come scrive Francesco Bacone nel 1609, *porta nascosta in sé molte riflessioni vere e profonde*[17]. Dopo i racconti fondativi di Esiodo, Eschilo e Platone si trova un breve riassunto della sua storia nella *Biblioteca* di Apollodoro (I, 7, 1): *Con acqua e terra, Prometeo plasmò gli uomini e donò loro il fuoco che celò in una ferula, di nascosto da Zeus. Quando lo venne a sapere, Zeus ordinò ad Efesto di inchiodare il corpo di Prometeo sul Caucaso, che è un monte della Scizia. Per molti anni Prometeo rimase inchiodato al monte e ogni giorno un'aquila volava a divoragli i lobi del fegato, che ricrescevano durante la notte. Per il furto del fuoco Prometeo ebbe dunque questa punizione, fino a che Eracle, più tardi lo liberò come narreremo nelle storie di Eracle*[18]. Plinio (*Nat. Hist.*, XXXVII, 1, 2) fece dell'eroe il primo inventore della fusione del metallo e dell'uso degli anelli. In seguito Prometeo fu spesso considerato il benefattore dell'umanità; inventore del sacrificio; colui che si era

[13] Joseph-Siffred Duplessis, *Copia dall'uomo barbuto di Pierre Subleyras,* Carpentras, Musée des Beaux-Arts; Poch-Kalous, fig. 16, 17; Rosenberg, fig. 5, 303.

[14] Per questa composizione e le opere con essa in rapporto si veda Subleyras 1699–1749, 211–220.

[15] Stephen Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare (Chicago 1980).

[16] Olga Raggio, The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 21 (1958) 44.

[17] Francesco Bacone, De sapientia veterum, in: Francesco Bacone, Sapienza degli antichi, introduzione, traduzione, note e apparati di Michele Marchetto (Milano 2000) cap. XXVI.

[18] Per una rassegna delle fonti classiche, medievali e rinascimentali con immagini e bibliografia specifica sul mito di Prometeo si veda http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/ (ultimo accesso aprile 2022).



Fig. 6: Da Annibale Carracci, *Ercole libera Prometeo*, incisione, da *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci, disegnata et intagliata da Carlo Cesio*, Roma, 1678

ribellato contro un sistema arcaico e contro Zeus avendo rubato il fuoco dal cielo per conferirlo agli uomini; in lui si vedeva il portatore del progresso e dell'innovazione; colui che aveva aiutato gli uomini ad elevarsi dal proprio stato di *homo naturalis* a *homo civilis*. Per il fatto di passare per aver creato i primi uomini, modellandoli di creta, Prometeo si prestava quindi bene come figura di riferimento per artisti e poeti già prima di Goethe e dopo di lui Byron, Shelley e Nietzsche che vedevano in lui l'incarnazione dei loro ideali di libertà e ribellione[19]. Già Filippo Villani aveva scritto nelle sue *Vite d'Uomini Illustri Fiorentini* (1382) che i suoi egregi dipintori fiorentini suscitarono l'arte *smarrita e quasi spenta*, seguendo l'esempio di Prometeo che con ingegno e diligenza aveva creato l'uomo dalla terra[20]. Non sorprende quindi la presenza costante di questa figura mitologica nella letteratura artistica.

Nella pittura del Seicento era molto diffuso soprattutto il tema del supplizio di Prometeo. Il soggetto permetteva agli artisti di dimostrare la loro capacità nella rappresentazione degli affetti, del dolore estremo; l'anatomia del corpo in pose distorte; l'uomo consegnato alla volontà del regnante e lo scontro vio-

[19] Raggio 44.

[20] Raymond Trousson, Le thème de Prométhée dans la littérature européenne (Ginevra 2001) 128–133.



Fig. 7: Louis de Silvestre, *Prometeo plasma l'uomo con l'aiuto di Minerva*, 1702, olio su tela, 144,5 × 182,5 cm, Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.29

lento tra animale e uomo. Scrisse Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della Pittura* (1585): *La prima passione adunque è il dolore, il quale secondo il tormento che si pate, fa muovere il corpo in atti dolenti. Il che descrivendo Achille Statio nella persona di Prometeo legato allo scoglio con l'avoltoio che gli becca il fegato dice che ritirava adietro il ventre, et il costato, et a suo danno raccoglieva la coscia. Perciò che riconduceva l'Uccello al fegato, et l'incontro l'altro suo piede distendeva a basso i nervi diritto fino all'estremità delle dita, dimostrando anco dolore nel resto del corpo con inarcar le ciglia, stringer le labbra, et discoprire i denti*[21]. Il soggetto rappresentava senza dubbio una sfida artistica considerevole per pittori come Pietro Paolo Rubens e Frans Snyders, fino a Salvator Rosa e Luca Giordano. Molto vicino all'iconografia del *Supplizio di Prometeo* e con essa spesso confusa, come si è visto prima, è quella di Tizio che doveva accettare lo stesso terribile supplizio di Prometeo dopo aver tentato di violentare Latona, una figlia di Zeus.

Il repertorio di Andor Pigler raccoglie sessantasei esempi del supplizio di Prometeo nella pittura del Seicento, mentre per la liberazione di Prometeo ne

[21] Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della Pittura (Milano 1585) 165s.

ricorda solo dieci, tra cui un affresco a palazzo Farnese (**Fig. 6**)[22]. È molto probabile che Subleyras conoscesse questo affresco in quanto era molto attento allo studio della pittura dei Carracci e della loro cerchia come documentano la sua copia dell'*Ecce Homo* di Francesco Albani (Ginevra, Musée d'art d'histoire) e due disegni tratti da opere di Lanfranco[23]. John Rupert Martin supponeva che nell'affresco a palazzo Farnese la figura di Ercole che libera il benefattore dell'umanità dalla sua crudele tortura potesse essere interpretata come simbolo del governante illuminato con riferimento al duca Ranuccio Farnese la cui impresa affermava che scacciava il male e attirava il bene[24].

Proprio questo tema, cioè la liberazione di Prometeo e non il suo supplizio, era stato scelto da Subleyras per il suo quadro. Per comprendere meglio la scelta del tema da parte dell'artista, crediamo sia necessario tener conto del significato attribuito a Ercole e a Prometeo soprattutto nel contesto accademico francese. Dalla *Description de l'Académie Royale des Arts de Peinture et de Sculpture* pubblicata da Nicolas Guérin nel 1715 emerge chiaramente che Ercole era un motivo chiave per l'accademia francese sin dalla sua fondazione. Tra le pitture di storia e le sculture esposte nelle sale dell'accademia, ben diciassette opere mostravano le fatiche di Ercole e sottolineavano il suo ruolo di protettore dell'accademia. Ciò risulta per esempio dal commento di Guérin su uno dei primi 'Morceaux de Reception', e precisamente sul dipinto di Nicolas de Plattemontagne che rappresenta *Apollo che introduce Pittura e Scultura tra le arti liberali* (Paris, Musée du Louvre). Al riguardo Guérin afferma che il pittore aveva incluso nel suo quadro Ercole che scaccia l'ignoranza e l'invidia per esprimere la benevolenza

[22] Andor Pigler, Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 vol. (Budapest 1974) II 223–225.

[23] Mi riferisco al foglio *Alessandro e il suo medico Filippo* presso l'Albertina a Vienna (inv. 12064) tratto dal dipinto di Lanfranco con lo stesso soggetto che faceva parte del ciclo di opere con le gesta di Alessandro Magno eseguito per il cardinale Alessandro Peretti Montalto. L'altro foglio si trova a Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 32927, già messo in rapporto con la *Natività* di Lanfranco a Santa Maria della Concezione a Roma da Carel van Tuyll van Serooskerken (com. or. 2006). Per la copia dell'*Ecce Homo* (Roma, Galleria Colonna) di Francesco Albani, si veda Catherine R. Puglisi, Francesco Albani (New Haven–London 1999) 166. Sugli artisti dell'Accademia di Francia a Roma (tra cui probabilmente anche Subleyras) che nel 1729 vanno a studiare e copiare gli affreschi di Palazzo Farnese si veda Subleyras 1699–1749, 68.

[24] John Rupert Martin, The Farnese Gallery (Princeton 1965) 140. Nel cartiglio al di sotto della rappresentazione di *Ercole libera Prometeo* a Palazzo Farnese è raffigurata l'impresa di Ranuccio Farnese: il vento che soffia e il motto *PELLIT ET ATTRAHIT* (= *PELLIT* [MALUM] *ET ATTRAHIT* [BONUM], ovvero *respinge* [il male] *e attrae* [il bene]. L'affresco oggi attribuito a Sisto Badalocchio fu a lungo attribuito a Giovanni Lanfranco. Si veda Silvia Ginzburg Carignani, La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci (Milano 2008) 282.



Fig. 8: Nicolas Bertin, *Ercole libera Prometeo*, 1703, olio su tela, 60 × 49,4 cm, Birmingham, Museum of Art, inv. 1989.29

del re verso l'istituzione: *pour marquer que la grâce que le Roy faisoit à la Compagnie, en luy accordent ces Lettres, terminoit des contestations qui duroient depuis quinze ans, l'Auteur* [Plattemontagne] *a fait entrer dans son sujet Hercule qui, la massue en main, confin l'Ignorance & l'Envie dans une honteuse obscurité*[25]. Del

[25] Nicolas Guérin, Description de l'Académie Royale des Arts de Peinture et de Sculpture (Parigi 1715) 236. Sulla collezione dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture a



Fig. 9: Pierre Subleyras, *Martirio di sant'Ippolito*, olio su tela, 74 × 100 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 8002

dipinto di Louis de Silvestre che rappresenta *Prometeo plasma l'uomo con l'aiuto di Minerva* (**Fig. 7**) Guérin fornisce non solo una descrizione, ma spiega anche il senso allegorico quando afferma che scienza e arte sono indispensabili all'educazione dei popoli e che non bisogna mai smettere di introdurre le arti nei luoghi dove sono poco coltivati. Prometeo che plasma e anima l'uomo diventa in questo caso il portatore di questo concetto.

On a eu dessein dans ce Tableau de donner une idée de la politesse que les Sciences & les Arts ne manquent pas d'introduire dans les lieux où ils sont cultivez: n'y ayant rien en effet qui soit plus capable d'émousser la rusticité & la barbarie qui regnent toujours en quelque degré chez les Nations qui les ont negligez, ou qui ne les ont jamais connus. C'est le sens allegorique de la formation de l'homme par Promethée, que l'on donna à M. Silvestre pour le sujet de son Ouvrage de reception. Promethée y paroît un flambeau antique à la main, ardent du feu qu'il avoit volé au char du Soleil, & dont il est prêt d'animer une figure humaine, l'ourage de ses

Parigi e il testo di Guérin si veda Cathrin Klingsöhr, Die Kunstsammlung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986) 556–578.

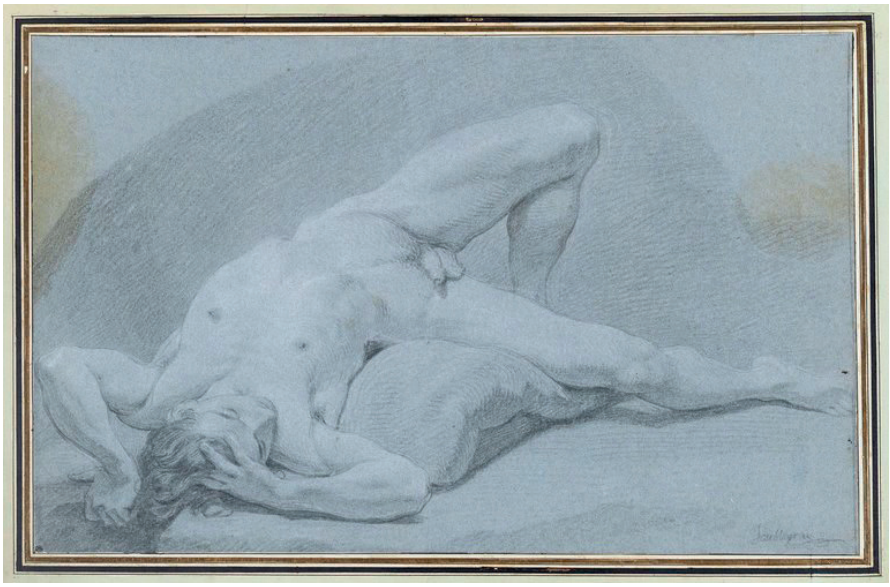


Fig. 10: Pierre Subleyras, *Nudo maschile*, pietra nera, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 32920

mains qui est devant luy ; mais aidé du secours de Minerve representée sur une nuée, & vers laquelle il tourne les yeux comme pour luy demander avis. Ce qui concourt encore aux vûës qu'a eu l'Auteur de faire connoître ce que l'homme est par nature ou par Art, est l'opposition de l'élegance de cette figure à celle d'un Lion & de quelques autres animaux qui sont sur la terasse du Tableau[26].

Del dipinto di Nicolas Bertin del 1703 che tratta lo stesso soggetto di Subleyras, Guérin offre una descrizione, ma non dà una lettura allegorica (**Fig. 8**)[27]. Ad ogni modo lo presenta come una delle fatiche eroiche di Ercole. Nel quadro di Bertin si vede Prometeo incatenato al di sotto della personificazione della fama nell'atto di incoronare Ercole che in tal modo diventa il protagonista principale della scena. Si ricorda in questo contesto che Prometeo aveva anche capacità d'indovino. Infatti era lui ad indicare ad Ercole il modo

[26] Guérin 124–126.

[27] *M. Bertin y a representé un des faits heroïques d'Hercule, qui délivra Promethée du Mont Caucase, où Vulcain l'avoit arraché par ordre de Jupiter, en punition d'avoir volé le feu du Ciel, pour animer l'homme qu'il avoit formé de terre & d'eau. Ce Heros y est peint dans la disposition de rompre les chaînes qui retardoient sa victoire, après avoir percé d'une fléche & rencersé mort à ses pieds l'Aigle qui déchiroit le foye de ce fameux coupable, lequel paroît encore si agité & penetré des douleurs aigues de son supplice, qu'à peine s'apperçoit-il du secours inesperé qu'il reçoit de son liberateur*. Ibid. 142.

di procurarsi i pomi d'oro, insegnandogli che soltanto Atlante avrebbe potuto coglierli nel giardino delle Esperidi[28]. Per questa informazione Ercole lo ringraziò e lo liberò.

Ritornando a *Ercole libera Prometeo* e all'*Atelier dell'artista* in cui gli ideali accademici continuano a vivere, è lecito chiedersi se un visitatore dello studio del pittore che guardava il nostro dipinto attorno al 1746 non avrebbe colto l'allusione all'artista nella figura di Prometeo e a un mecenate illuminato che coltivava le arti nella figura di Ercole? Ercole come simbolo di un committente in grado di liberare l'artista dalle sue sofferenze? Questa potrebbe esser una possibile chiave di lettura. Inoltre è possibile che Subleyras possa aver inteso il suo dipinto come segno eloquente del proprio fare artistico. Osservando la figura di Prometeo non è difficile immaginare che sia basata su un modello disegnato dal vero. Sembra che Subleyras abbia utilizzato lo stesso identico giovane modello per la figura di sant'Ippolito nel *Martirio di sant'Ippolito* (**Fig. 9**). I cappelli scuri, i tratti fisiognomici e anatomici sono simili e in entrambi i casi la posa del protagonista sembra quasi congelata. Come spesso avviene in Subleyras, le passioni sono controllate. In questa sede si illustra soltanto un esempio da numerosi disegni che documentano questa pratica accademica (**Fig. 10**). Il foglio non è in rapporto diretto con la figura di Prometeo, tuttavia si ha l'impressione che la figura di Prometeo nella sua posa e nella sua resa anatomica voglia far capire all'osservatore che l'artista l'aveva disegnato dal modello[29]. Molto diversa invece è la situazione di Ercole che sembra meno naturalistico e piuttosto come una figura nata da una scelta meditata e una combinazione di varie sculture. La plasticità e l'eroica grandezza dell'*Ercole Farnese*; la schiena del *Torso Belvedere* e la parte inferiore della figura che sembra derivare dal *Ratto delle Sabine* di Giambologna che lo stesso Subleyras possedeva in forma di calco nel suo atelier. Nello stesso dipinto, così sembra, coesistono quindi lo studio dal modello nudo e dall'antico ovvero lo studio dalle sculture. Se accettassimo questa genesi delle due figure nel quadro, una naturale, l'altra artificiale, risulta possibile che nell'*Ercole libera Prometeo*, Subleyras volesse anche dimostrare come arte e natura si fondano e si aiutino a vicenda; un concetto diffuso nella letteratura artistica. Si pensa soltanto agli scritti di Vincenzo Borghini e Giovanni Battista Agucchi[30], oppure all'iscrizione *Artis et Naturae Foedus* sul frontespizio

[28] Pierre Grimal, Dizionario di mitologia greca e romana (Milano 1999) 539.

[29] Due disegni contenuti nell'album di Anicet Charles Gabriel Lemonnier sembrano delle copie della figura di Ercole nel quadro di Subleyras (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 4191, 119, Folio 60 e inv. RF 4191, 125, Folio 63). Ringrazio Nicolas Lesur per la segnalazione.

[30] Vincenzo Borghini aveva concepito per lo studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio a Firenze una rappresentazione del rapporto tra Natura e Arte che nello studiolo viene incarnata da Prometeo. Si veda Valentina Conticelli, Prometeo, natura e il genio sulla

del *Cours de peinture par principes* (1708) di Roger de Piles. Quanto Subleyras potesse aver collegato questo suo procedimento artistico alla teoria artistica oppure a uno dei filoni di significato del mito di Prometeo che si riscontra già nella *Genealogia deorum gentilium* (4,44) del Boccaccio in cui viene presentato la duplice natura di Prometeo come creatore degli uomini naturali ma incolti da un lato e come portatore della civilizzazione e del sapere dall'altro, non ci è dato a sapere. *Ercole libera Prometeo*, se veramente fu dipinto per essere esposto (o meglio: messo in scena) nel proprio atelier romano, potrebbe rendere manifesto il processo creativo dell'artista ed esprimere convinzioni teoriche attorno al modo di raggiungere la perfezione nella pittura. Il soggetto, visto in chiave autobiografica, potrebbe quindi giocare anche sul tema della sofferenza dell'artista e la sua liberazione attraverso un benefattore.

volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 46 (2002) 321–356. Su Agucchi che scrive *I più valenti Pittori,* […] *hanno aiutata la natura con l'arte*, si veda Denis Mahon, Studies in Seicento art and theory (Londra 1947) 243. L'idea di coniugare arte e natura sembra sia stata importante anche per Rubens nel suo *Supplizio di Prometeo* del 1611 (Philadelphia, Museum of Art). Eveliina Juntunen, Ruben's giudizio: Prometheus Bound, in: Rubens e la cultura italiana. 1600–1608, a cura di Raffaella Morselli–Cecilia Paolini (Roma 2020) 135–148.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 453–465
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Andreas Gottsmann

Die Mission der Manharter nach Rom im Heiligen Jahr 1825

Abstract:

In the wake of the struggle for freedom against Napoleon and the Bavarian occupation, the small Catholic splinter group of the "Manharter" had emerged in the Tyrolean Brixental. Although they did not strive for secession from the Catholic Church, they refused to pander to the revolutionary 'zeitgeist' that was also spreading in the Alpine region. They were characterized by a pronounced Catholic fundamentalism and fought innovations such as modern schoolbooks or smallpox vaccination, which they considered as the work of the devil. They came into conflict with the Catholic Church because they refused to obey the priests and church officials who had sworn allegiance to the Napoleonic regime. Because they resisted ecclesiastical and state attempts at mediation, while at the same time emphasizing their loyalty to the papacy, their most important representatives were allowed to travel to Rome in the Holy Year of 1825; an audience with the pope was intended to convince them to return into the bosom of the mother church. The article analyzes the extensive reports on the Roman negotiations, which reached Vienna through the embassy in Rome. The negotiations were led by Bartolomeo Alberto Cappellari, later Pope Gregory XVI. In order to be granted an audience with Pope Leo XII, it was fundamental to submit to the dictates of the official Catholic Church. After six difficult rounds of negotiations, their loyalty to the pope prevailed, and they submitted to the ecclesiastical authorities. This cleared the way for the audience they sought, which took place on December 18th, 1825, culminating in an invitation to meet the pope. They signed similar declarations to the state and ecclesiastical authorities back home in early 1826. Thus, the short history of the Manharter movement, which was a symptom of the skepticism of many people towards the rapidly advancing modernization in all areas of life, came soon to an end.

Die Manharter waren eine kleine katholische Splittergruppe, die ihren Schwerpunkt im Tiroler Brixental hatte. Ihren Namen hatten sie vom Untermanharthof, dessen Besitzer Sebastian Manzl eines der Gründungsmitglieder der Sekte war, er war auch Gemeindevorsteher und Kirchenpropst von Westen-

dorf[1], das als Zentrum dieser Bewegung gilt[2]. Die ausführlichste Abhandlung über die Manharter stammt vom ersten Rektor von Santa Maria dell'Anima, Alois Flir, aus dem Jahr 1852 – es ist also kein Augenzeugenbericht, denn er wurde fast drei Jahrzehnte nach den im Folgenden dargestellten Ereignissen verfasst. Nur einige wenige Historikerinnen und Historiker haben sich seither dieses Themas angenommen, wohl weil die Manharter ganz im Schatten des Tiroler Freiheitskampfes und Andreas Hofers standen. Es handelte sich um eine lokal äußerst begrenzte Gruppe, die aufgrund der speziellen Verhältnisse dieser Gemeinden (Zugehörigkeit zu dem von den Franzosen säkularisierten Fürsterzbistum Salzburg) entstanden war. Mit den Tiroler Freiheitskämpfern teilten sie die Ablehnung der aus Frankreich und Bayern kommenden Reformen, wobei sie sich durch eine besonders starke katholische Rigidität auszeichneten. Eingehender haben sich mit dieser Bewegung und ihrer historischen Einordnung Herbert Jenewein, Franz Ortner[3] und vor allem Nina Felderer befasst. Felderer stützte sich in ihren hervorragenden Innsbrucker Diplomarbeiten insbesondere auf Quellen aus dem Salzburger Diözesanarchiv. Bisher nicht ausgewertet wurden die Berichte aus der österreichischen Botschaft in Rom über die Romreise der Manharter, die zur Grundlage dieses Beitrags genommen wurden.

Die Manharter waren auch als Michaelsbrüder oder Hagleitnerianer bekannt. Letzteres geht auf ihren geistlichen Führer, den aus Kirchberg stammenden Kaspar Benedikt Hagleitner, zurück, der 1806 in Salzburg die Priesterweihe empfangen hatte. Es war eine stürmische Zeit nicht nur für das Salzburger Erzbistum. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo hatte sich schon 1800 auf der Flucht vor den Franzosen nach Wien zurückgezogen, die Diözese wurde bis 1824 von Administratoren geleitet, womit über Jahrzehnte Entscheidungskompetenzen fehlten, was das Entstehen obrigkeitskritischer Bewegungen begünstigte. Die Menschen hatten kein Verständnis dafür, dass sich die Geistlichkeit mit den neuen Machthabern arrangierte und aus ihrer Sicht faule Kompromisse einging[4]. 1809 verlangte Napoleon nach der Besetzung Salzburgs von den Beamten und der Geistlichkeit des Landes einen Gehorsams- und Treueid. Hagleitner verweigerte, als einziger seines Dekanats,

[1] Alois Flir, Die Manharter (Innsbruck 1852) 13.

[2] Herbert Jenewein, Minderheiten in Tirol (Teil 3): Die Manharter – eine religiöse Sekte im Brixental des 19. Jahrhunderts, in: Tiroler Heimatblätter 82 (2007) 105–109.

[3] Franz Ortner, Die Manharter Bewegung. Ein religiöses Drama in der Tiroler Heimat des Jubilars, in: Deus Caritas Jakob Mayr. Festgabe 25 Jahre Weihbischof von Salzburg, hrsg. von Hans Paarhammer (Innsbruck 1996) 239–258.

[4] Nina Felderer, Der Umgang der Obrigkeit mit dem „Anderen" oder „Fremden". Ein Vergleich zwischen den religiösen Bewegungen der Manharter und der Zillertaler Protestanten im 19. Jahrhundert und die fachdidaktische Aufbereitung im Unterricht (Diplomarbeit, Innsbruck 2018) 40–42 und 50.

diese Eidesleistung[5], wodurch er in Konflikt mit den staatlichen und kirchlichen Behörden geriet. Er schloss sich dem Tiroler Freiheitskampf an, wobei das Versprechen, dass bei einem Sieg Hofers das Brixental zu Tirol kommen werde, ein zusätzlicher Grund war, sich gegen das napoleonische bzw. bayerische Regime zu stellen[6]. Viele Manharter wirkten daher, von Hofer angespornt, am Tiroler Freiheitskampf mit. Durch den Sieg der französischen Truppen und den Frieden von Schönbrunn fiel das Brixental an Bayern. Hagleitner wurde verhaftet und in Salzburg interniert. Nach seiner Freilassung 1811 war er vorübergehend in der Erzdiözese Wien tätig. 1814 kehrte er als Provisor von Wörgl nach Tirol zurück und rief zum Widerstand gegen die Bayern auf. Die Manharter lehnten die unter bayerischer Herrschaft eingeführten Reformen ab, etwa die Abschaffung der Christmette, die fehlende Ausschmückung der Kirchen oder die Abschaffung des Rosenkranzgebets, das Verbot der Aufstellung des heiligen Grabes in der Karwoche und ähnlicher Volksbräuche. Dass Kunstschätze aus den Kirchen entfernt und nach München gebracht wurden und innerhalb kürzester Zeit die bedeutendsten Tiroler Klöster aufgehoben wurden, verärgerte die Menschen nur noch mehr[7]. Schon die josephinischen Reformen waren auf breite Ablehnung gestoßen, diese Änderungen trieben dies noch auf die Spitze. Felderer dazu: „Die ländliche Bevölkerung richtete ihren Alltag nach den Gebräuchen der Kirche aus. Reformen, die diese veränderten oder gar abschafften, griffen massiv in ihr Leben ein, und diesen Umgestaltungen stand man kritisch gegenüber[8]."

Als Führungspersonen der Manharter werden neben Hagleitner Thomas Mair und Sebastian Manzl genannt. Diese hielten sich versteckt, während Hagleitner verhaftet und zu einer Kerkerstrafe in der Festung Kufstein verurteilt wurde. Die Eidesleistung des Klerus wurde von den Manhartern abgelehnt. Sie beriefen sich auf die päpstliche Bulle vom 11. und 12. Juni 1809, wodurch über die Gefolgsleute Napoleons der Kirchenbann verhängt worden war. Sie betrachteten die Priester, die den Eid geleistet hatten, als exkommuniziert und warfen ihnen Hochverrat vor. Die Manharter verweigerten die Sakramente und boykottierten den Messbesuch. Auch zu Schulbesuchsverweigerungen kam es,

[5] Der Eid lautete folgendermaßen: „Ich schwöre auf meine Ehre, in der Verwaltung für Se. Majestät den Kaiser der Franzosen, König von Italien, Beschützer des Rheinbundes, mit dem nämlichen Eifer Anhänglichkeit und Treue fortzufahren, mit welcher ich meine Amtsgeschäfte für Se. Majestät den Kaiser von Österreich vor der französischen Besitznahme verwaltet habe." Flir 14.

[6] Ebd. 21.

[7] Nina Felderer, „Boshafte Schwärmer" und „sektische Leute" – die Manharter. Beschreibung einer religiös-politischen Bewegung im Tiroler Brixental zur Zeit der Napoleonischen Eroberungszüge (Diplomarbeit, Innsbruck 2007) 49f.

[8] Felderer, Umgang 43.

da sie die Inhalte der neuen Schulbücher ablehnten[9]. Durch eine besonders rigide Auslegung der römischen Bestimmungen waren Hagleitner und die Manharter in Konflikt mit staatlichen und kirchlichen Behörden geraten – und zwar ungeachtet mehrerer Regierungswechsel. Felderer sieht ein wesentliches Versäumnis darin, dass die kirchlichen Behörden die irrige Ansicht Hagleitners und seiner Anhänger niemals kommentiert oder korrigiert hatten – in der Hoffnung, dass sich die Angelegenheit von selbst erledigen würde[10]. Hagleitner wurde nach einigen Monaten begnadigt, er verweigerte jedoch weiterhin der bayerischen Regierung die Anerkennung und flüchtete nach Österreich, wo er aufgrund seiner patriotischen Haltung eine kaiserliche Auszeichnung erhielt[11].

Nach dem Ende der napoleonischen Ära verfügte Kaiser Franz I. 1816 die endgültige Vereinigung der bisher salzburgischen Gerichte Fügen, Zell am Ziller und Hopfgarten (Brixental) mit dem Land Tirol, kirchlich blieb das Gebiet aber beim Erzbistum Salzburg. Der Konflikt mit den erzbischöflichen Behörden dauerte dadurch an, die Administratoren hatten bei der Bevölkerung keine Autorität, eine Kompromisslösung schien nicht möglich. Verstärkt wurde der religiös motivierte Widerstand durch die staatlich verordnete Pockenimpfung, hinter der viele Bauern eine Machenschaft des Antichrists sahen; durch die Impfung würden ihrer Meinung nach die Kinder dem Teufel verschrieben[12]. Für die einfachen Bauern waren Krankheit und Tod gottgewollte ständige Begleiter im Leben. Dass sich gerade die Priester als Propagandisten staatlicher Vorschriften für die Impfung und den Impfzwang einsetzten, machte die Sache noch schlimmer[13]. Der harte Kern der Manharter belief sich zwar auf nur etwa 100 Personen, in ihrem Umfeld gab es aber zahlreiche Anhänger, die sich Bekehrungsversuchen durch den Salzburger Klerus widersetzten. Es handelte sich größtenteils um einfache Leute, Taglöhner, Knechte und Mägde, die schon die josephinischen Reformen ignoriert hatten[14]. Für die Führungspersönlichkeiten der Bewegung wurde es nicht einfacher, denn auch die nun wieder regierenden österreichischen Behörden waren zur Ansicht gelangt, dass hier eine für Staat und Kirche gefährliche Sekte im Entstehen begriffen sei[15]. Die vage Hoffnung, Hagleitner selbst würde mäßigend auf die Bevölkerung einwirken, erfüllte sich nicht. Sein Aufenthalt in Tirol blieb vorübergehend, nach einem Konflikt mit den Behörden verließ er 1818 das Land endgültig und nahm eine Pfarrstelle

[9] Flir 72.
[10] Felderer, Umgang 49f.
[11] Flir 27 und 46. Siehe auch Hagleitners Biographie im ÖBL, online unter: https://doi.org/10.1553/0×00281bbb.
[12] Jenewein 106.
[13] Felderer, Manharter 38.
[14] Ebd. 49.
[15] Felderer, Umgang 51.

in Kalksburg bei Wien an. Auf die Manharter-Bewegung dürfte er fortan zumindest keinen direkten Einfluss mehr genommen haben. Sebastian Manzl wurde 1824 zu einem einmonatigen Arrest verurteilt, anschließend wurde er nach Bruneck konfiniert. Der dritte im Bunde, der Schützenhauptmann Thomas Mair – der Schwager Hagleitners –, wurde nach Meran gebracht. In ihrem Exil wurden sie zwar überwacht, konnten sich aber frei bewegen. Sie drängten auf eine Reise zum Papst nach Rom, der über ihre Forderungen entscheiden sollte. In Rom war man skeptisch ob der Erfolgsaussichten einer derartigen Intervention[16], sowohl der Salzburger Administrator Leopold Maximilian von Firmian als auch die Regierung in Wien lehnten dieses Ansinnen ab[17].

Bewegung kam in die Sache durch die Wiederbesetzung des Erzbistums Salzburg. Der neue Erzbischof Augustin Gruber – seit 1816 Bischof von Laibach – wurde zwar bereits Anfang 1823 ernannt, installiert wurde er allerdings erst ein Jahr später. Gruber war aufgeschlossen und bereit, eine Abordnung der Manharter zu empfangen. In einem umfangreichen Hirtenbrief fasste er die aus kirchlicher Sicht irrigen Standpunkte zusammen, zeigte sich aber offen für Kompromisse und reiste deshalb selbst ins Brixental. Doch die verirrten Schäfchen zeigten sich wenig gesprächsbereit. Ihr unermessliches Grundvertrauen zum Heiligen Vater schien dem Erzbischof nun der einzige Hebel, um die Angelegenheit zu lösen. Er setzte sich bei Kaiser Franz I. dafür ein, dem Wunsch der Manharter doch nachzukommen und sie nach Rom fahren zu lassen. Gruber sah größeres Potenzial in der Manharter-Bewegung, da ihre Ansichten von breiten Bevölkerungsgruppen geteilt wurden. Vor allem die Abschaffung der alten Bräuche, die Pockenschutzimpfung und allzu liberale Anschauungen in den Schulbüchern stießen im Brixental auf allgemeine Ablehnung[18]. Schließlich ließ sich auch der Tiroler Gouverneur Chotek von der Sinnhaftigkeit der Romreise überzeugen, obwohl der Ausgang ungewiss war. Den Führungspersonen der Manharter – dem in Bruneck konfinierten Manzl, dem nach Meran verbrachten Mair und Simon Laiminger aus Hopfgarten – wurde die Romreise gestattet. Allerdings wurde Druck auf sie ausgeübt: Wenn sie sich weiterhin der Wiedereingliederung in den Schoß der katholischen Kirche widersetzten, müssten sie mit harten Zwangsmaßnahmen rechnen, warnte sie Erzbischof Gruber[19]. Die prinzipielle Entscheidung, dass die Reise stattfinden könne, fiel zwar schon Anfang 1825, es sollte dann aber noch bis Oktober dauern, bis die Delegation tatsächlich abreisen konnte. Der Kaiser stellte sogar eine Kutsche

[16] Flir 53.
[17] Felderer, Umgang 52.
[18] Erika Weinzierl-Fischer, Visitationsberichte österreichischer Bischöfe an Kaiser Franz I. (1804–1835), in: MÖStA 6 (1953) 240–311.
[19] Felderer, Umgang 60.

zur Verfügung und kam auch für die Kosten der Unterbringung auf. 600 Gulden konnten die Pilger selbst für die Reise aufbringen[20].

Metternich höchstpersönlich ließ sich vom Gesandten an der österreichischen Botschaft in Rom, dem erfahrenen Diplomaten Ferdinand von Genotte, regelmäßig über den Fortgang der Manharter-Mission berichten. Der erste Bericht wurde am 21. Juli 1825 abgefasst, also Monate vor der eigentlichen Reise. Genotte versicherte dem Staatskanzler darin, dass Kardinal-Staatssekretär Della Somaglia Österreich gegenüber äußerst wohlwollend eingestellt sei und sich der Angelegenheit persönlich annehmen werde. Er sei gewillt, mit einem kleinen Kreis von Personen die Initiative an sich zu ziehen und die Entscheidungen des Papstes in die von der Wiener Regierung gewünschte Richtung zu lenken[21]. Der Papst selbst dankte dem Kaiser für das ihm entgegengebrachte Vertrauen und ernannte den Kamaldulensermönch Bartolomeo Alberto Cappellari zum Unterhändler. Mit Cappellari hätte keine bessere Wahl getroffen werden können, meinte Genotte, denn der gebürtige Venezianer gelte als österreichtreu, vertrete gemäßigte Positionen, besitze große Menschenkenntnis und verfüge über viel Erfahrung im Umgang mit anderen, wodurch er die Manharter möglicherweise von ihren Meinungen abbringen könne. Cappellari war gerade im Begriff, im Vatikan Karriere zu machen und stand vor seiner Kardinalsernennung. Nur sechs Jahre später wurde er als Gregor XVI. zum Papst gewählt. Auch ein Dolmetscher wurde eingesetzt, nämlich der deutsche Priester Peter Dahmen. Cappellari lobte ihn als frommen, klugen und besonnenen Mann. Cappellari sprach zwar Deutsch, doch offenbar hielt er es für Detailfragen wichtig, eine sprachlich und inhaltlich kompetente Persönlichkeit an seiner Seite zu haben. Die Verhandlungen standen von Anfang an auf des Messers Schneide, denn Leo XII. lehnte inhaltliche Kompromisse ab, ein Scheitern der Verhandlungen und eine offizielle päpstliche Verurteilung der Lehren der Manharter stand im Raum.

Genotte nahm im Vorfeld mit dem Salzburger Erzbischof Kontakt auf und fasste alle bekannten Fakten in einem Schreiben an Kardinalstaatssekretär Della Somaglia zusammen. Vom Erzbischof erhielt er einen versiegelten Brief mit vertraulichen Informationen, den er dem Kardinalstaatssekretär übermittelte. Der Kaiser habe auf repressive Mittel verzichtet und stattdessen den Manhartern die Möglichkeit gegeben, anlässlich des Heiligen Jahres nach Rom zu reisen und dem Papst ihr Anliegen zu unterbreiten. In der Annahme, dass sie geläutert aus der Ewigen Stadt in ihre Heimat zurückkehren würden, drückte der Gesandte

[20] Flir 240. Flir schreibt auf S. 252, sie hätten die Kutsche selbst gekauft. Erst in Rom habe man sie in der Botschaft aufgefordert, diese wieder zu verkaufen, da für ihren Aufenthalt und die Rückreise vom Kaiser vorgesorgt worden sei. Ebd. 260.

[21] Genotte an Metternich v. 21. Juli 1825 – ÖStA, HHStA, Rom, Staatskanzlei, Karton 34, Nr. 29.

die Hoffnung aus, dass durch diese Reise der Konflikt gelöst werden könne[22]. Der Papst bedauere die von den an sich gutmütigen Bergbauern (*codesti altronde buoni montanari*) vertretenen Glaubensirrtümer, er und Cappellari würden nichts unversucht lassen, sie auf den rechten Weg zurückzuführen. Allerdings werde der Papst nicht davor zurückscheuen, Irrmeinungen anzuprangern und die Abtrünnigen, so dies notwendig sein sollte, mit Kirchenstrafen zu belegen. Der Staatssekretär ersuchte die Botschaft, ihn über alle Entwicklungen hinsichtlich der Manharter am Laufenden zu halten[23].

Im letzten Moment tauchten noch Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Reise auf, nachdem sich unter den Tiroler Pilgern das Gerücht verbreitet hatte, Papst Pius VII. sei nicht tot und Leo XII. ein Betrüger, der von napoleonischen Kardinälen gewählt worden sei[24]. Ende September war es schließlich so weit, die Delegation der Manharter reiste über Verona, Mantua, Bologna und Florenz nach Rom. Sie bestand aus den bereits genannten drei Personen: Simon Laiminger, Sebastian Manzl und Thomas Mair. Sie wurden von dem Innsbrucker Mesner Peter Amort begleitet, der sie überwachte und auch ihre Pässe einbehielt[25]. Zunächst bezogen sie ein Hotel in der Nähe des Palazzo Venezia. Die österreichische Botschaft und die Anima waren allerdings schon im Vorfeld übereingekommen, dass es ratsam wäre, sie in der Anima unterzubringen, wo trotz des Heiligen Jahres – nur wenige Pilger konnten aufgrund der schwierigen politischen Verhältnisse nach Rom kommen – ausreichend Räumlichkeiten zur Verfügung standen. Das römische Hospiz „Santa Maria dell'Anima" stand unter kaiserlichem Protektorat und wurde von der Botschaft betreut, stand aber unter Leitung des für Österreich zuständigen Auditors der Rota, Msgr. Ruspoli, der von einem Gremium unterstützt wurde, dem auch der Gesandte Genotte angehörte. Die Unterbringung der Manharter in der Anima bot die Möglichkeit, sie lückenlos und dennoch relativ unbemerkt zu überwachen. Das war Genotte wichtig, die Überwachung sollte keinesfalls einen polizeilichen Charakter haben. Vereinbart wurde, dass Ruspoli *bei der geheimen und genauen Überwachung dieser Personen* tätig werde, um *sie daran zu hindern, hier irrelevante Verbindungen herzustellen*[26].

Am ersten Tag nach ihrer Ankunft in Rom hatten die Manharter, wie für die Pilger im Heiligen Jahr üblich, die römischen Basiliken besucht, am zweiten Tag machten sie Genotte ihre Aufwartung, wobei er ihnen anbot, in die Anima zu übersiedeln, was diese dankbar annahmen. Über die ganze Zeit der

[22] Genotte an Della Somaglia v. 10. Juli 1825 – ebd., Beilage zu obigem Schriftstück.
[23] Della Somaglia an Genotte v. 12. Juli 1825 – ebd., Beilage zu obigem Schriftstück.
[24] Felderer, Manharter 122f.
[25] Flir 258.
[26] Genotte an Metternich v. 6. Oktober 1825 – ÖStA, HHStA, Rom, Staatskanzlei, Karton 34, Nr. 44 B.

Verhandlungen, insgesamt drei Monate, wohnten die drei Pilger in der Anima. Genotte sagte ihnen zu, dass er sich dafür einsetzen werde, dass sie der Papst empfangen werde, sofern es dessen Gesundheitszustand erlaube. Am vierten Tag nahmen sie an einer von Ruspoli gelesenen Messe in der Anima teil. Es wurde ihnen eröffnet, dass der Papst aufgrund seines Gesundheitszustandes nicht in der Lage sein werde, selbst die Verhandlungen zu führen, Cappellari habe aber dessen volles Vertrauen und der Papst werde ein mögliches Verhandlungsergebnis jedenfalls bestätigen[27].

Ein erstes Treffen mit Cappellari fand bald danach statt. Es diente dazu, die Standpunkte der Dissidenten kennenzulernen. Die drei Tiroler wurden angehört und aufgefordert, ihre Argumente in einem Memorandum an den Hl. Vater zusammenzufassen. Diese Positionen sollten der Ausgangspunkt für die weiteren Verhandlungen werden. Mit der Abfassung des Memorandums wurde Mair betraut. Der Innsbrucker Mesner Peter Amort, der die Manharter auf ihrer Reise von Tirol nach Rom begleitet hatte, bezeichnete das Schriftstück als *Schmähschrift gegen mehrere Brücken unseres kirchlichen Staatsrechts* – was die Verhandlungen nicht erleichterte. Der Aufenthalt in Rom sollte dennoch möglichst kurz gehalten werden, weil befürchtet wurde, dass die Manharter dort innerkirchliche Verbündete suchen könnten[28].

Amort kam täglich in die Botschaft, um Genotte über alle Schritte und Handlungen der drei Tiroler im Detail zu informieren. Ruspoli bezeichnete Mair als schwierigen Charakter und vermutete, dass sich dieser kaum den Entscheidungen des Papstes beugen werde, *wenn diese nicht seinen Erwartungen entsprechen*. Die anderen beiden seien dagegen eher kompromissbereit und sehnten sich nach ihrer Tiroler Heimat. Ruspoli gestand Mair eine gewisse Vertrautheit mit dem Kirchenrecht zu, doch er interpretiere es auf seine Weise, was sich vor allem gegen die lokale Kirchenhierarchie richte. Die Manharter seien Fanatiker, Mair sei besonders unzugänglich. Cappellari und der Dolmetscher Dahmen unterstützten zwar die Grundsätze des Salzburger Erzbischofs, versuchten aber auch das Vertrauen der Manharter-Delegation zu gewinnen. Dahmen ging daher nicht auf inhaltliche Aspekte des Memorandums von Mair ein, um nicht die mit ihm aufgebaute Vertrauensbasis zu stören[29]. Della Somaglia sagte Genotte zu, nichts unversucht zu lassen, um das angestrebte Ziel zu erreichen[30]. Hauptdiskussionsthemen waren die Eidesleistungen, die Fastendispense – die nach Meinung der Manharter überzogen waren –, ungehöriges Benehmen der Geistlichen und das Schulwesen. Die letzte Sitzung war der

[27] Felderer, Manharter 268f.
[28] Genotte an Metternich v. 11. Oktober 1825 – ÖStA, HHStA, Rom, Staatskanzlei, Karton 34, Nr. 45 D.
[29] Genotte an Metternich v. 6. Oktober 1825 – ebd., Nr. 44 B.
[30] Della Somaglia an Genotte v. 4. Oktober 1825 – ebd.

Pockenschutzimpfung vorbehalten, Cappellari versuchte die drei Manharter von der Sinnhaftigkeit dieser Maßnahme zu überzeugen. Erst am 19. Oktober gelang es Cappellari, Mairs *Sturheit* zu überwinden, berichtete Genotte an Metternich. Hinsichtlich der Fastendispense und der Anordnung oder Abschaffung kirchlicher Feste hätten Mair und seine Mitstreiter die Autorität des Papstes und der Bischöfe anerkannt. Bis auf ihre Sturheit sei das Verhalten der Tiroler untadelig, schrieb Genotte, sie verbrachten die meiste Zeit mit Gebeten und Kirchenbesuchen, die Befürchtungen, sie könnten mit innerkirchlichen Oppositionellen in Rom Kontakt aufnehmen, erwiesen sich als übertrieben[31]. Immerhin dauerte es dann nochmals mehr als drei Wochen, bis eine Einigung in den Verhandlungen erreicht wurde.

Am 11. November berichtete Cappellari, dass es ihm endlich gelungen sei, den Widerstand der Manharter zu brechen, sie hätten ein neues Memorandum an den Hl. Vater unterschrieben und im Gegenzug das Versprechen erhalten, dass sie der Papst empfangen werde. Es handelte sich um eine Neufassung des ursprünglichen Memorandums Mairs, das nach Urteil Genottes völlig unverständlich und wirr gewesen war. Das neue Dokument wurde ins Italienische übersetzt und gemeinsam mit einem Bericht Cappellaris dem Papst übergeben[32]. Das war der entscheidende Wendepunkt in den Verhandlungen, weil Mair zustimmte, das Schriftstück zu vereinfachen und mit Unterstützung Dahmens neu zu formulieren. Dahmen beschränkte sich zwar auf redaktionelle Aufgaben, konnte dem Dokument aber eine verträglichere Richtung geben[33]. Es blieb allerdings bis zuletzt offen, ob sich Mair an die ihm in den Mund gelegten Abmachungen halten werde. Befürchtungen hegte man auch dahingehend, ob die Unterwerfung der Tiroler Abgesandten unter den päpstlichen Willen in der Heimat gutgeheißen werde. Zumindest wurde ihnen versichert, dass sie von Seite der Behörden keine Probleme zu erwarten hätten.

In dem von allen drei Delegationsmitgliedern unterschriebenen an den Papst gerichteten Memorandum rechtfertigten sich die Manharter, dass sie, *von Religionsgeist und von Eifer für die Beobachtung der kirchlichen Gesetze beseelt*, unter der napoleonischen Herrschaft schwer zu leiden gehabt hätten. Doch selbst nach der Rückkehr der kaiserlichen Regierung sei die ursprüngliche Kirchendisziplin nicht wiederhergestellt worden. Daraus sei der Wunsch entstanden, zum Papst nach Rom zu reisen. In den intensiven Gesprächen mit Cappellari und Dahmen sei man *über verschiedene Tatsachen und Umstände, die ihnen unbekannt waren, und über viele Zweifel, die ihr Gewissen von so langer Zeit ängstigten, belehrt* worden. Man habe vor allem akzeptiert, dass der

[31] Genotte an Metternich v. 21. Oktober 1825 – ebd., Nr. 47 C.

[32] Flir 274f.

[33] Genotte an Metternich v. 21. Dezember 1825 – ÖStA, HHStA, Rom, Staatskanzlei, Karton 34, Nr. 58 A.

Kirchenbann sich nur auf die engsten Mitwirker des napoleonischen Regimes bezogen habe, aber nicht auf die zahlreichen Priester, denen die Manharter ihre Anerkennung verweigert hatten. Damit hatten sie den entscheidenden Punkt der kirchlichen Sichtweise akzeptiert. Sie akzeptierten auch, dass Anpassungen notwendig waren, ohne dass diese die Kirche in ihrer Substanz schädigten. Sie anerkannten uneingeschränkt die Autorität des Salzburger Erzbischofs und des Papstes[34]. Während Laiminger und Manzl es dabei bewenden lassen wollten, bestand Mair auf dem abschließenden Zusammentreffen mit dem Papst[35], das wenig später bestätigt wurde[36], sich aber aufgrund des schlechten Gesundheitszustands des Papstes noch um einen weiteren Monat verzögerte[37]. Am 18. Dezember war es dann so weit: In Begleitung von Cappellari und Dahmen wurden die Manharter vom Papst empfangen. Er überreichte ihnen verschiedene Geschenke – Reliquien und Rosenkränze –, die sie an ihre Landsleute verteilen sollten und erteilte ihnen den apostolischen Segen[38]. Der Papst versuchte in dem Gespräch, die Standpunkte der Manharter auf eine für die katholische Kirche verträgliche Grundlage zu leiten, um zu verhindern, dass sie im letzten Moment noch in die Hände radikaler Kräfte getrieben würden. Genotte lobte die Zusammenarbeit mit Kadinalstaatssekretär Della Somaglia und die Verhandlungsführung durch Cappellari, der *einen echten Beweis der Verbundenheit und Hingabe* an den Kaiser und Österreich geliefert habe. Weiters dankte er Dahmen, der ihn fast täglich über die Verhandlungen informiert habe, und Amort, der diese nicht ganz einfachen Menschen in Rom mit Geduld geleitet habe. Schließlich dankte er Ruspoli, der sich als Leiter des Anima-Hospizes darum bemüht habe, *diese Menschen von jeglichem Einfluss und Kontakt, der hätte schädlich sein können, zu befreien und ihre Überwachung zu erleichtern*[39]. Der Abschluss des Rom-Aufenthalts hätte nicht feierlicher sein können: Die drei Tiroler erhielten im Petersdom die Kommunion und wurden zur päpstlichen Tafel geladen[40]. Sie blieben noch bis zum Weihnachtsfest in Rom und traten dann die Heimreise an. Auf der Rückreise besuchten sie den Wallfahrtsort Loretto[41].

[34] Genotte an Metternich v. 11. November 1825 – ebd., Nr. 51 B.
[35] Felderer, Manharter 134.
[36] Genotte an Metternich v. 24. November 1825 – ÖStA, HHStA, Rom, Staatskanzlei, Karton 34, Nr. 55 A, fol. 114.
[37] Genotte an Metternich v. 1. Dezember 1825 – ebd, Nr. 56 A, fol. 119–122.
[38] Für eine ausführliche Beschreibung der Audienz beim Papst und beim Staatssekretär s. Flir 282–286. Nach Felderer, Manharter 135 fand die Audienz bereits am 12. Dezember statt.
[39] Genotte an Metternich v. 21. Dezember 1825 – ÖStA, HHStA, Rom, Staatskanzlei, Karton 34, Nr. 58 A.
[40] Felderer, Manharter 135.
[41] Flir 287–289.

Della Somaglia berichtete in einem resümierenden Schreiben an Genotte, dass es dem Papst ein Anliegen gewesen sei, die Angelegenheit zu einer für alle Seiten verträglichen Lösung zu bringen. Auch er lobte das Engagement Cappellaris, der in sechs Sitzungen und langwierigen Diskussionen auf Grundlage der Ansichten der Manharter und der Stellungnahme des Erzbischofs von Salzburg eine Verhandlungslösung zustande gebracht habe. In den Verhandlungen sei die tiefe Religiosität dieser einfachen Menschen deutlich geworden. Entscheidend sei gewesen, dass es Cappellari gelungen sei, sie zu überzeugen, dass sich der päpstliche Bann nicht auf alle, die einen Eid auf Napoleon geleistet hatten, beziehe, sondern ausschließlich auf dessen engste Parteigänger. Damit konnte er auch den Irrtum, dass die von den napoleonischen oder bayerischen Behörden ernannten Bischöfe illegitim seien – und damit auch die von ihnen ordinierten Priester –, ausräumen. Dieser Meinungsumschwung sei letztlich auch der tiefen Gläubigkeit dieser Menschen zu verdanken, die Teil der katholischen Kirche bleiben wollten. Wären sie schon früher nach Rom gekommen, meinte Della Somaglia, hätten sich diese Irrtümer vermutlich früher und einfacher ausräumen und aufklären lassen. Die Manharter akzeptierten, dass sie in einem Irrglauben verhaftet geblieben seien, und sie seien nun bereit, den päpstlichen Anordnungen zu gehorchen. Damit werde ihnen vom Papst auch die Gnade des Jubiläumsablasses gewährt, was die drei Tiroler mit großer Dankbarkeit und kindlicher Unterwürfigkeit entgegennahmen. In Rom und in der Botschaft hege man nunmehr die Hoffnung, dass die drei Abgesandten in der Heimat diese Botschaft verbreiten und ihre Mitstreiter von ihren Irrtümern überzeugen würden, die Gefahr eines Schismas sei damit ausgeräumt. Die Manharter verdienten die kaiserliche Gnade, umso mehr als vor allem Sebastian Manzl in prekären finanziellen Verhältnissen lebe. Durch eine harte Haltung sei es möglich geworden, sie auf den rechten Weg zurückzuführen, nun sei aber der Zeitpunkt gekommen, ihnen mit Milde und Nachsicht zu begegnen[42].

Tatsächlich wurde Manzl und Mair eine jährliche Gnadengabe von 100 Gulden zugesprochen. Am 21. Dezember 1825 richtete der Papst ein Schreiben an Erzbischof Gruber, in dem er die Manharter dessen Wohlwollen empfahl. Er möge darauf achten, dass in den Schulen kein Lehrbuch geduldet werde, in dem den kirchlichen Lehren entgegenstehende Ansichten enthalten seien. Insbesondere im Gebiet der Manharter sollten nur tadellose Geistliche angestellt werden, damit es keinen Anlass zu weiteren Klagen gebe[43].

Ende Jänner wurden die Pilger zunächst vom Tiroler Gouverneur und dann vom Salzburger Erzbischof empfangen und unterzeichneten dort eine Erklärung über ihre Unterwerfung unter dessen Autorität. Sie bestätigten damit,

[42] Dalla Somaglia an Genotte v. 19. Dezember 1825, kein fol.
[43] Felderer, Manharter 137.

dass sie dessen kanonische Ernennung anerkannten sowie die Rechtmäßigkeit der von ihm und seinem Vorgänger eingesetzten Priester[44]. Der Großteil der Manharter akzeptierte diese Einigung, nur einige wenige blieben ihren ursprünglichen Idealen treu[45]. Die bekehrten Manharter zeichneten sich weiterhin durch starke Frömmigkeit aus, vonseiten des Erzbischofs und der kirchlichen Behörden wurde ihnen nun aber mit größerem Respekt begegnet. Unter anderem wurden einige Bräuche, wie das Wetterläuten, wieder eingeführt und unliebsame Geistliche versetzt, auch bei den Schulbüchern kam man den Forderungen der Manharter entgegen[46]. Der Erzbischof wies die untergeordneten Stellen an, alles zu vermeiden, was den Konflikt wieder anfachen könnte[47]. Auch an der Ablehnung der Pockenimpfung hielten sie fest[48], ohne dass es diesbezüglich zu Konflikten mit den Behörden gekommen wäre, es wurde auch in dieser Hinsicht kein Druck ausgeübt.

Die Geschichte der Manharter ist in mehrfacher Hinsicht interessant: Einerseits zeigt sie, wie wenig die einfachen Landleute mit den Idealen der Aufklärung anfangen konnten. Sie ignorierten die josephinischen Reformen und waren über die unsensiblen Maßnahmen der bayerischen Herrschaft – die auf eine Zerstörung wesentlicher Identitätsmerkmale dieser Menschen abzielten – empört. Dies führte zu einer konservativen, eigentlich sogar reaktionären Gegenbewegung, was sich auch in einer starken antimodernen Skepsis gegen medizinische Errungenschaften – die Pockenschutzimpfung – niederschlug. Teilweise abstruse Vorstellungen dominierten, etwa dass durch die Impfung der Antichrist injiziert werde. Dass sich Priester in den Dienst der neuen Machthaber stellten und die Impfung propagierten, war für diese Menschen völlig unverständlich und führte zu einem Autoritätsverlust der katholischen Kirche, der ein Anbiedern an die Machthaber vorgeworfen wurde. Diese Skepsis reichte bis hin zu Zweifeln an der Rechtmäßigkeit der Wahl des neuen Papstes – man vermutete ein französisches Komplott. Tatsächlich verdankte Leo XII. seine Wahl unter anderem auch der französischen Unterstützung[49], dass aber der ‚wahre' Papst Pius VII. noch am Leben sei und gefangen gehalten werde, gehörte freilich in den Bereich ‚alternativer Fakten'. Dass Leo XII. ihnen ideologisch und kirchenpolitisch näherstand als der ‚modernere' Pius VII., war den Manhartern wohl nicht bewusst. Wie diese wollte auch Leo XII. zurück zur reinen Lehre und hielt an alten Traditionen fest. Dennoch überwog der inakzeptable Um-

[44] Flir 294 und 300.
[45] Ebd. 308.
[46] Felderer, Umgang 64f.
[47] Felderer, Manharter 145.
[48] Flir 330–334.
[49] Andreas Gottsmann, Vom Scheitern politischer Strategien: Österreich und das Konklave von 1823, in: RHM 59 (2017) 65–94.

stand, dass die Manharter sich gegen die Kirchenhierarchie gewandt und den Amtsträgern ihre Anerkennung verweigert hatten. Umso bemerkenswerter ist, dass man sich mit dieser Bewegung inhaltlich auseinandersetzte und ihre Repräsentanten sogar vom Papst empfangen wurden. Die Geschichte der Manharter zeigt eindrucksvoll, dass der respektvolle Umgang miteinander und das Ernstnehmen der Argumente der Gegenseite schließlich eine Lösung des Konflikts auf Grundlage von Kompromissen ermöglichten. Dies aus der Erkenntnis heraus, dass ein Tolerieren abweichender Haltungen letztlich weniger Aufhebens machte als ein kompromissloses Durchsetzen obrigkeitlicher Anordnungen, wodurch der Konflikt an Bedeutung verlor und schließlich fast von selbst verschwand.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 467–559
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Sylvia Diebner

Die „Gemischte Gesellschaft“ (GG) – Ausländische Junggesellen in Rom um 1900

Ein Fund im Archiv des Österreichischen Historischen Instituts Rom

Abstract:

The paper analyses hitherto unpublished documents of an informal gathering of young men, mainly from Germany and the Danube Monarchy, as mainly documented for the year 1901 in Rome. They met without an appointment in a typical Roman trattoria, which had become a second home for the participants. In this often wine-soaked atmosphere, entries were made in a 170 page album, now kept in the archive of the Austrian Historical Institute in Rome with the name of this informal gathering “Gemischte Gesellschaft” in golden letters.

The particular were not united by any professional network, they had presumably come to Rome for a more or less long tie for a variety of reasons. Here they could move free form domestic conventions and follow their likings.

The innkeeper of the pub administered the folio and presented it to the changing guests of the “Mixed Society” in memory of the convivial hours spent in the pub, the friendships made there; the jokes and ‘adventures’ experienced together were recorded by the participants in form of greetings, poems, drawings and caricatures. Numerous postcards form ‘alumni’ have been preserved. The Hungartian illustrator Gyula Éder often captured typical situations of the individual friends in pictures.

The album provides an authentic insight into a hitherto unexamined category of leisure behaviour of young foreigners who considered themselves Europeans in Rom around 1900, they did not belong to any artistic, commercial or religious community but probably met by chance in the trattoria and became friends there. For example, this private aspect of the Roman stay of Hans Posse, late director of the Dresden Gemäldegalerie, and that of Ignaz Philipp Dengel, known in the circle of friends as “The Cardinal”, director of the Austrian Historical Institute from 1929 to 1938, were completely unknown.

Übersicht und Zielsetzung

Im vorliegenden Text wird der Blick auf bisher unveröffentlichte Dokumente und damit auf ein bisher noch weitgehend unbeachtet gebliebenes kulturhistorisches Gebiet gelenkt, eben einer losen Zusammenkunft von jungen Männern unterschiedlicher Nationen, die um 1900 für einige Zeit (wohl meist) zum Studium nach Rom gekommen waren, wo sie sich frei von häuslichen Beschränkungen bewegen konnten und diese Ungezwungenheit auskosteten.

Es handelt es sich nicht um die Dokumentation eines im strengen Sinne kulturellen Treffpunktes mit entsprechendem Anspruch, es geht keinesfalls etwa um ‚Künstlerzusammenkünfte'[1], wie sie von der *Ponte-Molle-Gesellschaft*[2], dem *Deutschen Künstlerverein*[3] oder als losere Gesellschaft von der *Colonna-Gesellschaft*[4] bekannt sind, sondern – wesentlich bescheidener – um eine lose Gemeinschaft, die sich eher zufällig gebildet hatte. Die Teilnehmer vereinte kein berufliches Netzwerk; das freundschaftliche Beieinandersein und eine unterhaltsame Konversation in der in der römischen Innenstadt, Via delle Colonnette 3–5, gelegenen „Trattoria Fiorelli" stand im Vordergrund. Die meisten der jungen Herren, die im Verlauf des aus noch unbekannten Gründen einzig gut dokumentierten Jahres 1901 dieser Gemeinschaft angehörten, hatten für ihren mehr oder weniger ausgedehnten Aufenthalt in der Stadt wohl meist nur kleine, enge Zimmer angemietet, nur wenige von ihnen kamen z. B. im Österreichischen Historischen Institut unter. So erklärt sich die Tatsache, dass eine Trattoria der gemeinsame Bezugs- und Treffpunkt wurde. Die dortigen

[1] Siehe zuletzt: Künstlerfeste in Zünften, Akademien, Vereinen und Informellen Kreisen, hrsg. von Andreas Tacke–Birgit Ulrike Münch–Markwart Herzog–Sylvia Heudecker (Petersberg 2019).

[2] Elisabeth Martius schreibt, dass die bisherigen Künstlervergnügungen „[…] von einer derben Fröhlichkeit getragen wurden, einer Fröhlichkeit, die nicht selten in Plattheit überging, deren Scherze in Taktlosigkeit zu enden vermochten und die auch durch übergroßen Zuspruch zum Wein haltlos wurden". Elisabeth Martius–Friedrich Nerly, Ponte-Molle und Cervaro, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschiche Schleswig-Holsteins 41 (1972) 63f., zit. nach Simone Leyk, „Kurzum, alles war froh und lustig". Spielformen künstlerischer Vergesellschaftung – Die Feste der deutschen Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Tacke–Münch–Herzog–Heudecker 60.

[3] Siehe Otto Harnack, Der Deutsche Künstlerverein zu Rom in seinem fünfzigjährigen Bestehen (Weimar 1895); Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik, Ausstellungskatalog, hrsg. von Beate Schroedter–Max Kunze (Ruhpolding–Mainz 2008).

[4] Siehe Helke Kammerer-Grothaus, Die Colonna-Gesellschaft – Ein römischer Künstlerbund, in: Mensch sein und den Menschen nützen. Hermann Allmers und seine Künstlerfreunde, hrsg. von Axel Behne–Oliver Gradel (Otterndorf 2002) 25–31.

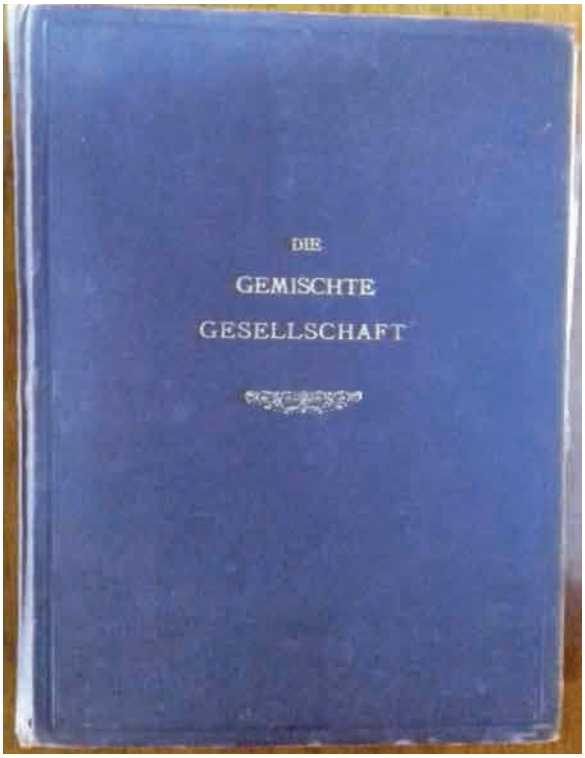


Abb. 1:

Zusammenkünfte, die Grußadressen, wehmutsvollen Abschiedsgrüße, Satiren, Zeichnungen, Karikaturen und die teils mehrseitigen Texte, die die Eskapaden der Teilnehmer der feucht-fröhlichen Runde schildern, sind in einem eigens hergestellten Buch mit dem Aufdruck *Gemischte Gesellschaft* (im Weiteren: GG) zu Papier gebracht worden (**Abb. 1**). Es war wohl vorgesehen, abgesehen von Notizen zu den Treffen vor Ort und den am Tisch entstandenen Gedichten usw., in mehr oder weniger strenger chronologischer Abfolge die von Freunden aus Österreich, Bulgarien bis Frankreich, aus Deutschland, Italien, Rumänien, Ungarn und anderen Ländern eintreffenden Postkarten in das Buch einzukleben. Dazu ist es letztlich nur sehr lückenhaft gekommen, vermutlich da niemand durchgehend mit dieser Art der ‚Buchhaltung‘ beauftragt wurde. Die losen Dokumente wie auch das Buch befinden sich in zwei Kisten im Archiv des ÖHI in Rom verwahrt und bilden den Grundstock dieser Untersuchung[5].

[5] Rom, Archiv des Österreichischen Historischen Instituts (ÖHI) beim Österreichischen Kulturforum. Es handelt sich um zwei Kisten (Kiste I, 5 und Kiste I, 20). Herzlicher

Nach Entzifferung der Schriftstücke, die allerdings nicht durchgehend gelungen ist, lässt sich die Mehrzahl der Teilnehmer der GG mit Namen benennen, vielfach deren Aufenthalt in Rom begründen und bisweilen sogar eine später erfolgte Karriere aufzeigen. Somit versteht sich der Beitrag inklusive der reproduzierten Bildzeugnisse als neue historische Quelle für das gesellige Beieinandersein von Ausländern unterschiedlicher Provenienz im Jahre 1901 in Rom. Mit den Momentaufnahmen (Grußworte, Texte, Zeichnungen, Karikaturen) gibt er neues historisches Material an die Hand, das u. a. Auskunft über die römische Studienzeit später bekannter Wissenschaftler gewährt.

Dokumentation

Am 20. Januar des Jahres 1901 saßen in einer römischen Trattoria mehrere Herren zusammen und weihten ein 170 Seiten[6] umfassendes Album mit Aufdruck *Gemischte Gesellschaft*[7] in Goldlettern mit folgenden Worten ein:

Di questo oggi in riunione dei signori dr. Dengel, Dr. Kallab, Dr. Werkmann, V. Costin e Gius. Schimitz, fu inaugurato il presente libro. In stato d'animo allegrissimo, diversi scherzi assai ben riusciti furono secondati con viva approvazione dai signori che trovavano ad un tavolo vicino. Sia concesso a questo presente libro di vedere tanti di queste ore, in compagnia si gradita come queste (**Abb. 2**).

Die Idee bestand darin, in diesem Buch die während der Freundestreffen direkt in das Buch geschriebenen Einträge oder Zeichnungen sowie die die GG erreichenden Postkarten zu vereinen und diese in chronologischer Abfolge hierin einzukleben, um dem Freundeskreis ein Erinnerungsdokument zu schaffen. Mit diesem guten Vorsatz hatte man begonnen, und insgesamt sind die ersten 44 Seiten des Albums auch derart genutzt worden, doch bald wurde die zeitliche Reihenfolge nicht mehr eingehalten, in ursprünglich frei gelassene

Dank gilt vor allem Elisa Saltetto und ihrem Nachfolger, dem Bibliothekar des Instituts, Florian König, die mir das Material komplikationslos zugänglich machten. Hubertus Manderscheid, dem ich herzlich danke, nahm die Transkription zahlreicher Dokumente vor, eine Arbeit von grundlegender Bedeutung für das Zustandekommen des vorliegenden Artikels. Monika Verzár war eine äußert anregende Diskussionspartnerin, die zahlreiche Ideen beisteuerte; ihr danke ich ausdrücklich. Es ist bisher unbekannt, wann und durch wen das Material in das ÖHI Archiv gelangt ist, möglicherweise durch Ignaz Philipp Dengel.

[6] Im Weiteren „Buch der GG" mit Angabe der Seitenzahl (eigene Zählung). Die Seiten des Buches besitzen keine Nummerierung, allein die Seite 24 ist mit Bleistift als solche gekennzeichnet.

[7] Karl Rudolf erwähnt die jungen Stipendiaten der verschiedenen Nationen und kannte auch das Erinnerungsbuch der GG, hat es aber keinesfalls ausgewertet. Vgl. Karl Rudolf, Geschichte des ÖHI in Rom von 1881 bis 1938, in: RHM 23 (1981) 72, bes. Anm. 189.

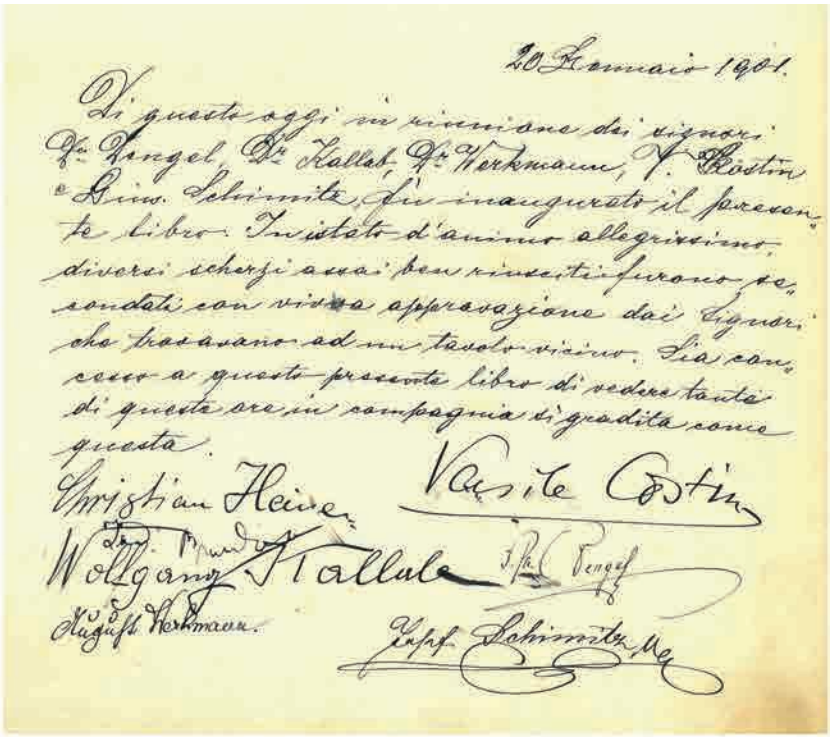


Abb. 2:

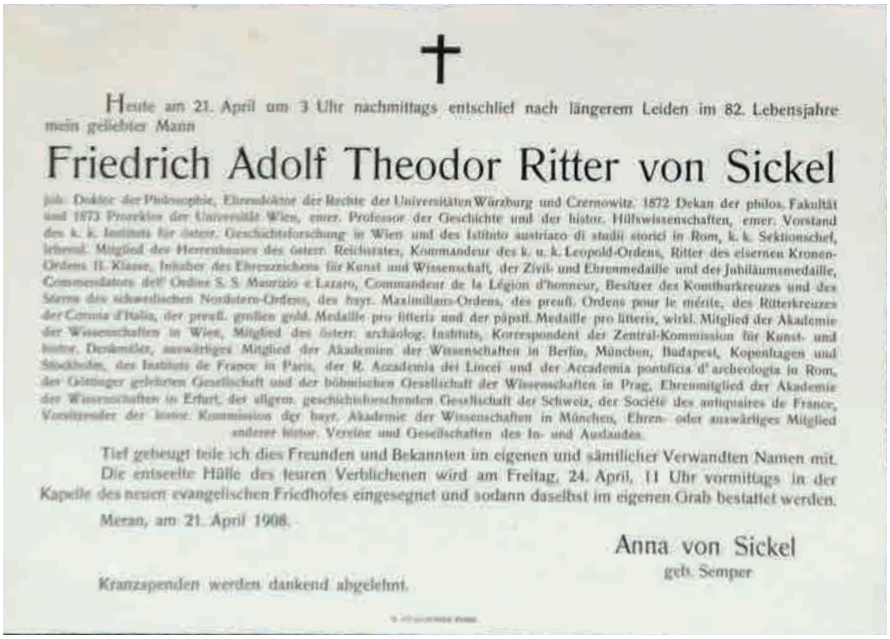
Partien wurden spätere Beiträge eingesetzt und letztlich wurde das Einkleben der ankommenden Post ins Album gänzlich unterlassen[8]. So erklären sich die zahlreich erhaltenen losen Karten und anderen Schriftstücke.

Eine Zusammenstellung der auf Postkarten und Zeichnungen notierten 81 Kalenderdaten lässt erkennen, dass sich diese fast ausschließlich auf das Jahr 1901 beziehen. Die vereinzelten, frühesten Schriftstücke sind für den Oktober des Jahres 1900[9] belegt, die spätesten reichen bis in das Jahr 1902[10]. Die

[8] Auf einer Karte des ungarischen Zeichners Gyula Éder (134) vom 3. Juli 1901 ist die Rede davon, dass ein gewisser Répászky versprochen habe, eine Zeichnung *für unser Album zu machen*.

[9] Karte von Friedrich […] und Otto Egger (promoviert 1899). Otto Egger, Gesichtsvase aus Corneto, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 6 (1903) 66–68; Hadwiga Schörner, Studierendengeschichte und statistische Auswertung: Studierende, Stipendiaten und Absolventen der Klassische Archäologie an der Universität Wien von 1898 bis 1951, in: Akten des 16. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien vom 25.–27. Februar 2016, hrsg. von Günther Schörner–Katharina Meinecke (Wien 2018) 443–454.

[10] Karte von Tverdys (?) vom 3. April 1902 und Unterschriftblatt von Wilhelm John und anderen (S. **Abb. 67**).



†

Heute am 21. April um 3 Uhr nachmittags entschlief nach längerem Leiden im 82. Lebensjahre mein geliebter Mann

Friedrich Adolf Theodor Ritter von Sickel

joh. Doktor der Philosophie, Ehrendoktor der Rechte der Universitäten Würzburg und Czernowitz, 1872 Dekan der philos. Fakultät und 1873 Prorektor der Universität Wien, emer. Professor der Geschichte und der histor. Hilfswissenschaften, emer. Vorstand des k. k. Instituts für österr. Geschichtsforschung in Wien und des Istituto austriaco di studii storici in Rom, k. k. Sektionschef, lebensl. Mitglied des Herrenhauses des österr. Reichsrates, Kommandeur des k. u. k. Leopold-Ordens, Ritter des eisernen Kronen-Ordens II. Klasse, Inhaber des Ehrenzeichens für Kunst und Wissenschaft, der Zivil- und Ehrenmedaille und der Jubiläumsmedaille, Commendatore dell' Ordine S. S. Maurizio e Lazaro, Commandeur de la Légion d'honneur, Besitzer des Komthurkreuzes und des Sterns des schwedischen Nordstern-Ordens, des bayr. Maximilians-Ordens, des preuß. Ordens pour le mérite, des Ritterkreuzes der Corona d'Italia, der preuß. großen gold. Medaille pro litteris und der päpstl. Medaille pro litteris, wirkl. Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Wien, Mitglied des österr. archäolog. Instituts, Korrespondent der Zentral-Kommission für Kunst- und histor. Denkmäler, auswärtiges Mitglied der Akademien der Wissenschaften in Berlin, München, Budapest, Kopenhagen und Stockholm, des Instituts de France in Paris, der R. Accademia dei Lincei und der Accademia pontificia d' archeologia in Rom, der Göttinger gelehrten Gesellschaft und der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften in Prag, Ehrenmitglied der Akademie der Wissenschaften in Erfurt, der allgem. geschichtforschenden Gesellschaft der Schweiz, der Société des antiquaires de France, Vorsitzender der histor. Kommission der bayr. Akademie der Wissenschaften in München, Ehren- oder auswärtiges Mitglied anderer histor. Vereine und Gesellschaften des In- und Auslandes.

Tief gebeugt teile ich dies Freunden und Bekannten im eigenen und sämtlicher Verwandten Namen mit. Die entseelte Hülle des teuren Verblichenen wird am Freitag, 24. April, 11 Uhr vormittags in der Kapelle des neuen evangelischen Friedhofes eingesegnet und sodann daselbst im eigenen Grab bestattet werden.

Meran, am 21. April 1908.

Anna von Sickel
geb. Semper

Kranzspenden werden dankend abgelehnt.

Abb. 3:

GG bestand jedoch vermutlich bereits vor als auch noch nach diesen Daten, doch bleibt unklar, weshalb gerade das Jahr 1901 so dicht dokumentiert ist und wann die Vereinigung letztlich zerfiel oder aufgelöst wurde. Das späteste datierte Dokument (1908) innerhalb der beiden Archiv-Kisten, die sich auf die GG beziehen, ist die Todesanzeige des deutsch-österreichischen Historikers und Diplomatikers Friedrich Adolf Theodor Ritter von Sickel (1826–1908), der im Jahre 1881 das Österreichische Historische Institut in Rom gegründet hatte (**Abb. 3**).

Lenkt man bei denjenigen Postkarten, die häufig zwar eine Monats-, jedoch keine Jahresangabe besitzen oder bei denen jeglicher Datierungsanhalt fehlt, den Blick auf die Absender, so fällt ins Auge, dass es sich um Namen handelt, die durchaus in der in das Jahr 1901 datierenden Korrespondenz auftauchen. Somit ist mit einiger Wahrscheinlichkeit zu vermuten, dass diese Schriftstücke ebenfalls aus dem Zeitraum zwischen Ende des Jahres 1900 und kurz nach dem Beginn von 1902 stammen. Unklar bleibt, aus welchem Grunde die Dokumentation zu Beginn des Jahres 1902 fast vollständig versiegt.

Eine erste quantitative Auswertung des Materials zeigt, dass an die GG gerichtete Postkarten (53 datierte + 35 undatierte) die häufigste Grußübermittlung darstellen, in großem Abstand gefolgt von 5 Briefen. Die Teil-





Abb. 4a–b:

nehmer der GG erinnerten sich also nach ihrem Abgang aus Rom sehr gern und häufig geradezu sehnsuchtsvoll an die dort mit Genuss verbrachten Tage. Die datierten, wohl während der Zusammenkünfte in der Trattoria entstandenen Zeichnungen konzentrieren sich auf die Monate Februar bis Mai 1901. Einige kleinere Schriften, einzelne Blätter mit kurzen Texten, Abschiedsworten bzw. Grüßen datieren in den Zeitraum zwischen dem 17. Februar 1901 (= *Domenica di Carnevale*) und September/Oktober jenes Jahres.

Von den insgesamt fünf erhaltenen Personenfotografien besitzt nur eine das Datum 1900/1901 und zeigt die damals ausgewählten Studiosi des Stipendienjahrgangs des ÖHI in Rom (**Abb. 4a–b**); durch ihre Namen auf der Kartonrückseite lassen sich die Herrschaften identifizieren, was für die Benennung der in einigen Karikaturen Dargestellten von außerordentlicher Hilfe ist. In der oberen Reihe von links: der schmächtige Dr. Kamil Krofta[11]; Dr. Johann Novák[12]; der kräftig gebaute Dr. Ignaz Philipp Dengel[13]; Dr. Harold

[11] Kamil Krofta, Acta Urbani VI et Bonifatii IX, Pontificum Romanorum (Prag 1903–1905); ders., Die böhmischen Landtagsverhandlungen (Prag o. J.).

[12] Johan Bedrich [Johann Friedrich] Novák, Über die Bedeutung der Nuntiaturberichte für „Die böhmischen Landtagsverhandlungen“ (Prag 1906); ders., Acta Innocentii VI pontificis romani 1352–1362 (= Monumenta Vaticana res gestas Bohemicas illustrantia 2, Prag 1907).

[13] Ignaz Philipp Dengel (1872–1947). Ignaz Philipp Dengel, Ein Bericht des Nuntius Josef Garampi über Böhmen im Jahre 1776 (Prag 1902); ders., Pio X e gli studi storici

Steinacker[14]. Untere Reihe von links: der Geistliche Wöhr; der Kunsthistoriker Wolfgang Kallab; Grinvig (?); (Heinrich) Pogatscher[15]. Einige von ihnen, wie Krofta, Novák, Dengel, Steinacker und Kallab frequentierten nachweislich die GG.

Was war die „Gemischte Gesellschaft"?

Um von vornherein Missverständnisse auszuschließen, sei betont, dass es sich bei der GG nicht um einen Verein, sondern eher um eine Freundesgruppe handelte[16]: Es gab keinerlei vereinstypische Struktur oder Organisation mit Statuten, es war keine eigentliche Leitung vorhanden, es gab keinen Vorstand zu wählen, keine Mitgliedsbeiträge zu entrichten und keine ‚Ämter' zu besetzen. So gab es auch, im Gegensatz zu den ‚Künstlervereinen', keinerlei Einladungskarten oder Ankündigungen für Festprogramme. Hier ging es wesentlich schlichter zu. Das vereinende Moment war neben dem jugendlichen Alter der Teilnehmer die Tatsache, dass diese Gelegenheit hatten, mehrere Monate in der Ewigen Stadt zu verbringen, und das ungebundene Leben fernab von heimischen gesellschaftlichen Verpflichtungen und Regeln genießen konnten.

Die Frage, auf welcher Interessenbasis die Personen zusammenfanden und sich befreundet hatten, ist kaum eindeutig zu beantworten, stammten sie doch aus unterschiedlichen Gegenden Europas und aus unterschiedlichen Berufen bzw. strebten diese an, und der Romaufenthalt (bei manchen handelt es

(Roma 1904); ders., Die politische und kirchliche Tätigkeit des Monsignor Josef Garampi in Deutschland 1761–1763 (Rom 1905); ders., Palast und Basilika San Marco in Rom (Rom 1913); ders., Das Österreichische Historische Institut in Rom 1901–1913 (Wien u. a. 1914).

[14] Harold Steinacker, Die Deusdedithandschrift (Cod. Vat. 3833) und die ältesten gallischen *libri canonum*, in: Theodor R. von Sickel zum Fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum, red. von E. Mühlbacher (= MIÖG Erg-Bd. 6, Innsbruck 1901) 113–144; ders., Regesta Habsburgica: Regesten der Grafen von Habsburg und der Herzöge von Österreich aus dem Hause Habsburg. Abtl. 1: Die Regesten der Grafen von Habsburg bis 1281, Abtl. 2: Die Regesten der Herzöge von Österreich von 1281–1314 (Innsbruck 1905); Siehe auch Renate Spreitzer, Harold Steinacker (1875–1965). Ein Leben für „Volk und Geschichte", in: Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900–1945, Bd. I, hrsg. von Karel Hruza (Wien–Köln–Weimar 2008) 191–223; Anna Schader, Harold Steinacker. Sein Weg in den Nationalsozialismus (Diss., Klagenfurt 1997).

[15] Heinrich Pogatscher (1864–1937), Historiker und Bibliothekar, 1889 promoviert, war 1893–1895 am Österreichischen Historischen Institut in Rom.

[16] Auch wenn – als einziger Beleg – ein gewisser V. Costin auf einer Postkarte aus Jassy vom 1.Dezember 1901 als *socio ordinario* zeichnet, was möglicherweise auf seine lange Frequentation der GG hinweisen soll. Zu den verschiedensten Ausformungen von Künstlerfesten siehe Tacke–Münch–Herzog–Heudecker.



Abb. 5:

sich auch um wiederholte Aufenthalte) diente einer wie auch immer gearteten Vertiefung von Kenntnissen. Soweit sich aus den Postkarten bzw. aus den bei feuchtfröhlichen Zusammenkünften verfassten Schreiben, Abschiedsgrußworten oder Dedikationen erkennen lässt, waren es weder politische Debatten noch berufliche oder soziale Probleme, die hier kommentiert wurden, sondern – abgesehen von einem allgemeinen Schwärmen von der in Rom genossenen Freiheit – immer wieder der wohlschmeckende und reichlich fließende Wein, das Erzählen der unternommenen Abenteuer unterschiedlicher Art und die teils recht bösen Scherze, die man sich gegenseitig spielte. Mehrfach lässt sich dabei ein deutlich an männerbündischen Strukturen angelehnter Verhaltenscodex bemerken.



Abb. 6:

Die politische Gegenwart, wenn man überhaupt das Wort „politisch" in unseren Diskurs einbringen möchte, lässt sich nur an zwei Dokumenten ablesen: Zum einen handelt es sich um eine unfertige Skizze einer männlichen Figur, die ein bluttropfendes Messer in der Hand hält. Die handschriftliche Beischrift lautet *Musolino al Pincio?* (**Abb. 5**). Die Anspielung bezieht sich auf den Räuber Giuseppe Musolino (1876–1956), der am 9. Oktober 1901 nach zahlreichen, vor allem in Süditalien verübten Verbrechen gefasst worden war. Aus nicht rekonstruierbaren Gründen ist diese Geschichte vom Zeichner auf den Pincio in Rom verlegt worden, den die Freunde der GG nachweislich frequentierten (s. **Anhang 2**). Zum anderen ist es eine der Postkarten mit unterschiedlichen Motiven, die der Wirt mit dem Stempelaufdruck seiner Adresse als Werbung für schreibfreudige Kunden bereit hielt (**Abb. 6**); somit war die ‚Adresse' der GG auch eventuellen zukünftigen Gästen bereits vor ihrem Rom-Aufenthalt bekannt: Man weiß ja selbst, wie dankbar man für einen Geheimtipp in einer fremden Stadt ist. Auf einer dieser Karten wird mit einer vertonten *favola romanesca* an die am 1 l. Juni 1901 erfolgte Geburt des ersten Kindes des Königshauses, Jolanda di Savoia, erinnert (**Abb. 7**).

Die Herren waren allesamt ohne weibliche Begleitung nach Rom gekommen. Zwei Ehefrauen lassen sich – wohl nur besuchsweise – nachweisen (Schimitz und Badareu); eine von ihnen, Frau Badareu aus Bukarest, ist auf zwei wohl am gleichen Tage entstandenen Gruppenfotos nachgewiesen, das


OMAGGIO
A
JOLANDA DI SAVOIA
LA NASCITA DEL FIORE
FAVOLA ROMANESCA
La ROSA e er GENSORMINO
Soprani d'un giardino,
Staveno all'erta che nascesse un fiore:
Un giorno je nasce',
Se sparse la nova
Pe' tutto er giardino:
Fiori, allegria, ch'è nata la VIOLA
Più mejo e più gentile che ce sta.
Annalappena nato
Quer Fiore delicato,
Sparse d'intorno tutto lo sprofumo:
Pe' tutto se sentì'.
Le piante scordate,
Li fiori più brutti
Vennero fora e vegetorno tutti,
Fiorirno tutti appresso a quello lì.
Li gerani ne l'aiole,
Le giunchija e le pansè
S'inchinorno, e puro er Sole
Fece festa intorno a sè.
PAROLE DI NINO ILARI
MUSICA DI C. SETACCIOLI
CANTO
PIANOFORTE
PROPRIETÀ DELL'EDITORE E. BERTINI

Abb. 7:





Abb. 8a–b:

einige Teilnehmer der GG vor dem Colosseum zeigt (**Abb. 8a–b**). Eine dieser Aufnahmen (vgl. **Abb. 8a**) besitzt für uns äußerst willkommene Namens- und Herkunftsbeischriften. Demnach handelte sich bei den Dargestellten um G. Éder, Ungarn; Prof. Werkmann, Salzburg; A. Chenevière, Görz; Dr. A. Veress, Ungarn; Dr. Steinacker; Dr. Giris, Italien; G. Schimitz, Barmen; A. Del Medico, Ungarn; Dr. I. Dengel, Tirol; A. Morocinsky, Warschau; V. Kostin, Romania; Frau Badareu, Rumänien; Prof. Sattler Dombacher; Dr. Hadaczek, Galizien. Mitglieder der Donaumonarchie waren also reichlich vertreten.

Unklar bleibt bislang, wann und wie es zur Gründung der GG gekommen war. Vermutlich hatten sich einzelne Personen nach und nach in der Kneipe kennengelernt, also hatte sich die Gemeinschaft eher zufällig entwickelt und durch Mundpropaganda weiteren Zuspruch gefunden: Die Qualität der Speisen, der gut gefüllte Getränkekeller und die verständnisvolle Freundlichkeit des Personals werden dazu beigetragen haben.

Vermutlich wurden in der Trattoria auch Adressen von anzumietenden Zimmern vermittelt bzw. umgekehrt: Die meist weiblichen Zimmerwirtinnen ließen sich – was für Frauen seinerzeit unüblich war – ab und zu bei Fiorelli sehen und suchten sich neue Kundschaft aus. Auf einigen der Gruß- oder Abschiedsworte unterzeichneten diese ebenfalls.

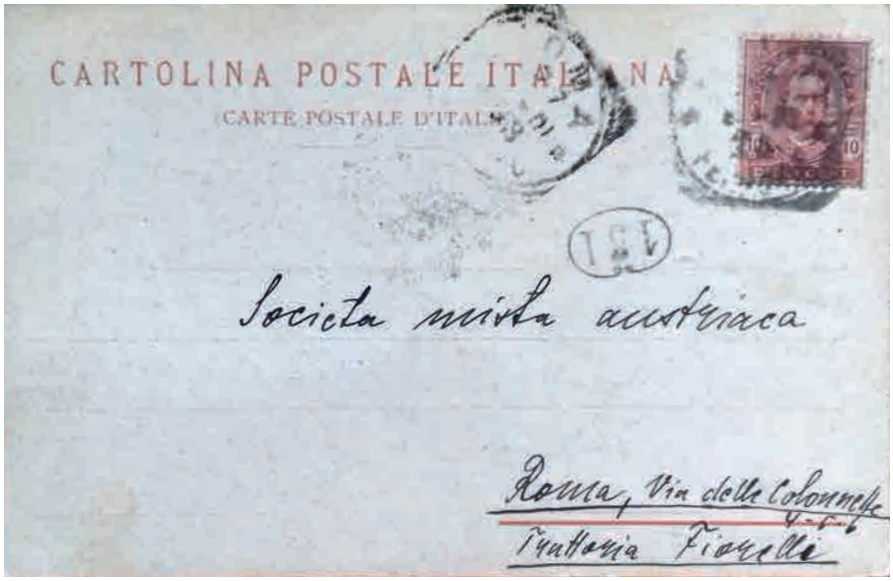


Abb. 9:

Der Treffpunkt in Rom: Die Trattoria Giuseppe Fiorelli

Im Lokal der Innenstadt traf man sich wohl meist ohne Verabredung, konnte jedoch sicher sein, auf ein bekanntes Gesicht zu stoßen. Der österreichische klassische Philologe Heinrich Schenkl[17] schrieb in seinem Abschiedsgruß von Rom am 9. Mai 1901 von *täglichen Treffen* und benannte den Anteil von Männern gegenüber Frauen folgendermaßen:

Wie jeder weiß, bei Fiorelli […] *Die tägliche Gesellschaft sehr gemischt. 11/12 männlich, 1/12 weiblich und der Effekt ist meistens unbeschreiblich. Es siegt das Weibliche: wie's meistens geht, die Qualität ersetzt die Quantität. Ein Zwölftel bin ich auch gewesen. Hier könnt ihr's schwarz auf weiß für ewig lesen*[18].

Der freundliche Wirt, Peppino genannt, dessen Frau und der Bedienstete Fortunato stellten für das Jungvolk, das hier die gute Hausmannskost und den nie versiegenden Wein schätzte, die römische Ersatzfamilie dar. Die Anschriften auf den Postkarten, wie sie von ehemaligen oder zwischendurch von Rom abwesenden Teilnehmern an die in der Trattoria versammelte Freundesgruppe

[17] Heinrich Schenkl (1859–1919), österr. Klassischer Philologe. 1888 katalogisierte er im Auftrag der Akademische Kommission für die Herausgabe des *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum* Handschriften in England. Schenkl hat sich besonders um die kritische Edition kaiserzeitlicher griechischer und lateinischer Autoren verdient gemacht.

[18] Buch der GG 31.


LEVELEZŐ-LAP.
Società cosmopolitica
Roma
Trattoria Fiorelli
Via Delle colonette
Italia

Abb. 10:


CARTE POSTALE.
Postkarte - Correspondenzkarte - Briefkaart - Postcard
Levelező-Lap - Dopisnica - Korespondenční listek
Cartolina postale - Открытое письмо - Karta Korespondencyjna
Union postale universelle.
Alla Ill.ma Società mista
Austro - Ungara - Italiana
Roma
Via delle colonelle
4 e 5
Trattoria Fiorelli

Abb. 11:



Abb. 12:

gesandt wurden, variieren in ihrer Bezeichnung: So sind die Grüße gerichtet an die *Gemischte Gesellschaft*, *Società mista*, *Società mista austriaca* (**Abb. 9**), *Societas mixta*, *Società cosmopolitica* (**Abb. 10**), auch kurz *cosmopolitica*, oder auch an die *Società mista Austro-Ungara-Italiana* (**Abb. 11**). Ein Teilnehmer, der sich im Nachhinein nicht mehr an die genaue Adresse des Lokals erinnerte, fügte für den Postboten eine kleine Lageskizze bei (**Abb. 12**).

Die Trattoria Fiorelli war eines der alteingesessenen, stadtbekannten Lokale. Dort verkehrte beispielsweise auch der Archäologe und Kunsthändler Ludwig Pollak und lernte dort, wie er in seinem Tagebuch schreibt, im Jahre 1891 den deutschen Maler Julius Zielcke (1826–1907) zusammen mit dem späteren Vulkanologen Immanuel Friedlaender (1871–1948) kennen[19]. Im Jahre 1904 verstarb der Wirt des Gasthauses (**Abb. 13**) und es gibt keine Nachrichten, ob und wie lange das Lokal eventuell von seiner Familie weitergeführt worden ist.

[19] Ludwig Pollak, Römische Memoiren: Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893–1943, hrsg. von Margarete Merkel Guldan (= Studia archaeologica 72, Roma 1994) 75; Dieter Richter, Der Vesuv. Geschichte eines Berges (Berlin 22007) 176f.



Abb. 13:

Die Mitglieder der GG und ihre Herkunft

Eine erste Übersicht der Nachnamen gibt bereits Hinweise auf die Provenienz der die GG frequentierenden Herren. Der überwiegende Anteil stammte aus dem Großraum der Donaumonarchie. Die gemeinsam von ihnen verwendeten Sprachen waren vorrangig, wenn auch nicht immer korrekt, Deutsch und Italienisch; einige der im Buch oder auf den Postkarten geschriebenen Abschiedsworte sind in französischer, ungarischer, rumänischer und polnischer Sprache verfasst. Griechisch und Latein wurde vereinzelt verwendet.

Der Zeichner Gyula Éder (1875–1945) und der Journalist Christian Schlotke (1869–1927)

Eine aus der GG nicht wegzudenkende Person war der aus Kaschau (*Kosice*, Slowakei) stammende Maler, Illustrator und Karikaturist Gyula [auch Giulio oder Julius] Éder (1875–1945)[20]. Er ist auf einer der Gruppenfotografien als solcher benannt (vgl. **Abb. 8a-b**). Noch ist unbekannt, weshalb sich Éder in Rom aufgehalten hat; die letzte Grußkarte von ihm an die Trattoria datiert vom 2. Januar 1902. Mit scharfem Blick und spitzem Stift hat er vielfach einzelne Freunde in für sie typischen Attitüden und Verhaltensweisen festgehalten oder ihre Vorlieben karikiert. Das früheste, auf den Fastnachtssamstag 19. Februar 1901 datierte Blatt Éders trägt den Titel *Der Herr Professor im Veglione* und die Beischrift *Geilheit ist des Bürgers allererste Pflicht*. Der Künstler hat hierin, wie auch in anderen Blättern, den Freund und Journalisten Otto Christian Schlotke (1869–1927)[21], von den Freunden auch mehrfach als Schlottke verschrieben, während eines seiner Versuche einer Annäherung an das weibliche Geschlecht festgehalten (**Abb. 14**). Vermutlich handelt es sich ebenfalls um Schlotke, den Éder im Bordell während einer „Inspektion“ unter dem Titel *Die verräterische Acethylenlampe* wiedergibt (**Abb. 15**). Auf einem an die GG gerichteten Blatt mit Grußwort in Latein eines gewissen Franciscus Osiecki Polonus[22] ist eine Zeichnung aufgeklebt, die Schlotke zeigt, wie er hechelnd und mit heraushängender Zunge einer Dame prüfend und sehr begierig an die Brust greift. Die Beischrift besagt *Schlottke der Hopf*, wobei im österreichischen Jargon der Ausdruck „Hopf“ einen Feigling o. Ä. bezeichnet (**Abb. 16**). Dass Schlotkes Interessen in Rom besonders auf die Damenwelt abzielten, zeigt eine

[20] Éder war ein Schüler von Benczúr, vgl. Arbeitskreis Bild Druck Papier VIII, Tagungsband Budapest 2003, hrsg. von Christa Pieske–Sigrid Nagy–Konrad Vanja (Münster–New York–München–Berlin 2004); Theodor Kohlmann nennt ihn „Èver“, Theodor Kohlmann, Die Kunstverlage „Könyves Kálmán“ in Budapest und „Pallas“ in Berlin, in: Pieske–Nagy–Vanja, 114; Manfred Neureiter, Lexikon der Exlibriskünstler (Konstanz 52018) 159.

[21] Deutscher Schriftsteller und Journalist. Sohn von Ferdinand Schlotke, seit 1881 Eigentümer und Herausgeber des „Journals für Buchdruckerkunst“. Erwähnt in: Hermann Schweitzer, Bericht über die Tätigkeit des Museums-Vereins im Jahre 1914 (1916) 108, online unter: https://doi.org/10.11588/akb.1916.0.32581; Deutsche Kunst und Dekoration: Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauen-Arbeiten 1 (1897/8). Gedicht eines Otto Schlotke „Im Hamburger Ratskeller“, in: Moderne Kunst: Illustrierte Zeitschrift 15 (1902), online unter: https://doi.org/10.11588/diglit.22227.

[22] Eben dieser Osiecki schrieb auch am 10. September 1901 aus Bromberg eine Postkarte an die „Tavola Rotonda“. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass es sich um den Polen Franciszek Osiecki handelt, der 1869 an der Universität seine Dissertation mit dem Titel „De regno Polonico post Regis Joannis Casimiri abdicationem“ eingereicht hatte.


Der Herr Professor im
Veglione
TEATRO ADRIANO.
19. Februar
1901.
„Heilheit ist des Bürgers
allererste Pflicht!"
G. Eder

Abb. 14:



Abb. 15:

weitere Karikatur mit dem Titel *Kabale und Liebe*. Hierin halten drei Freunde Schlotke nach allen Kräften fest, um ihn nicht zwei im Hintergrund vorbeischlendernden, abgewandten Damen hinterherjagen zu lassen (**Abb. 17**). Zu erinnern ist an das *Ex Libris* von Schlotke: Das hierin dargestellte Buch scheint auf seine Herkunft als Sprössling einer Buchdruckerfamilie und damit auf eine enge Verbindung zum Buchwesen zu verweisen[23], die Feder auf seine Tätigkeit als Schriftsteller, doch möglicherweise gleichzeitig auch auf seine Bekanntheit als „Hahn“ anzuspielen (**Abb. 18**)[24].

Wohl im Gegenzug zu Éders zeichnerischer ‚Berichterstattung‘ über Schlotkes in Rom ausgelebte Vorlieben, ‚rächte‘ sich dieser an Éder mit einer von ihm verfassten, vierseitigen Schrift in Reimen mit dem Titel *Éder! Ein.... Drama in 1 Aufzug*. Hierin schildert er ausführlich die Folgen eines unglaublichen Besäufnisses in der Trattoria Fiorelli (**Anhang** 1). Ebenfalls von Schlotke stammt eine kleine Schrift mit dem Titel *Das Drama auf dem Pincio* (**Anhang** 2), in der er den Versuch des GG-Kollegen Répàczky, sich der römischen Damenwelt

[23] Schlotke war Sohn des Herausgebers des „Journals für Buchdruckerkunst“, vgl. Anm. 21. Aus dem Jahre 1904 stammt ein *Ex libris* von Éder (online unter: https://gyujtemeny.imm.hu/files/targyak/large/fa/cd/elt_91_088_a.jpg?=226772 [9. Dezember 2022].

[24] C. Schlotke ist unter den Künstlern, die 1914 im Museumsverein in Barmen ihre Werke ausgestellt hatten, erwähnt: Schweitzer 108.

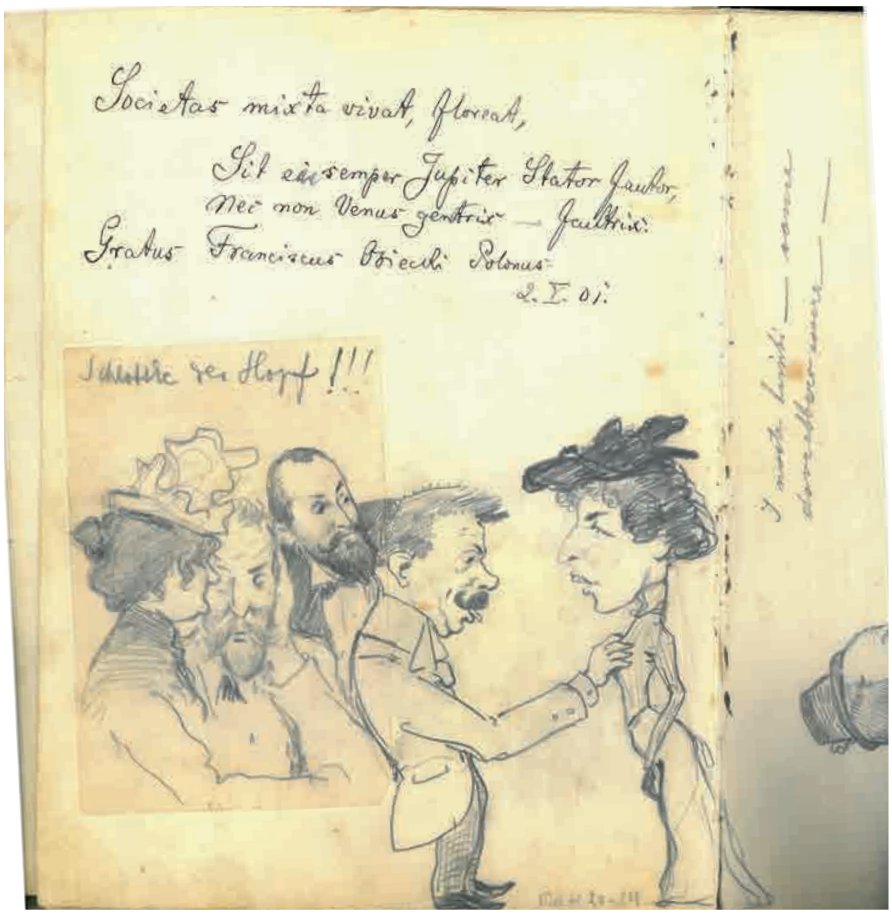


Abb. 16:

auf dem Pincio zu nähern, einprägsam schildert. Éder hatte wohl in München bei einem gewissen Theodor Sedlmayr, wie er auf seiner Visitenkarte angibt (**Abb. 19**), eine feste Adresse, und dieser für uns unbekannte Sedlmayr ist vermutlich auch derjenige, der ins Buch der GG einschrieb: *Das schönste in Rom ist die gemischte Gesellschaft. Nie werde ich diese schöne* [sic!] *Stunden hier vergessen. Dank!*[25]. Éder richtete am 3. Juli 1901 eine Postkarte aus München an die GG mit den Worten: […] *an den (keinesfalls schäbigen) Rest der lieben Gem. Gesellschaft!*, wobei sich das Wort „Rest" auf die im Sommer noch in Rom ver-

[25] Buch der GG 21, Rückseite (ohne Datum).



Abb. 17:



Abb. 18:

bliebenen Freunde bezog[26]. Er berichtete, dass Schlotke ihn in München getroffen und unheimlich viel getrunken habe. Neben dem Text skizzierte er zwei sich unterhakende Personen, wobei der untersetzte Schlotke in Form eines (Münchener) Bierseidels dargestellt ist (**Abb. 20**). Auf dieser Grußkarte vermerkte er außerdem: […] *Répàczky schrieb mir unlängst, und versprach neuerdings für's Album eine Zeichnung zu machen*, d. h., Zeichnungen entstanden nicht nur während der Zusammenkünfte, sondern erreichten die GG auch von außerhalb. Répàczky, auf den sich Schlotkes *Drama auf dem Pincio* (s. **Anhang** 2) bezieht und der darin

[26] *Der schäbige Rest* spielt auf die Tatsache an, dass in der Regel zu Sommerbeginn die Stipendiaten, Forscher, Künstler etc. die heiße Stadt verließen, um im September wiederzukehren.

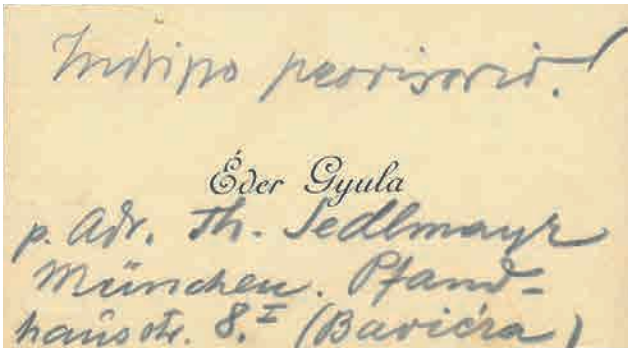


Abb. 19:

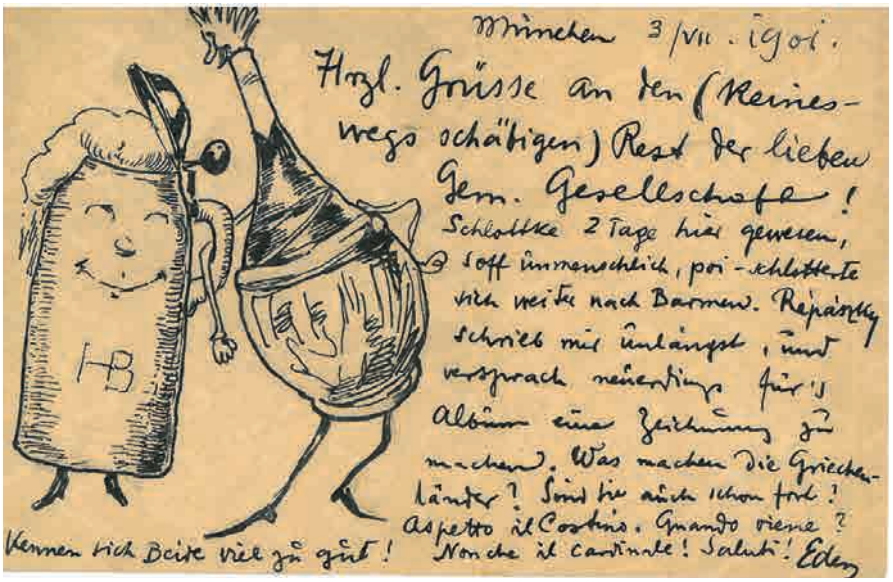


Abb. 20:

als Fotograf geschildert wird, betätigte sich also auch als Zeichner, doch ist von seiner Hand keine Arbeit bekannt. Am 28. Juni 1901 verabschiedete sich Schlotke aus Rom, wobei er der Gesellschaft als fröhlichen Gruß zurief „*vivat floreat crescat*“, ein Motto, das im 19. Jh. häufig in schlagenden Verbindungen verwendet wurde und sich u. a. auch auf Bierkrügen eingeschrieben findet[27].

[27] Georg Objartel, Sprache und Lebensform deutscher Studenten im 18. und 19. Jahrhundert (Berlin–Boston 2016).

Innerhalb der GG lassen sich zwei ‚Leitfiguren‘ bestimmen, die man in diesem Kreise nicht erwartet hätte: Zum einen ist dies der Tiroler Historiker Ignaz Philipp Dengel (1872–1947), späterer Direktor des ÖHI in Rom, und zum anderen der Deutsche Kunsthistoriker Hans Posse (1879–1942)[28], Sohn des bedeutenden Historikers und Archivars Otto Posse[29] und selbst später Leiter der Kunstsammlungen in Dresden und Sonderbeauftragter Hitlers für den Aufbau der Sammlung des Sonderauftrages Linz (‚Führermuseum‘)[30]. Im Jahre 1901 waren Dengel 29, Posse 22 Jahre alt und ungebunden. Die beiden waren im Kreise der GG nicht die einzigen Studiosi, für deren Studienfächer und Ausbildung die römischen Archive und Bibliotheken unerlässlich waren. Aufgrund der Tatsache jedoch, dass es diesen beiden Herren ermöglicht war, sich wiederholte Male in Rom aufzuhalten, wobei sie breite Kontakte knüpften und offensichtlich regelmäßige Kunden der Trattoria waren, kannten sie sich in Rom am besten aus und konnten wohl in jeder Richtung einschlägige Empfehlungen aussprechen.

Der Kunsthistoriker Hans Posse (1879–1942)

Bislang war nicht bekannt, dass Hans Posse (**Abb. 21**) als Alternative zum konzentrierten geistigen Vergnügen in den Bibliotheken Roms zwecks Vorbereitung seiner Dissertation über den Maler Andrea Sacchi[31] und einer Arbeit über Alessandro Algardi[32] aktiver Teilnehmer an den ‚Sitzungen‘ der GG in der Trattoria und an gemeinsamen Ausflügen gewesen ist. Für seine Präsenz sind 15 Belege vorhanden, womit er im Jahr 1901 die am häufigsten genannte und gezeichnete Person der Gemeinschaft ist. Im Laufe des Jahres verabschiedete er

[28] Kunst-, Welt – und Werkgeschichten. Die Korrespondenz zwischen Hans Posse und Wilhelm von Bode von 1904 bis 1928, hrsg. von Bernhard Maaz (= Schriften zur Geschichte der Berliner Museen I, Köln 2012).

[29] Otto Adalbert Posse (1847–1921) war ein berühmter Historiker und Archivar. Er hatte sich in den 1870er-Jahren zu Studien, die dem *Codex diplomaticus Saxoniae regiae* dienten, in der Bibliotheca Vaticana aufgehalten. Als Ausbeute seiner römischen Studienreise sind 1878 die *Analecta Vaticana* erschienen. Tom Graber, Otto Posse, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V., online unter: https://saebi.isgv.de/biografie/Otto_Posse_(1847-1921) [9. Dezember 2022]. Posses Nachlass befindet sich im Hauptstaatsarchiv in Dresden.

[30] Birgit Schwarz, Hitlers Sonderbeauftragter Hans Posse, in: Dresdner Hefte 22/1 (2004) 77–85.

[31] Hans Posse promovierte 1903 bei Franz Wickhoff in Wien mit einer Arbeit über den italienischen Maler Andrea Sacchi. Hans Posse, Der römische Maler Andrea Sacchi. Ein Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock (= Italienische Forschungen N.F. 1, Leipzig 1925).

[32] Ders., Alessandro Algardi, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 26 (1905) 169–201.



Abb. 21:

sich wiederholt von seinen Freunden in Rom, unternahm Reisen, kehrte in diesem Zeitraum mehrfach wieder und frequentierte dabei jeweils die Trattoria. Mit seiner vom Vater geerbten, überaus großen, schlanken Gestalt[33], dem charakteristischen kräftigen Schnurrbart und der fast immer präsenten Tabakpfeife war er Gegenstand von Skizzen und Karikaturen, die wohl *ad hoc* während der Zusammenkünfte in der Trattoria entstanden sind. So ist Posse auf einem Blatt als Giraffe wiedergegeben, die, ohne aus dem Bett aufzustehen, durch das Schlüsselloch blicken kann[34] (**Abb. 22**). Auf einem weiteren, farbigen Blatt ist er während eines Ausfluges nach Olevano auf einem bergab rasenden Fahrrad dargestellt (**Abb. 23**). Auf Posses umfassende Studien in Kunstgeschichte und Archäologie wird von Éder in karikierender Weise in der Zeichnung mit dem Titel *Archaeologische Studien* angespielt. Hierin reißt Posse – wohl ohne vorher um Genehmigung angefragt zu haben – an dem möglicherweise antiken Ohrring einer Marktfrau, um diesen mit dem Vergrößerungsglas zu betrachten. Rechterhand im Bild sind Ohr samt Ohrring unter der Obhut einer Eule als eine Art burschenschaftliches Wappen wiedergegeben (**Abb. 24**). Auf Posses Belesenheit und seine Forschungen in Bibliotheken und Archiven wird in einer karikierenden Darstellung vom 23. Mai 1901 mit dem Titel *Posse arbeitet* und dem Zusatz *Barberina* angespielt[35]. Dabei sitzt der knochendürre Posse auf der Kante

[33] Siehe die Fotografie, die ihn beim Besuch Hitlers in der Gemäldegalerie von Dresden am 18. Juni 1938 zeigt. Kommentierte Online-Edition der fünf Reisetagebücher Hans Posses (1939–1942) im Deutschen Kunstarchiv am Germanischen Nationalmuseum, online unter: https://editionhansposse.gnm.de/ [9. Dezember 2022].

[34] Buch der GG 25.

[35] Buch der GG 33; Cinzia Fortuzzi, La biblioteca Barberina e i chirografi di Urbano VIII, in: Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari 18 (2004) 141–158.



Abb. 22:

eines hohen Hockers und konsultiert mit gebeugtem Rücken den obersten Folianten einer Reihe aufgetürmter *volumina* (**Abb. 25**). Nicht eindeutig ist, ob es sich in einer weiteren, kolorierten Zeichnung von Éder mit der Beischrift *Au! Der Anekdotenfex*[36] ebenfalls um Posse handelt, der dann allerdings hier als älterer Mann mit Schnurrbart und Pfeife vor einem Glas Rotwein in der Kneipe säße und angeregt zu plaudern scheint (**Abb. 26**).

Einen besonders deftigen, kasernenartigen Scherz hatten sich die Freunde für einen von Posses Abschiedsabenden Ende April 1901 ausgedacht[37]. Ein gewisser Giuseppe Schimitz[38], der in der Anschrift einer Postkarte als Vorsitzender bzw. als Vorsitzender und Präsident der GG genannt ist und an den sich eine andere Postkarte als *Wolgeborenen* [sic] *Herrn Monsieur Giuseppe Schimitz artista* richtete, hatte wohl im Vorfeld vor den Freunden verlauten lassen, dass er – falls

[36] Der Fex: ein in Süddeutschland und Österreich gebräuchliches Wort für „jemand, der von etwas sehr begeistert ist“.

[37] Siehe Abschiedsbrief vom 30. April 1901 (Buch der GG 39).

[38] Es bleibt bisher unklar, um wen es sich gehandelt hat. Schimitz hatte sich wohl mit seiner Frau, einer gewissen Elsbeth Schimitz, z. B. am 20. Januar 1901 in Rom in der Trattoria aufgehalten. Vorher, am 31. Dezember 1900, ist Frau Schimitz unter den Unterzeichnenden auf einer aus Berlin gesandten Postkarte (136–137).


Un mondo che fù !!!
Sonntagsvergnügen in Olevano.
All Heil!
Der Eine sich die Hosen näht,
Dem Andern das Rad durchgeht;
Geknickt bleibt er bald liegen;
Das nennen sie Vergnügen!

Abb. 23:



Abb. 24:

sich Posse den für ihn charakteristischen dicken Schnurrbart abschneiden ließe – vor aller Augen diese Barthaare vertilgen würde. Posse ging überraschenderweise auf diese Wette ein und ließ sich vom Mitglied Répàtzky scheren. Vielleicht war es Répàtzky selbst mit seinem Fotoapparat, der den bartlosen Posse in zwei Aufnahmen verewigt hat: einmal direkt nach Entfernung des Schnurrbartes, noch mit Umhang oder Bademantel bekleidet (**Abb. 27**), zum anderen in Anzug und Krawatte und der zu ihm gehörenden Pfeife (**Abb. 28a-b**). Wie die auf diesen Aufnahmen im Hintergrund sichtbaren Möbel zeigen, scheint das Spektakel in Posses Schlafzimmer stattgefunden zu haben. Nunmehr bartlos vergoss Posse zwei Tränchen, wie in einer Zeichnung samt Kommentar festgehalten ist (**Abb. 29**). Schimitz sah sich nun – vermutlich unter größtem Gaudi der Anwesenden – mithilfe des schnell besorgten Rhizinusöls gezwungen, diesen ungewöhnlichen Leckerbissen zu sich zu nehmen (**Abb. 30**). In einer Art Wappenkartusche ist rechts oben auf dem Blatt die Flasche „quattro oncie olio di ricino“ zeichnerisch festgehalten. Durch diese Zeichnung ist uns das Aussehen von Schimitz bekannt und demzufolge ist er vermutlich auch in zwei anderen Zeichnungen wiederzuerkennen; in einer Karikatur vom 26. Februar 1901 wird er in gesucht übertriebener Geste als Kellner gezeigt, der mit gezierter Eleganz ein Tablett mit Früchten jongliert (**Abb. 31**). Ver-



Abb. 25:

mutlich ist er ebenfalls in einer auf den 19. März 1901 signierten Zeichnung mit der Beischrift *Manaccia San Giuseppe – Ora pro nobis!* zu erkennen, wie er sturzbetrunken auf einem Sofa gelandet ist, während ein im Pastorengewand wiedergegebener Freund den Rosenkranz für ihn betet (**Abb. 32**).

Eine weitere Zeichnung von Éder scheint sich auf ähnlich böse Scherze zu beziehen: Hier ist mit der Überschrift *Latrina gratuita* wohl ebenfalls auf die Wirkung von Rizinusöl angespielt, bei der der Betroffene dann auch noch fotografiert wurde[39] (**Abb. 33**). Eine weitere kuriose Skizze zeigt, wie sich Hans

[39] Badareu spielt auf einer Karte aus Jassy vom 11. Mai auf den von Schimitz verspeisten Schnurrbart (*moustache*) an.



Abb. 26:



Abb. 27:

Posse und ein korpulenter bebrillter, bisher noch nicht zu benennender Herr gegenübersitzen. Jeder von beiden zeigt mit spitzem Zeigefinger auf den anderen und hält eine leicht karikierende Zeichnung des Freundes in der Hand. Das Blatt ist überschrieben mit *Gegenseitige Schadenfreude* (**Abb. 34**). Möglicherweise bezieht sich diese Schadenfreude seitens des korpulenten Mannes auf die Geschichte der Wette, dass Schimitz die Barthaare Posses verzehren würde, und seitens Posses auf die Tatsache, dass – wie noch zu zeigen sein wird – der „Dicke“ wohl immer wieder Damenbekanntschaften suchte und auch karikierend als eleganter „Rosen-





Abb. 28a–b:

kavalier“ (**Abb. 35**) und evtl. auch als eine an einem Tulpenstrauß riechende Kuh (**Abb. 36**) gezeichnet ist.

Posse scheint innerhalb der GG trotz seiner jungen Jahre, doch wohl aufgrund seiner in seinem Zuhause gepflegten Weltläufigkeit eine Art Orientierungsfigur gewesen zu sein. So richtete Adolf Gerstl, der mehrfach mit seinem Spitznamen „Socrates“ („Sokrates“) auch auf griechisch zusammen mit wohl weiteren Spitznamen (**Abb. 37**) unterschrieb, anlässlich seines Abschiedes aus Rom einen (datumslosen) Brief an Posse:

Lieber Herr Posse! Habe eben aus Jena ein Telegramm erhalten, daß mich zwingt, augenblicklich heimzufahren. Es ist eine Grausamkeit, sich so plötzlich von Rom losreißen zu müssen! Wie wohl habe ich mich hier gefühlt! Seien Sie überzeugt, dass ein großer Teil meiner dankbaren Erinnerung an diese Tage Ihnen gehört. Ihnen und der lieben Gemischten Gesellschaft. Sie werden mich sehr verpflichten, wenn Sie sich zum Dolmetsch meiner Dankbarkeit und der „gemischten“ Gefühle machen, die ich beim Abschied von der societas mixta fühle Die inliegenden 3 l(ire) bitte ich die gem. Gesell. für einen Fiasco zu verwenden, den ich leider nicht mit Ihnen zur Betäubung meines Trennungsschmerzes theilen kann. (oder für die Gesellschaftskasse). Dr. Steinacker[40] *lasse ich bestens grüßen. Werde ihm noch schrei-*

[40] Harold Steinacker (1875–1965), Historiker aus Budapest gebürtig. Zahlreiche Publikationen. Ein Verzeichnis seiner Arbeiten findet sich in: Gedenkschrift für Harold

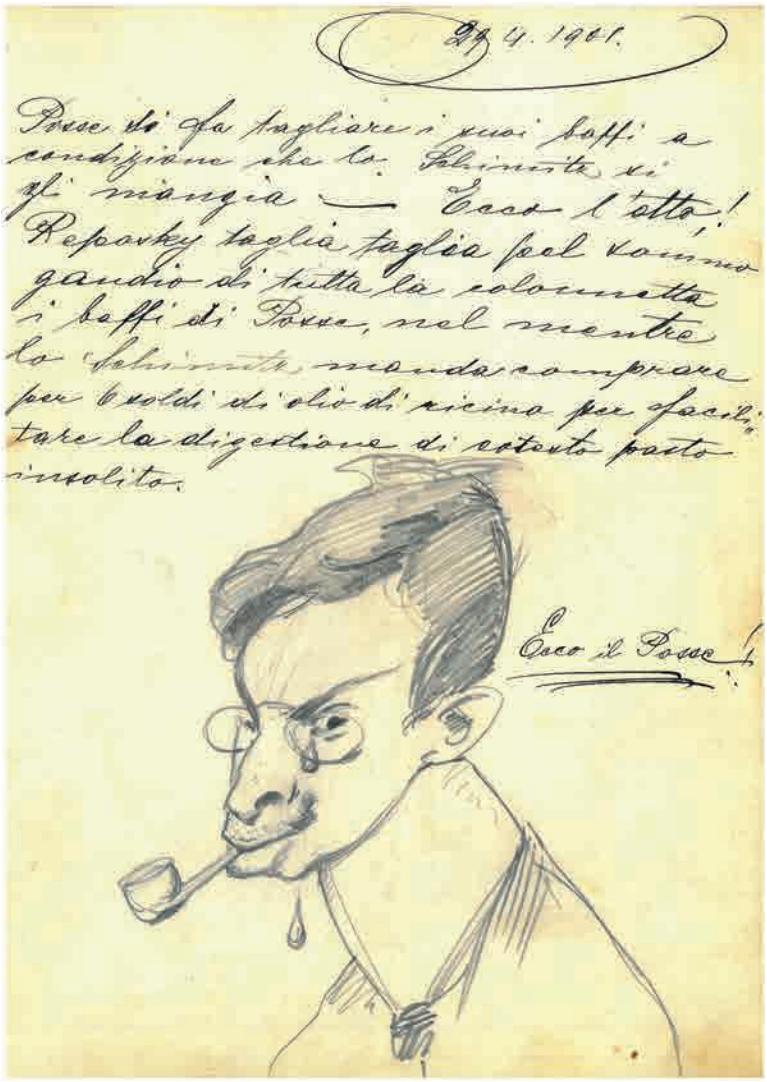


Abb. 29:

ben. Den […] *hab ich ihm geschickt. Also: glücklichen weitern Aufenthalt! Auf Wiedersehen in Wien! Und Eviva, Eljen, Hoch, Zivio(?) societa mixta Socrates*.

Anlässlich Gerstls Weggang aus Rom hatten seine Freunde für ihn ein Blatt in Form einer Traueranzeige, eines Nachrufes mit einem Altar, gezeichnet,

Steinacker (= Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission 16, München 1966) 357–367; vgl. auch Anm. 14.



Abb. 30:

auf dem ein Feuer lodert. An seiner Front befinden sich die Schriften *Socrates wo bist de?* und *Abberufen am VIIten April 1901* (**Abb. 38**). Der beigeschriebene Text lautet:

Gott dem Allmächtigen hat es in seinem unergründlichen Rathschlage hiemit gefallen unser treues, liebes Mitglied „Sokrates" vulgo Adolf Gerstl in ein besseres Hiersein [?]*abzurufen. Allzu früh ist ein lieber Kollege dem Freundeskreise entrissen worden. Mögest Du ach lieber College in Deinem neuen Wirkungskreise Dich auch noch manches mal der gemischten Gesellschaft erinnern.*

Als Unterschrift sind neben einer Weinflasche die Worte *Lacrima Societatis mixtae* geschrieben und oben rechts befindet sich in einem Tondo, wie es z. B. in Metall auf Grabsteinen jener Zeit üblich war, ein Porträt von Gerstl im linken Profil. Gerstl meldete sich nach seinem Weggang mehrfach postalisch bei der GG, grüßte *sehnsuchtsvoll* bzw. schrieb: *Es trauert stets als einsamer Bestandteil einer glücklichen Mischung Euer Socrates*.



Abb. 31:

Der Architekt Karl Wilhelm Christian Heine (1860–1936)

Der Architekt Heine aus Hannover ist mit seiner Unterschrift (zusammen mit sechs weiteren Personen) auf demjenigen Zettel vom 20. Januar 1901 nachgewiesen, mit dem die Einweihung des Albums beschrieben ist[41], und am 13. Februar mit einem wohl selbst verfassten „Abschiedsgedicht“ bezeugt, das

[41] Buch der GG 4.



Abb. 32:

mit *O Roma, schöne Sonnenstadt* beginnt (**Abb. 39**). Hierin wird der süße Malvasier-Wein – dessen Flasche oberhalb des „O" dargestellt ist – erwähnt, den er nun nach seiner Rückkehr nach Deutschland gegen Bier am Leinestrand wird tauschen müssen. Eine im Zusammenhang mit Heines Abschied aus Rom entstandene Zeichnung von Éder trägt den Titel *Los von Rom - Eine Abschiedssymphonie* (**Abb. 40**) (**Anhang 3**). Das Bild, wie es heißt, sei frei nach Tizian gestaltet, der zugehörige Text *noch freier nach Heine*. Hier wird der Architekt, der in Hemd und Kniebundhose, mit Tasche, Schirm und Hut von Rom Abschied nimmt, von einer unbekleideten, üppigen, vom Rücken gezeigten *ROMA* mit Mauerkrone festgehalten und hat bereits einen Schuh und Strumpf verloren. Rechts unten im Bild ist die *Lupa romana* mit den Zwillingen dargestellt, rechts oben ein Zwerg, der bereits mit dem (hannoverschen) Bierseidl winkt. Der



Abb. 33:



Abb. 34:



Abb. 35:

Architekt, wie auch andere in der Runde, verfasste also gern Strophen und hat ein weiteres ‚Opus' voller Romnostalgie hinterlassen, das ein gewisser Francesco Liberatore, Vizepräsident des Tribunals in Rom, gleich auf demselben Zettel ins Italienische übersetzt hat (**Anhang 4**). Liberatore hatte wahrscheinlich mit der GG nichts gemein, befand sich möglicherweise rein zufällig als Gast ebenfalls in der Trattoria und konnte mit der kleinen Übersetzung seine Deutschkenntnisse unter Beweis stellen.

Der Historiker Ignaz Philipp Dengel (1872–1947)

Es gibt weitere Zeichnungen, auf denen zwar den Dargestellten keine Namen beigeschrieben sind, diese sich jedoch – unter Zuhilfenahme der vor-



Abb. 36:

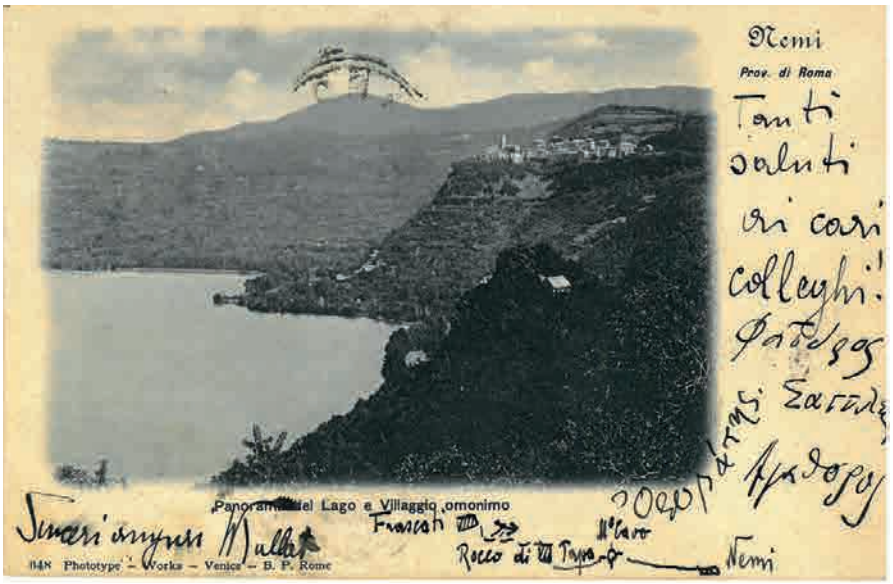

Nemi
Prov. di Roma
Tanti
saluti
ai cari
colleghi!
Panorama del Lago e Villaggio omonimo
Rocco di Papa
Nemi
148 Phototype – Works – Venice – B. P. Rome

Abb. 37:



Abb. 38:

handenen Fotografien oder durch andere Schriftstücke – mit Sicherheit benennen lassen. So zeigt ein Blatt von Éder sechs an einem Tisch sitzende Männer (**Abb. 41**). Links außen auf einem Stühlchen ein kleinwüchsiger, zierlicher, eleganter Mann, bekleidet mit Anzug, Fliege und Hütchen und mit Gehstock versehen. Die zugehörige Beischrift lautet *Ein fescher Mann*. Es wird sich dabei um den tschechischen Historiker Kamil Krofta (1876–1945), später, 1936–1938, Außenminister seines Landes, handeln, der im Gruppenfoto der Stipendiaten des ÖHI aus dem Jahre 1900/1901 wiedergegeben ist (vgl. **Abb. 4a-b**). Als Außerordentliches Mitglied des ÖHI in Rom arbeitete er zwischen 1899 und 1901 im Archiv des Vatikan. Von den anderen Herrschaften am Tisch ist aufgrund seiner langen, dürren Gestalt, des Schnurrbartes und der Pfeife mit Sicherheit Hans Posse zu erkennen. Zu seiner Rechten sitzt vermutlich Schimitz, von dem bereits die Rede war. Links neben Posse sitzt ein kräftig gebauter Mann mit Schnurrbart in rotfarbigem Talar, mit Käppchen und Rosenkranz in

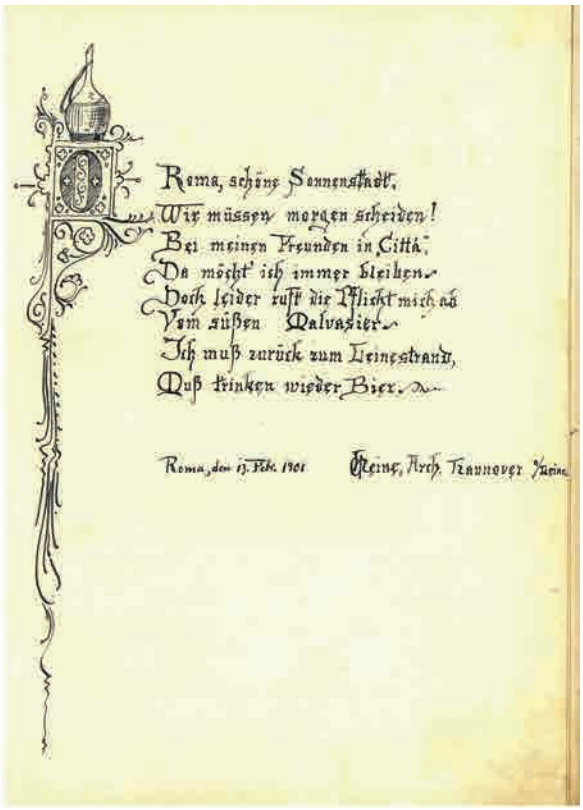


Abb. 39:

der Hand. Die Beischrift lautet *Das ist ein Cardinal*. Aufgrund eines auf den 8. Juli 1901 datierten Grußwortes von Ignaz Philipp Dengel wissen wir, dass der österreichische Historiker – 1929 bis 1938 Direktor des ÖHI in Rom – , wie er selbst schreibt, den Spitznamen „Cardinal“ trug, da er als […] *vulgo Cardinale di S. Fiorelli* unterzeichnete (**Abb. 42**).

Neben dem Cardinal am Tischende ist ein korpulenter, bebrillter Herr mit Karaffe in der Hand platziert. Er ist wohl identisch mit dem „Dicken“, der Posse auf der bereits gezeigten Zeichnung gegenübersitzt (vgl. **Abb. 34**). Dengel hielt sich 1899/1900 als Ordentliches Mitglied des ÖHI für 19 Monate in Rom auf, in den Folgejahren wiederholt für längere Zeiten. Er war mit dem Studium und der Edition der Nuntiaturberichte beauftragt und arbeitete deshalb häufig im Archivio Segreto Vaticano. Dengel war wohl das einzige Mitglied der GG, das tägliche, enge Kontakte zum Vatikan pflegte, auf diese Weise wohl auch zu seinem Spitznamen gekommen war und nachweislich



Abb. 40:

mindestens das gesamte Jahr 1901 über die Trattoria Fiorelli frequentierte[42]. Im Foto der österreichischen Stipendiaten von 1900/1901 ist er festgehalten (vgl. **Abb. 4a–b**) und auch in einer anderen fotografischen Gruppenaufnahme (vgl. **Abb. 8a–b**). Dengel ist ebenfalls in weiteren zwei Zeichnungen von Éder wiedergegeben: Einmal als Einzelfigur im roten Talar des ‚Cardinals' (**Abb. 43**)

[42] Das Kneipenwesen war ihm nicht unbekannt, war er doch 1892 in seiner Heimatstadt Innsbruck als Konkneipant in die Burschenschaft *Austria* aufgenommen worden. Gerhard Hartmann, Univ.-Prof. Dir. Dr. Ignaz Philipp Dengel, in: ÖCV Biolex, online unter: https://oecv.at/Biolex/Detail/10401801 [9. Dezember 2022], dort mit Geburtsjahr 1874 und Todesdatum 19. September 1947.



Abb. 41:

und zum anderen in der Haltung des Moses (wie im Grabmal Papst Julius' II. in der Kirche S. Pietro in Vincoli in Rom), hier überschrieben mit *Pezzo di Santo* (**Abb. 44**). Die vom „Moses-Dengel“ vorgezeigten Gesetzestafeln weisen auf Begriffe wie „Moral“ und „Pflicht“ hin, auf die Dengel seine Kumpanen in der Trattoria wohl immer wieder scherzhaft hingewiesen zu haben scheint. Jenen Vorgaben ist er jedoch selbst nicht gefolgt, wie aus einem „Gedicht“ von Schlotke mit dem Titel *Das Ende eines Cardinals* hervorgeht (**Anhang 5**).

Auch weitere schriftliche Äußerungen von Mitgliedern der GG informieren uns darüber, dass im Freundeskreis Begriffe wie Zucht, Ordnung und Moral kursierten und dass man scherzhaft ein diesen Vorgaben gemäßes Verhalten gegenseitig anmahnte. In zwei Abschiedsschreiben von Hans Posse ist Dengel mit seinem Spitznamen *Der Cardinal* bezeichnet und als *frommer Vorkämpfer* benannt, der allerdings, wie auch Posse selbst, den Verlockungen, die die Stadt bot, und einer allgemeinen *Verrohung* anheim gefallen sei; so heißt es am 30. April 1901 (**Abb. 45**):

„Geliebte Mista“ In alten Zeiten, so geht die Sage, hat ein frommer Vorkämpfer für Moral und Pflicht gegen Deine Verrohung gepredigt und wäre sicher noch Cardinal, vielleicht auch Papst, geworden, wenn er nicht schließlich selbst vollkommen dieser Verrohung verfallen wäre. Leider verlegte er sich in Ermangelung eines Besse-

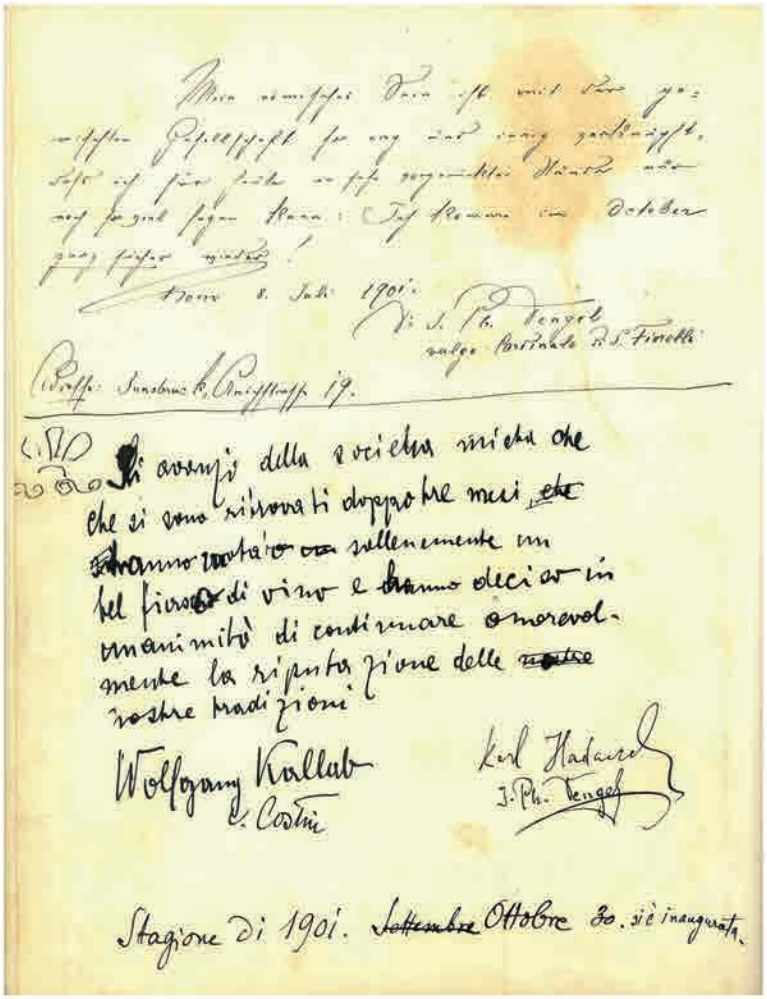


Abb. 42:

ren auf Mitglieder-Erziehung. Auch ich bin sein Opfer gewesen, und man sehe, was aus mir geworden ist. Verschandelt, verschandelt, verschandelt bin i!!! Verschandelt an Leib und Seele. Der bessere Teil meiner selbst ist zum Teufel gegangen! Aber gefreut hat's mich doch und schön war's auch! Dein Hans Posse.

Der zweite Text ist auf den 26. Juni 1901 datiert (**Abb. 46**):

Mit der Freude über meine durch gütige Beihilfe einiger Herre[n] nahezu vollendeten Erziehung eines inneren und äußeren Menschen mischt sich das schmerzliche Gefühl, Rom und die „Gemischte Gesellschaft" verlassen zu müssen. Da aber



Abb. 43:

diese meine Erziehung nach dem Ausspruche des Dottore Kallab noch einige bedenkliche Lücken aufzuweisen hat, wird mir nichts anderes übrig bleiben als diese Löcher im nächsten Jahre auszuflicken. Bis dahin: A Rivederci! Gemischte Gesellschaft!

Der Kunsthistoriker Wolfgang Kallab (1875–1906)

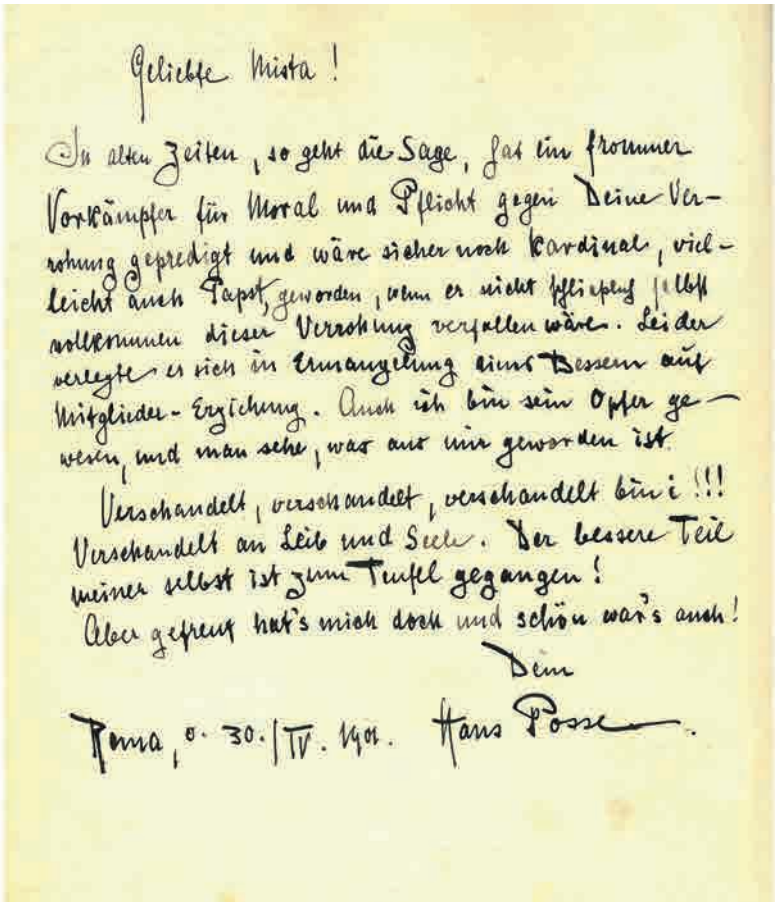
Der aus Mähren stammende und im Jahre 1900 frisch promovierte Kunsthistoriker Wolfgang Kallab, als Stipendiat des ÖHI auch auf der in das Jahr



Abb. 44:

1900/1901 datierten Fotografie abgebildet (vgl. **Abb. 4a-b**), hielt sich damals, zusammen mit Ignaz Philipp Dengel (9 Monate) und Max Dvorák (1874–1921, 2 Monate zwecks Studien über die Geschichte der mittelalterlichen Miniaturmalerei)[43], zu einem dreimonatigen Aufenthalt in Rom auf. Gleich

[43] ÖHI Rom Kasten I, 20. Max Dvorák, Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento, in: MIÖG Ergb.Bd. 6 (1901) 792–820; ders., Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 22 (1901) 35–126; ders., Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 24 (1903) 161–318; ders., Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K K Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale 1 (1907) 13–28, online unter: https://doi.org/10.11588/diglit.18129#0024;



Geliebte Mista!

In alten Zeiten, so geht die Sage, hat ein frommer Vorkämpfer für Moral und Pflicht gegen Deine Verrohung gepredigt und wäre sicher noch Kardinal, vielleicht auch Papst geworden, wenn er nicht schließlich selbst vollkommen dieser Verrohung verfallen wäre. Leider verlegte er sich in Ermangelung eines Besseren auf Mitglieder-Erziehung. Auch ich bin sein Opfer gewesen, und man sehe, was aus mir geworden ist.

Verschandelt, versaundelt, verschandelt bin i!!!
Verschandelt an Leib und Seele. Der bessere Teil meiner selbst ist zum Teufel gegangen!
Aber gefreut hat's mich doch und schön war's auch!

Dein

Roma, d. 30./IV. 1901. Hans Posse.

Abb. 45:

zu Beginn des Jahres 1901 ist Kallab unter den sieben Personen, die wohl in der Trattoria einen Brief unterzeichneten[44], ebenfalls am Karnevalssonntag unter denjenigen, die ein gemeinsames Schriftstück firmieren[45], und er war einer der 15 Teilnehmer der GG, die sich am 18. Juni zusammenfanden[46]. Eine Zeichnung mit der Beischrift *Wohin so eilig Herr Doktor? - Bin eingeladen!* hat

DERS., Francesco Borromini als Restaurator, in: ebd., Beiblatt 89–98, online unter: https://doi.org/10.11588/diglit.18481#0055; siehe auch Hans AURENHAMMER, Max Dvorák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, in: Österreichische Historiker II (2012) 169–200.

[44] Buch der GG 4.

[45] Buch der GG 6.

[46] Buch der GG 38.

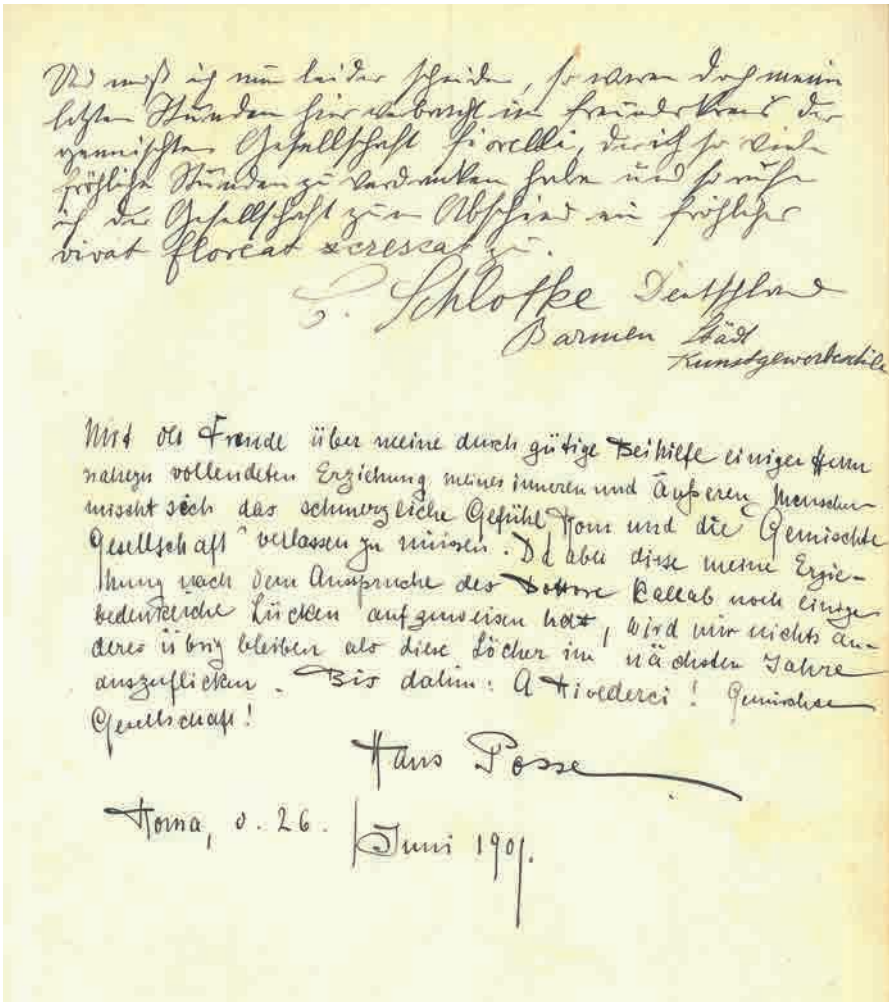


Abb. 46:

Rudolf Preimesberger zu Recht als Darstellung Wolfgang Kallabs bezeichnet[47] (**Abb. 47**). Kallab ist seinerseits der Hauptverfasser eines am 30. Oktober 1901 in nicht einwandfreiem Italienisch verfassten Grußes, als nach den Sommermonaten zu diesem Datum die Saison der GG wieder aufgenommen wurde (vgl. **Abb. 42**); dort heißt es: […] *di avermi della società mista che si sono ritrovati doppo tre mesi stanno sollenemente un bel fiasco di vino e hanno deciso in*

[47] Buch der GG 22. Rudolf Preimesberger, Wolfgang Kallab (1875–1906). Bruchstücke einer intellektuellen Biographie, in: RHM 50 (2008) 497.



Abb. 47:

unanimità di continuare onorevolmente la riputazione delle nostre tradizioni. Es unterzeichneten neben Kallab, V. Costin, Karl Hadaczek und J. Ph. Dengel.

Der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Edmund Renard (1871–1932)

Das Thema der in der GG angeblich erhaltenen Erziehung, verbunden mit Moral etc., wird auch von dem aus Köln gebürtigen Kunsthistoriker und


Hebe dich
weg von mir Weib!
es stehet geschrieben:
Saufen
ist das richtige Wort!

Abb. 48:


Hoch Oesterreich hüp!

Abb. 49:

Denkmalpfleger Edmund Renard[48] angesprochen. Er stellt in den anlässlich seines Abschieds von Rom am 15. April 1901 entstandenen Zeilen den eigenen, in Rom erlittenen *moralischen Schaden* als etwas durchaus Positives dar:

Die gemischte Gesellschaft ist ein Taubenschlag. Trotz der Dr. Dengel'schen Theorie von der zunehmenden Verrohung, von der die Eder'schen Karikaturen das glänzendste Zeugnis ablegen, zieht man betrübt wieder von dannen; die einzige Freude bei Abschied ist das Bewußtsein des hier empfangenen moralischen Schadens.

Auf eine „zunehmende Verrohung“ spielt ebenfalls eine von Éder signierte kolorierte Zeichnung an, die den bereits genannten auffallend dicken, bebrillten Mann mit einem Glas Rotwein in der Hand am Tische sitzend zeigt. Er wird rückwärtig von einer – bis auf die über die Knie reichenden Strümpfe – nackten Prostituierten umworben, die ihm mit ihrer rechten Hand ans Kinn fasst, die linke auf seinen Kopf legt. In einer genüsslichen, nicht ernst gemeinten leichten Abwehrgeste hebt der Mann lächelnd seine linke Hand. Die Beischrift lautet, wohl frei nach Ludwig Holberg[49] *Hebe Dich weg von mir Weib! Es steht geschrieben: Saufen ist das richtige Wort* (**Abb. 48**). Dieses Motto „Saufen ist das richtige Wort“ findet sich in den erhaltenen Dokumenten als Schlusswort auf einem Abschiedszettel einer Person, die am 17. März 1901 als Gustl von Blasewitz unterzeichnete. Die Identität dieser Person ließ sich bisher noch nicht klären.

Wohl Dengel und der gerade genannte ‚Dicke‘ sind dann auch auf einer Zeichnung mit der Beischrift *Hoch Oesterreich hup!* als diejenigen Personen zu erkennen, die in gemeinsamer Anstrengung einem betrunkenen Mitglied der GG dazu verhelfen, unbeschadet in sein Bett zu gelangen (**Abb. 49**). Die Erinnerung an kolossale Besäufnisse ist also immer wieder ein beliebtes Thema. Vom 8. Oktober 1901 datiert eine unsignierte Zeichnung, mit der der sog. Dicke[50], der hier vom Rücken her gesehen ist, seinen Abschied von der Gemeinschaft nimmt[51]. Im Beitext dankt der bislang Unbenannte (die Unterschrift ist nicht zu entziffern [Arndt Roediger?]) für die freundliche Aufnahme in die GG und die Tatsache, dass er als gleichwertiges Mitglied betrachtet wurde (**Abb. 50**).

---

[48] Edmund Renard, Kirchliches Silbergerät auf der Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz in Leipzig, in: Zeitschrift für christliche Kunst 11/12 (1897) 343–350 und 359–372; ders., Dans la lumière de Rome. Pèlerinage et flâneries (Paris 1910).

[49] Wohl frei nach Ludwig Holberg, Lustspiele I (1822), Magdelone: Hebe dich weg von mir, Weib! Ich kann den Branntweingestank nicht vertragen (5. Szene).

[50] Er ist in weiteren vier Zeichnungen zu erkennen: **Abb. 34, 35, 36, 48**.

[51] Buch der GG 35.

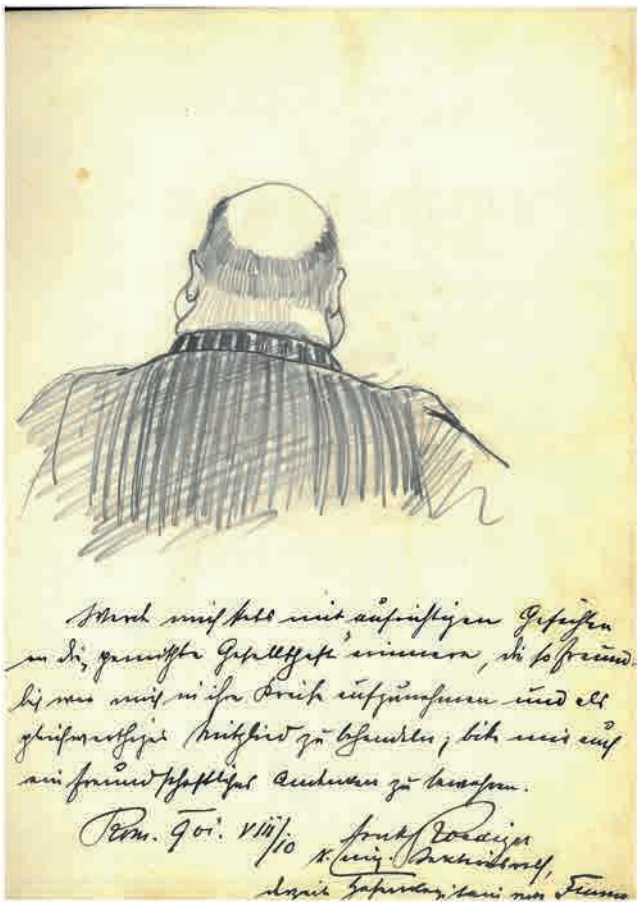


Abb. 50:

Der Paragraph 11

Die Tatsache, dass während der Zusammenkünfte der GG kräftig gezecht wurde, geht nicht nur aus den erhaltenen Zeichnungen und dem wiederholten Lob des Weines hervor, sondern ist auch durch zwei Postkarten belegt, in denen auf den heute fast vergessenen § 11 hingewiesen wird. Dieser stellte seinerzeit ein scherzhaftes Regelwerk zum gemeinschaftlichen Biergenuss, im vorliegenden Falle wohl eher Weingenuss dar[52]. Der Architekt Heine sandte

[52] Der „Paragraph 11" ist das bekannteste und am weitesten verbreitete scherzhafte Regelwerk zum gemeinschaftlichen Biergenuss auf studentischen Kneipen. Er bezieht sich auf kein Gesetz, sondern auf einen alten Handwerksbrauch: Früher war es üblich, dass



Abb. 51:

eine Postkarte aus seiner Heimatstadt Hannover an die GG mit Aufdruck des Fechtklubs seiner Stadt, in dem er wohl Mitglied gewesen war, und dem Vermerk *Chr. Heine fec.*; Heine hatte also wohl diese Zeichnung entworfen. Die Darstellung zeigt nicht nur den Fechtmeister (Heine selbst?), sondern auch ein großes Fass, aus dem ein kauernder Mann Bier zapft und auf dessen Boden – in roter Farbgebung hervorgehoben und nicht zu übersehen – § 11 geschrieben steht (**Abb. 51**). Diesen Paragraphen 11 fügte dann auch Posse auf einer aus Perugia an die GG gerichteten Postkarte vom 8. Dezember 1901 handschriftlich hinzu. Heine ist bis Anfang 1902 mit einer Postkarte an die Trattoria belegt und damit einer der treuesten Anhänger der GG. Aus welchem speziellen Anlass er sich in Rom aufgehalten hatte, ist bisher noch unbekannt.

Der Rumäne Vasile Costin

Ein Beleg dafür, dass die Teilnehmer der GG ständig wechselten, sind die schon mehrfach genannten, teilweise illustrierten oder bedichteten „Ab-

Gesellen auf ihrer Wanderschaft unter keinen Umständen eine Unterbrechung einlegen durften – vor allem nicht, um in ihre Heimatstadt zurückzukehren. Der § 11 legte das in vielen alten Handwerksordnungen fest: „Es wird weitergewandert“, d. h., „Es wird fortgesoffen!“ oder lateinisch „porro bibitur!“.



Abb. 52:

schiedsworte". Der Rumäne Vasile Costin war von Anfang an Teil der GG und sandte, wie andere auch, bereits zu Neujahr 1901 Grüße nach Rom, meldete sich dann das gesamte Jahr 1901 über per Postkarte und hielt sich im September/Oktober 1901 in der Trattoria auf. Am 10. August 1901 richtete er eine Karte an Schimitz und bezeichnete diesen als *L'unico reduce* der GG, vermutlich deshalb, da dieser wohl als Einziger der Freunde auch im Sommer in der Stadt geblieben war. Ein Vergleich mit den in der Fotografie mit Unterschriften (vgl. **Abb. 8a-b**) abgelichteten Herren könnte vermuten lassen, dass es sich

um V. Costin handelt, der auf einer undatierten Zeichnung von Éder als „Marc Aurel“ auf dem Kapitolsplatz dargestellt ist[53] (**Abb. 52a-b**). Auf dem Sockel der Statue liest man: *Marcus Aurelius Secundus Imperator SOCIETATIS MIXTAE / errichtet X MART. MDCCCCI*. Mit der Bezeichnung *Imperator* könnte der Vorsitzende der GG gemeint sein, was jedoch mit dem Aussehen von Schimitz, der auf mehreren Postkarten mit eben der Bezeichnung „Vorsitzender“ genannt wird, nicht übereinstimmt. Was es mit der Zeitschrift *TRIBUNA*, die die Figur in der Hand hält, auf sich hat, bleibt unbekannt[54].

Weitere Angehörige der GG

Der aus Triest gebürtige Hermann von Guttenberg (1881–1969), später Professor für Botanik[55], und ein gewisser Andreas Sattler Dornberger[56] sind auf einem Blatt mit dem Zusatz *Mitglieder der gemischten Gesellschaft vom 22.3. bis 4.4.1901* genannt[57]. Sattler Dornberger richtete am 5. Juni 1901 eine Karte mit der Darstellung eines Torpedobootes aus Pola an den *Albergo Fiorelli*, was die Trattoria – selbst nach einem, wie in diesem Falle, nur vierzehntägigem Aufenthalt in Rom – als gefühlte Heimstätte der Gesellschaft ausweist (**Abb. 53**). Der Archäologe Otto Egger, 1899 in Wien promoviert, sandte Glückwünsche zu Neujahr 1900[58]. Seine Karte ist die erste, auf Seite 1 des Buches eingeklebte Nachricht, zusammen mit der Klappkarte einer als *M. Mánska* unter-

[53] Buch der GG 21.

[54] Auch auf dem mit *Latrina gratuita* bezeichneten Blatt (s. **Abb. 35**) hält der an der Spülung ziehende Mann Blätter der TRIBUNA in der Hand.

[55] Hermann von Guttenberg (1881–1969), 1904 in Graz promovierter österreichisch-deutscher Professor für Botanik. Festschrift zum 85. Geburtstag (1965). Brigitte Steyer, Der Rostocker Botaniker Hermann von Guttenberg (1881–1969) und sein Wirken in Berlin, in: Ein Leben für die Biologie(geschichte), Festschrift für Ilse Jahn, hrsg. von Karl-Friedrich Wessel (= Berliner Studien zur Wissenschaftsphilosophie und Humanontogenetik 17, Bielefeld 2000) 96–103.

[56] Ein „Anton Sattler Dornbacher“ ist in Wien, Handels- und Gewerbekammer als Konzipist aufgeführt.

[57] Buch der GG 13.

[58] Buch der GG 1. Otto Egger wurde im Jahre 1899 in Wien mit dem Thema „Studien über die Darstellungen von Saiteninstrumenten der antiken Kunst“ promoviert. Siehe dazu Schörner. 1899/1900 wurde Egger als Außerordentliches Mitglied des ÖHI Rom geführt. Vermutlich von diesem Otto Egger stammt eine in das Jahr 1894 datierte Zeichnung von griech. Spiegeln, Griffen und Stützen (DAI Rom Archiv -A-VII-44-074). Ein Dr. Otto Egger ist auch als Teilnehmer der Universitätsreise durch die Peloponnes (9.–26. April 1900) bezeugt: Zentrum für Mittelmeerstudien, Working Paper Series, Ruhr-Universität Bochum, online unter: www.zms.rub.de = abgerufen am 12. Oktober 2020). Ein Dr. Otto Egger war in der Antikensammlung in Wien als Kustos-Adjunkt angestellt: Handbuch des allerhöchsten Hofes und des Hofstaates seiner K. u. K. Apostolischen Majestät für 1911, 106.


M. Ciapis, Pola. - Phot. Atelier „Flora", Pola.
Torpedoboote in Fahrt
Torpediniere in corsa

Abb. 53:

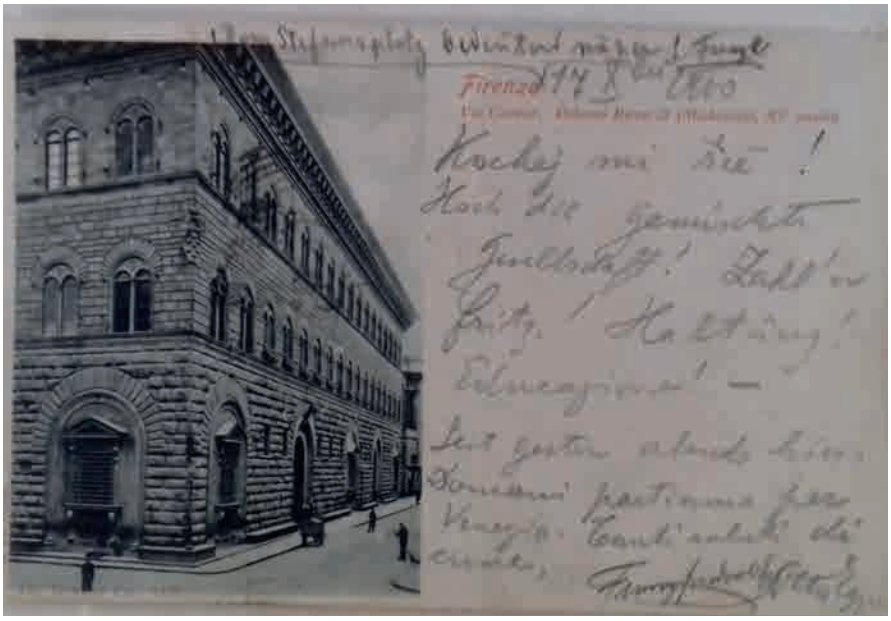

Firenze

Abb. 54:

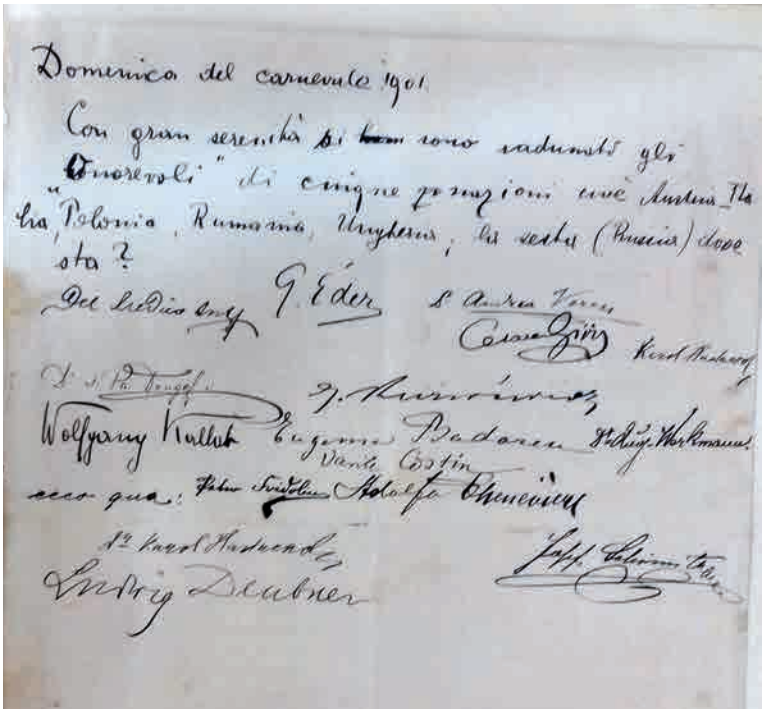


Abb. 55:

zeichnenden Person. Egger hatte bereits die am 17. Oktober 1900 aus Florenz gesandte Postkarte mitunterschrieben, auf der sich der Spruch findet *Kochej mi siè [Liebe mich!!]! Hoch die Gemischte Gesellschaft! Zahl'n Fritz! Haltung! Educazione* (**Abb. 54**). Eggers Studiengenosse Karl/Carl [Karol/Carol] Hadaczek (1873–1914)[59], der ein Jahr später promoviert wurde, ist einer von den 14 Personen, die am Karnevalssonntag 1901 gemeinsam feierten (**Abb. 55**)[60],

[59] Karl Hadaczek, Der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker (= Abhandlungen des Archäologisch-Epigraphischen Seminars der Universität Wien 14, Wien 1903); ders, Die Fibel des Odysseus, Helikes und Kalykes, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 6 (1903) 108–122; ders., Zu einer neuen Marsyasgruppe, in: RM XVII (1902) 173–178; Carola Metzner-Nebelsick, Karol Hadaczek's stay in Vienna (1897–1900) and its effect on his contribution to Polish Archaeology, in: Archaeologia Polona 50 (2012 [2019]) 7–26. In der Datenbank des DAI (Zenon) sind 16 Arbeiten von und über Hadaczek verzeichnet.

[60] Buch der GG 6.

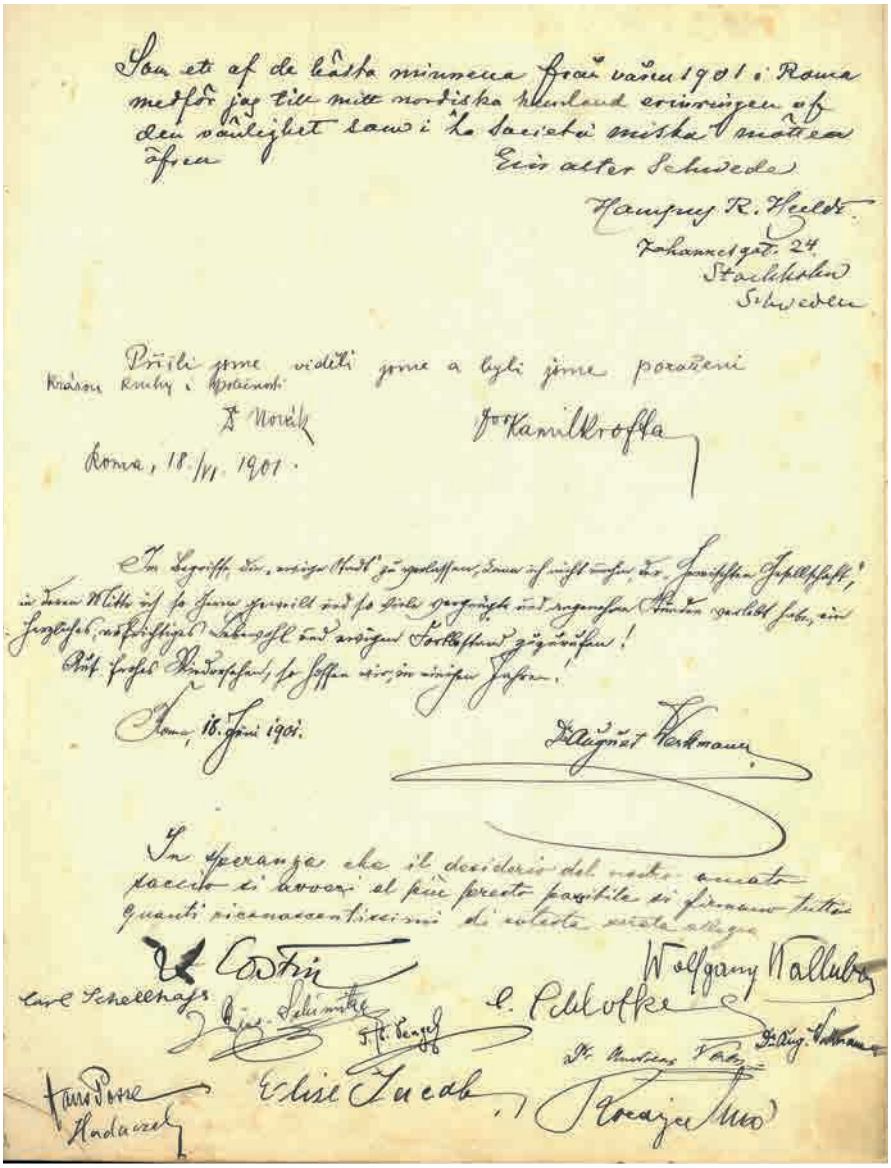


Abb. 56:

und einer der 15 Teilnehmer, die sich am 18. Juni 1901 in der Trattoria trafen (**Abb. 56**)[61]. Später schrieb er noch mehrfach an seine Freunde.

[61] Buch der GG 38.

Der 1899 promovierte Altphilologe und Religionswissenschaftler Ludwig August Deubner (1877–1946)[62] nahm an der gut besuchten Sitzung in der Trattoria am Domenica di Carnevale 1901 teil[63]. Der Pole Aleksander Mrozinski[64] ist unter den 10 Personen die am 14. März ein gemeinsames Blatt in der Gaststätte unterzeichneten. Im Verlauf des Jahres 1901 sandte er noch mehrfach Postkarten an die GG. Ein gewisser Eugène Badareu aus Rumänien[65] ist am Karnevalssonntag unter denjenigen Personen, die sich auf einem Blatt mit der eigenen Unterschrift ‚verewigten‘. Auf einem Gruppenfoto vom Februar 1901 ist auch Frau Badareu, die wohl gerade in Rom zu Besuch gewesen war, festgehalten (vgl. **Abb. 8a–b**). Ihr Mann unterschrieb dann auch am 6. März auf dem Abschiedsblatt an die GG und war später noch ein eifriger Kartenschreiber an seine römischen Freunde. Ein Beweis für die Tatsache, dass die Adresse der GG unter Freunden weitergereicht wurde, ist ein Schreiben des Ungarn A. Del Medico, der am Karnevalssonntag 1901 in Rom mit von der Partie war und sich dann nochmals Ende März in der Stadt aufhielt. Später sandte er eifrig Postkarten, darunter eben eine aus Budapest mit folgendem Text:

Dieser Tage kommt unser Bezirkslump nach Rom. Ein sehr anzuempfehlendes Medium für die Specialitaet Eders. Dozse Demeter ist ein überaus angenehmer Gesellschafter. Bitte ihn freundlich aufzunehmen & ihn in die Misterien der Cotta [?] *di Marsala Basile*[66]*, Modell Königin etc. einzuweihen*.

Es war wohl dieser Herr, der der Runde in der Trattoria am 24. April 1901 dankte und allesamt oder auch einzeln nach Budapest einlud.

Der ungarische Historiker Andrea [Endre] Veress (1868–1953), Vater des Komponisten Sandór Veress[67], unterschrieb am Karnevalssonntag zusammen

[62] Seine Dissertation „De incubatione capita quattuor“ erschien in Leipzig 1900; ders., Kosmas und Damian (Leipzig–Berlin 1907).

[63] Buch der GG 6.

[64] Buch der GG 11. Es bleibt bislang ungeklärt, ob es sich evtl. um den gleichnamigen Polen aus Warschau (1877–1928) handelt, der am 1. September 1899 die Offiziersprüfung abgelegt hatte und dann eine Karriere im polnischen Militär gemacht hatte. Vgl. Polish Biographical Dictionary XXII (1977) 199f.

[65] Aufgrund des Geburtsdatums kann es sich nicht um den bekannten gleichnamigen rumänischen Physiker (1887–1975) gehandelt haben. Badareu schrieb am 6. März 1901, wohl kurz vor seinem Weggang aus Rom: *Je n'aurais jamais un bon souvenir de Rome, mais avec plaisir de la Gemischte Gesellschaft* (166).

[66] Der palermitanische Architekt Ernesto Basile (1857–1932) hatte das Etikett für den ersten Marsala entworfen.

[67] Endre Verress, Isabella, regina d'Ungheria, figlia di Bona Sforza (1519–1559) (Roma 1903); ders., Relationes nuntiorum apostolicorum in Transsilvaniam missorum a Clemente VIII. (1592–1600), (Erdelyorszagi papai követek Jelentesei VIII. Kelemen idejeböl [1592–1600]) (= Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia 2/3,



Abb. 57:

mit weiteren 13 Personen ein Grußblatt[68]; sein Abschied von Rom am 4. Juli 1901 erfolgte im gleichen Moment wie der von Wolfgang Kallab[69] (235) (vgl. **Abb. 47**). Veress ist eines der wenigen Mitglieder der GG, das ein fehlerfreies Italienisch schrieb. Er sandte bald nach seinem Abgang noch im Juli 1901 mehrere Postkarten an die Freunde und ebenfalls auch im Jahre 1902 noch eine illustrierte Karte mit einer *Löwenfamilie* genannten Zeichnung (**Abb. 57**). Ob er mit der Wahl des hier wiedergegebenen Sujets auf die GG anspielen wollte, ist fraglich. Die beiden kleineren Beifiguren rechts im Bild ähneln deutlich anderen, wie sie Éder als Mitglieder der GG gezeichnet hatte (z. B. Krofta, vgl. **Abb. 41**)[70]. Das Siegel GE am unteren Bildrand in der Mitte könnte Gyula Eder heißen und somit wäre diese Postkarte eine aus einer Reihe der von diesem Künstler entworfenen Sujets.

Mehrere, meist nur ein einziges Mal bezeugte Personen sind häufig weder in ihrer Herkunft noch in ihrem Werdegang näher zu fassen. Dazu gehören Jo-

Budapest 1909). 1915 wurde Endre Veress von Klausenburg aus nach Budapest auf den Posten eines Miniterialrats fürAngelegenheit der rumänischen Nationalität berufen.

[68] Buch der GG 6.

[69] Buch der GG 41.

[70] Die linke kleine Figur ähnelt der auf **Abb. 64**, die rechte derjenigen auf **Abb. 16**.

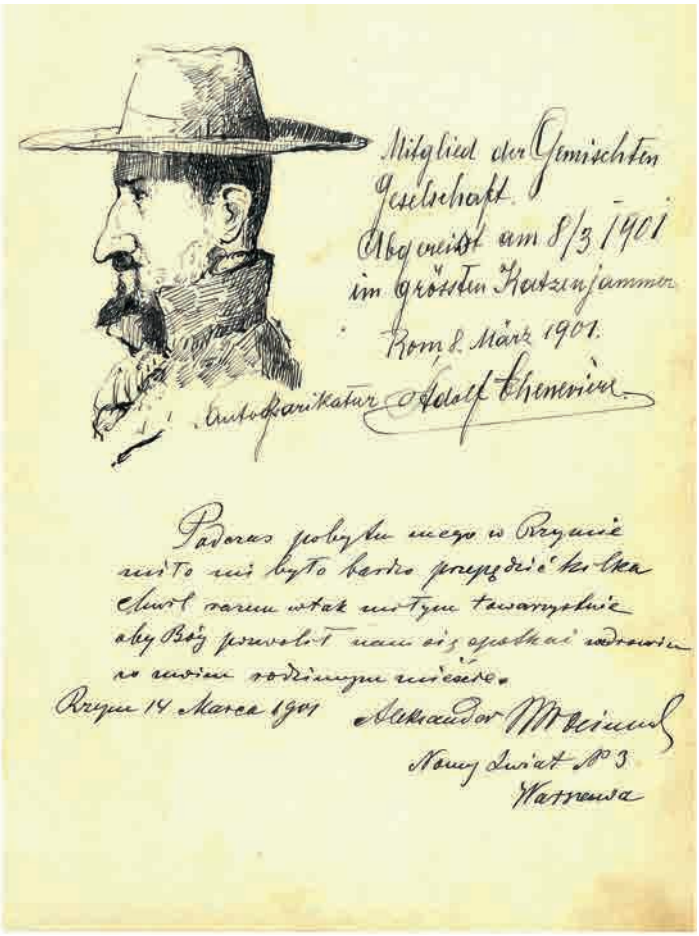


Abb. 58:

hann Endt (1869–1951)[71], Th. Garlicki, E. Gentz, der Schwede Prof. Huldt[72], V. Mattel[73], der Schweizer Schriftsteller Adolf Chenevière (1855–1917), der am

[71] Es handelt sich möglicherweise um den deutsch-böhmischen Lehrer, Volkskundler und Heimatforscher. Dieser legte im Jahre 1899 in Prag eine Schrift mit dem Titel „Beiträge zur ionischen Vasenmalerei“ vor und ließ diese auf Kosten der 1891 gegründeten Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen drucken. Johann Endt, Adnotationes super Lucanum (Leipzig 1909); außerdem zahlreiche Publikationen über sein heimisches Erzgebirge.

[72] Buch der GG 10.

[73] Vom 14. März 1901.



Abb. 59:

8. März 1901 in der Trattoria mit Text und einem Selbstporträt in Zeichnung (**Abb. 58**)[74] bezeugt ist und aufgrund dessen möglicherweise auf dem Blatt mit der Beischrift *Die Corsinianer* als der schmale, größere Mann der beiden Dargestellten (der untersetzte Dicke könnte Vasile Costin sein) zu erkennen ist (**Abb. 59**). Weiterhin gibt es einen gewissen Sabatu oder einen [?] Schmidt,

[74] Adolphe Chenevière (1855–1917), französischsprachiger Schweizer Romancier.

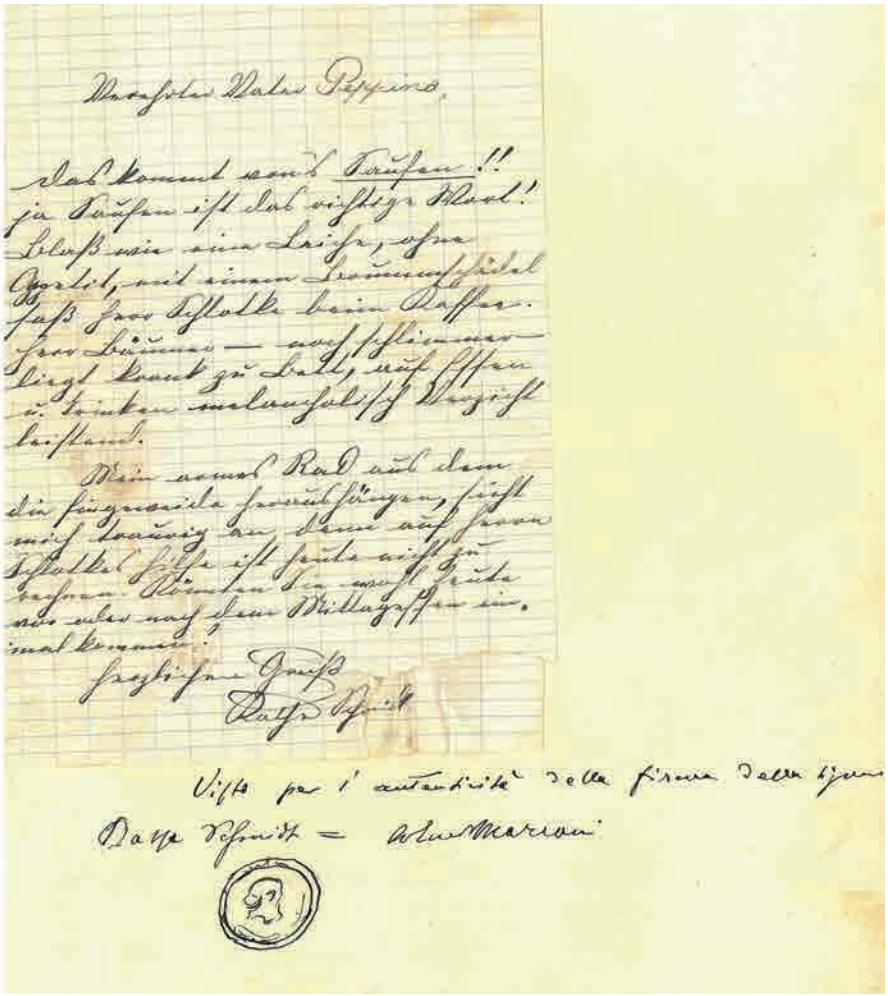


Abb. 60:

der ohne Datum an den Trattoriabesitzer *Vater Peppino* schrieb und von dem wegen Besäufnis unbrauchbaren Schlotke berichtet, der sonst wohl immer die Fahrräder reparierte; nun bat er den Wirt Peppino um Hilfe (**Abb. 60**) (**Anhang 6**)[75]; weiterhin den späteren evangelischen Theologen Hans Otto Arthur Maria Roderich Ulrich Freiherr von Soden (1881–1945)[76] (87), der zufällig

[75] Buch der GG 28.

[76] Hans von Soden, Die Cyprianische Briefsammlung. Geschichte ihrer Entstehung und Überlieferung (Leipzig 1904); ders., Das lateinische Neue Testament in Afrika zur Zeit

während der Überfahrt nach Capri den Kunsthistoriker H. Steinacker (1872–1944)[77] getroffen hatte, worauf beide gemeinsam eine Karte an die GG sandten. Bei Josef Perkmann, der am 14. März 1901 unter den 10 Personen war, die ein Blatt in der Trattoria unterzeichneten, könnte es sich um einen Gymnasialprofessor handeln, der 1894 einen Sprachführer veröffentlicht hatte[78]. Ob es sich bei dem zusammen mit 9 weiteren Personen (u. a. Garlick, Perkmann und Endt) am 14. März 1901 auf einem Blatt Unterzeichnenden um den damals bereits 56 Jahre alten Archäologen Wilhelm Gurlitt (1844–1905)[79] oder eine gleichnamige Person gehandelt hat, bleibt offen; der Historiker Karl Emanuel Schellhass (1862–1942) war unter jenen 15 Personen, die am 18. Juni in der Trattoria zusammengesessen hatten und ein gemeinsames Grußblatt unterzeichneten[80].

Mit der GG in Zusammenhang stehende Damen

Wie aus den bisher besprochenen Dokumenten eindeutig hervorgeht, bestand der Freundeskreis aus zugereisten jungen Männern. Die weiblichen Namen, wie sie von Postkarten und ausnahmsweise durch schriftliche Grüße aus der Trattoria bekannt sind, umfassen nicht einmal eine Handvoll Personen. Da es damals durchgehend unüblich war, als Dame allein ein Restaurant oder gar eine Kneipe aufzusuchen, lässt sich vermuten, dass es sich bei diesen Damen um Zimmerwirtinnen gehandelt hat, die durch ihre Untermieter in Kontakt mit der GG gekommen waren bzw. umgekehrt: Unter den Freunden wurden vermutlich, wie noch heute üblich, Hinweise auf preiswerte Unterkünfte weitergegeben. So bat der Archäologe Carl Hadaczek, der 1901 bis 1903 in Rom weilte, am 27. September 1901 auf einer Postkarte Herrn Schimitz um Bestellung von Wohnung bei Massa. Es wird sich vermutlich dabei um die Italienerin Luisa Massa gehandelt haben, die am 22. Mai 1901 eine Postkarte mit dem Motiv des Cupido-Brunnens der Villa Pamphilj an *Signora Maria Manska e società* an die Trattoria sandte und der *società mista* für Glückwünsche (evtl.

Cyprians nach Bibelhandschriften und Väterzeugnissen (Leipzig 1909).

[77] Franz Hilmar Karl Steinacker (1872–1944). ÖHI Rom Archiv, Kasten I, 5: 1899/1900 ist Steinacker als Ordentliches Mitglied geführt. Er blieb damals sechseinhalb Monate in Rom.

[78] Josef Perkmann, Bildender Unterricht in den Sprachfächern, 1. Teil: Grundlinien (Innsbruck 1894).

[79] Wilhelm August Franz Christian Gurlitt (1844–1905), Archäologe, der dann zur Landesarchäologie übertrat: Zeitschrift für Klassische Archäologie 75 (2015). Wilhelm Gurlitt, De tetrapoli Attica (Diss., Göttingen 1867); ders., Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen. Eine archaeologische Untersuchung (Wien 1875); ders., Über Pausanias (Graz 1890) u. a. m.

[80] Karl Schellhass (1862–1942). Buch der GG 51.



Abb. 61:

zum Geburtstag?) dankte. Ein gewisser W. M. richtete am 22. Juni 1901 Grüße an die *allegra Signora Manska* aus, die in den Zeilen von Schlotke über die Verrohung des *Cardinals* erwähnt wird (vgl. **Anhang 5**). Eine M. Mánska hatte aus Berlin Neujahrsgrüße zum Jahreswechsel 1900/1901 mit einem in slovenischer Sprache verfassten Zusatz gesandt und sich dann, ebenfalls aus Berlin, nochmals am 25. Februar gemeldet. Ob sie möglicherweise diejenige Dame war, an die der Pole Osjecki auf seiner Postkarte aus Bromberg vom 10. September 1901 *saluti alla Sora Maria* richtete, bleibt unklar. Ob eine gewisse Elise Jaedke, die zusammen mit weiteren 17 Personen, u. a. auch Hans Posse, am 18. Juni 1901 in der Trattoria ein Blatt unterzeichnete[81], ebenfalls zu den Zimmerwirtinnen

[81] Buch der GG 38.


Also geht es z. B. auch in Neapel zu

Abb. 62:


Der Süppenkaspar bei Fiorelli.
Ich ess' meine Süppe nicht,
Nein, meine Süppe ess' ich nicht!

Abb. 63:

gehörte, bleibt unbekannt. Nur zweimal sind Ehefrauen von Mitgliedern der GG erwähnt: so die bereits genannte Frau Badareu, dann Frau Elisabeth Schimitz, die aus München und am 1. Juni 1901 aus Lausanne an die GG schrieb. Auf letzterer Karte erwähnte sie die Durchreise des Familienfreundes und Kollegen Di Bella. Von diesem sonst nicht weiter bekannten Herrn ist eine vom 28. Mai 1901 datierte Zeichnung erhalten, die an jenem Abend um Viertel nach 10 Uhr in der Trattoria entstanden war (**Abb. 61**).

Bisher ungeklärt bleibt, wer sich hinter der als *povera* (oder *poverina*) *vedova* unterzeichnenden Person verbirgt, die im Dezember 1900 aus Berlin zwei Karten nach Rom an die GG sandte. Diese *vedova* richtete auch am 2. August 1901 eine Postkarte aus Neapel an die Freunde mit der Darstellung des berühmten Erotenfrieses aus der Casa dei Vettii in Pompeji[82]. Ob die Wahl gerade dieses Motivs als Anspielung auf Interessen innerhalb der GG zu deuten ist, bleibt unsicher.

Der notorische Mangel an Präsenz des weiblichen Geschlechts bzw. die Anziehungskraft, die römische Damen auf die allein reisenden und sich in Rom ungezwungen bewegenden Herren ausgeübt haben, geht – wie sich immer wieder zeigen ließ – aus den von Éder festgehaltenen Szenen hervor. Schlotke scheint einer der aktivsten ‚Schürzenjäger‘ gewesen zu sein, der sich im Gegenzug mit seinen selbstverfassten Versen über seine Freunde und deren ‚Missetaten‘ ausließ.

In zwei Zeichnungen ist wohl der Besitzer der Trattoria, Giuseppe Fiorelli, wiedergegeben. Die eine ist benannt mit *Also geht es auch in Neapel zu* (**Abb. 62**); unklar bleibt, worauf hier angespielt wird. Der deutlich als Italiener gekennzeichnete Mann tritt auch in einem weiteren Blatt mit der Überschrift *Der Suppenkasper bei Fiorelli. Ich esse meine Suppe nicht. Nein, meine Suppe ess ich nicht* auf (**Abb. 63**). Der hier als *Suppenkasper* Charakterisierte scheint auch auf einer anderen Darstellung wiedergegeben zu sein, die als *Latrina gratuita* betitelt ist (186) (vgl. **Abb. 33**), und ist wohl ebenfalls in dem mit *I nostri bimbi – come dovrebbero essere* überschriebenen Blatt mit der auf dem Nachttopf sitzenden rechten Figur zu identifizieren, während die hier linker Hand befindliche Person mit dem Hütchen wohl Kamil Krofta sein könnte (**Abb. 64**).

Resümee und Ausblick

Die hier erstmals vorgestellten und kommentierten Dokumente, die von der in Rom um das Jahr 1900 existierenden *Gemischten Gesellschaft* berichten,

[82] William Carthon Archer, The Paintings of the Casa dei Vettii in Pompei (Diss., University of Virginia 1981, Microfilm 1982); Francesco De Angelis, Playful workers. The Cupid Frieze in the Casa dei Vettii, in: Pompeii: art, industry and infrastructure, hrsg. von Eric E. Poehler (Oxford 2011) 62–72.

gestatten einen lebendigen Einblick in einen losen Verbund von miteinander befreundeten jungen Männern, die sich – wie besonders gut attestiert – im Jahre 1901 aus unterschiedlichen, meist studienbedingten Motiven für kurze oder längere Zeit in Rom aufgehalten hatten. Die Gemeinschaft war dadurch einem ständigen Kommen und Gehen unterworfen. Zahlreiche Teilnehmer sind uns allein durch ihre Unterschriften bekannt; einige andere lassen sich näher fassen und wenige noch in späteren Jahren greifen. Aus den von der GG hinterlassenen Schriftstücken und Zeichnungen geht die allgemeine Begeisterung über die Möglichkeit eines Aufenthaltes in Rom hervor, der allen eine in heimatlicher Umgebung nicht denkbare ausschweifende Freiheit und Ungebundenheit ermöglichte.

Der Natur dieses Freundschaftskreises entsprechend liegt der Akzent des vorhandenen Materials nicht auf Rom als Anziehungspunk zur Weiterbildung in zahlreichen Künsten, sondern konzentriert sich allein auf den Aspekt des uneingeschränkten Vergnügens, das die fröhlichen Zusammenkünfte der aus unterschiedlichen Ländern stammenden Freunde boten und das die mehr oder weniger geglückten Versuche einer Annäherung an die römische Damenwelt ermöglichte.

Rein beschreibenden Schriften oder literarischen Skizzenbüchern gegenüber, wie sie z. B. Hermann Allmers (1821–1902) im Jahre 1868 veröffentlichte Schrift „Römische Schlendertage“, Friedrich Noacks Schriften „Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900“ (Stuttgart 1907) und dessen „Das deutsche Rom“ (Rom 1912) oder auch später Ludwig Pollaks Memoiren darstellen, wirkt das Material der GG allein schon durch die *ad hoc* entstandenen Zeichnungen und Beiträge der einzelnen ‚Mitglieder‘ wesentlich lebendiger. Aus einigen Schriftstücken geht hervor, dass es innerhalb der Freundesgemeinschaft eine gewisse, wohl fiktive ‚Rangordnung‘ gegeben zu haben scheint, da die Rede von einem Vorsitzenden, auch *Präsident* genannt, erwähnt wird und eben auch eine Person als Imperator in antikem Gewande dargestellt ist (vgl. **Abb. 52a**). Auch ein *Cardinal* fehte nicht (vgl. **Abb. 41–43**). Immer wieder – und nicht nur von Hans Posse[83] – wird auf Vorgaben, wie *moralische Verpflichtung* und *Erziehung*, hingewiesen und es wird betont, dass man auf die eigene *Vervollkommnung* hinarbeite, diese jedoch nie erreiche und somit in die Ewige Stadt wiederkommen müsse. Möglicherweise stammen diese Begriffe aus der jeweils häuslichen Erziehung und einem prüden Umfeld, das sie mit großer Begeisterung in Rom bald hinter sich ließen und dessen Ansprüche und Erwartungen sie nur noch scherzhaft verwendeten. Alle erwähnten Herrschaften haben die neue, ungekannte Freiheit dermaßen genossen, dass sie sich stark nach Rom zurücksehnten. Der wechselnde, trinkfeste Freundeskreis spielte bei dem so positiven

[83] Siehe die Zeichnung *Pezzo di Santo* (**Abb. 44**).



Abb. 64:

Rom-Erlebnis eine zentrale Rolle, wurden hier doch selbstverfasste Gedichte vorgetragen, kleine Abhandlungen über gegenseitige Schwächen verfasst, kernige Trinksprüche vorgebracht; es kursierte allerlei belustigender Unfug und es entstanden Zeichnungen von teils stark satirischem Charakter. Das immer wieder im Vordergrund stehende Trinken, ja sogar das ‚Saufen‘ als höchstes Gut, scheint ganz offensichtlich Anleihen bei burschenschaftlichen Bewegungen zu haben.

Es ist interessant festzuhalten, dass hier und dort von der Verwendung eines Fotoapparates die Rede ist: So wird in einer der kurzen Schriften von Schlotke Herr Répàtzky bei seinem Versuch, auf dem Pincio eine Dame zu fotografieren, aufs Korn genommen (vgl. **Anhang 2**) und der bartlose Hans Posse wurde nicht nur gezeichnet, sondern auch fotografiert und von abgereisten Freunden wurde nach Fotografien gefragt, die auch von Éders Karikaturen hergestellt worden waren, doch blieb der Zeichenstift eines Gyula Éder das bevorzugte Mittel, mit dem die jugendlichen Exzesse von später teils berühmten Zeitgenossen, allen voran wohl Hans Posse und Ignaz Philipp Dengel, festgehalten wurden. Eine dieser Fotografien mit dem Thema *Iphigenie in Aulis* gibt eine Zeichnung wieder, die nicht im Original vorliegt (**Abb. 65**). Die Mitte des Bildes nimmt



Abb. 65:

der für das Opfer vorbereitete Altar ein, links davon mit jeweils einem Messer in der Hand sind die vier Männer zur Ausführung der Bluttat angetreten. Die vorderen drei von ihnen tragen schwarze Kapuzen, vermutlich sind Orest, Menelaos und Achill gemeint, während in der vierten Figur Agamemnon dargestellt sein könnte. Iphigenie ist bereits entrückt und auf einer Wolke gelagert, von der aus sie den vier Männern in einer Spottgebärde mit gespreizten Fingern eine Nase dreht. Die Küstensituation ist am rechten Rand wiedergegeben, ein kleines Hinweisschild besagt *Sentiero Tauris*. Ob Éder, wie ja häufig, auch in dieser Zeichnung auf dem Umweg (in diesem Falle über die Tragödie) auf eine Begebenheit innerhalb der GG anspielt, bleibt ungeklärt.

Das letzte Mal, dass sich Éder bei der GG meldete, geschah mit einer am 2. Januar 1902 gestempelten Glückwunschkarte zum Neuen Jahr aus Budapest (**Abb. 66a-b**). Er benutzte eine vom Künstler Rudolf Schiestl entworfene Postkarte, die dessen Signatur trägt: *RD. SCHIESTL 99*[84]. Das Motto der Karte *aus*

[84] Rudolf Schiestl (1878–1931), Maler und Zeichner, war einer der drei Brüder Schiestl, die zu Beginn des 20. Jh.s im fränkisch-bayerischen Raum tätig waren. Es ist nicht klar, ob es sich bei der Angabe *99* um eine Seriennummer handelt oder ob die Karte evtl. aus einer Serie des Jahres 1899 stammt. William Ritter, L'ottava esposizione internazionale


aus deutschen Landen
Rp. Schiestl 99.
Die herzlichsten Glückwünsche zum neuen Jahr!
Eder
1902.
LEVELEZŐ LAP.
Deutsche
R.S.
Società mista
nella Trattoria G. Fiorelli
in Roma
Via delle Colonette 3.
Italia.
1912 JAN. 2 N 3.

Abb. 66a–b:

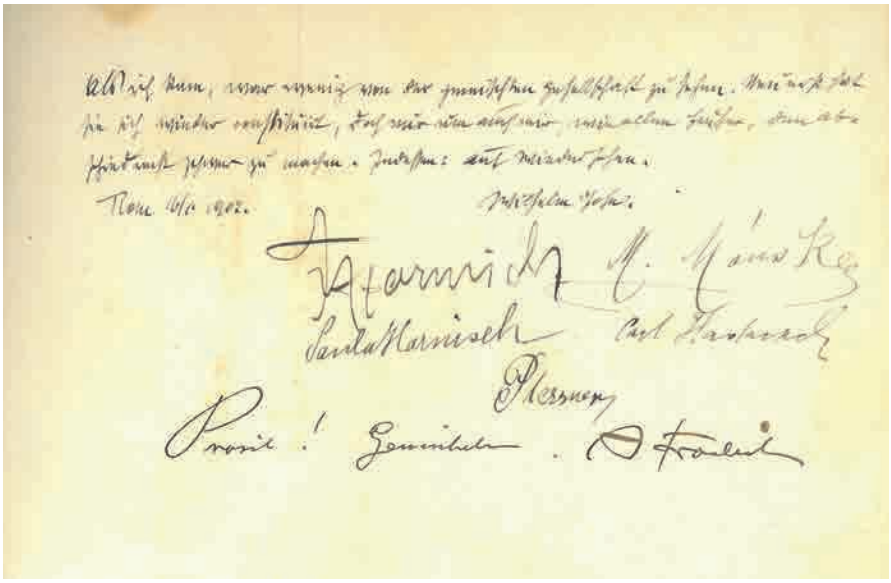


Abb. 67:

deutschem Land mit der Figur eines reitenden Herold ähnelt deutlich Arbeiten des Künstlers, wie er sie im Sommer 1899 in der Tiroler Glasmalerei in Innsbruck hergestellt hatte und wie sie auch in seinen Arbeiten wie *Der deutsche Spielmann* und *König Drosselbart* kenntlich sind.

Der späteste Eintrag im Buch der GG ist derjenige des österreichischen Historikers und Generals Wilhelm John (1877–1934) vom 16. Oktober 1902[85] (**Abb. 67**). Es unterschrieben ebenfalls A. Harnish, S. Harnisch, M. Mánska, Carl Hadaczek, Plessner[86] und A. Froelich(?).

---

di belle arti a Monaco di Baviera, in: Emporium 14 (1901) 61–77; Jutta Assel–Georg Jäger, Ilustrationen von Rudolf Schiestl. Eine Auswahl aus dem „Deutschen Spielmann", Goethezeitportal (2015), http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6444 [11. Dezember 2022], (mit Kurzbiographie von Schiestl).

[85] John studierte ab 1898 Geschichtswissenschaft und promovierte 1901 zum Dr. phil. Danach unternahm er eine Studienreise an das ÖHI in Rom, während der er Gast der GG gewesen ist.

[86] Es wird sich um den Berliner Bildhauer Jacob Pleßner (1871–1936) gehandelt haben. Sein Relief mit dem Titel *Nach der Arbeit* wurde von der Berliner Kunstakademie, an der er 1896–1901 studierte, mit dem Rompreis der Berliner Michael-Beer-Stiftung ausgezeichnet. Pleßner verbrachte die Jahre 1901–1903 in Rom in der Villa Strohl-Fern. Artisti a Villa Strohl-Fern: luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956, Roma



Abb. 68a–b:

Abschließend sei noch auf ein Lesezeichen hingewiesen, das sich lose im Buch der GG befindet (**Abb. 68a**). Auf diesem ist eine am Esstisch sitzende,

Musei di Villa Torlonia, Casino die Principi 21. März–17. Juni 2012, Katalog, a cura di Giovanna Caterina De Feo (Roma 2012).



Abb. 69:

schwarz gekleidete weibliche Person dargestellt. Mit ihrer Rechten fasst sie ein auf dem Tisch stehendes volles Weinglas, mit der Linken die Gabel in manierierter Geste. Auf dem Teller vor ihr scheint sich eine Nachspeise zu befinden; auf dem Tisch stehen außer einer halbleeren Weinflasche ein weiterer Teller sowie ein kleines Gefäß mit Pfeffer und Salz und Zahnstochern. Der Kopf der Dame ist leicht zu ihrer Linken gedreht, wo sie mit ihren listigen, schlitzartigen Augen

und dem zu einem Grinsen verzogenen Mund etwas zu beobachten scheint. Anstelle einer Frisur trägt die Figur eine große Schleife auf dem Kopf, deren Knoten auf Höhe des linken Ohres gezeigt ist. Der für uns namenlos bleibende Künstler, der mit dem dreibuchstabigen Kürzel *GRS* in der linken unteren Ecke zeichnet, hat unter der Darstellung eine Art Kartusche angefügt und der Darstellung den Namen *BACCANTEN* gegeben. Dass die künstlerische Gestaltung dieses Lesezeichens, das möglicherweise als Andenken an in der Trattoria verbrachte Stunden erinnern sollte, nicht von dem mit zahlreichen Zeichnungen und Karikaturen im Buch der GG präsenten Gyula Éder stammt, geht nicht nur aus der Signatur, sondern auch aus dem Zeichenstil hervor. So ist bei Éder nirgendwo eine Umrandung seiner Zeichnungen bekannt, wie es hier mit einem die gesamte Darstellung umfassenden Band der Fall ist, das oberhalb der Dargestellten eine dekorative Doppelschleife bildet. Der Schriftcharakter, in dem das Wort „Baccanten“ wiedergegeben ist, ähnelt zwar Schriften unter Zeichnungen von Éder (vgl. **Abb. 22, 23**), scheint jedoch eher ein Zeitphänomen als eine persönliche Handschrift zu sein.

Wohl in Erinnerung an die ‚guten alten Zeiten‘ des geselligen Lebens in der Trattoria ist in einem zweiten, zeitlich nicht zu bestimmenden Moment, auf einem dünnen, fast durchsichtigen und am oberen Rand des Lesezeichens angeklebten Papier der handschriftliche Zusatz *Ruderi di un mondo che fu!!!* hinzugefügt worden (**Abb. 68b**). Eine ähnliche Beischrift findet sich auch auf der Zeichnung von Éder, die Hans Posse bei einer Fahrradtour zeigt (vgl. **Abb. 23**). Erst bei einer zweiten Durchsicht des Materials (Februar 2021) bemerkte die Autorin, dass der Klebestreifen, mit dem die Zeichnung (Posse auf dem Fahrrad, vgl. **Abb. 23**) im Buch festgeklebt war, nun am unteren Rand gelockert war. Bei einer Prüfung ergab sich, dass sich unter der Zeichnung (Posse auf dem Fahrrad) das farbige Original der bisher nur als Schwarz-Weiß-Fotografie bekannten Zeichnung *Die verräterische Acethylenlampe* (vgl. **Abb. 15**) versteckt befand und außerdem ein farbiger erotischer Holzschnitt, der denen des japanischen Malers Keisai Eisen (1790–1848) deutlich ähnelt (**Abb. 69**). Es ist unklar, wer die beiden Zeichnungen hinter der unverfänglichen Abbildung von Posse verborgen und ebenfalls wer zwischen September 2016 und Februar 2021 dieses ‚Versteck‘ entdeckt und geöffnet hat[87] (**Abb. 70**).

[87] Auf dem Blatt, das Posse während eines Ausfluges auf dem Fahrrad zeigt (**Abb. 23**), findet sich in Bleistift vermerkt – unterhalb des unteren Klebestreifens – die Beischrift *N*[ota] *B*[ene] und ein Hinweispfeil auf die hier unter der Darstellung von Posse versteckten, wohl als anrüchig geltenden Darstellungen. Wer nun neuerdings an dieser Stelle noch einmal hinter die ‚Fassade‘ blicken wollte, ist unbekannt, und diese Person hat dann auch den Klebestreifen wieder so fest zugedrückt, dass die Autorin erst bei wiederholter Durchsicht des Albums überhaupt auf dieses Versteck und seinen Inhalt gestoßen ist.


Un mondo che può !!!
Sonntagsvergnügen in Olevano.
All Heil!
Der Eine sieht die Hosen näht,
Dem Andern das Rad durchgeht;
Geknickt fleißt er bald liegen:
Das nennen sie Vergnügen!

Abb. 70:

Ein Fazit zu ziehen oder gar die obigen Alltagsbeobachtungen in einen umgreifenderen Kontext einzubinden, fällt schwer – zunächst ging es darum, die unerwarteten Funde vorzustellen. Immerhin bietet das Material der GG einen authentischen Zugang zu bisher noch unbekannten Aspekten und gewährt einen ersten Einblick in Quellen der abendlichen ‚Freizeitbeschäftigung‘ dieser Gesellschaft mit breitem Facettenreichtum. Es steht zu hoffen, dass weiterführende Studien die hier vorgelegten Dokumente eines unkomplizierten, freundschaftlichen Zusammentreffens verschiedener Nationalitäten in vertiefende historische Untersuchungen werden einbetten können und mit umsichtiger Aufmerksamkeit das momentan noch bruchstückhafte Bild nach und nach erhellen helfen.

**
*

Anhang 1

Seite 1
Eder!
Ein ■ Drama in 1 Aufzug
Wie war doch bei Fiorelli die Stimmung so froh und erregt [?],
das macht, weil der Herr von Repatzki sich wieder nach Ungarn bewegt.
2 fiascone Chianti, die hat er dem Stammtisch vermacht
Wie haben bei ihrem Anblick des Eders Augen geleucht [?].
Wie griff er zu seiner Pfeife und qualmte dann wie ein Schlot,
Wie glänzte bewegt seine Gurke, wie ein Frühlingsabendroth.
Und als uns Costiners [?] Rede, die geistreiche ward beschert,
da hat er ob glüh'nder Bewundrung verschiedene Gläser geleert.
Zu Ende die fiascone, nur ein Rest noch in jedem Glas,
doch unaufhörlich verlangte der Eder noch neues Naß.
Schon verquollen ihm seine Augen, wie die Auster im ■,
Und seine seelenvollen Blicke, sie wurden nun trübe und starr.
Nicht konnt' der mehr ■, es schlotterte sein Gebein,
nicht mal mehr die butinella bracht er ins Album hinein.
Doch wen der Teufel mal packte, den hält er gewöhnlich ■ fest,
Wer sich mal dem Suff ergeben, nie wieder vom Saufen läßt.
Er nahm sich die Reste der Andern, goß sie durch den ■,
Und füllte so bis zum Platzen den sonst so soliden ■.

Seite 2
doch endlich ward aufgebrochen, wie gut da das Ehrgebrüllt
Mit la patria, la tribuna, l'avanti die Luft erfüllt.
Wie stoben da auseinander die Leute bei seinem Schrei'n.
Und der eine sprach zu dem Andern, das kann ein tedesco nur sein.
In die via delle carozze ging nun der ■umzug.
Da sprach die Götin des Schicksals: »jetzt habe ich aber genug!
der Eder, der eben noch ■ und ■ und brüllte wie wild
Wie bot er jetzt [sic] den Genossen ein schreckenerregendes Bild.
Wie wurden so bleich seine Züge, ganz stille ward er und stumm
Und mit betrübten Gesichtern stand alles um ihn herum
da packte Costin das Mitleid, er ging auf den Sünder zu:
»Komm in mein ■, ich schaffe dir wieder die Ruh
Er führte ihn sorglich bei Seite, hält sanft ihn den Kopf geneigt
– Eine ■ bange Minute – dann hieß es: Es ist erreicht!
Doch als er so eben ■, war gleich er aus Rand und Band
Und tanzte und ■ wie beseßen so ■ die Straße entlang.

Da packte die Göttin des Schicksals ein unermeßlicher Zorn.
So, sprach sie, wird du nun zum Käfer [?] du sprudenlder [sic] quellender Born.
Grad [?] tanzte der Eder wieder und brüllte la patria
da rutschten ihm weg seine Füße und im Rinnstein lag er da

Seite 3
Und einige 50 Secunden war ringsum es totenstill.
Es faltete Jeder die Hände, es geschehe dann wie Gott will
da brüllte auf einmal der Eder, pfui Teufel was ist denn das?
Am allerbesten Theile, da ward ich ganz furchtbar naß.
Man half ihm auf seine Beine und machts ihm mit Mühe klar,
daß wo er so sanft gelegen, eine fontanella war.

———————————

Was weiter sodann noch geschehen, darüber den Schleier der Nacht.
Halb 12 Uhr am nächsten Tage ist wieder er aufgewacht.
Er reibt sich die kleinen Schweinsäuglein und schlägt sie mit Mühe auf.
Und reibt sich stöhnend den Rücken, wo lieg ich denn eigentlich drauf?
Da fand er o seltsames Wunder, am Boden lang aus sich gestreckt.
Doch sein Regenschirm lag im Bette, schön sorgfältig zugedeckt.
Hoch oben am Hutgestelle hing ruhig sein Strümpfepaar,
doch wohin sein Hut gekommen, zu eruiren nicht war.
Die Lampe, sie brannte noch trübe, erfüllte mit Qualmen die Luft
Und seinen geöffneten Lippen entquoll ein Katerduft.

Seite 4
So saß er wohl lange Stunden gebrochen, vernichtet geknickt!
Bis endlich er mühsam sich wieder zum Gehen hat angeschickt.
War er auch nur eine Leiche, war hin auch sein Adlerblick,
Hab ich ihn doch heut schon gesehen, voll Faßung trug er sein Geschick.
Drum ford’re ich Euch auf, Ihr Freunde, hebt alle die Gläser empor,
Es gelte unserm Eder, und also erkling es im Chor:
Der Du vom Tode gerettet, Dir gelte weisen wir diesen ■ Gruß.
Hurrah [?] der Eder soll leben! und somit finite Schluß!!!

C. Schlotke
Rom. 3 Juni 1901

Anhang 2

Das Drama auf dem Pincio!
S'ist wieder mal auf dem Pincio eine schöne musica
Und unter vielen Andern ist auch der Rapatzki da.
Der Riese der wilden Pußta, da lehnt er so bleich und so krank,
Nicht hört er die Trommeln und Hörner, nicht hört er der Flöten Gesang.
Denn eine blonde signora, die hat ihn in Fesseln gelegt,
für sie in rasendem Tempo, con [?] fuoco sein Herze schlägt.
I [für io ?] ti amo, carissima mia, so fleht er, o sei mir doch gut
Und ehrfurchtsvoll nieder zur Erde flog Ungarn einziger Hut.
Mein millitärrr'sches Ärrenwort [?], verlassen [?] sich Freilein drauf,
Ich hebbe, wenn Sie es wollen, die Schwerkraft der Erde auf.
Ich trinke, wenn Sie es befehlen, gleich an die 10 Liter Wein [?]
Und stehe, so schwer mir's auch würde zwei Stunden auf einem Bein.
Ich bitt' schön gnädiges Freilein, giebts nichts denn, was Sie bewegt,
Ich weiß mich ja kaum no zu halten, ich bin ja ganz scheußlich erregt.
Und als er so herrlich gesprochen, traf ihn ihrer Augen Blick,
Und verhieß ihm für kommende Zeiten ein unermeßliches Glück.
Da giebt er sich einen Schubser, da faßt er noch einmal sich Muth,
Und wiederum nieder zur Erde flog Ungarn einziger Hut.

Anhang 3

Gedicht auf C. Heine von G. Éder:
‚Los von Rom – Eine Abschiedsymphonie' [sic] (106)
FREI NACH TIZIAN – NOCH FREIER NACH HEINE

Da ging er in die ewige Stadt,
Fünf Monde blieb er drinnen.

„Frau Roma, meine schöne Frau".
Leb wohl mein holdes Leben.
Ich will nicht länger bleiben bei ihr,
Du sollst mir Urlaub geben!

„Frau Roma, meine schöne Frau".
Von süßem Wein und „Schmieren"
Ist meine Seele worden krank,
Ich schmachte nach Deutschen Bieren".

O Julius, Du Lumpenhund
Du willst Dich mit mir zanken.
Du hast geschworen viel tausendmal
nicht bald von mir zu wanken.

„Frau Roma, meine schöne Frau,
Ich mach mich auf die Beene.
Dieweil Du mir zu warm, - und thust
auch stinken ganz gemeene“.

Und haben Dich Bavaria’s Reize verlockt,
so muß ich Dich jetzt lassen.
O ungetreuer Julius!
Ich will Dich laufen lassen!

„Frau Roma, meine schöne Frau,
Flöt nicht so saure Lieder;
Bald habe ich wieder Bavaria satt
Dann seh’n wir uns ja wieder!“

Rom, 18. Juni 1901, G. Éder

Anhang 4

Gedicht von C. Heine mit Übersetzung von Liberatore (238)

Den Schiffer im kleinen Schiffe	Nel suo burchiello- il navigante
Ergreift es mit wildem Weh;	di pazza gioia – é tutto ansante:
Er schaut nicht die Felsenriffe,	egli agli scogli – non guarda più,
Er schaut nur hinauf in die Höh.	E solo mira mira lassù.
Ich glaube, die Wellen verschlingen	Ma già preventa – Del mar lo sdegno
Am Ende Schiffer und Kahn.	Lo inghiotterà -col fragil legno.
Und das hat mit ihrem Singen	Cosi ha già fatto – con canti bei
Die Lorelei gethan.	La vaga ninfa – di Lorelei!
Heine	Liberatore

Anhang 5

Seite 1
Das Ende eines Cardinals!
Es strahlen im Lichterscheine die Bäume am Pincio,
Rings viele tausende Menschen, vergnügt und lustig und froh.
Singen und Scherzen und Lachen erfüllt ringsum die Luft.
Es tönen Mascagni's Weisen, die Rosen, die spenden den Duft.
Es rauschen die seidenen Röcke und mancher verlangende Blick,
■ von schönen Augen fällt glückverheißend zurück.
Und mancher junge Geselle, von all dem Getriebe berauscht,
Wagend die ersten Worte mit seiner Geliebten tauscht.
So höher und höher steigen die berauschenden Wogen [?] der Luft,
doch Einer wandelt dazwischen mit eisumpanzerter Brust
Nicht ist er ein mürrischer Alter, im Gegentheil noch ist er jung
Doch fluchte er einst der Liebe, wie Albrich der Nibelung.
Zog aus sein Tiroler Gwand'l, seine Wadenstrümpfe dazu,
und schlüpfte in die Soutane, Ruf wollt er haben, Ruf.
Mit äußerster Würde und Anmuth trug er sein geweihtes Kleid
und roch schon auf 30 Schritte penetrant nach Heiligkeit.
Er stieg dann von Würde zu Würde und als ein Jahrzent [?] so schwand,
Da hatte er statt des schwarzen, ein glänzend rothes Gewand.
Geehrt bei dem ganzen Volke, bekannt all über all,
Hieß er jetzt mit seinem Titel, excellenca der Cardinal –
Nun [?] so wie ich ihn beschrieben, so wandelte er dahin,
Die Augen gen Himmel erhoben, und starr unbeugsam sein Sinn
Doch leider, leider Gottes, je besser ein Menschenkind,
■ um so viel mehr Teufel ihm auf den ■ sind.

Seite 2
Und so auch in diesem Falle, als er um die Ecke bog,
magnetisch es seine Augen nieder zur Erde zog.
Er sah auf kohlschwarze Locken, es wurde ihm glühend heiß,
er sah auf zwei sprühende Augen, ein Teint wie Marmor so weiß.
Und dieses schöne Köpfchen saß auf noch schönrer Gestalt,
Er flehte in brünstig um Rettung: »o weiche Du Teufels Gewalt!«
Doch in demselben Momente, da traf in ein Feuerblick,
Da war es mit ihm zu Ende, besiegelt war sein Geschick.
Der Teufel, der ihn gefangen, der sandte in voller Hast
Der Großmama die Depesche: »Wir hab'n ihn endlich gefaßt.« –
Als der Cardinal nun nach Hause, in seine Zelle kam hinein,

Da blickte er seelig zum Fenster hinaus in den Mondschein
Ach angela carissima mia, ich wollte, Du wärest noch [?] mein
Da sang er kaum ist's zu glauben: möcht' doch der Pabst nicht sein.
Dann blickte er seelig zum Fenster hinaus in den Mondenschein
Ach angela carissima mia, ich wollte, Du wärest noch [?] mein
Was nützt mir der Hut mit den Schnüren, jetzt ist er so schnuppe mir
Ich gäbe die ganze meschpoke für einen Kuß von Dir

Seite 3
»Hinweg dann [?] ihr Zeichen der Würde, für Euch bin ich jetzt tot.
Herunter von meiner Schulter, du Kleid so blutig roth.«
»Johann lauf schnell zum Friseure, ein Haarwuchsmittel doch bald,
Und hoffentlich wächst mir aufs neue ein üppiger Lockenwald.
Und Du mein Tiroler Hüt'l, Du kommst mir dann oben darauf,
Und meine Tiroler ■ die pump [?] ich mir auch wieder auf.
dann bin ich wieder, wie eh'mals ein fesches Tiroler Kind
Und jetzt! – zur via venti septembre zu meiner Holden geschwind.
So seht Ihr an dieser Geschichte, wie menschliche Schwäche sich zeigt.
Erst war er fromm und demüthig, das Herz der ■ geneigt,
Er trug sein geistig Gewand'l, roch furchtbar nach Heiligkeit.
Jetzt sitzt er mit uns am Tische, trägt unser Sündenkleid.
Er hört auf unsere Gespräche, keine Sünde mehr ist ihm fremd,
Er spräche, glaub ich, ohne zu erröthen von einem Damenhemd
Und ob er Frau Manska ärgert, das ist ihm auch ganz egal.
Er ist um es kurz zu sagen, ein entgleister Cardinal.

S. [?] Schl. [vermutlich: Schlotke] Rom 1901

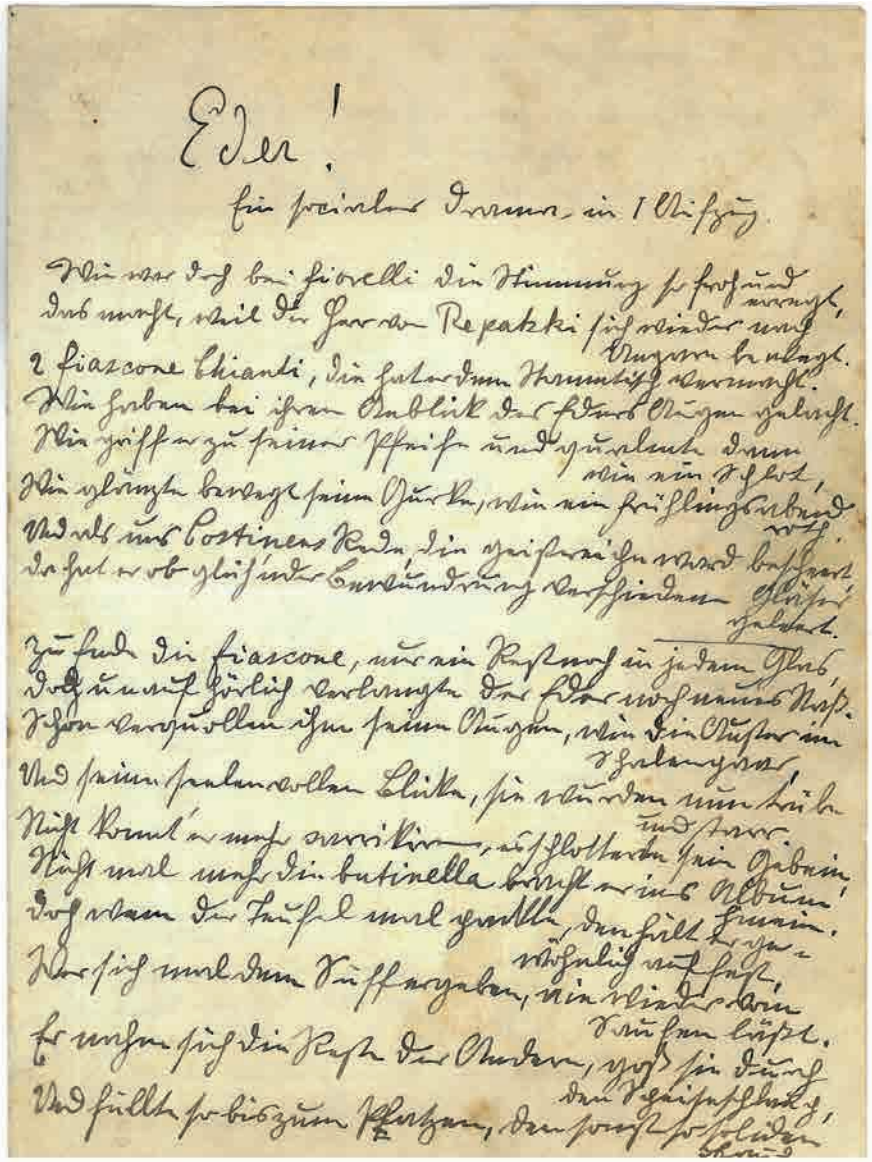
Anhang 6

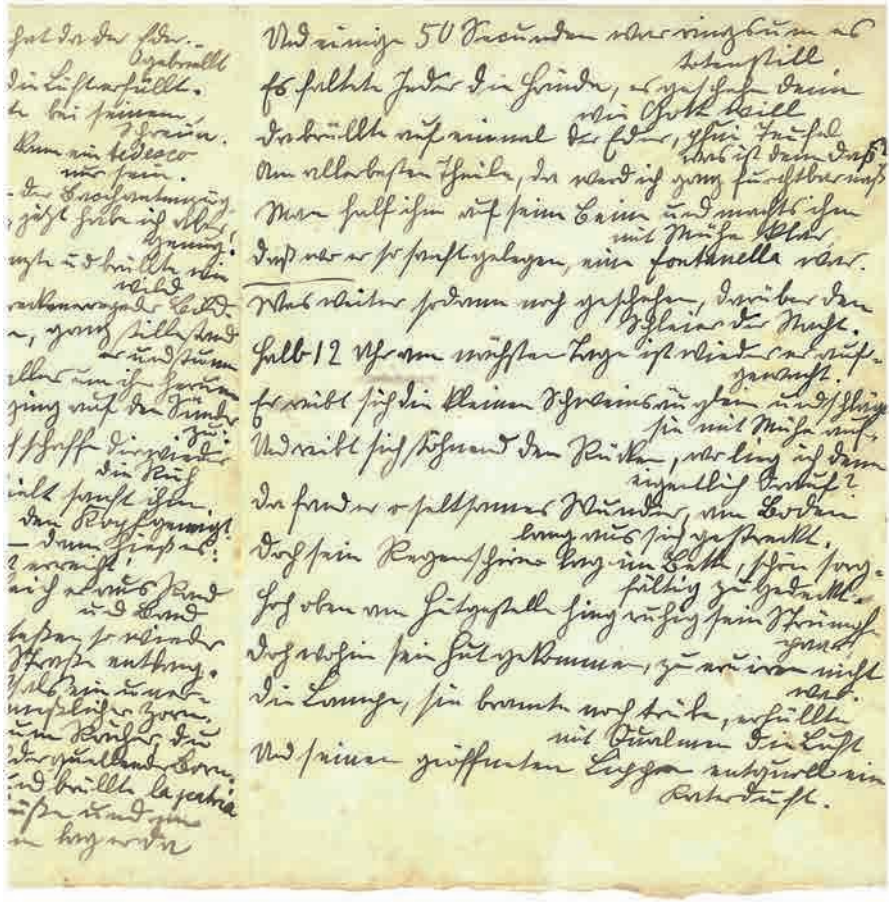
Verehrter Vater Peppino!
Das kommt von's Saufen!!
ja Saufen ist das richtige Wort!
Blaß wie eine Leiche, ohne
Appetit, mit einem Brummschädel
saß Herr Schlotke beim Kaffee.
Herr Bäumer – noch schlimmer –
liegt krank zu Bett, auf ■
u. Trinken melancholisch Verzicht
leistend.

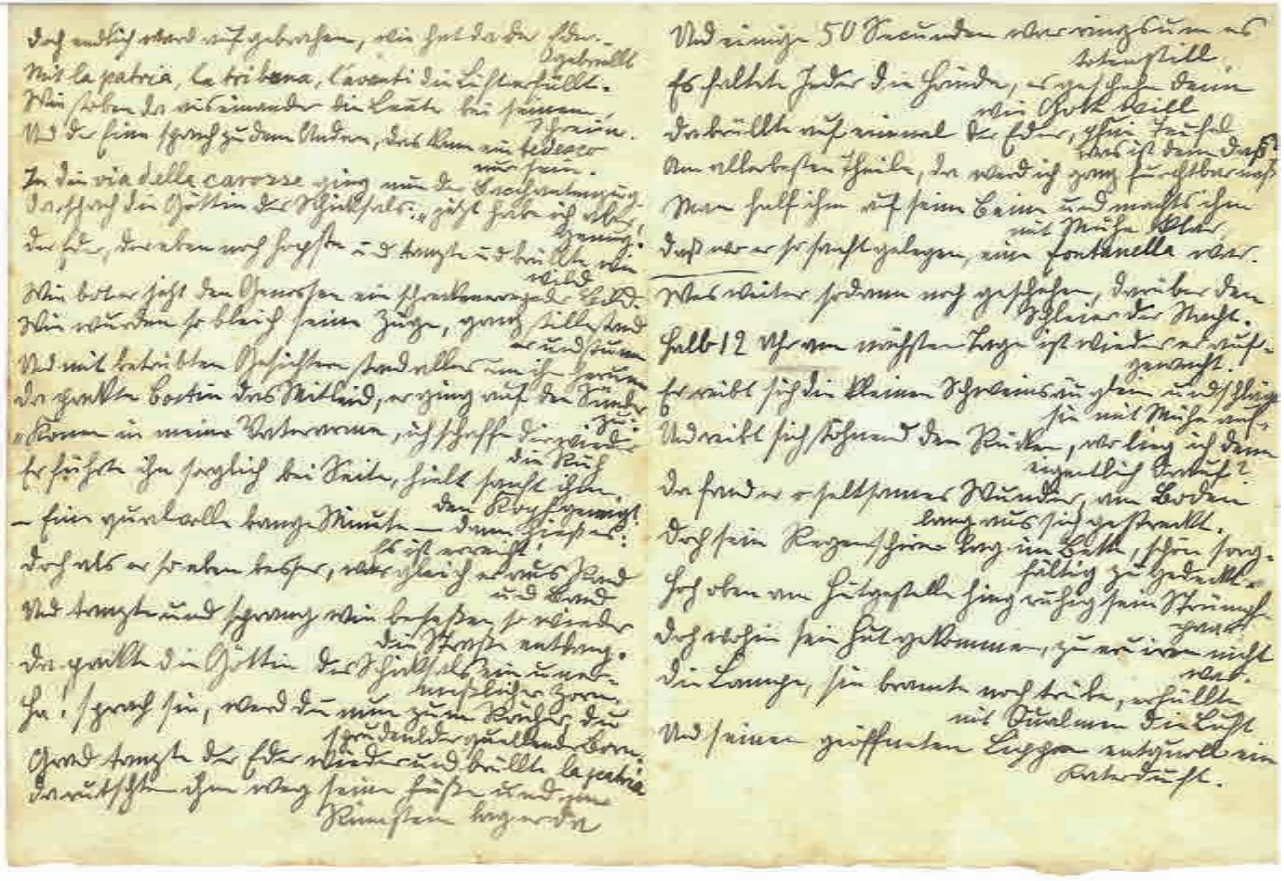
Mein armes Rad, aus dem
die Eingeweide heraushängen, sieht
mich traurig an, denn auf Herrn
Schlotkes Hilfe ist heute nicht zu
rechnen. Könnten Sie wohl heute
vor oder nach dem Mittagessen ein-
mal kommen?
Herzlichen Gruß
■ Schmidt

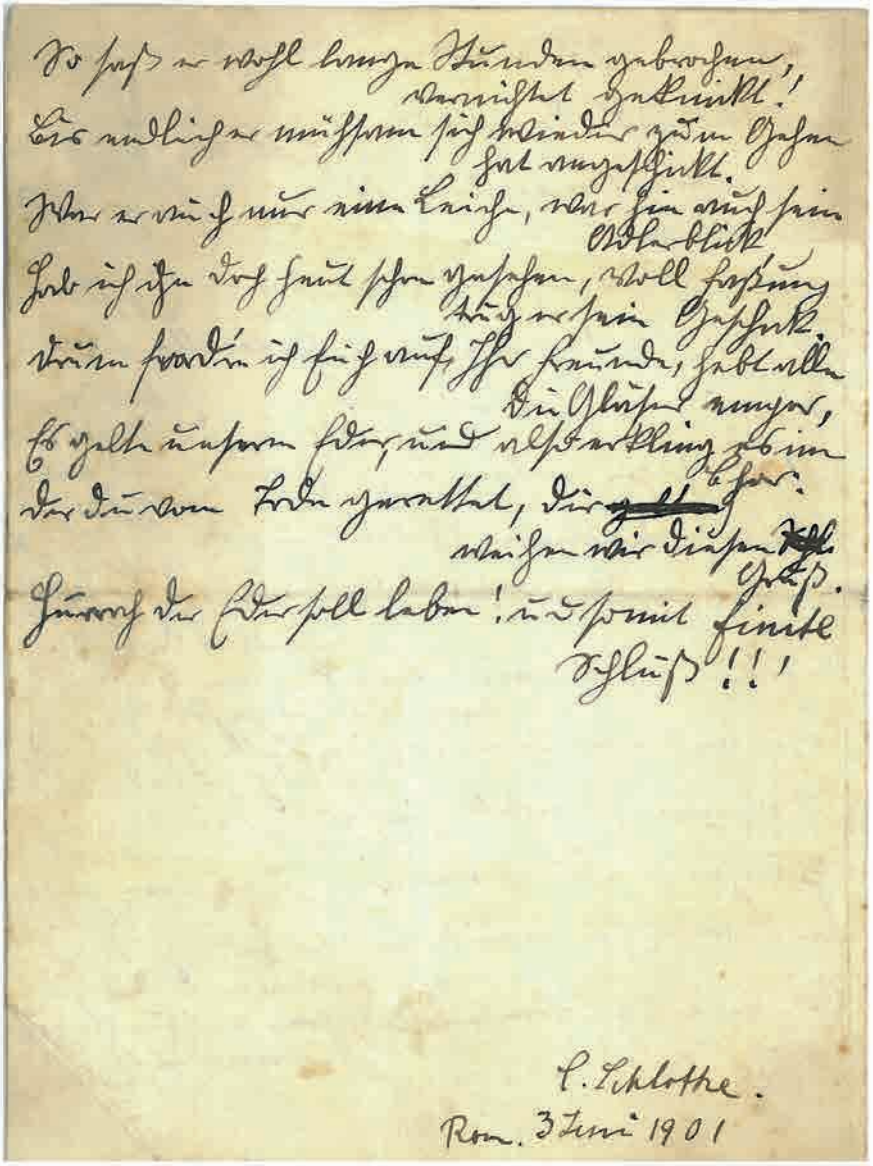
[am unteren Rand:]
Visto per l'autenticità della firma della signorina [?]
■ Schmidt = ■ Marconi

Anhang 1

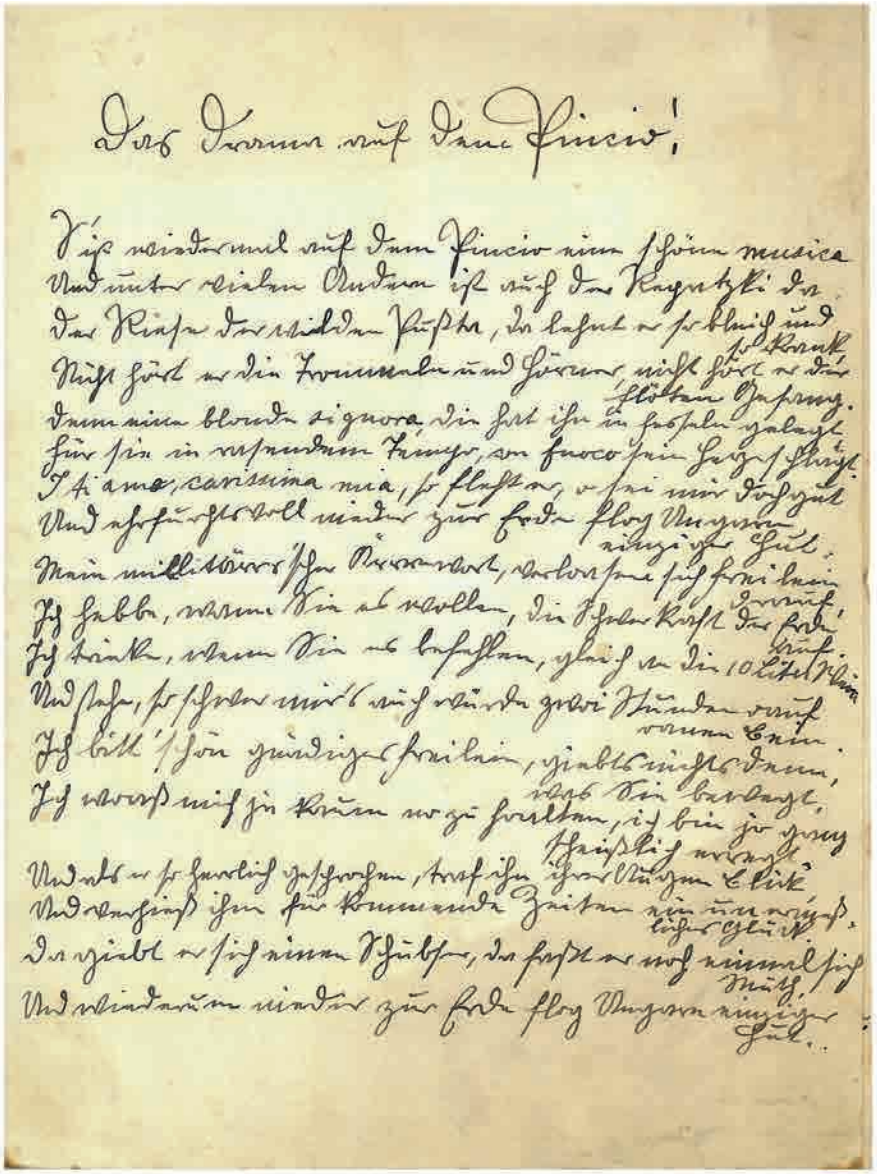


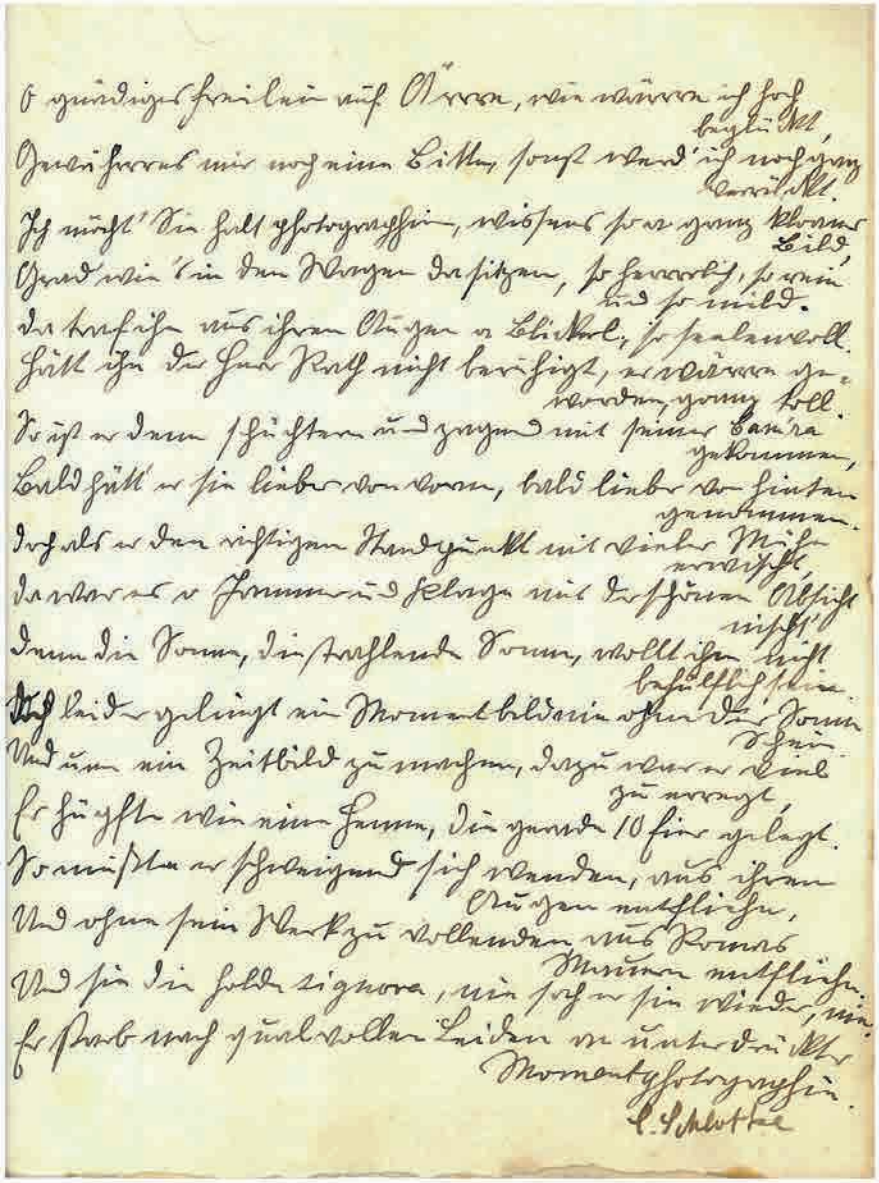




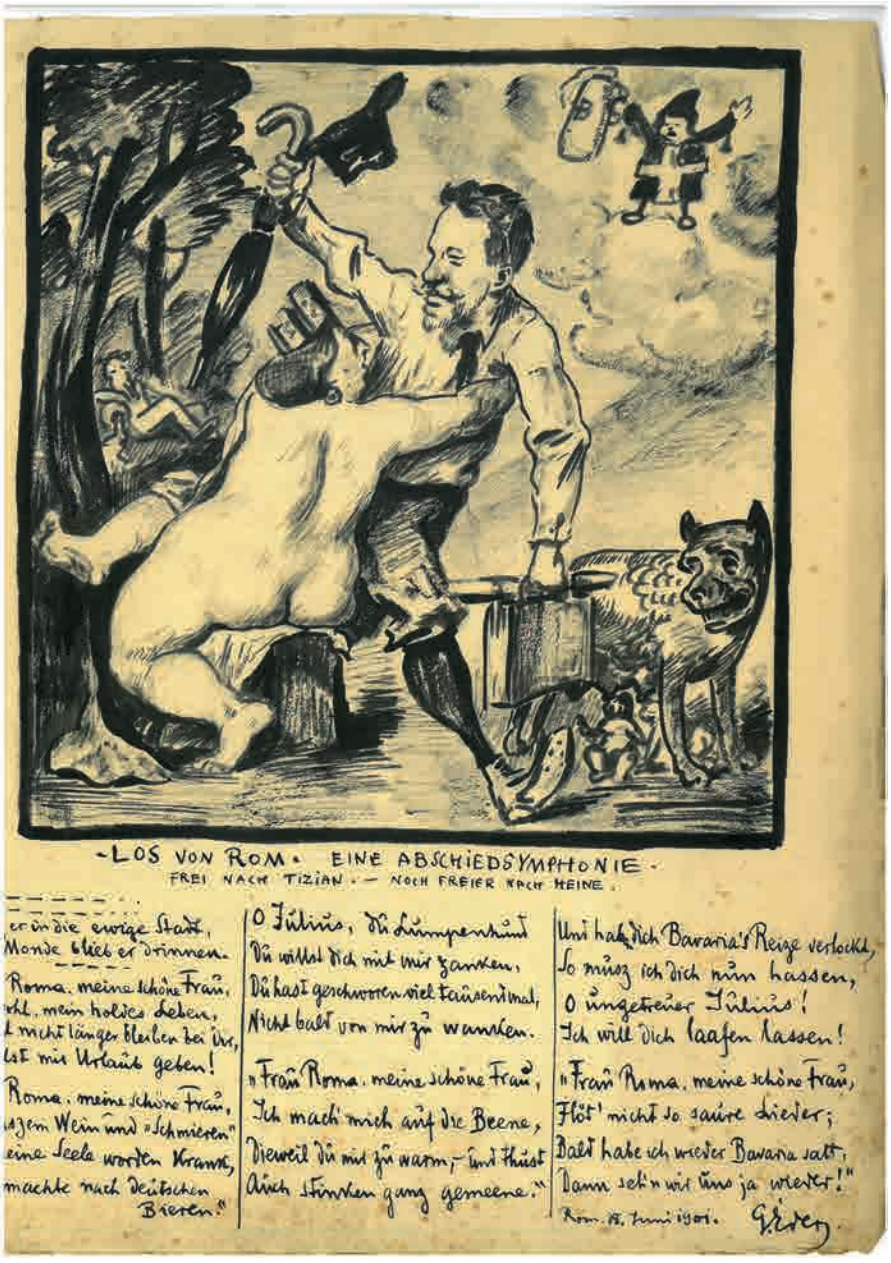


Anhang 2



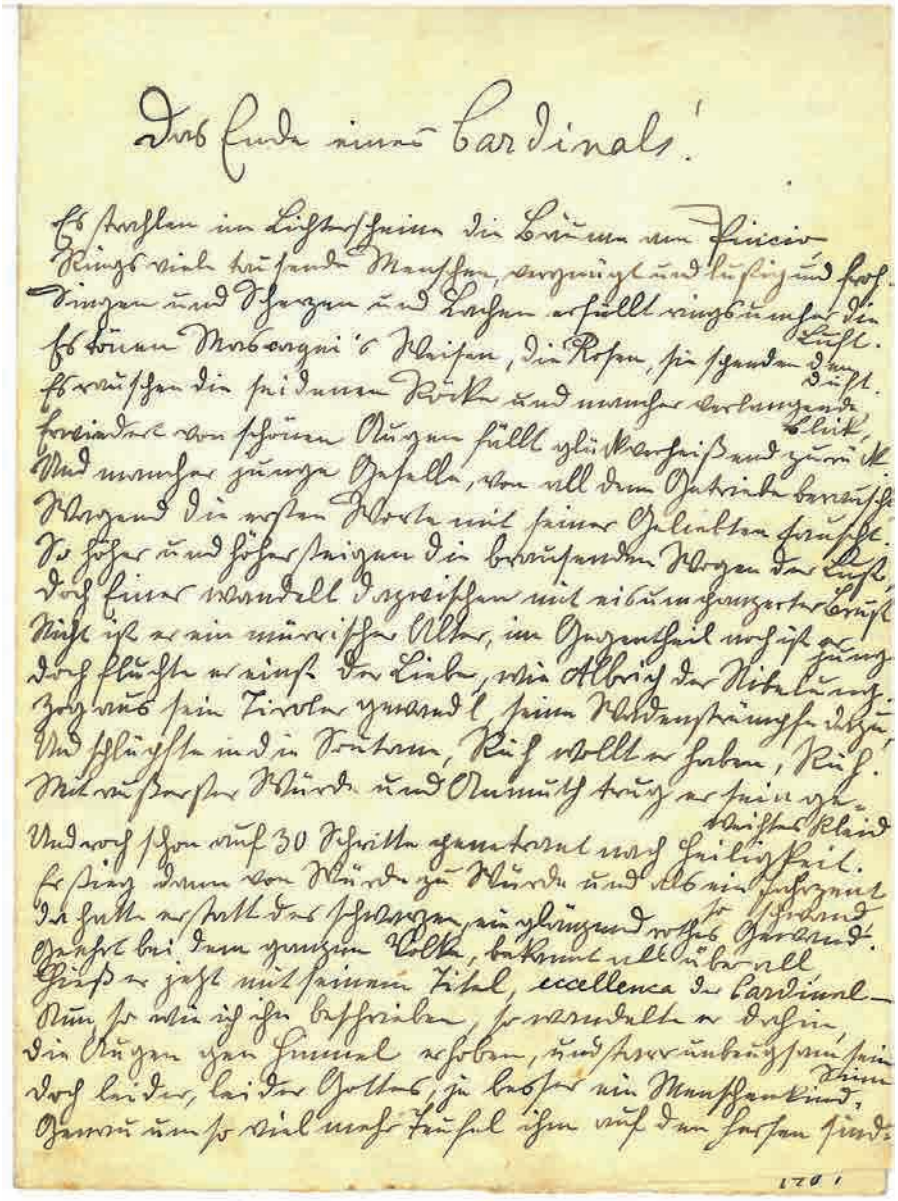


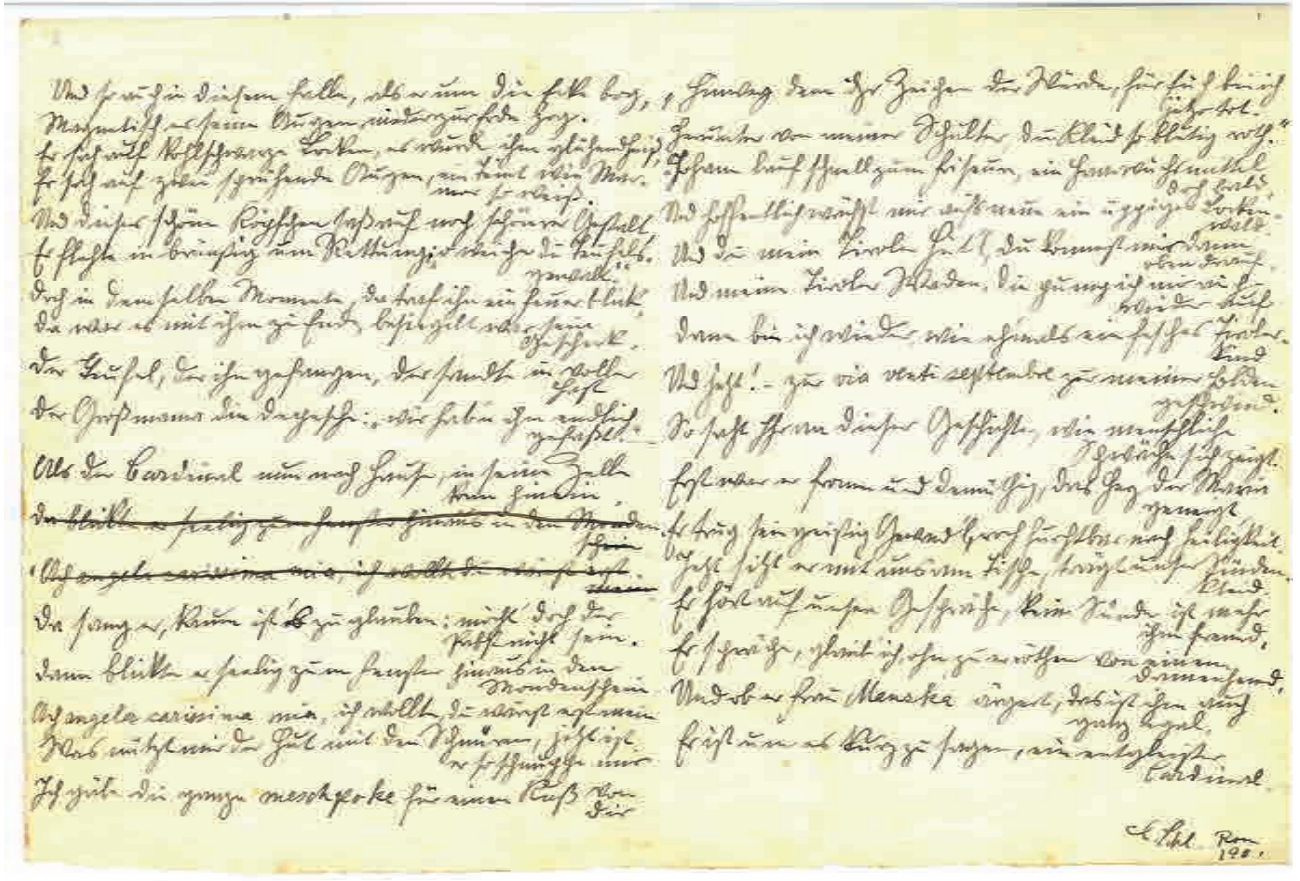
Anhang 3


-LOS VON ROM. EINE ABSCHIEDSYMPHONIE-
FREI NACH TIZIAN. — NOCH FREIER NACH HEINE.
er in die ewige Stadt,
Monde blieb er drinnen.
Roma, meine schöne Frau,
ehl, mein holdes Leben,
l nicht länger bleiben bei dir,
laß mir Urlaub geben!
Roma, meine schöne Frau,
agem Wein und „Schmieren“
eine Seele worden krank,
machte nach Deutschen
Bieren.“
O Julius, du Lumpenhund
Du willst dich mit mir zanken.
Du hast geschworen viel tausendmal,
Nicht bald von mir zu wanken.
„Frau Roma, meine schöne Frau,
Ich mach mich auf die Beene,
Dieweil du mir zu warm, und thust
Auch stinken ganz gemeene.“
Uni hat dich Bavaria's Reize verlockt,
So muß ich dich nun hassen,
O ungetreuer Julius!
Ich will dich laufen lassen!
„Frau Roma, meine schöne Frau,
Flöt' nicht so saure Lieder;
Bald habe ich wieder Bavaria satt,
Dann sehn wir uns ja wieder!“
Rom, 15. Juni 1901. G. Lieber.

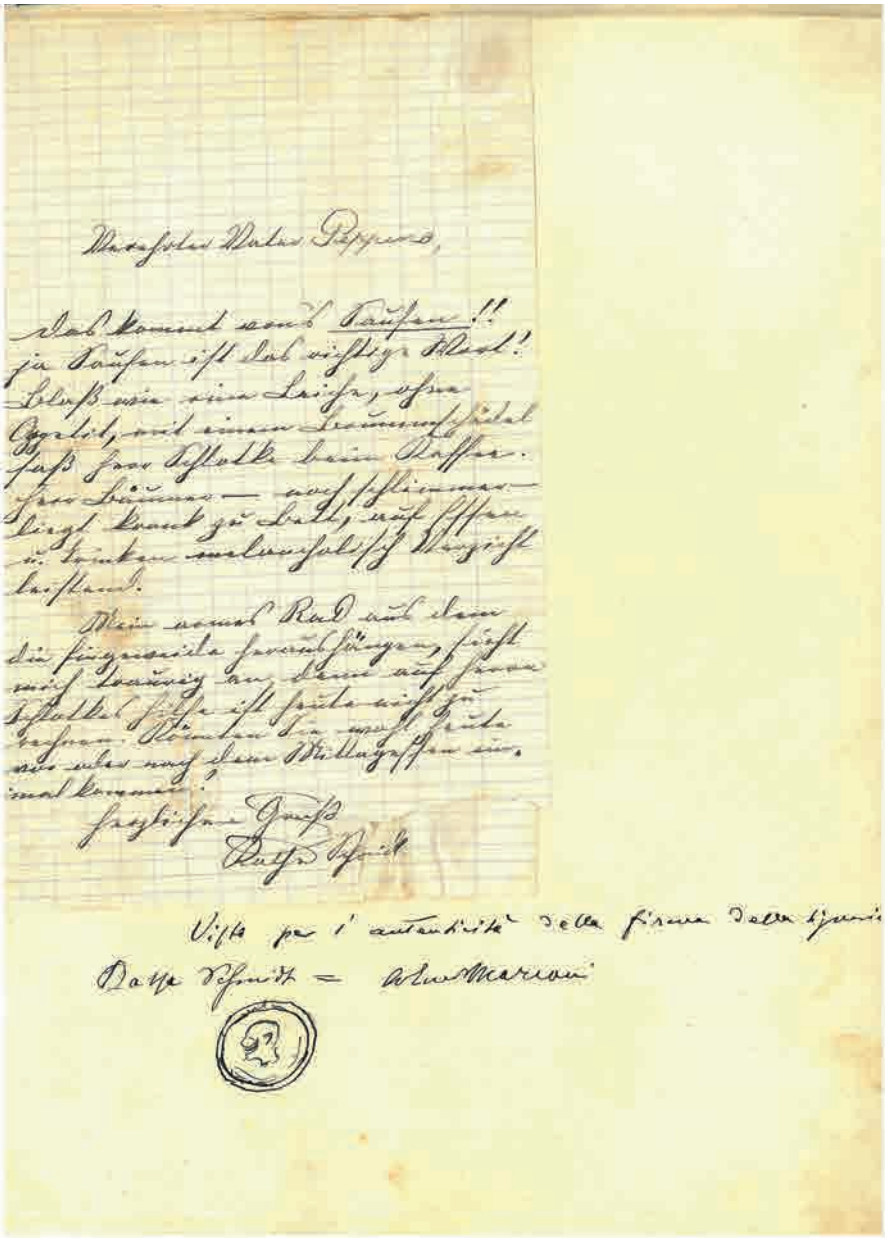
Anhang 4

Anhang 5





Anhang 6



RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 561–575
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Rupert Klieber

Der Internationale Eucharistische Kongress 1938 in Budapest aus österreichisch-katholischer Warte

*Enttäuschte Erwartungen – ungenutzte Chancen?**

Abstract:

The 34th International Eucharistic Congress in Budapest from May 25 to 30, 1938, was the culmination of a series of splendid self-presentations of the Catholic Church under Pope Pius XI (1922–1939) in the interwar period. Both ecclesiastical and state authorities of Austria – transformed from a republic into a Christian-German state under authoritarian leadership in 1933/34 – planned a grand entrance for it and a wide accompanying program for pilgrims passing through the country. With the invasion of Austria by German troops on March 12, 1938, all these plans became obsolete. The German authorities, through bureaucratic hurdles, thwarted participation from the now 'Great German Reich' and forbade any reporting on the event. Even the church leaders of Austria voluntarily refrained from joining in the celebrations out of panic over the new circumstances. For their part, the Hungarian and Vatican organizers of the Congress avoided clear statements on the delicate political situation and thus disappointed relevant expectations of the free Catholic world.

Mit 18. Mai 1938, nur eine Woche vor Eröffnung des 34. Internationalen Eucharistischen Kongresses in Budapest, übermittelte Nuntius Valerio Valeri aus Paris an Staatssekretär Eugenio Pacelli eine Petition, die von mehr als einhundert katholischen Intellektuellen Frankreichs unterzeichnet war. Darunter befanden sich fünfzehn Frauen und bekannte Namen wie der Maler Jacques Beltrand, die Philosophen Maurice Blondel und Jacques Maritain, der Historiker Paul Deschamps, der Komponist Maurice Jaubert oder der Staatsmann Robert Schuman. Sie ersuchten den Papst eindringlich, die große Bühne Budapest für einen Appell gegen den *Kult von Gewalt und Krieg* und *Hass der Klassen und der Rassen* zu nutzen[1] – ein eindrucksvolles Beispiel für die starken Er-

* Der Beitrag ist bereits auf Ungarisch erschienen in: Magyar Sion 16 (2022) 109–123.

[1] AAV, AA.EE.SS, Ungheria 1937–38, Pos. 71–73, Fasc. 54, fol. 39: Begleitschreiben von Nuntius Valeri an Staatssekretär Pacelli, Paris 18. Juni 1938 (*Trasmissione di una*

wartungen und Hoffnungen, die das Großereignis Eucharistischer Kongress in Budapest 1938 auf sich zog[2]. Konnten oder wollten die kirchlichen Autoritäten sie erfüllen?

Ambitioniertes Vorhaben der katholischen Bewegung vor und nach 1918 war die „Wieder-Verchristlichung" der Gesellschaft, sprich: die Durchsetzung kirchlicher Ideale und Normen – am christ-katholischen Wesen sollte die Welt genesen! Das war auch ein Ziel, das Papst Pius XI. in zahlreichen Schreiben und Ansprachen darlegte[3]. Flankierend dazu entwickelte die Kurie eine neue Dimension der Symbolpolitik, um die öffentliche Wahrnehmung des Papsttums zu stärken. Sie zielte auf starke Emotionen als Basis für das (gesellschafts-)politische Wirken des Heiligen Stuhles. Instrumente dafür waren etwa glanzvolle Kirchenfeste, die nach einer zehnjährigen Zwangspause durch Krieg und Nachkriegselend wieder Pilgermassen in die Heilige Stadt führten. Dazu gehörten 26 Heiligsprechungen, ein aufwendig gefeiertes reguläres „Heiliges Jahr" 1925 sowie ein außerordentliches von 1933 aus Anlass der 1900-Jahr-Feier der Erlösung am Kreuz. Dazwischen zelebrierte man 1929 das Goldene Priesterjubiläum des Papstes, das wie in den Glanzzeiten solcher Feste unter Leo XIII. († 1903) in allen Diözesen mitgefeiert wurde[4].

Präsenz demonstrierte der Papst auch bei Kirchenfesten in aller Welt durch Legaten, denen stets ein ‚großer Bahnhof' bereitet wurde: so 1930 bei der glanzvollen 900-Jahrfeier zum Tod des Heiligen Emmerich in Ungarn oder beim Allgemeinen Deutschen Katholikentag im September 1933 in Wien. Die Machtergreifung Hitlers im Jänner des Jahres hatte dem Großereignis unerwartete Brisanz verliehen. Schon im März 33 verhängte das neue Regime mit der sog. Tausend-Mark-Sperre *de facto* ein Reiseverbot in die Alpenrepublik; Mitte Juli verlautete, dass dies auch die rund 38.000 zum Katholikentag angemeldeten Deutschen betraf, für die 76 Sonderzüge nach Wien organisiert

supplica); fol. 41–45: die Petition und ihre Unterzeichner. Der Kernsatz der Petition zugunsten eines Friedensappells des Papstes in fol. 41v lautet: […] *pour réveille les consciences en proclamant, une fois de plus, que l'Evangile du Seigneur Jésus interdit le culte de la violence et de la guerre, le recours à n'importe quel moyen pour s'assurer le succès: les haines de classes, et les haines de races.*

[2] Zentrale ungarisch-sprachige Studien zum Kongress: u. a. Jenő Gergely, Eucharisztikus Világkongresszus Budapesten, 1938 (Budapest 1988); „Vándorlásunk társa lett" Az 1938. évi Eucharisztikus Világkongresszus Budapesten, hrsg. von András Hegedüs (Esztergom–Budapest 2020).

[3] Vgl. Jean-Marie Mayeur, Pie XI e l'enseignement social et politique de la papauté, in: Histoire du christianisme des origines à nos jours XII: Guerres mondiales et totalitarismes (1914–1958), hrsg. von dems. (Paris 1990) 18–25 u. 30–37.

[4] Vgl. Rupert Klieber, Kuriale Symbolpolitik unter Pius XI. (1922–1939) am Beispiel Ungarn und Österreich, in: RHM 62 (2020) 169–185.

worden waren[5]. Anders als noch bei den großen Wenzel-Festlichkeiten 1929 motivierte die zunehmende Bedrohung durch den übermächtigen deutschen Nachbarn selbst die bis dahin antiklerikale Tschechoslowakei, zum Nationalen Katholikentag von 1935 einen Repräsentanten des Papstes ins Land zu bitten[6]. Als erster Legat auf böhmischem Boden nach 500 (!) Jahren wurde Kardinal Jean Verdier, Erzbischof von Paris, mit allen erdenklichen Ehren in Prag empfangen[7]. Der Katholikentag wollte einen Schulterschluss der Katholiken aller sechs Sprachnationen des Landes (Tschechen, Slowaken, Deutsche, Ungarn, Polen, Ukrainer) veranschaulichen und fördern, was nur teilweise gelang[8]. An der Eucharistischen Prozession über den Wenzelsplatz am Abend des Festtages Peter und Paul (= 29. Juni) nahm knapp eine halbe Million Gläubige gegliedert nach Muttersprachen teil. Die auf Französisch gehaltene Ansprache des Legaten am Ende des Hochamtes im Stadion Strahov mündete in eine *minutenlange Huldigung* des Papstes durch die Menge[9].

Den Gipfel päpstlicher Repräsentation in Zentraleuropa aber stellte die Entsendung von Staatssekretär Eugenio Pacelli zum Eucharistischen Kongress in Budapest dar, der sich dort vom 25. bis 30. Mai 1938 entfaltete. Das Format war im Verlauf des zurückliegenden halben Jahrhunderts stetig aufgewertet worden. Initiiert und finanziert von wohlhabenden Laien, die von eucharistischer Spiritualität geprägt bzw. sozial-katholisch engagiert waren (Marie Tamisier, die Industriellen Philibert Vrau und Camille Féron-Vrau), entfaltete sich die traditionell-moderne Mischung aus Wallfahrt und Kongress von 1881 bis 1904 mit fünfzehn Großveranstaltungen zuerst im französischen Sprachraum (Frankreich, Belgien, französische Schweiz), um dann mit nachhaltiger päpstlicher Förderung durch weitere elf Kongresse vor allem auf das katholi-

[5] Ebd. 172–176.

[6] Vgl. Jaroslav Šebek, Die katholische Kirche in der Gesellschaft, in: Handbuch der Religions- und Kirchengeschichte der böhmischen Länder und Tschechiens im 20. Jahrhundert, hrsg. von Martin Schulze Wessel–Martin Zückert (München 2009) 47–73.

[7] Jaroslav Šebek, Sudetendeutscher Katholizismus auf dem Kreuzweg. Politische Aktivitäten der sudetendeutschen Katholiken in der Ersten Tschechoslowakischen Republik in den 30er Jahren (Berlin 2010) 187–198. Detailberichte dazu siehe u. a.: *Reichspost*, 28./29. Juni sowie 1. Juli 1935; *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 28./29. Juni und 2. Juli 1935. Demnach wurde der Legat von zwei Reiterverbänden durch die jubelnde Menge zu seiner Residenz in der Stadt eskortiert. Zur Eröffnungsversammlung im Veitsdom fuhr er in einem sechsspännigen Galawagen vor. Ein Sonderzug brachte ihn am Nachmittag nach Schloss Lana, wo er sich mit Präsident Tomáš Garrigue Masaryk und Minister Edvard Beneš austauschte. Höhepunkte seines Aufenthaltes waren ein Pontifikalhochamt im Strahov-Stadion mit circa einer Viertelmillion Gläubigen sowie die im Text genannte Prozession über den Wenzelsplatz.

[8] Šebek, Sudetendeutscher Katholizismus 187–198.

[9] *Reichspost,* 1. Juli 1935.

sche europäische Umfeld auszustrahlen (Rom 1905, Tournai 1906, Metz 1907, Köln 1909, Montreál/Kanada 1910, Madrid 1911, Wien 1912, Malta 1913, Lourdes 1914, Rom 1922 und Amsterdam 1924). Mit 1926 setzte eine weltweite Serie von Massenkongressen ein (Chicago 1926, Sydney 1928, Karthago 1930, Dublin 1932, Buenos Aires 1934, Manila 1937), die 1938 in Budapest einen glanzvollen Höhepunkt erreichte[10]. Die Bestellung seines „nahesten Mitarbeiters" zum Legaten für Budapest wertete man als besondere Geste des Papstes gegenüber Ungarn, dessen Regierungen seit geraumer Zeit einen kämpferischen christlich-nationalen Kurs steuerten[11]:

[…] *Wie zu erwarten war, ist die Nominierung Eurer Eminenz zum Päpstlichen Legaten für den kommenden Eucharistischen Kongress* […] *mit großer Befriedigung aufgenommen worden.* […] *Die Zeitungen haben die Nachricht in höchst freundlicher Weise kommentiert* […][12].

Die Auswahl der Donaumetropole als Kongressort nährte speziell in Österreich besondere Erwartungen. Da es dabei mehr Belege über das letztlich Unterbliebene als das tatsächlich Geschehene gibt, werden im Folgenden zwei Szenarien entworfen. Die Quellen dafür stammen vorwiegend aus vatikanischen Archivbeständen und dem Pressearchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

Szenario I: Österreichs Präsenz am Kongress gemäss den Quellen bis Mitte März 1938

Österreich stand seit der Machtergreifung Hitlers unter enormem innerem wie äußerem Druck und wurde 1934 zum christlich-autoritären Staat umgebaut. Das sog. Juli-Abkommen von 1936 verstärkte diesen Druck weiter und

[10] Josef Sauren, Eucharistische Kongresse, in: LThk III, hrsg. von Michael Buchberger (Freiburg i. B. 1931) Sp. 831f. Vgl. Dom Guy-Marie Oury–Dom Bernard Andry, Les Congrès eucharistiques, Lille 1881 – Lourdes 1981 (Sablé-sur-Sarthe 1980).

[11] Vgl. Norbert Spannenberger, Die katholische Kirche in Ungarn 1918–1939. Positionierung im politischen System und „Katholische Renaissance" (Stuttgart 2006).

[12] AAV, AA.EE.SS., Ungheria 1937–38, Pos. 71–73, Fasc. 54, fol. 32f.: Nuntius Angelo Rotta an Staatssekretär Pacelli, Budapest, 2. März 1938: *Come era da aspettarsi la nomina dell'Eminenza Vostra Reverendissima a Legato Pontificio per il prossimo Congresso Eucaristico, per quanto non del tutto inattesa, ha suscitato qui viva soddisfazione, sia perché essa significa un tratto di benevolenza del tutto speciale verso l'Ungheria da parte del SANTO PADRE che ha voluto affidare sì augusta rappresentanza a Chi Gli é Collaboratore così vicino e così autorevole sia anche perché la persona di Vostra Eminenza, ben nota qui attraverso l'opera instancabile ed illuminata che presta da lunghi anni a servigio della SANTA SEDE, aggiunge nuovo lustro a tale sovrana designazione. / I giornali hanno riferito la notizia con commenti intonati a viva simpatia, e dando pure cenni biografici dell'Eminenza Vostra* […].

drohte zunehmend auch das katholische Lager zu spalten[13]. Der Kongress bot daher willkommene Gelegenheit, sich der Weltöffentlichkeit als der ‚bessere deutsche Staat' zu präsentieren: deutsch, christlich und sozial[14]. Ab 1937 entwickelten kirchliche und staatliche Instanzen, angefangen von Vereinen und den neuen Formationen der Katholischen Aktion über den Bauernbund bis hin zu Ministerien, Pläne für einen großen Auftritt in Budapest. Komitees in allen Diözesen organisierten Sonderzüge[15]; Tiroler Schützen und Musikkapellen wollten mit Landeshauptmann Josef Schumacher an Bord per Donauschiff anreisen[16]; Jugendverbände organisierten eine Radtour ins Donauknie[17]. Der Präsident des Volksbundes der Katholiken Österreichs Jakob Fried erläuterte die Formalitäten ab Jänner 1938 einmal monatlich im Rundfunk[18]. Das Unterrichtsministerium widmete dem Kongress eine der sechs Auslandsreisen, die für dieses Jahr angeboten wurden. Ein eigener Erlass regelte die Teilnahme von Lehrern und Schülern[19]; den Mitgliedern des katholischen Tiroler Lehrervereins wurde versichert, dass der *notwendige Urlaub über Ansuchen von der Schulbehörde erteilt* werde[20]. Die Österreichischen Bundesbahnen boten wie viele andere europäische Bahngesellschaften *außerordentliche Reisebegünstigungen*[21]; Reisebüros und Busfirmen offerierten organisierte Fahrten[22]. Die Kongress-

[13] Vgl. Gabriele Volsansky, Pakt auf Zeit. Das deutsch-österreichische Juli-Abkommen 1936 (Wien u. a. 2001); zu 1936 als Schlüsseljahr für den Katholizismus Österreichs siehe Rupert Klieber, Der Grazer Diözesane und Anima-Rektor Alois Hudal (1885–1963) und seine Verortung im österreichischen Katholizismus der Jahre 1900 bis 1950, in: RHM 57 (2015) 199–234, hier 223–229.

[14] Eine der frühesten Meldungen zum Kongress: *Salzburger Volksblatt*, 30. November 1936. Zur Motivation des besonderen österreichischen Engagements siehe *Katholische Frauenzeitung,* 12. Jahrgang, 144. Folge (Februar 1938) 1: *Die Welt interessiert sich für das neue Österreich und den Staat mit katholischen Gestaltungsgrundsätzen.*

[15] Beispiele für geplante Sonderzüge oder korporative Teilnahmen in: *Salzburger Chronik*, 22. Jänner 1938 (für Salzburg); *Katholische Frauenzeitung*, 13. Jahrgang, 145. Folge (März 1938) (für Wien); *Kärntner Zeitung*, 12. Februar 1938 (für Gurk/Klagenfurt); *St. Pöltner Zeitung*, 17. Februar 1938 (für St. Pölten); *Linzer Volksblatt*, 24. Februar 1938 (für Linz).

[16] *Allgemeiner Tiroler Anzeiger*, 24. Jänner und 10. Februar 1938. Zu den aufwendigen, schon 1937 begonnenen Planungen in Anlehnung an die Tiroler Präsenz bei den Emmerich-Festlichkeiten von 1930: *Tiroler Anzeiger*, 3. August 1937.

[17] *Salzburger Chronik*, 9. März 1938.

[18] Beitrag 13. Jänner 1938: *Linzer Volksblatt*, 7. Jänner 1938; Bericht zum Beitrag 17. Februar 1938: *Neues Wiener Tagblatt*, 18. Februar 1938; zuletzt wurde am 11. (!) März 1938 eine Fried-Rede für den 18. März angekündigt: *Radio Wien*, 11. März 1938.

[19] *Neue Eisenstädter Zeitung*, 16. Jänner und 27. Februar 1938; *Mühlviertler Nachrichten*, 18. Februar 1938.

[20] *Tiroler Anzeiger*, 25. Februar 1938.

[21] *Linzer Volksblatt*, 24. Februar 1938, 5: *Vom Eucharistischen Weltkongreß.*

[22] *Das kleine Volksblatt*, 24. Februar 1938.

leitung und die ungarischen Behörden erleichterten die Anfahrten durch Exposituren an Grenzbahnhöfen und die Befreiung der Kraftfahrer von Mautgebühren[23]. Noch Ende Februar d. J. war von einem Gastspiel der Wiener Philharmoniker zum Kongress in Budapest die Rede, nach Möglichkeit unter dem Dirigat von Erich Kleiber[24].

Während eines Aufenthaltes in Budapest aus Anlass einer politischen Konferenz im Jänner 1938 ließ auch Bundeskanzler Kurt Schuschnigg durchblicken, den Kongress besuchen zu wollen[25], der spätestens damit zum Politikum wurde. Kirchliche wie staatliche Stellen traten kurz darauf mit dem Plan hervor, im Anschluss an den Kongress in Wien und den Bundesländern katholische Kulturwochen abzuhalten, die den durchreisenden Kongress-Pilgern *die Macht der katholischen Kultur Oesterreichs in den verflossenen Jahrhunderten* bzw. *das neue christliche Österreich in seiner wahren Gestalt* darlegen sollten[26]. Ein programmatischer Artikel aus seiner Feder sowie die frühe Ankündigung des Vorhabens in der Vatikanzeitung *Osservatore Romano* lassen vermuten, dass der Wiener Erzbischof Theodor Innitzer hinter dem Konzept stand bzw. es maßgeblich förderte[27]. Er interpretierte das Vorhaben als *Kulturkraftprobe des katholischen Österreich*. Es sollte den Pilgern aus aller Welt *den alten Adel seiner katholischen Kultur, die junge Triebkraft seines katholischen Herzens, die Werke seiner lebendigen Begabungen offenbaren. Feiert mit uns ein modernes und ein aus langer Tradition geformtes Fest katholischer Kultur*[28]. Als Muster dafür betrachtete er den Beitrag der französischen Katholiken zur Weltausstellung von 1937 in Paris[29].

---

[23] *Salzburger Chronik*, 1. Februar 1938; *Oedenburger Zeitung*, 2. Februar 1938.

[24] *Neues Wiener Tagblatt* [Tagesausgabe], 25. Februar 1938.

[25] *Neues Wiener Tagblatt*, 16. Jänner 1938; über die Absicht des Bundeskanzlers zitiert das Blatt aus einem Interview des *Nemzeti Újság*: *Der bevorstehende Eucharistische Weltkongreß war mir eine freudige Gelegenheit, meinen jetzigen hiesigen Aufenthalt auch dazu zu benutzen, den Kardinal-Erzbischof zu begrüßen. Ich hoffe, gelegentlich des Weltkongresses Budapest neuerlich einige Tage besuchen zu können.*

[26] *Allgemeiner Tiroler Anzeiger*, 25. Jänner 1938; *Reichspost*, 16. Februar 1938.

[27] *Katholische Frauenzeitung*, 12. Jahrgang, 143. Folge (Jänner 1938); *Allgemeiner Tiroler Anzeiger*, 25. Jänner 1938.

[28] Programmatischer Artikel von Erzbischof Theodor Innitzer in: *Katholische Frauenzeitung*, 12. Jahrgang, 144. Folge (Februar 1938) 1.

[29] Innitzer spielte vermutlich auf den vatikanischen Pavillon der Weltausstellung an (Pavillon Catholique Pontifical), zu dem neben Deutschland, Argentinien, Belgien, Ungarn, Polen, der Schweiz, der Tschechoslowakei, Portugal, Holland, Großbritannien, den Vereinigten Staaten, Kanada und Basilien auch Österreich Kunstwerke beisteuerte, siehe *Reichspost*, 1. April 1937; vgl. Laura Pettinaroli, Le Pavillon Catholique Pontifical à l'Exposition International de Paris de 1937, in: Incorrupta monumenta ecclesiam defendunt. Studi offerti a mons. Sergio Pagano, prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano I/2: La Chiesa nella storia. Religione, cultura, costume, hrsg. von Andreas Gotts-

Die Organisatoren des Kongresses rechneten ebenso mit einem Kontingent von bis zu 30.000 katholischen Frauen und Männern aus Deutschland, die sich in Budapest mit Standarten und Fahnen präsentieren wollten, die zu Hause längst verboten waren[30]. Die Mitteilung Berliner Behörden Ende Jänner 1938, dass Kongressfahrten ins befreundete Ungarn „unerwünscht" seien, schlug daher in Deutschland, Österreich und Ungarn wie ein Blitz aus heiterem Himmel ein, waren damit doch organisierte Anreisen aus dem Reichsgebiet schlagartig obsolet geworden. Die offizielle Begründung dafür klang fadenscheinig und zynisch. Man wolle angesichts zu erwartender Attacken auf Deutschland politisch loyale Katholiken nicht in „schwerste Gewissenskonflikte" stürzen; zudem bedeute das Vorhaben einen Devisen-Abfluss, den sich das Reich nicht leisten wolle[31]. Die katholische Presse Österreichs sprach von einem *Gipfel der Heuchelei* sowie einer *Willkür der Cäsaromanie* in Deutschland. Zugleich verwies sie auf *ungefähr 80.000 mit Valuten versehene Gäste*, die im Vorjahr aus Deutschland zur Pariser Weltausstellung *in das nicht gerade befreundete Frankreich* gereist waren[32], sowie 50.000 Arbeiter, welche die Deutsche Arbeitsfront zeitgleich an die Küsten Dalmatiens lotste. Ihr Fazit: Der *Glaube an die Demokratie in Sowjetrußland verlangt nicht mehr Opfer an gesundem Verstand als die Behauptung, daß es im Dritten Reiche keinen Kulturkampf gibt*[33]. Im Anschluss an das ungarische Organ *Nemzeti Ujsag* (Nationalzeitung) fand sie es bezeichnend, dass dem Kongress nur zwei Länder demonstrativ fernblieben: Sowjetrussland und das Dritte Reich[34]. Mit Zitaten aus NS-Zeitschriften höhnte sie über die

---

mann–Pierantonio Piatti–Andreas E. Rehberg (= Collectanea Archivi Vaticani 106/2, Città del Vaticano 2018) 1239–1256.

[30] *Salzburger Chronik*, 21. Jänner 1938.

[31] Beispielhaft der Bericht im *Pilsner Tagblatt*, 30. Jänner 1938 zum offiziellen deutschen Standpunkt: *Die Einstellung der maßgebenden deutschen Stellen zur Frage des Besuches des eucharistischen Kongresses sei lediglich durch staatspolitische Erwägungen gegeben. Es könne nicht übersehen werden, daß ein Besuch des eucharistischen Kongresses viele deutsche Katholiken, die treu zu Führer und Reich stehen, leicht in die Gefahr ernster Gewissenskonflikte bringen könne. Eine solche Möglichkeit liege jedenfalls nach den vielfachen Angriffen, die von den höchsten Autoritäten der katholischen Kirche gegen Führer und Reich gerichtet werden, auf der Hand. Daß es Deutschland nicht erwünscht sein könne „seine Volksgenossen solchen unangenehmen Möglichkeiten auszusetzen" dürfe als selbstverständlich gelten. Hierzu komme die Erwägung, daß der Besuch des eucharistischen Kongresses mit einem schweren Opfer für Deutschland verbunden wäre „nämlich für die deutsche Devisenlage mit einer Belastung, von der nicht ersichtlich ist, wie sie sich unter den gegebenen Umständen vermeiden ließe"*.

[32] *Reichspost,* 2. Februar 1938, einen umfangreichen Artikel der *Nemzeti Újság* (Nationalzeitung) zitierend.

[33] *Salzburger Chronik*, 31. Jänner 1938.

[34] *Neues Wiener Tagblatt* [Abendzeitung], 25. Jänner 1938; *Salzburger Chronik*, 26. Jänner 1938.

Paranoia deutscher Propaganda, die sich von international angelegten katholischen Kundgebungen wie dem Kongress in Budapest bedroht und eingekreist wähne[35]. Das Organ des Katholischen Bauernbundes wiederum sah nun *Begeisterung und Opferbereitschaft* der Katholiken im *Kampf um die Gottlosenbewegung* gefordert und schlug eine Brücke zum Allgemeinen Deutschen Katholikentag in Wien von 1933:

Beim allgemeinen Deutschen Katholikentag in Wien im Jahre 1933 dokumentierten wir vor dem Vertreter des Heiligen Vaters unsere Treue zur katholischen Kirche. Im Anschluß an diesen Katholikentag wurde das neue Österreich proklamiert. Nach fünf Jahren wollen wir den Vertretern des Heiligen Vaters in Budapest wieder beweisen: „Österreichs Bauernschaft ist nicht nur treu ihrem Vaterlande, sie ist auch unerschütterlich in der Überzeugung zu ihrem Väterglauben" [36].

Österreichs Auftritt am Kongress war damit noch brisanter geworden. Man deklarierte sich nun als „Sprecher der deutschen Staaten" und „deutscher Kern" für die Volksdeutschen anderer Länder. Bezugnehmend auf die geplante Teilnahme Bundeskanzler Kurt Schuschniggs gab sich der Salzburger geistliche Landesrat Michael Neureiter kämpferisch:

Da wollen wir um ihn sein, wenn er als Staatsmann im Namen des deutschen Sprachvolkes die Huldigung der deutschen Katholiken an den Heiland vor aller Welt zum Ausdruck bringt[37].

Die zugespitzte Situation bestimmte sichtlich auch das Programm der geplanten Kulturwochen, das Anfang März von den Organisatoren im erzbischöflichen Palais den Vertretern der Auslandspresse sowie den Chefredakteuren österreichischer Tageszeitungen vorgestellt wurde. Es erstreckte sich vom 23. Mai bis zum 16. Juni d. J. und umfasste musikalische Hochämter ebenso wie Musik- und Theaterdarbietungen, eine Ausstellung moderner christlicher Kunst sowie eine „Monumentalkundgebung" der Huldigung an die *Magna Mater Austriae* in Schönbrunn mit Scheinwerfereffekten. Programmatische Reden des Bundeskanzlers sowie des Wiener Bürgermeisters Richard Schmitz wollten vom *Staat* und der *Sozialen Problematik* handeln[38]. In diesen unübersehbar Österreich-apologetischen Vorträgen sollte *über Geist und Ziel der Staats- und Gesellschaftsreform zu den ausländischen Gästen gesprochen werden, um so von autoritativer Seite auf die immer wieder gestellten Fragen nach Stand, Beweggründen und Ansichten der christlichen Erneuerung in Österreich Antwort*

[35] *Allgemeiner Tiroler Anzeiger*, 9. Februar 1938, 1–2: *Katholische Presse – Staatsfeind Nr. 1*.
[36] *Der Bauernbündler*, 29. Jänner 1938.
[37] Aufruf des geistlichen Salzburger Landesrates Michael Neureiter in der *Salzburger Chronik*, 2. März 1938, 8: *Ich fahre nach Budapest*.
[38] Siehe detailliertes Programm in: *Neues Wiener Tagblatt* [Tagesausgabe], 5. März 1938, 6: *Katholische Kulturwochen in Wien*.

zu geben[39]. Vor diesem Hintergrund folgten auch die Dachorganisationen der katholischen Weltpresse einer Einladung nach Wien, wo die *Commission Permanente Internationale des Editeurs et Directeurs des Journaux Catholiques* sowie das *Bureau International des Journalistes Catholiques* unmittelbar vor dem Kongress ihre Generalversammlungen anberaumten. Die Nationalbibliothek sowie die Galerie Albertina konzipierten dazu ein Rahmenprogramm[40]. Bis zum 10. März 1938 war die Zahl der von den Österreichischen Bundesbahnen zur Kongressfahrt bereitgestellten Sonderzüge auf zwanzig gestiegen[41].

Es kam bekanntlich anders. Ein Staatsstreich von unten, oben und außen (Gerhard Botz) in der Nacht vom 11. auf den 12. März 1938 fegte den christlich-deutschen Bundesstaat Österreich innerhalb weniger Stunden hinweg. Was sich in Deutschland im Verlauf von sechs Jahren an Restriktionen gegenüber den Kirchen und Juden etabliert hatte, wurde in Österreich – gehässiger, brutaler und strenger als dort – in wenigen Wochen nachgeholt und noch überboten. Die bisher hofierte Riege der Kirchenfürsten sah sich über Nacht ins gesellschaftliche Abseits gestoßen und biederte sich aus Panik darüber dem neuen Regime in bedenklicher Weise an, insbesondere im Vorfeld der Volksabstimmung zum ‚Anschluss' nur fünf Wochen vor dem Budapester Fest[42]. Makulatur waren damit auch alle Planungen für die Präsenz Österreichs am Kongress in Budapest.

Szenario 2: Österreichs Anteilnahme am Kongress gemäss den Quellen ab Mitte März 1938

Mit dem sogenannten Anschluss verschwand der Eucharistische Kongress fast spurlos aus den gleichgeschalteten Medien Österreichs. Der abträglichen Vorgabe der deutschen Behörden vom Jänner stand bis dahin jedoch nicht entgegen, dass Reichsbewohner inklusive der nun eingedeutschten Österreicher eigenständig nach Ungarn reisten[43]. Die Mutmaßungen über Ursachen und Folgen der deutschen Restriktion hielten bis kurz vor dem Ereignis an. Ungarns

[39] *Reichspost*, 16. Februar 1938, 9: *Die Katholische Aktion. Katholische Kulturwochen – Katholische Aktion*.

[40] *Allgemeiner Tiroler Anzeiger*, 4. Februar 1938. Zu den Organisatoren zählten demnach neben Kardinal Innitzer: Chefredakteur Friedrich Funder, Sektionsrat Barek, Rudolf Henz (Literatur), Josef Lechthaler (Musik), Hans Nüchtern (Theater).

[41] *Pravda*, 10. März 1938.

[42] Rupert Klieber, „Vera pazzia – heller Wahnsinn". Österreichs Schicksalsjahr 1938 im Spiegel vatikanischer Quellen, in: Katholische Kirche zwischen 1918 und 1938. Bildung als Erinnerungslernen, hrsg. von der Österreichischen Bischofskonferenz (Wien 2019) 117–133.

[43] Laut *Neues Wiener Tagblatt* ‚10. Februar 1938 hoffte der Chef-Organisator des Kongresses, Karl Huszar, ungeachtet der deutschen Behördenerklärung, […] *daß sich zahlreiche*

Außenminister Kálmán Kánya (1933–1938) trug Nuntius Angelo Rotta das Gerücht zu, dass Hitler durch die kritische Stimme eines deutschen Bischofs zum Verbot veranlasst worden sei[44]. Im Februar kursierte an der Kurie die Einschätzung des umstrittenen katholischen „Brückenbauers" zur NS-Bewegung, des Botschafters Franz von Papen, dass der ‚Führer' deutsche Katholiken nach Ungarn reisen ließe, wenn dort Reden auszuschließen wären, die *deutsche Gefühle verletzten*[45]. Noch im April rechneten ungarische Stellen mit einer privaten deutschen Beteiligung. In Rom erwartete man Anfang Mai jedenfalls *einen triumphalen Erfolg* des Festes, *auch wenn die jüngsten politischen Ereignisse ein wenig Verwirrung gestiftet haben*[46].

Die angesprochene Verwirrung (*sconcerto*) bezog sich auf die internationalen wie nationalen Debatten um die Vorlage eines ersten ungarischen Judengesetzes, das eine Maximalquote von zwanzig Prozent „jüdischen Anteils" in allen Wirtschaftszweigen vorsah. Der 1928 vom Papst selbst zum Bischof geweihte ungarische Primas Jusztinián György Serédi († 1945) erhob dagegen im Oberhaus des Parlaments keine Einwände prinzipieller Natur, sondern forderte lediglich weitreichende Ausnahmen für Konvertiten („getaufte Juden")[47]. Österreichische Zeitungen zitierten in diesem Zusammenhang nicht unbedenkliche Stellen aus dem Hirtenbrief des Primas zur ‚Rassenlüge' in Bezug auf die Person Jesu Christi:

[…] *heute aber möchten viele Christus verbannen, weil er ein Mensch und als solcher Mitglied eines Volkes war. Sie empören sich darüber, daß Christus Jude war und übertragen ihre Antipathie, ihren Haß gegen die Juden auf seine Person. Sie vergessen, daß das Volk der Juden nicht nur Fehler, sondern auch Heilige hatte* […]. *Sie vergessen, daß Jesus zwar die Sprache des jüdischen Volkes sprach und sich nach dessen Bräuchen richtete, daß er aber von jeden* [sic!] *menschlichen Fehler frei und frei von allen Sünden und etwaigen Rassengebrechen war, so daß ihn jedes Volk*

Mitglieder des Klerus und auch Einzelpersonen in Deutschland über die Schwierigkeiten hinwegsetzen werden können.

[44] AA.EE.SS, Ungheria 1937–38, Pos. 71–73, Fasc. 54, fol. 26: Bericht des Nuntius Rotta an Staatssekretär Pacelli vom 30. Jänner 1938.

[45] Ebd.: handschriftliche Notiz auf Papier des Staatssekretariats ohne Angabe des Autors: […] *1. Che von Papen è d'avviso che il Sig. Hitler permetterà ai cattolici tedeschi di recarsi al Congresso eucaristico di Budapest se sarà sicuro che non vi saranno manifestazioni o discorsi tali da offendere i sentimenti dei tedeschi.*

[46] AA.EE.SS, Ungheria 1937–38, Pos. 71–73, Fasc. 54, fol. 32f.: Bericht des Nuntius Rotta an Staatssekretär Pacelli vom 2. Mai 1938: […] *e tutto fa sperare in un successo trionfale, anche se i recenti avvenimenti politici abbiano portato un pó di sconcerto.*

[47] Christian Gerlach–Götz Aly, Das letzte Kapitel. Realpolitik, Ideologie und Mord an den ungarischen Juden 1944/1945 (Stuttgart–München 2002) 42–44.

als den Seinen empfinden kann, gleichgültig ob Semit oder Arier, Schwarzer oder Gelber, Ungar oder Franzose[48].

Nuntius Rotta erwartete, dass sich die Wogen bis zum Kongress bzw. durch den Kongress glätten ließen und die Causa damit keine extremen und gefährlichen Tendenzen nährte[49]. Eine Infragestellung des Gesetzes von vatikanischer Seite ist weder aus der einschlägigen Korrespondenz noch den offiziellen Stellungnahmen am Kongress zu entnehmen und stand offensichtlich nicht zur Debatte.

Wenige Tage danach zerstob auch die letzte Hoffnung auf deutsche Pilger, nachdem deutsche Behördenstellen dekretiert hatten, Reichsbürgern zwischen 20. und 29. Mai eine Reise nach oder durch Ungarn nur mit speziellem Permit im Reisepass zu gestatten[50]. Eine Weisung des Propagandaministers präzisierte den Geltungsbereich und die offizielle Sprachregelung dafür:

Streng vertraulich! / An die gesamte Kirchenpresse in N.N. / Das Verbot der Teilnahme am Eucharistischen Kongress in Budapest ist ausgesprochen worden, um die deutschen Teilnehmer nicht in einen Gewissenskonflikt zwischen ihren nationalen und kirchlichen Pflichten zu bringen, da Angriffe auf Deutschland auf dem Kongress zu erwarten sind. Das Verbot bezieht sich daher selbstverständlich auch auf die Geistlichen. Für Oesterreich wurde das Verbot nicht ausgesprochen, jedoch hat die österreichische Geistlichkeit von sich aus freiwillig auf die Teilnahme verzichtet. / Hiermit ordne ich an, daß in keiner Form über diesen Kongress in der kirchlichen Presse berichtet werden darf. / Heil Hitler! [51].

Bemerkenswert ist die Österreich-Klausel dieser Weisung. Sollten kirchliche Stellen tatsächlich *freiwillig* auf eine Teilnahme verzichtet haben, so bedeutete dies einen weiteren Hinweis auf das ausgeprägte Entgegenkommen des Episkopats gegenüber dem neuen Regime. Einzig dem *Linzer Diözesanblatt* erschien es noch Ende April ungeklärt, *ob die Teilnahme der Österreicher am* […] *Weltkongress* […] *möglich ist*. Abt Benedikt Reetz von Stift Seckau teilte

[48] Ins Deutsche übersetzte Passagen aus dem Hirtenbrief bringt die *Salzburger Chronik*, 5. Mai 1938, 4: *Die Rassenlüge führt zur Leugnung des Christentums*.

[49] AA.EE.SS, Ungheria 1937–38, Pos. 71–73, Fasc. 54, fol. 32f.: Rotta an Pacelli, Budapest, 2. Mai 1938: […] *Cosí per il tempo del Congresso le acque saranno acquietate, e le passioni politiche un po' attenuate: è sperabile che il Congresso stesso porti della serenità anche agli animi mossi ed agitati dal succedersi di avvenimenti destinati per loro natura non certo a portare la calma agli spiriti, ma piuttosto a farvi nascere e sviluppare tendenze estremiste e pericolose* […].

[50] Ebd., fol. 35: Bericht des Uditore Carlo Colli an Staatssekretär Pacelli, Berlin, 16. Mai 1938.

[51] Ebd., fol. 75: maschinschriftliche Abschrift der Weisung Nr. 185647 des Propagandaministeriums, ohne Datum. Laut Telegramm-Vorlage in fol. 72 wurde diese Weisung per 10. Juni 1938 in italienischer Übersetzung in chiffrierter Form an die Apostolische Delegation in Washington übermittelt.

indes seinen Schülern mit 14. April lapidar mit, dass *die Fahrt nach Budapest unterbleibt*[52]. Selbst der in Rom residierende Abt-Primas der Benediktiner Fidelis von Stotzingen zog aus Furcht vor Konsequenzen für den Orden noch am 22. Mai seine Anmeldung zurück[53].

Vom imposanten Verlauf des Kongresses, zu dem laut Eigendarstellung Teilnehmer aus 35 Nationen in 80 Sonderzügen angereist waren[54], und dessen *geistliche Truppenschau* während einer Prozession u. a. 2.500 Pfarrer, 190 Bischöfe, 34 Erzbischöfe und 13 Kardinäle sowie *andere Geistliche umfasste, unter denen man auch zahlreiche exotische Gesichter sah*[55], erfuhr man in den deutschen Medien bestenfalls belanglose oder bedenkliche Details. Man ließ wissen, dass Reisende von Sonderzügen aus England, Frankreich oder Belgien für einige Stunden touristisch Salzburg erkundeten[56] oder christliche Kaufleute Budapests in den Kongresstagen ihre Geschäfte mit einem Kreuz von der jüdischen Konkurrenz abhoben[57]. Die *Pharmaceutische Post* wusste zu berichten, dass zur Kongresszeit sittlich anstößige Ware wie Präservative, Bidets und Monatsbinden aus den Apothekerschaufenstern Budapests verschwanden[58]. Das *Wiener Salonblatt* vermeldete die Unterbringung des Legaten in der königlichen Burg in Buda und nannte Namen seiner kurialen Entourage, zu der mit Giovanni Montini ein weiterer späterer Papst gehörte[59]. Einzig die NS-Zeitschrift *Der Angriff* machte ihrem Namen Ehre und nutzte das Ereignis für eine Attacke unter dem Titel: *Volksfront-Pacelli agitiert in Budapest*[60]. Von allen Botschaften des Kongresses aber verlautete keine Silbe; kein Bild davon verirrte sich in die Gazetten Großdeutschlands. Diese feierte stattdessen zeitgleich das Führer-Projekt eines Volkswagens für den Kleinen Mann[61]. Am Tag der großen

[52] AA.EE.SS, Austria Ungheria, Anno 1938, Pos. 915–917, Fasc. 72, fol. 30: gedrucktes Informationsblatt des Abtes von Seckau mit Datum 14. April 1938.

[53] AA.EE.SS, Ungheria 1937–38, Pos. 71–73, Fasc. 54, fol. 52: Abt-Primas Fidelis de Stotzingen an eine ungenannte *Eccellenza* (vermutlich Domenico Tardini), Sant'Anselmo, 21. Mai 1938.

[54] *Reichspost*, 1. März 1938, 6: Beitrag des Cheforganisators Karl Huszar *Eine Million Teilnehmer beim Eucharistischen Weltkongreß.*

[55] *Oedenburger Zeitung*, 28. Mai 1938.

[56] *Salzburger Volksblatt*, 23. Mai 1938; *Salzburger Chronik*, 24. Mai und 1. Juni 1938.

[57] Mit Berufung auf das Budapester Abendblatt *Nemzet* berichteten die *Innsbrucker Nachrichten*, 2. Mai 1938: Es habe *der Bund der christlichen Kaufleute und Handwerker beschlossen, die Geschäftsläden seiner Mitglieder mit einem Kreuz zu versehen, um sie dadurch als christliche Geschäfte zu kennzeichnen. Diese Maßnahme ist vorläufig bloß für die Zeit des bevorstehenden Eucharistischen Kongresses in Budapest gedacht, soll aber später zu einer ständigen Einrichtung werden*.

[58] *Pharmaceutische Post*, 21. Mai 1938.

[59] *Wiener Salonblatt*, 15. Mai 1938; ähnlich: *Kärntner Zeitung*, 5. Mai 1938.

[60] *Der Angriff* (Berlin), 25. Mai 1938.

[61] *Völkischer Beobachter*, 28. Mai 1938.

Festmesse berichtete die Österreich-Ausgabe der Zeitung *Völkischer Beobachter* von einer homosexuellen Affäre im Stift Klosterneuburg[62].

Einzig auf innerkirchlichem Wege konnte auf das kirchliche Großereignis in Budapest hingewiesen werden. Über diözesane Verordnungsblätter bestimmten Österreichs Ordinariate, dass in Predigten von Maiandachten, an Christi Himmelfahrt und dem darauffolgenden Sonntag auf den Kongress hinzuweisen sowie Generalkommunionen oder andere eucharistische Feiern anzusetzen seien[63]. Jenes von Wien publizierte die Radio-Ansprache des Papstes in Latein[64]. Dass sich der deutsche Boykott nur gegen den internationalen, vermeintlich deutschfeindlichen Kurs der Kirchenzentrale, nicht aber gegen das befreundete Ungarn richtete, veranschaulichten etliche Zeitungen durch ausführliche Berichte zu den unmittelbar anschließenden Feierlichkeiten zum 900. Todestag König Stephans[65], zu denen sogar ein Kontingent von fünftausend deutschen Gästen sowie offizielle Vertreter aus Deutschland erschienen[66].

Bleibt die Frage: Waren die vorgeschützten Ängste der NS-Granden vor Kongressattacken auf Deutschland berechtigt? Soweit ersichtlich nicht. Zwei Monate vor Kongressbeginn hatte sich Hitler-Deutschland das Ungarn benachbarte und eng mit dem Heiligen Stuhl verbundene Österreich einverleibt. Dutzende katholische Politiker und Kleriker, darunter der vormalige Dekan der Theologischen Fakultät Wien, schmachteten inzwischen im Konzentrationslager Dachau. Zehntausende Juden suchten in diesen Wochen verzweifelt aus Österreich zu fliehen, nicht selten über Ungarn. Dort selbst hatte das Parlament am 24. Mai d. J. in Abwesenheit der Bischöfe im Oberhaus ein umstrittenes Juden-Gesetz verabschiedet. Davon unbeeindruckt deklarierten die Organisatoren den Kongress als „strikt unpolitisch", was er schon allein wegen seiner Größenordnung nicht sein konnte; erst recht hatte ihn das deutsche Teilnahmeverbot zum politischen Faktor werden lassen. Dem Kongress übermittelte der Papst eine recht allgemeine Botschaft, in der er den Erlöser anflehte, die *Hoffnung auf bessere Zeiten zu stärken und die dunklen Wolken zu zerstreuen, die den Ausbruch eines neuen Sturmes befürchten lassen*. Und: *Der Allmächtige* […] *möge unsere Seelen erleuchten und von den Verwirrungen und Leidenschaften befreien, die soviel Übles anrichteten*[67]. Ein Bericht aus dem Staatssekretariat an die Apos-

[62] Ebd., 29. Mai 1938.

[63] Am Beispiel St. Pölten: *St. Pöltner Diözesanblatt* VII 1938; Wien: *Wiener Diözesanblatt* Nr. 5, 23. Mai 1938; Salzburg: *Salzburger Chronik*, 19. und 28. Mai 1938.

[64] *Wiener Diözesanblatt* Nr. 6, 28. Juni 1938.

[65] Siehe Sonderteil *Ungarn Land der Stephanskrone* ohne jedwede Erwähnung des Kongresses: *Reichspost*, 27. Mai 1938, 17–24.

[66] *Oedenburger Zeitung*, 2. Juni 1938.

[67] Im lateinischen Original laut Abdruck im *Wiener Diözesanblatt* Nr. 6, 28. Juni 1938: *Ac dein vobis, singulis universis, Eucharisticum ex omnibus Nationibus Congressum Budapes-*

tolische Delegation in Washington im Juni betonte, dass auch die Ansprachen des Legaten keinerlei Anspielung auf Deutschland enthalten hätten[68]. Pacelli sprach in seiner langatmigen deutschen Ansprache eher gleichnishaft von einer *beispiellosen Krise*, ferner *seelischen Unterernährung,* des weiteren *geistigen Blutleere,* sowie einer *fortgesetzten moralischen Infektion*. Deutlicher wurde er allein mit der Passage:

Wenn manche geistige Wortführer der Gegenwart […] *das individuelle und kollektive Glück ohne Christus oder gar gegen Christus aufzurichten versuchen, dann ist die Stunde des „eritis mihi testes" gekommen. Dann ist es heilige Pflicht* […] *sich solcher Fehlentwicklung entgegenzuwerfen und das „Instaurare omnia in Christo" in Unerschrockenheit und Liebe zu verteidigen*[69].

Was die politischen Systeme anlangt, erklärte der Legat die Kirche für strikt neutral und gab damit bereits die Linie für den kommenden Weltkrieg vor. Ebenfalls schon erkennbar war die Tendenz zur geschichtstheologischen Überhöhung der radikalen Umbrüche:

Die Kirche ist nicht dazu berufen, in rein irdischen Dingen und Zweckmässigkeiten Partei zu ergreifen zwischen den verschiedenen Systemen und Methoden, die für die Meisterung der Notprobleme der Gegenwart in Frage kommen können. Ihr Dienst an der Wahrheit, ihr weltweites Apostolat der Liebe schliessen jede Verengung und Versteifung ihrer Mission im Sinne einseitiger Parteinahme aus. […] *In ihrer Gesamtschau haben jede Zeit und jedes Volk ihren providentiellen Platz in dem gewaltigen Schöpfungs- und Erlösungsplan des Ewigen. Sie weiss, dass der Geist Gottes nicht immer nur im Säuseln des Zephirs weht, sondern bisweilen auch im Sturmdröhnen des Unwetters. Sie hat in ihrer eigenen Geschichte oft und oft erfahren, dass Zeiten tiefgreifenden Umsturzes – meist unbewusst – materielle und geistige Vorläufer neuer Blüte, neuen Wachstums neuer Fruchtbarkeit wurden*[70].

Ob eine derart religiös verbrämte Sprache, die damals von höchster kirchlicher Stelle in Budapest und anderswo gepflogen wurde, der dramatischen Lage

---

tini celebrantibus, paterno ex animo benedicimus; dumque Redemptor Noster Eucharisticis velis delitescens, ac fidei oculis quasi adspectabilis, summum agit triumphum, eum una vobiscum suppliciter adprecamur ut haec, quae non desunt, solacia, ut hanc, quam mente praecipimus, meliorum temporum spem, divina ope sua foveat, augeat, confirmet: itemque eam, qua tantopere angimur, animorum perturbationem obscurationemque, depulsis caelo nubibus, quae novas tempestates portendere videntur, supernis suae lucis radiis suaeque gratiae muneribus collustrare ac sedare benigne velit.

[68] AA.EE.SS, Austria Ungheria, Anno 1938, Pos. 915–917, Fasc. 72, fol. 72: chiffriertes Telegramm des Sekretärs der Kongregation *degli Affari Ecclesiastici Straordinarii* Domenico Tardini an den Apostolischen Delegaten in Washington, Vatikan, 10. Juni 1938: […] *che questo conflitto di coscienza non c'è stato perchè nelle parole dell'E.mo Cardinale Legato non c'è qualsiasi accenno alla Germania*.

[69] Originalwortlaut im *L'Osservatore Romano*, 30./31. Mai 1938, 2.

[70] Ebd.

der Zeit angemessen war oder nicht und ob die Kirchenfürsten in Deutschland, Österreich und Ungarn ebenso wie an der Kurie damit ihrerseits der vom Legaten Pacelli eingeforderten „Zeugenschaft" gerecht wurden, hat der Historiker gottlob nicht zu beurteilen.

Resümee: Der Eucharistische Kongress 1938 – eine unzureichend genutzte Chance?

Der 34. Eucharistische Weltkongress in Budapest 1938 war zweifellos eine imposante Veranstaltung und damit eine eindrucksvolle Geste der Selbstvergewisserung sowie ein starker Beleg für die Fähigkeit des zeitgenössischen Katholismus, Massen zu mobilisieren und den Totalitarismen der Welt mit deren eigenen Waffen die Stirn zu bieten. Der Kongress hatte jedoch auch problematische Seiten. Dazu zählte eben diese nicht unbedenkliche Nutzung totalitärer Formensprache der großen Massen und Emotionen ebenso wie eine allzu kritiklose Nähe zum politischen Establishment Ungarns.

Erst im Rückblick zeigt sich indes, dass der Weltkongress in Budapest 1938 wie seinerzeit jener in Wien von 1912 für die römische Kirchenzentrale eine Bühne geboten hätte, unmittelbar vor einem Weltkrieg noch einmal lautstark ihre Stimme zu erheben. Ob die Oberhirten der katholischen Kirche Österreichs dies zum gegebenen Zeitpunkt überhaupt geschätzt hätten, darf angesichts ihrer beispiellosen Geste der Akkommodation (Ernst Hanisch) an die neuen Verhältnisse noch wenige Wochen zuvor bezweifelt werden. Diese Gelegenheit zu klaren Ansagen, wie von den französischen katholischen Intellektuellen kurz zuvor flehentlich erbeten, wurde in Budapest jedenfalls nur sehr verhalten genützt. Die Furcht vor den Konsequenzen eines entschiedenen Auftretens für die Kirchen der betroffenen Länder, aber auch das ambivalente Verhalten der Episkopate in Deutschland und Österreich selbst, ließen deutlichere Worte augenscheinlich inopportun erscheinen, wiewohl man sich hinsichtlich des Charakters des NS-Regimes keinen Illusionen hingab. Damit steht auch der Kongress in Budapest wie die problematischen Jahre insgesamt unter dem Verdikt, das der verfolgte katholische Publizist Alfred Missong in einem dramatischen Brief an den Papst schon Anfang November 1938 mit dem lateinischen Diktum brandmarkte: *Qui tacet consentire videtur* (Wer schweigt, scheint zuzustimmen)[71]. Die Enttäuschung der vielfältigen Erwartungen vor und nach dem März 1938 wiederum macht deutlich, wie weit damals und wohl auch zu anderen Zeiten kirchliche Wahrnehmung und gesellschaftliche Realitäten auseinanderklafften und wie schwer es im Ernstfall den dazu Berufenen fiel, ‚Zeugenmut' aufzubieten – *historia docet! Docet historia?*

[71] Klieber, „Vera pazzia – heller Wahnsinn" 149.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 577–604
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Massimiliano Valente

Pio XII e il mancato riconoscimento dello Stato indipendente di Croazia da parte della Santa Sede*

Abstract:

During the Second World War, the Holy See was faced with the complex situation in the Balkans resulting from the occupation of the Kingdom of Yugoslavia in 1941 by the German armed forces, supported by Italians, Hungarians and Bulgarians. The birth of the independent state of Croatia posed the problem of the country's recognition by the papal diplomatic bodies and so did the visit to the Vatican of President Ante Pavelić and the sovereign-designate, Aimon of Savoy Aosta. Both issues were debated in the Secretariat of State and a solution was found based on case studies written by Msgr. Armando Lombardi, with references to the precedents and theories of international law at the time. Pius XII therefore opted to send an Apostolic Visitor to Zagreb, the Benedictine abbot Giuseppe Ramiro Marcone, entrusted with an on-site religious mission. Pavelić, on the other hand, tried, in vain, to accredit to the Vatican his unofficial representatives – first Nikola Rušinović and later Prince Erwin Lobkowicz – who were only admitted to the Apostolic Palace for the purpose of providing information on the religious situation in the Croatian State.

* Abbreviazioni utilizzate:
AAV = Arch. Nunz. Jugoslavia Archivio Apostolico Vaticano, fondo Archivio della Nunziatura Apostolica in Jugoslavia
ADSS = Actes et Documents du Saint-Siège relatifs à la Seconde Guerre mondiale, édités par Pierre Blet–Robert A. Graham–Angelo Martini–Burkhart Schneider, vol. 4 (Città del Vaticano 1967)
DDI = Ministero degli Affari Esteri, Commissione per la pubblicazione dei documenti diplomatici: I Documenti Diplomatici Italiani, nona serie: 1939–1943, volume VI (29 aprile 1940–23 aprile 1941) (Roma 1986)

Introduzione

Nel corso della Seconda guerra mondiale i rapporti diplomatici tra la Santa Sede e il regno di Jugoslavia – avviati ufficialmente dal 1920[1] – furono condizionati dall'estensione degli eventi bellici all'area balcanica. Al principio del conflitto la nunziatura apostolica in Belgrado era retta da mons. Ettore Felici[2], incaricato della funzione dall'ottobre del 1938[3]. La situazione subì, però, una significativa modificazione, in seguito agli eventi causati dall'adesione della Jugoslavia al Patto Tripartito, il 25 marzo 1941. Le manifestazioni di piazza al grido di "meglio la guerra che il patto" (*Bolje rat nego pakt*), il colpo di Stato del generale Dušan Simović con il rovesciamento del reggente Paolo, la proclamazione della maggiore età del re Pietro II Karadjordjević e la sua elevazione al trono, fecero rapidamente precipitare la situazione[4]. Il 6 aprile ebbe, quindi, inizio l'intervento militare delle forze armate dell'Asse contro il regno jugoslavo[5]. Nell'imminenza della 'campagna balcanica' il cardinale segretario di Stato, Luigi Maglione, aveva considerato preferibile che il nunzio Felici seguisse il governo in fuga da Belgrado[6]. Al termine delle operazioni militari – che determinarono l'occupazione da parte delle forze tedesche, coadiuvate da italiani, ungheresi e bulgari, di tutto il territorio jugoslavo in sole due settimane (tra il 6 e il 18 aprile 1941), e la fuga del sovrano e del suo governo dal Paese e alla costituzione in Serbia di un governo collaborazionista –, Maglione, chiese, invece, a Felici, attraverso la nunziatura apostolica in Ungheria, di rimanere in sede:

Prego avvertire Nunzio Apostolico Belgrado che sembra opportuna sua permanenza colà fin quando possibile. Se non tollerata sua permanenza come diplomatico procuri ottenere restare come rappresentante Santa Sede per sola missione religiosa

---

[1] Cf. Massimilano Valente, Diplomazia pontificia e regno dei Serbi, Croati e Sloveni (1918–1929) (Split 2012) 95–112; id., Pietro Gasparri e il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni nella prima fase dei rapporti diplomatici tra il Vaticano e Belgrado, in: Il cardinale Pietro Gasparri, segretario di Stato (1914–1930), a cura di Laura Pettinaroli–Massimiliano Valente (Heidelberg 2020) 163–183.

[2] Questi, già incaricato d'affari presso la medesima nunziatura sin dall'avvio delle relazioni diplomatiche tra la Santa Sede e il Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, nel 1920, poi era stato nominato nunzio apostolico in Cile. Quindi fu designato alla guida della nunziatura in Belgrado nel 1938. Cf. Pacelli a Bertoli, dal Vaticano, 12 gennaio 1938 e Bertoli a Pacelli, dal Vaticano, 24 gennaio 1938: AAV, Arch. Nunz. Jugoslavia, busta 2, fol. 113r, 114r.

[3] Montini a Bertoli, dal Vaticano, 24 ottobre 1938: Ibid. 115r.

[4] Cfr. Tatjana Krisman Malev, L'arcivescovo Stepinac e lo Stato Indipendente di Croazia, in: Intellettuali versus democrazia. I regimi autoritari nell'Europa sud-orientale (1933–1953), a cura di Francesco Guida (Roma 2010) 280.

[5] Cf. Joze Pirjevec, Il giorno di san Vito. Jugoslavia 1918–1992: storia di una tragedia (Torino 1993) 142s.

[6] Maglione a Felici, dal Vaticano, 5 aprile 1941: ADSS, vol. 4, n. 311, p. 442.

et caritativa. In caso di partenza chieda trasferire archivio alla Città del Vaticano ovvero presso nunziatura apostolica Budapest o Berlino, ed affidi casa a persona di fiducia con mandato avente efficacia legale: sarà bene se possibile egli si metta in relazione con Nunzio Apostolico Berlino, già avvisato da me[7].

Sul piano diplomatico la Santa Sede mantenne comunque i rapporti ufficiali con la legazione del regno di Jugoslavia ivi accreditata e retta, dal 1937, dal ministro plenipotenziario Nikola Mirošević-Sorgo, che avrebbe continuato a rappresentare il re Pietro II e il suo governo in esilio. Dalla 'spartizione' della Jugoslavia monarchica sarebbe risultata, infatti, una frammentazione dell'area con la nascita di nuovi Stati, di fatto sotto il controllo delle forze d'occupazione, nonché acquisizioni territoriali da parte del Terzo Reich, dell'Italia e dell'Ungheria. Il Nord della Slovenia passò alla Germania e il Sud con Lubiana all'Italia. Le provincie di Bačka e Baranja furono annesse dagli ungheresi; il Banato a Est del Tibisco passò sotto l'amministrazione militare della Germania. Anche la Serbia, ridotta territorialmente anche rispetto alla sua dimensione precedente alle guerre balcaniche, fu amministrata dai tedeschi attraverso la collaborazione del governo di Milan Nedić[8]. La zona centrale della Dalmazia con le isole (ad eccezione di Lesina, Pago e Brazza), il territorio di Ragusa e le Bocche di Cattaro furono annesse all'Italia e il Montenegro affidato ad un governatore italiano. Il Kosovo e la parte occidentale dell'attuale Macedonia furono incorporati nell'Albania, facente parte dell'impero italiano. La Croazia e la Bosnia andarono a costituire lo Stato Indipendente di Croazia. Questa nuovo soggetto avrebbe dovuto avere la fisionomia di un regno affidato al duca di Spoleto, Aimone di Savoia Aosta (il quale prudentemente si era rifiutato sempre di raggiungere Zagabria), ma di fatto era governato dagli *ustaša* del *poglavnik* Ante Pavelić[9]. Questi aveva inizialmente dato l'impressione di essere un sincero cattolico che avrebbe lasciato alla Chiesa libertà d'azione, dopo i più di vent'anni di oppressione della leadership serbo-ortodossa nel regno jugoslavo sulle altre popolazioni, quella croata in particolare. Il sentimento nazionale e la religione erano un binomio inscindibile in quell'area, com'è noto, e ciò emerse ancor più in quei primi mesi di 'indipendenza' del popolo croato[10].

[7] Maglione a Felici, dal Vaticano, 25 aprile 1941: ASRS, AA.EE.SS, Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 150, fol 32r (ADSS, vol. 4, n. 328, p. 468).

[8] Su Nedić e sullo Stato serbo durante la Seconda guerra mondiale si veda: Serbia and the Serbs in World War Two, edited by Sabrina P. Ramet–Ola Listhaug (New York 2011).

[9] Su quanto riportato e per una più dettagliata descrizione della situazione politica della ex Jugoslavia monarchica dopo l'intervento dell'Asse si veda: Rita Tolomeo, Questione nazionale e questione religiosa in Croazia (1918–1953), in: Intellettuali versus democrazia 243; Pirjevec 131–152.

[10] Roberto Morozzo della Rocca, Cattolici e ortodossi in Serbia e Bulgaria nell'età contemporanea, in: Luciano Vaccaro, Storia religiosa di Serbia e Bulgaria (Milano 2008) 411–440.

La nascita del nuovo Regno croato fu accolta favorevolmente dalle locali gerarchie cattoliche. Dalla circolare diretta al clero dall'arcivescovo di Zagabria, Aloizje Stepinac, il 28 aprile del 1941, è possibile riscontrare come frequentemente nel testo la tradizionale lealtà della Chiesa allo Stato e alle autorità che lo rappresentano non sia espressa formalmente, con il consueto, diplomatico, senso della misura, bensì, in alcuni passaggi, si avverta chiaramente la passione del patriota[11]: "Stepinac, dopo la mancata ratifica del Concordato" – osserva Tatjana Krizman Malev – "aveva perso ogni speranza di vedere effettivamente riconosciuti i diritti della Chiesa cattolica e non credeva più nella possibilità di assistere alla nascita di una Jugoslavia simile a quella che aveva sognato in gioventù. Dopo la breve illusione del 1939 era giunto ormai, nel 1941, a riconoscersi in quel nuovo Stato che solo formalmente poteva definirsi 'indipendente' e che era l'espressione delle frange estreme del nazionalismo croato. Ancora una volta, però, le illusioni sarebbero state di breve durata, anche se l'arcivescovo cercherà di trovare costantemente dei lati positivi nell'attività del governo di Pavelić"[12].

Pochi giorni prima dell'emanazione della menzionata circolare, durante l'aprile del 1941, erano già state approvate le leggi che stabilivano la superiorità e la difesa della 'razza croata' e introducevano nello Stato Indipendente anche una normativa analoga a quella della Germania nazionalsocialista contro la popolazione ebraica. Di pari passo, una volta al potere, Pavelić aveva dato corso a quanto presentato nelle pagine del foglio Ustaša, sin dagli anni Trenta, in cui gli aderenti a quel movimento prefiguravano una sorta di "purificazione del popolo croato dai nemici" con la loro eliminazione fisica. Si registrarono quindi arresti di massa della popolazione serba e la loro reclusione in campi di concentramento. Uno dei massacri più eclatanti contro i serbi, quello compiuto a Glina, suscitò la reazione di Stepinac che indirizzò immediatamente una lettera di protesta a Pavelić nella quale affermava che, pur essendo conscio del fatto che i serbi in vent'anni di governo avessero compiuto dei crimini in Croazia, riteneva essere suo dovere di vescovo intervenire, poiché quanto accaduto non era consentito dalla morale cattolica e pregò Pavelić di prendere rapidamente delle misure affinché non si uccidesse alcun serbo se non fosse stata dimostrata la colpa per la quale meritasse la pena di morte[13].

[11] Jure Krišto, Katolička crkva i Nezavisna država Hrvatska 1941–1945, 2 vol. (Zagreb 1998) II 34–36; Krisman Malev 281.

[12] Krisman Malev 282.

[13] Krišto 39; Krisman Malev 283s.

Papa Pacelli e l'udienza 'privatissima' concessa ad Aimone di Savoia-Aosta e ad Ante Pavelić

Come richiamato in precedenza, lo Stato indipendente di Croazia si era costituito grazie alla vittoria delle forze armate dell'Asse sulla Jugoslavia monarchica. Alle ideologie totalitarie della Germania e dell'Italia era, di conseguenza, orientata la politica interna ed estera di Pavelić[14]. Al fine di consolidare la sua fragile posizione sul piano internazionale, il *poglavnik* avrebbe tentato da subito e a più riprese di ottenere il riconoscimento da parte della Santa Sede. Uno dei primi atti di Pavelić dal suo avvento al potere fu, infatti, recarsi a Roma. Il 16 maggio 1941 l'ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede, Bernardo Attolico, incontrando il cardinale segretario di Stato Luigi Maglione, domandò udienza a Pio XII per Pavelić e per il duca di Spoleto[15]. La richiesta formulata dal diplomatico italiano sollevava questioni di notevole rilevanza sul piano formale e sostanziale del diritto internazionale. Il papa riteneva possibile la visita, ma in forma privata *Ma è cosa da studiare*, osservò il sostituto per gli Affari Ordinari,

[14] L'obiettivo del presente contributo è la ricostruzione del processo decisionale di papa Pacelli sulla questione del riconoscimento o meno della Croazia indipendente durante la guerra, in base al diritto internazionale, alla prassi della diplomazia pontificia e alla riflessione interna alla Segreteria di Stato. Aspetto, quest'ultimo, conoscibile solo dal 2020, con l'apertura alla consultazione degli studiosi degli archivi vaticani per il pontificato di Pio XII. Per la ricostruzione sommaria e, in taluni casi, più specifica della politica estera della Croazia e della Santa Sede e delle influenze (o dei tentativi d'influenza) esercitate dai governi dell'Asse e di altre potenze europee ed extraeuropee, nonché sulle posizioni e iniziative internazionali di Zagabria e del Vaticano, si rimanda – per quanto riguarda le fonti primarie edite e la letteratura esistente – alle relative raccolte dei documenti diplomatici e alla memorialistica. Fra le tante opere sinora apparse, si segnalano, inoltre: Anthony Rhodes, Il Vaticano e le dittature 1922–1945 (Milano 1975); Ennio Di Nolfo, Vaticano e Stati Uniti, 1939–1952: dalle carte di Myron C. Taylor (Milano 1978); Pio XII, a cura di Andrea Riccardi (Bari–Roma 1985); Owen Chadwick, Britain and the Vatican during the Second World War (Cambridge 1986); Italo Garzia, Pio XII e l'Italia nella Seconda guerra mondiale (Brescia 1988); Krišto; L'occupazione italiana della Jugoslavia, 1941–1943, a cura di Francesco Caccamo–Luciano Monzali (Firenze 2008); Luciano Monzali, Gli italiani di Dalmazia e le relazioni italo-jugoslave nel Novecento (Venezia 2015); Bogdan Krizman, NDH izmedju Hitlera i Mussolinija (Zagreb 1986); Pierre Blet, Pio XII e la Seconda Guerra Mondiale negli archivi vaticani (Cinisello Balsamo 1999); Nada Kisić Kolanović, NDH i Italija: političke veze i diplomatski odnosi (Zagreb 2001); Matteo L. Napolitano, Pio XII tra guerra e pace: profezia e diplomazia di un papa (Roma 2002); Pietro Pastorelli, Pio XII e l'Orbis: i "mondi" di papa Pacelli, in: Pio XII: l'uomo e il pontificato, a cura di Philippe Chenaux–Giovanni Morello–Massimiliano Valente (Città del Vaticano 2008) 37–53.

[15] Sull'episodio si veda anche Luciano Monzali, La difficile alleanza con la Croazia ustaša, in: L'occupazione italiana della Jugoslavia 68.

mons. Giovanni Battista Montini[16]. Al tal proposito il 17 maggio 1941 fu redatta una nota da mons. Domenico Tardini[17], allora segretario della Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari:

La questione è delicata. A – Da una parte è innegabile 1. che il sig. Pavelić viene a Roma per una missione squisitamente politica, 2. che una udienza pontificia al sig. Pavelić potrebbe essere sfruttata quasi come un pronunciamento politico della Santa Sede circa il nuovo regno croato, pronunciamento del quale sia il regno stesso che il sig. Pavelić trarrebbe un grande vantaggio ai fini politici. B – D'altra parte è parimenti innegabile: 1. che il Sig. Pavelić si professa cattolico, che il nuovo Stato si dice e si proclama cattolico. In questo senso il vescovo di Lubiana [Gregorij Rožman] *– parlando con D.* [Guido] *Del Mestri* [attaché alla nunziatura di Belgrado] *– ha dato le più ampie assicurazioni ed ha fatto le più calde raccomandazioni, 2. che il Papa, nella sua qualità di Padre di tutti i fedeli, riceve chiunque a lui si rivolga (questa linea è specialmente seguita per sentimento di apostolato da S.S. Pio XII). Ora non sarebbe offensivo e, forse, dannoso rifiutare al sig. Pavelić una udienza quando egli la implora? 3. Il sig. Pavelić inizia ora il suo governo. Ci saranno tante e tante cose da fare per il bene della Chiesa in Croazia. Non potrà essere più che vantaggiosa una parola, ammonitiva e incitativa, del Papa? Come conciliare questo duplice ordine di cozzanti considerazioni? In una maniera sola, cioè: accordare l'udienza, non rifiutarla; eliminare dall'udienza stessa tutto ciò che potrebbe darle un carattere politico e compromettere la S. Sede. Quindi: senza solennità (udienza privata) e senza reclame (esigere ciò specialmente dal Governo italiano) ed inoltre preavvisare i più importanti rappresentanti pontifici perché sappiano o perché, nel caso, possano rettificare false interpretazioni*[18].

Anche mons. Armando Lombardi[19], della Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari – dove, dal 1940, dirigeva la sezione per gli affari dell'A-

[16] Nota di mons. Montini, Vaticano, 17 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 2 (ADSS, vol. 4, n. 348, p. 491s.).

[17] Su Tardini e, in particolare, sulla sua attività nella Segreteria di Stato durante la Seconda guerra mondiale si vedano i menzionati volumi degli ADSS, nonché Carlo Felice Casula, Domenico Tardini (1888–1961). L'azione della Santa Sede nella crisi fra le due guerre (Roma 1988) 153–220.

[18] Nota di mons. Tardini, 17 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 3s. (ADSS, vol. 4, n. 352, p. 495). Si veda anche: Casula 182; Stjepan Razum, Sveta Stolica, Nezavisna Država Hrvatska i Katolička crkva u Hrvatskoj 1941–1945, in: Proces Aloiziju Stepincu. Dokumenti, a cura di Marina Štambuk-Škalić–Josip Kolanović–Stjepan Razum (Zagreb 1997) 343–463; Tomislav Mrkonjić, Hrvatska/Sveta Stolica. Odnosi kroz stoljeća. Croazia/Santa Sede. Le relazioni attraverso i secoli (Zagreb 1999) 147–149, 375s.;

[19] Mons. Armando Lombardi, dopo aver studiato alla Pontificia Accademia Ecclesiastica nella classe del 1934, fu inviato come incaricato d'affari presso la nunziatura apostolica in Cile nel 1935 e nel 1939 ricoprì lo stesso incarico in Colombia. Dal 1940 è segretario di nunziatura di prima classe presso la Congregazione degli Affari Ecclesia-

merica Latina –, presentò contemporaneamente un parere sulla *Visita al S. Padre del Dott. Pavelic*:

È da evitare: 1) quanto possa significare, apparire, essere interpretato come un riconoscimento sia pure soltanto implicito, tacito, virtuale del nuovo Stato Croato; 2) quanto possa vivamente ferire il Pavelic, il popolo croato, le Potenze dell'Asse e nuocere agli stessi interessi della Chiesa in Croazia. Orbene, è certo: 1) che la concessione dell'udienza al Dott. Pavelic in quanto Capo del Governo Croato sarebbe interpretata come un tacito riconoscimento del nuovo Stato. Gli autori di Diritto Internazionale non sono tutti d'accordo nell'enumerare le forme di riconoscimento implicito dei nuovi Stati. Nessun accenno essi fanno al caso, veramente singolare che si presenta ora alla S. Sede. 2) che un netto rifiuto avrebbe le conseguenze sopra enumerate. Sembra che si possano evitare i due scogli scegliendo una via di mezzo: ricevere il Pavelic come privato ed in forma privata. Questo carattere della visita consterebbe[20]*: 1) la esplicita dichiarazione della Segreteria di Stato all'Ambasciata d'Italia che ha chiesto l'udienza per il Pavelić; 2) dall'assenza di qualunque speciale cerimoniale; 3) dalla forma con cui sarà annunziata la visita dall'Osservatore Romano (Nome e Cognome …). Per rettificare poi eventuali interpretazioni tendenziose si potrebbe: 1) pubblicare una dichiarazione sull'O.R. 2) dare opportune istruzioni ai Rappresentanti Pontifici all'Estero. Se la stampa pubblicasse che il Pavelić nell'udienza pontificia ha chiesto il riconoscimento del nuovo Stato, si potrebbe far rilevare che il fatto stesso che l'abbia chiesto dimostra che non poteva credere di averlo ottenuto per il fatto di essere stato ricevuto dal S. Padre. Gravi ragioni di convenienza sembrano consigliare la concessione dell'udienza (nella forma su indicata): 1) la S. Sede non può ignorare del tutto lo stato di fatto ora esistente: essa deve poter tutelare gli interessi della Chiesa in Croazia. Né sarà sempre possibile valersi, all'uopo, dell'opera dei vescovi. 2) gli altri Stati sanno benissimo che la S. Sede, in ragione della sua stessa particolare missione e del carattere degli interessi che deve tutelare, si trova nella possibilità e nella necessità di trattare con i governi di fatto. Recentemente gli Stati Uniti hanno chiesto i buoni uffici della S. Sede per evitare – essi hanno detto – che continuassero le stragi dei Serbi perpetrate dai Croati. 3) La Croazia dev'essere attualmente in pieno travaglio, scissa fra la corrente filo-tedesca e quella filo-italiana. Un'attitudine eccessivamente riservata, fredda da parte della*

stici Straordinari. Cf. Annuario Pontificio, 1941 (Città del Vaticano 1941) 740, 766, 1005; Monsignor Armando Lombardi: 1905–1964. Arcivescovo titolare di Cesarea di Filippo, Nunzio Apostolico in Brasile, Fondatore della "Casa Santa Maria", a cura di A. e A. Lombardi (Chieti 2005). Su Lombardi si veda anche Johan Ickx, Pio XII e gli ebrei (Milano 2021) 354–357, 364.

[20] Parere di mons. Lombardi sulla "Visita al S. Padre del Dott. Pavelic", Vaticano, 17 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 5r.

S. Sede favorirebbe la corrente filo-tedesca, con le ovvie ed inevitabili ripercussioni nel campo culturale e religioso[21].

Il papa decise quindi che Pavelić sarebbe stato ricevuto, ma da solo, senza seguito, come cattolico e non come capo di governo[22]. Tardini lo comunicò al consigliere dell'ambasciata italiana presso la Santa Sede, Francesco Babuscio Rizzo: udienza *in forma privata, cioè come una personalità cattolica, non come una personalità politica; senza sbandieramenti o reclame, cioè che la stampa italiana non snaturi il carattere di questa udienza*. Tardini faceva osservare a Babuscio Rizzo che *la linea della S. Sede è ben nota e ben chiara: finché perdura la guerra, la S. Sede si astiene da tutto ciò che potrebbe aver l'aria di un pronunciamento politico e si astiene altresì dal prendere provvedimenti definitivi*. Riguardo all'udienza ad Aimone di Savoia-Aosta il papa lo avrebbe ricevuto volentieri, ma prima che fosse proclamato re di Croazia, *Così la visita non avrebbe più quel carattere troppo politico che altrimenti avrebbe*[23].

Il 18 maggio giunse a Roma per la visita presso il governo italiano la delegazione croata. Il ministro degli Affari Esteri, Galeazzo Ciano, così descrive l'incontro con il re Vittorio Emanuele III e con alcuni membri dell'esecutivo italiano:

Arrivano i Croati, con Pavelić in testa. Sono di buon umore e cordialmente disposti […]. *Per le strade, poca folla e freddina. Soltanto da pochi è realizzata l'importanza dell'avvenimento. Quando Sua Maestà ha designato il Duca di Spoleto e i delegati lo hanno visto, v'è stato tra loro un mormorio d'approvazione. Speriamo che lo stesso avvenga quando lo sentiranno parlare! Tutto si è svolto regolarmente, anche per quanto concerne la firma degli atti, il cui contenuto politico è apparso a coloro che ne hanno presa conoscenza di gran lunga superiore alle aspettative. Sta adesso a vedere se quanto abbiamo costruito sarà definitivo. Probabilmente è una mia erronea impressione personale, ma c'è nell'aria un gran senso di temporaneità*[24].

I croati poi, nel pomeriggio, si recarono in Vaticano. Dopo una concitata serie di telefonate tra Montini e Attolico riguardanti il 'seguito' per un incontro, dopo l'udienza, *come un gruppo di fedeli che prima di partire da Roma desidera di vedere il Papa*[25], Pavelić fu ricevuto da Pacelli alle 18 nella sua biblioteca in

[21] Ibid. fol. 5r–7r. Alcuni accenni ai contenuti del documento sono presenti in Andrea Riccardi, La guerra del silenzio. Pio XII, il nazismo, gli ebrei (Bari–Roma 2022) 248.

[22] Nota di mons. Tardini, Vaticano, 17 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos.153, fol. 8r (ADSS, vol. 4, n. 352, p. 495). Cf. Blet 145; Riccardi, La guerra 248.

[23] Nota di mons. Tardini, Vaticano, 17 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 8v (ADSS, vol. 4, n. 352, p. 495).

[24] Galeazzo Ciano, Diario 1937–1943, a cura di Renzo De Felice (Milano 1990) 514.

[25] Nota di mons. Montini, Vaticano, 18 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 10 (ADSS, vol. 4, n. 356, p. 498s.).

forma privata[26]: Pio XII espresse la propria stima verso il popolo croato, di cui conosceva la fedeltà, sottolineando però che lo riceveva semplicemente come figlio della Chiesa. Pavelić assicurò ripetutamente ed apertamente che il popolo croato desiderava ispirare tutta la sua condotta e la sua legislazione al cattolicesimo. Circa il riconoscimento del nuovo Stato *Sua Santità faceva osservare come la cosa sia tuttora moto delicata. La prassi della Santa Sede non consente di pronunciarsi in merito finché un trattato di pace non abbia definito le questioni relative ad un territorio. Essa deve essere imparziale; deve avere riguardi per tutti; da tutte le parti sono cattolici, per i quali la Santa Sede deve mostrarsi deferente*[27].

Il duca di Spoleto s'incontrò con Pio XII subito dopo, alle 19. Nell'udienza, durata circa tre quarti d'ora, in tono molto cordiale, Aimone di Savoia-Aosta riferì di non aver potuto ancora consegnare al sovrano, Vittorio Emanuele III, un pro-memoria[28] con sue osservazioni *circa la discutibile opportunità di procedere così precipitosamente alla designazione d'un Re: sarebbe stato meglio vedere come le cose si disponevano e si ordinavano* […]. *Il Santo Padre ha fatto osservare che ormai molte di queste riserve sono superate dagli avvenimenti; ormai sembra che non si sia più in tempo per queste discussioni preliminari* […]. *Il Papa augurava peraltro la felicità temporale del nuovo Sovrano*. Quanto alle relazioni con la Santa Sede, il papa osservò come non fosse in quel momento possibile stabilirle ufficialmente e quindi sarebbero state, intanto, di semplice buona amicizia. Riguardo al riconoscimento, Pio XII disse: *La S. Sede è solita in queste cose a non pronunciarsi finché non sia definito con un trattato di pace il complesso di questioni che si riferiscono al nuovo Stato*. Papa Pacelli poi salutò la madre del duca di Spoleto, Hélène d'Orléans, e il suo seguito di poche persone[29].

In entrambi i casi – sia per il duca di Spoleto, che per il capo del governo croato – furono omesse le visite al cardinale segretario di Stato, affinché la loro presenza in Vaticano mantenesse il carattere di udienza privata dal papa. Al contempo la Segreteria di Stato inviò ai rappresentanti pontifici in Berlino, Buenos Aires, Londra, Madrid, Rio de Janeiro e Vichy una circolare in cui veniva precisato che l'udienza concessa ad Aimone di Savoia Aosta e a Pavelić non dovesse in alcun modo essere intesa come un riconoscimento dello Stato

[26] Sull'episodio si veda anche Napolitano 218.

[27] Nota di mons. Montini, Vaticano, 18 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 12r (ADSS, vol. 4, n. 358, p. 500).

[28] Il duca di Spoleto avrebbe poco dopo trasmesso il menzionato promemoria anche al capo del governo italiano. Aimone di Savoia-Aosta a Mussolini, Roma, 23 giugno 1941, in: DDI, nona serie: 1939–1943, volume VI (29 ottobre 1940 – 23 aprile 1941), n. 305, p. 290–294.

[29] Nota di mons. Montini, Vaticano, 18 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 9rv (ADSS, vol. 4, n. 359, p. 500s.).

croato[30]. Inoltre, fu trasmessa anche una successiva circolare alle medesime sedi diplomatiche in cui il segretario di Stato aggiunse che:

Per impedire qualsiasi equivoco circa carattere privato e unicamente pastorale delle Udienze concesse dal Santo Padre al Duca di Spoleto ed al Signor Pavelic, Cardinale Segretario di Stato non ha ricevuto né fatto visita ai due personaggi. Persone che hanno accompagnato a Roma il Signor Pavelic, dovendo partire subito da Roma, hanno chiesto vedere Santo Padre, che le ammesse più tardi, nella serata, Sua Augusta presenza per il solo bacio del Sacro Anello[31].

Nel pomeriggio del 18 maggio la delegazione croata – tranne Pavelić – si era recata, a sorpresa, in vista al Collegio di S. Girolamo in Roma. Il rettore, mons. Juraj Madjerec, non ne sapeva nulla e trovò esposte delle bandiere croate issate per l'occasione dagli alunni. Il Ministro jugoslavo presso la Santa Sede chiese spiegazioni al riguardo in Segreteria di Stato. Il Collegio era sotto la protezione del Governo jugoslavo e, in tal caso, il rettore era da considerarsi responsabile di quell'atto. Medjerec rispose confermando l'accaduto, *ma di non poter fare altrimenti*[32]. Le rimostranze della rappresentanza jugoslava proseguirono poco dopo. Il 20 maggio Maglione incontrò di nuovo Mirošević-Sorgo. Questi aveva inviato al Palazzo Apostolico una protesta contro la proclamazione dello Stato Indipendente di Croazia, dichiarando la nullità di tutti gli atti relativi alla sua creazione[33]. Il segretario di Stato spiegò quanto comunicato alle rappresentanze diplomatiche: *Mi è sembrato pienamente soddisfatto* osservò Maglione[34]. Poco dopo, però, il 2 giugno, sempre Mirošević-Sorgo, consegnò a Tardini una nota verbale di protesta. Il diplomatico jugoslavo menzionò la voce messa in giro dalla stampa che la Santa Sede fosse in procinto di nominare un suo rappresentante in Croazia. Il Sostituto descrisse così l'incontro:

Gli osservo che la S. Sede non suole inviare rappresentanti diplomatici o dare riconoscimenti quando si tratti di nuovi stati durante una guerra guerreggiata. Ma la S. Sede medesima si è sempre riservata il diritto di inviare, quando lo crede, un ecclesiastico con missione puramente religiosa dovunque. Avendo, sotto gli occhi del Ministro il periodo segnato in rosso gli dichiaro, senza tanti giri di frase, che non spetta a nessun governo o a nessun rappresentante diplomatico di suggerire alla

[30] Maglione ai nunzi e ai delegati apostolici, Vaticano, 18 maggio 1941: ASRS, AA.EE. SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 19r, 20r, 21r, 22r, 23r, 24r (ADSS, vol. 4, n. 361, p. 502s.).

[31] Maglione ai nunzi e ai delegati apostolici, Vaticano, 19 maggio 1941: ASRS, AA.EE. SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 26r, 27r, 28r, 29r, 30, 31r, 32r, 33r (ADSS, vol. 4, n. 364, p. 504).

[32] Nota di mons. Montini, Vaticano, 18 maggio 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 13r.

[33] La legazione di Jugoslavia presso la Santa Sede alla Segreteria di Stato, Roma, 17 maggio 1941: ADSS, vol. 4, n. 354, p. 497.

[34] Nota del card. Maglione, Vaticano, 20 maggio 1941: ADSS, vol. 4, n. 366, p. 505.

S. Sede o di giudicare quello che si deve fare per la tutela degli interessi spirituali. Preso […] *il via, gli faccio notare quanto sia poco opportuno che un governo che in pochi giorni ha distrutto la Jugoslavia e ha salvato* […] *sé stesso con una fuga precipitosa faccia oggi la voce grossa, lamentando e protestando per ciò che è più che spiegabile con le circostanze presenti* […]. *Consiglio in fine a S.E. il ministro di rimanere un po' tranquillo, pensando anche a non compromettere la sua persona, essendo molto meglio che si riservi per una futura operosità piuttosto che si esaurisca ora in un inutile e pericoloso atteggiamento bellicoso*[35].

Riguardo alla menzionata nota verbale di protesta della rappresentanza diplomatica jugoslava[36] Tardini osservò: *mi sembra necessario che, nella risposta si insinui al ministro che non spetta a lui ingerirsi in cose di ordine spirituale e religioso*. Quindi diede istruzioni di accusare il ricevimento della nota facendo rilevare *che la S. Sede rivendica a sé il diritto di provvedere nel miglior modo che crede agli interessi religiosi (dirlo bene, dolce* […] *non come ho detto io)*[37]. La Segreteria di Stato inviò, quindi, la replica secondo le indicazioni date da Tardini, rimarcando *que le Saint-Siège, quand le bien spirituel des fidèles catholiques est en cause – quel que soit celui des Etats belligérants auquel ils appartiennent – a le devoir de s'y intéresser et, en conséquence, le droit de juger quels sont les moyens et les personnes les plus aptes à le procurer. Bien entendu le Saint Siège, ce faisant, et conformément à son constant usage, a soin d'éviter tout ce qui pourrait être interprété comme une adhésion aux buts politiques de tel des pays belligérants*[38].

Il 12 giugno ancora la legazione Jugoslava presso la Santa Sede presentò alla Segreteria di Stato vibranti proteste per l'udienza accordata dal papa in forma privata a Pevelić e al duca di Spoleto che aveva, secondo gli estensori del documento, l'aspetto di un riconoscimento indiretto da parte della Santa Sede. Nel testo il *poglavnik* veniva presentato come il mandante dell'assassinio di re Alessandro I Karadjordjević a Marsiglia[39]. Il documento, come ammesso anche dal latore della missiva, doveva essere stato redatto prima delle spiegazioni for-

[35] Nota di mons. Tardini, Vaticano, 2 giugno 1941: ADSS, vol. 4, n. 385, p. 529.

[36] Nota verbale della legazione jugoslava presso la Santa Sede alla Segreteria di Stato, Roma, 2 giugno 1941: ADSS, vol. 4, n. 386, p. 530.

[37] Nota di mons. Tardini, Vaticano, 2 giugno 1941: ADSS, vol. 4, n. 385, p. 529. Pro-memoria della legazione di Jugoslavia presso la Santa Sede, Roma, 12 giugno 1941: ADSS, vol. 4, n. 398, p. 545s.

[38] La Segreteria di Stato alla legazione Jugoslava presso la Santa Sede, Vaticano, 14 giugno 1941: ADSS, vol. 4, n. 404, p. 551.

[39] Pro-memoria della legazione jugoslava presso la Santa Sede alla Segreteria di Stato, Roma, 12 giugno 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, Jugoslavia, Pos.153, fol. 60 (ADSS, vol. 4, n. 398, p. 545s.).

nite dal segretario di Stato sul carattere dell'udienza concessa da papa Pacelli a Pavelić[40].

La questione non si era però esaurita. A causa delle notizie apparse alcuni giorni dopo su mezzi d'informazione esteri, il ministro jugoslavo si sarebbe, infatti, nuovamente recato dal Sostituto per riferire che la Radio francese e il giornale Basler Nachrichten[41] – nonché la United Press – avevano diffuso notizie inesatte circa l'udienza 'privatissima' concessa da Pio XII a Pavelić. Non solo. Era stato riferito che, nella circostanza, sarebbe stata trattata la questione del riconoscimento della Croazia da parte della Santa Sede e della stipulazione di un Concordato tra la Santa Sede e la Croazia. Il diplomatico jugoslavo desiderava che l'Osservatore Romano pubblicasse una smentita, confermando il carattere assolutamente privato dell'Udienza, senza alcuna trattazione di questioni politiche. Al margine della nota che descriveva la questione, Tardini annotò: *S.E. il Ministro non rompa le scatole. Già ho detto ai giornalisti che le informazioni dell'United Press sono false (come* […] *d'ordinario)*[42].

Riconoscere un nuovo Stato nelle circostanze di un conflitto?

Il caso della Croazia si verificò nello stesso periodo in cui mons. Armando Lombardi – dopo aver redatto il parere del 17 maggio, visto in precedenza – presentò ai suoi superiori un più articolato studio *Sul riconoscimento dei nuovi Stati* datato 11 giugno 1941[43]. Su una simile fattispecie – cioè il riconoscimento di uno Stato o di un governo –, la Segreteria di Stato si era già interrogata negli anni Venti, riguardo al complesso caso sovietico e la questione era stata oggetto di un'adunanza cardinalizia presso la Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari, il 17 dicembre 1923[44], per rispondere al dubbio *Se e come possa accogliersi la richiesta del Governo Russo di avere relazioni dirette e diplomatiche*

[40] Nota di mons. Montini, Vaticano, 14 giugno 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 61.

[41] Per la notizia pubblicata dal Basler Nachrichten si veda: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 39.

[42] Nota di mons. Tardini, Vaticano, 21 giugno 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 40r.

[43] Sulla questione si veda Gioavanni Coco, Santa Sede e Manciukuò 1932–1945. Con appendice di documenti (Città del Vaticano 2006) 79, nota 13. Cfr. La Santa Sede e il riconoscimento di nuovi Stati (studio di monsignor Armando Lombardi), in: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Stati Ecclesiastici, Pos. 717, 1941.

[44] All'incontro presero parte i cardinali Antonio Vico, Gennaro Granito Pignatelli di Belmonte, Rafael Merry del Val, Raffaele Scapinelli di Leguigno, Francesco Ragonesi, Giovanni Tacci Porcelli, Achille Locatelli e Pietro Gasparri. Cf. ASRS, AA.EE.SS., Russia, pos. 659, fasc. 41, fol. 6r–33r.

colla Santa Sede[45]. Per la preparazione della discussione erano stati interpellati il prof. Dionisio Anzilotti[46] dell'Università di Roma, il prof. Alessandro Corsi[47] emerito dell'Università di Pisa[48], il gesuita Enrico Rosa de "La Civiltà Cattolica"[49] e consultato il "Traité de Droit International Public" di Paul Fauchille[50].

Il Prof. Dionisio Anzillotti, dell'Università di Roma, *interrogato recentemente da persona privata sui principi che regolano il riconoscimento de jure e de facto degli Stati, senza alcuna connessione colla presente questione, ha dichiarato: 1° che una teoria completa in merito non è ancora formulata; che* [Ferdinand] *Larnaude ha qualche cosa ma non organica; che egli stesso era stato pregato di tenere alcune Conferenze sull'argomento all'Aja, ma non ha potuto accettare la proposta; 2° che il riconoscimento de jure si ha quando un Governo inizia le sue relazioni col Governo di un altro Stato, mandando e scambiando gli agenti diplomatici, trattando e stipulando in forma ufficiale, come persona pubblica. Il riconoscimento de facto si ha quando un Governo tratta con un altro stipulando anche accordi, ma in via non ufficiale. Il riconoscimento de jure prescinde dalla legittimità o meno (sia nella formazione che nella costituzione, che sono cose interne) del Governo col quale si entra in relazione: basta che il Governo sia organizzato, rappresenti il paese, agisca in suo nome e per il suo interesse*[51].

Sulla base di quanto emerso nel suo studio, Lombardi parlava di riconoscimento espresso o formale quando si aveva *una dichiarazione esplicita, formulata*

[45] Ibid. fol. 27.

[46] Su Anzillotti si veda la voce di Gian Paolo Nitti, Anzillotti, Dionisio, in: DBI 3 (1961) 599s.

[47] Su Corsi si veda la voce di Mario Caravale, Corsi, Alessandro, in: DBI 29 (1983) 549–552.

[48] Il voto di Alessandro Corsi non è stato riprodotto nella Ponenza a stampa, ma si può leggere che: *Sarà distribuito a parte non essendo ancora pronto*. Cf. la Ponenza a stampa per la sessione "Russia", 17 dicembre 1923: ASRS, AA.EE.SS., Russia, pos. 659, fasc. 40, fol. 59ss. (p. 71). Circa il contenuto è riportato che: *Analogo all'opinione dell'Anzillotti è il parere del Marchese Alessandro Corsi, già professore di diritto Internazionale a Pisa, chiamato appositamente a Roma da Parigi, ove di trovava* […] *Detto Professore ha segnalato una importante Costituzione di Gregorio XVI del 1831*. Ibid. p. 26.

[49] Cf. la Ponenza a stampa per la sessione "Russia", 17 dicembre 1923: ASRS, AA.EE.SS., Russia, pos. 659, fasc. 40, fol. 59ss. (p. 76–84).

[50] Paul Fauchille, Traité de Droit International Public (Paris 1922) 320–324. Cf. la Ponenza a stampa per la sessione "Russia", 17 dicembre 1923: ASRS, AA.EE.SS., Russia, pos. 659, fasc. 40, fol. 59ss. (p. 72–75).

[51] Ponenza a stampa per la sessione "Russia", 17 dicembre 1923: ASRS, AA.EE.SS., Russia, pos. 659, fasc. 40, fol 59ss. (p. 26). Oggetto dell'adunanza: *Trattative per una eventuale ripresa di relazioni della Russia con la Santa Sede. Regolamento della situazione della Chiesa Cattolica. Missione del P. d'Herbigny. Relazioni e notizie varie sulla situazione politico-religiosa generale dell'URSS e, in particolare, sulla situazione della Chiesa Cattolica in Russia (febbraio–dicembre 1923).*

in un trattato internazionale, in una nota diplomatica, in un decreto, ecc., mentre riportando il parere del giurista brasiliano Hildebrando Accioli, si aveva un riconoscimento tacito o virtuale con *tout acte pour lequel il apparaît que le nouvel État est traité comme une personne internationale*. Lombardi aggiungeva che i giuristi da lui consultati erano *concordi nel fissare le seguenti regole* […] *1) è da considerarsi come atto ostile e come intervento morale il riconoscimento di un nuovo Stato mentre durino le ostilità e l'antico Governo procuri con la forza di ristabilire l'ordine delle cose preesistente 2) se l'antico Governo si rivela impotente a dominare la sollevazione ed il nuovo Stato si presenta già politicamente organizzato, non si potrà più considerare come prematuro il riconoscimento di quest'ultimo nel campo internazionale.* Ciò confermava le scelte degli organi diplomatici della Santa Sede in materia di riconoscimento degli Stati nelle circostanze di un conflitto non ancora esauritosi[52].

Qualche giorno prima l'arcivescovo di Zagabria era stato in Vaticano. Il risultato del suo viaggio fu la concessione di un riconoscimento meno che parziale e neppure pari a quello dato alla Slovacchia, cioè l'invio di un osservatore della Santa Sede a Zagabria. Giustificazione del mancato riconoscimento sarebbe stato *il solito pretesto della neutralità che il Vaticano vorrebbe mantenere nei riguardi dei belligeranti. Il riconoscimento alla Slovacchia sarebbe stato dato anteriormente all'inizio del conflitto europeo*[53]. Secondo quanto riferito da Pavelić all'incaricato d'affari del governo italiano, Raffaele Casertano, il *poglavnik* aveva risposto a Stepinac rifiutando l'offerta della Santa Sede, perché non soddisfacente. Secondo il leader croato la Croazia non era uno Stato belligerante e non aveva dichiarato guerra a nessuno, ma era uno Stato pienamente sovrano di diritto oltre che di fatto, poiché riconosciuto dalla Germania, dall'Italia, dall'Ungheria, dalla Romania, ecc. Alla obiezione di Stepinac, ispirata dalla Santa Sede, che il territorio si trovava in quel momento in stato di occupazione militare da parte delle forze armate italiane e germaniche, il *poglavnik* aveva replicato che, subito dopo la firma degli Accordi di Roma, il 19 maggio 1941, Benito Mussolini aveva considerato le truppe italiane in territorio croato non più come truppe occupanti, bensì come stazionanti in territorio alleato ed amico. Dell'ordine del giorno del duce era stata data notizia attraverso la stampa e la radio, non soltanto italiane. Infine, Pavelić aveva pregato il diplomatico italiano di tenerlo informato sul risultato dell'amichevole intervento del governo italiano presso il Segretario di Stato per appoggiare la richiesta di riconoscimento; nonché di far sapere a Mussolini che avrebbe gradito moltissimo se del menzionato

[52] Cf. Coco 79, nota 132. Cf. La Santa Sede e il riconoscimento di nuovi Stati (studio di monsignor Armando Lombardi): ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Stati Ecclesiastici, Pos. 717, 1941.

[53] Casertano a Ciano, Zagabria, 10 giugno 1941, in: DDI, nona serie: 1939–1943, volume VI (29 ottobre 1940 – 23 aprile 1941), n. 237, p. 231.

ordine del giorno del 19 maggio venisse data ufficiale notizia alla Segreteria di Stato[54].

Maglione comunicò in seguito all'arcivescovo di Zagabria la decisione della Santa Sede circa l'impossibilità del riconoscimento del nuovo Stato durante la guerra:

Seguendo una sua costante tradizione, la quale, del resto, è pienamente conforme alle norme che, in materia, sono universalmente ammesse nel Diritto internazionale, agli Stati sorti nel corso e per effetti di una guerra la Santa Sede non è solita accordare il riconoscimento nel corso della guerra medesima, ma solo quando i nuovi Stati sono riconosciuti formalmente, al termine delle ostilità, dai trattati di pace o dagli organismi internazionali eventualmente esistenti e competenti. A tale norma si ispirò la Santa Sede nei confronti degli Stati sorti per effetto dell'anteriore guerra europea: la Polonia, ad esempio, ricostituita nel corso del conflitto, non fu riconosciuta ufficialmente dalla Santa Sede che nel mese di aprile del 1919 […]. *All'Eccellenza Vostra non può sfuggire che il riconoscimento, in tale situazione, di uno Stato sorto in seguito a determinate operazioni belliche e sostenuto da una sola delle parti in conflitto, potrebbe facilmente essere considerato come una specie di intervento morale nel conflitto medesimo: il che la Santa Sede, per la sua posizione di neutralità ed imparzialità, non può non evitare*[55].

Da questi ultimi periodi si evince che il menzionato studio di mons. Lombardi era stato sicuramente utilizzato per declinare la prassi della Santa Sede sulla questione del riconoscimento di uno Stato, anche al caso dello Stato Indipendente di Croazia. Nella stessa lettera veniva confermato a Stepinac quanto già anticipato da Pio XII in un'udienza concessa all'arcivescovo di Zagabria il mese precedente. Cioè – come spesso avveniva nella prassi della diplomazia pontificia in tali casi – l'invio a Zagabria di un visitatore apostolico come *nuova prova della paterna sollecitudine del Vicario di Cristo per l'Episcopato ed il popolo croato*[56].

La nomina di un visitatore apostolico per le 'necessità religiose del popolo croato'

Che il papa s'interessasse alla situazione nell'area jugoslava era una richiesta proveniente con diverse modalità e da più parti: Pio XII fu messo al corrente dal re Pietro II del terrore instaurato dall'occupazione nazista in Jugoslavia, con fucilazioni di massa della popolazione serba e l'estensione a quei territori delle leggi contro la popolazione ebraica: *J'en appelle à Votre Sainteté – scriveva il*

[54] Ibid. p. 231s.
[55] Maglione a Stepinac, Vaticano, 11 luglio 1941: ADSS, vol. 5, n. 9, p. 81s.
[56] Ibid.

sovrano jugoslavo – pour qu'elle veuille bien prendre sous la protection da Sa haute autorité mon peuple qui souffre de la plus injuste violence[57]. La presenza dell'emissario del papa era auspicata anche da Belgrado, dove il locale arcivescovo, Josip Ujčić, aveva denunciato la penosa situazione dei cattolici della Serbia *in seguito alle violente persecuzioni praticate nel Regno di Croazia contro i Serbo-ortodossi. Atti compiuti contro il buon senso, il diritto civile e la carità cristiana*. Ujčić poi riferì che l'arcivescovo di Zagabria, Stepinac, e quello di Banjaluka, Josip Stjepan Garić, avevano fatto quanto possibile per contenere l'impetuosità di alcuni militanti *ustaša* e non avevano esitato ad avvertire della gravità dei casi anche Pavelić. Quest'ultimo aveva emanato il 27 giugno un ordine che proibiva severamente ogni atto arbitrario, ma, osservò sempre Ujčić, *sembra che questa disposizione abbia il medesimo effetto come le gride contro i bravi nel primo capitolo dei "Promessi Sposi", giacché continuamente vengo pregato da Ministri e Vescovi serbo-ortodossi di interporre per il suo tramite presso il Governo croato, che si termini una buona volta con queste vessazioni dei Serbi*. Oltretutto si stava diffondendo la notizia che la Chiesa cattolica approvasse tali pratiche: *Certe dicerie son grosse, ma talvolta più grosse sono, più vengono credute*. Venne, quindi, proposto dal presule di fare quanto, in realtà, era stato già messo in atto dalla Segreteria di Stato:

Sarebbe forse opportuno, se la Santa Sede inviasse a Zagabria qualche personaggio autorevole (anche senza attributi diplomatici) il quale, dopo aver studiata la questione sul sopraluogo, potrebbe raccomandare al Governo croato calma, moderazione, giustizia, carità, avvertendo che l'autorità dello Stato viene danneggiata, se ognuno crede di poter far "giustizia" da sé, e se gli ordini del Governo incontreranno la medesima sorte come le gride dei bravi […]. *Naturalmente bisognerà consigliare ai Serbi di astenersi da ogni gesto, che potrebbe irritare gli Ustaše. Per evitare imbarazzi alcuni ortodossi si fanno cattolici* […] *ma "cui bono", quando manca la convinzione religiosa?*[58].

Secondo Ujčić, un intervento della Santa Sede avrebbe avuto una buona eco in Serbia.[59] Il giorno seguente Maglione annunciò a Stepinac l'inizio della missione in terra croata di Marcone: *Il Santo Padre, il Quale, com'Ella sa, nutre particolare benevolenza per la nobile nazione croata, invia costà il Rev.mo don Giuseppe Ramiro Marcone, O.S.B., abbate di Montevergine, perché si renda conto "de visu" delle particolari necessità religiose del popolo croato nell'attuale momento e ne riferisca alla Santa Sede, per gli opportuni provvedimenti*[60]. Marcone era stato conosciuto proprio nella sua sede dal segretario di Stato che vi si era recato in

[57] Pietro II Karadjordjević a Pio XII, Gerusalemme, 8 giugno 1941: ADSS, vol. 4, n. 393, p. 537.
[58] Ujčić alla Segreteria di Stato, Belgrado, 24 luglio 1941: ADSS, vol. 5, n. 20, p. 104s.
[59] Ibid.
[60] Maglione a Stepinac, Vaticano, 25 luglio 1941: ADSS, vol. 5, n. 21, p. 106.

visita nel maggio del 1941. Il 14 giugno il cardinale lo aveva chiamato a Roma e il 23 gli aveva annunciato la decisione del papa d'incaricarlo della delicata missione presso l'episcopato croato. Il 25 luglio Marcone giunse a Roma. Vide poi Maglione, Tardini e Pio XII[61]: *Dopo alcune difficoltà sciolte da S. Eminenza, l'Abate accettò l'incarico e propose per suo Segretario il Padre D. Giuseppe Masucci. S. Eminenza nel congedare il Prelato gli raccomandò il massimo segreto e gli notificò che attendesse una lettera della Segreteria di Stato*[62]. Quest'ultima giunse al religioso benedettino il 14 luglio. L'abate partì quindi per Roma da Montevergine il 24 luglio e, dopo alcuni giorni di dimora nella città, proseguì il suo viaggio verso Zagabria[63].

Nelle istruzioni consegnate all'emissario pontificio in Croazia era illustrata con ancor più chiarezza la prassi adottata dalla la Santa Sede *a motivo dei superiori interessi della Religione che le sono affidati*, circa il riconoscimento degli Stati sorti in seguito ad una guerra, più volte applicata tra il 1914 e il 1918, riassunta come segue:

1) Ai nuovi Stati, sorti nel corso di una guerra, per separazione o dismembrazione di Stati preesistenti, la Santa Sede non suole accordare il riconoscimento nel corso della guerra medesima, ma solo quando i nuovi Stati sono riconosciuti formalmente, al termine della ostilità, dai trattati di pace o dagli organismi internazionali eventualmente esistenti o competenti. 2) Al riconoscimento de jure suole la Santa Sede far precedere un riconoscimento de facto, talora esplicito, mediante dichiarazione ufficiale, talora implicito o tacito, attraverso contatti o trattative col Governo di fatto, allo scopo di risolvere problemi di carattere religioso particolarmente gravi ed urgenti. 3) Con assoluta prescindenza da qualunque questione di carattere diplomatico, la Santa Sede, avendo il grave dovere di vegliare sugli interessi spirituali di tutti i fedeli, suole inviare nei territori che hanno subito profondi rivolgimenti politici, sociali o religiosi, rappresentanti senza carattere stabile e con missione strettamente religiosa. Questi rappresentanti pontifici hanno generalmente il nome di Visitatori Apostolici: il loro compito è di rappresentare il Santo Padre presso l'Episcopato ed i fedeli ed informare la Santa Sede sulla situazione religiosa del territorio ad essi assegnato, qualunque sia l'assetto politico in jure et in facto del

[61] Cronaca della Missione in Croazia del molto Reverendo D. Giuseppe Generoso Masucci. 1° agosto 1941–20 marzo 1946, in: L'abate Giuseppe Ramiro Marcone nei manoscritti inediti dell'abbazia di Montevergine, a cura di p. Andrea Davide Cardin–Anna Battaglia (Napoli 2018) 71.

[62] Ibid. Sull'incarico a Marcone circa la missione in Croazia si veda: Istruzioni per il reverendissimo padre dom Giuseppe Ramiro Marcone O.S.B., Abbate di Montevergine che si reca in Croazia, luglio 1941, n. 5839/41: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 151.

[63] Cronaca della Missione in Croazia del molto Reverendo D. Giuseppe Generoso Masucci 71.

territorio medesimo. 4) La Santa Sede non suol procedere all'assetto definitivo delle circoscrizioni ecclesiastiche dei nuovi Stati che hanno subito profonde modificazioni territoriali se non quando i nuovi Stati e le nuove frontiere sono stati riconosciuti nel campo internazionale[64].

Inoltre, poiché i croati si erano appellati, come se si trattasse di un precedente in materia, al riconoscimento della Slovacchia avvenuto da parte della Santa Sede nel 1939 anche per il loro caso, nelle istruzioni per Marcone era stato fatto rilevare – così come nel menzionato studio di mons. Lombardi – che, dal punto di vista del Diritto internazionale, quest'ultima fattispecie non era analoga a quella della Croazia. Infatti:

1) La Slovacchia ottenne la completa autonomia il 6 ottobre 1938, all'indomani degli Accordi di Monaco, con Governo, Camera e Senato propri. 2) Il 14 marzo 1939, l'Assemblea Nazionale Slovacca, convocata a Bratislava dallo stesso Presidente della Repubblica Cecoslovacca, Dr. Hacha, proclamò l'indipendenza assoluta della Slovacchia. Il giorno seguente scomparve il Governo centrale di Praga. 3) La Santa Sede riconobbe ufficialmente il nuovo Stato slovacco il 7 luglio 1939, giorno in cui il Ministro Plenipotenziario della Slovacchia, Dr. Sidor, presentò le Credenziali al Santo Padre Pio XII. 4) Nel giugno 1940 fu inviato a Bratislava Mgr. Burzio, Incaricato d'Affari della Santa Sede[65].

L'abate Marcone, al quale era stato richiesto di *informare la sua attività futura alle seguenti istruzioni che derivano da quanto sopra è stato esposto*[66], avrebbe dovuto tener conto di quanto illustrato in dette istruzioni redatte dalla Segreteria di Stato nei suoi futuri colloqui con le gerarchie cattoliche e le autorità civili croate. Il 30 luglio partì, quindi, alla volta della capitale del nuovo Stato indipendente[67] dove arrivò il 3 agosto:

Si giunge a Zagabria quando il sole proiettava ancora con pieno splendore i suoi raggi, illuminando in modo suggestivo il magnifico spiazzale e le variopinte aiuole antistanti la stazione. Enorme difficoltà per la mancanza di treni e di conoscenza della lingua. Finalmente prendiamo il n. 1 che ci porta a [Ul. Sveti Duh], *dalle suore di S. Croce, che, secondo il suggerimento del Card. Maglione, avrebbero dovuto ospitarci. Dopo un bel tratto a piedi scorgiamo trionfanti il n. 103. Ci inoltriamo, domandiamo e ahi, delusione! Quivi ci accolgono solo malati, per fortuna*

[64] Istruzioni per il reverendissimo padre dom Giuseppe Ramiro Marcone O.S.B., Abbate di Montevergine che si reca in Croazia, luglio 1941, n. 5839/41: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 151, fol. 126s.

[65] Ibid. 127.

[66] Ibid. 128.

[67] Cfr. ADSS, vol. 5, n. 21, p. 106, nota 1.

non di testa, altrimenti avrebbero pensato che se non ambedue, uno certo dei due, desiderava quivi asilo![68].

L'emissario pontificio ebbe quindi due colloqui: il 4 agosto con l'arcivescovo di Zagabria, nell'ambito del quale Stepinac gli illustrò la situazione religiosa e politica della Croazia[69]; quindi, con Pavelić, il 5: *Questi mi sembra soddisfatto mia missione spirituale; ringrazia espressamente Santo Padre*[70]. In realtà il *poglavnik*, una volta appreso dell'invio di un 'osservatore' della Santa Sede, manifestò il suo stupore, poiché, secondo lui, altri Paesi avevano ricevuto un diverso trattamento, riferendosi al menzionato precedente della Slovacchia dove era presente una nunziatura[71]. A quanto illustrato in precedenza sulla posizione della Sede Apostolica in materia, è possibile aggiungere ancora quanto espresso su tale questione nella citata relazione di Lombardi:

Da punto di vista del Diritto Internazionale, il caso della Slovacchia non è analogo a quello della Croazia. Infatti: 1) La Croazia è sorta nel corso e per effetto di un conflitto internazionale; la Slovacchia è sorta per disgregazione interna e statale dello Stato preesistente. 2) Alla proclamazione dell'indipendenza croata è sopravvissuto e sopravvive tuttora, per quanto fuggiasco (ma sostenuto dalle armi dell'alleata Gran Bretagna) il Governo del preesistente Stato Jugoslavo, che dichiara di mantenere i suoi diritti sul territorio croato; alla proclamazione dell'indipendenza slovacca non sopravvisse il Governo centrale cecoslovacco (Che fu sostituito dal Governo del Protettorato di Boemia e Moravia). Non esistendo pertanto un Governo che potesse essere considerato come "subjectum juris" nei riguardi del territorio slovacco, nulla vietava il riconoscimento dell'indipendenza slovacca. Si noti, in proposito, che solo allo scoppio della guerra si costituì all'Estero un Comitato o Governo Cecoslovacco (diretto dal Dr. Benes): ma come si potrà accordare a tale Comitato o Governo una personalità giuridica internazionale e considerarlo legittimo erede del Governo Centrale Cecoslovacco scomparso il 15 Marzo 1939?[72].

Sulla natura della funzione di 'osservatore', così come era stato definito Marcone, chiese notizie a Tardini anche l'ambasciatore italiano presso la Santa Sede Attolico:

Gli spiego: 1. che si tratta di un visitatore apostolico, non già di un "osservatore"; 2 che la S. Sede non suole riconoscere gli Stati nuovi bello perdurante; 3. che il visitatore apostolico ha una missione provvisoria e puramente religiosa – e quindi la S. Sede può inviarlo; 4. che il caso della Slovacchia è ben diverso. L'ambasciatore

[68] Cronaca della Missione in Croazia del molto Reverendo D. Giuseppe Generoso Masucci 71.
[69] Ibid. 72.
[70] Marcone a Maglione, Vaticano, 5 agosto 1941: ADSS, vol. 5, n. 36, p. 131.
[71] Nota di Tardini, Vaticano, 7 giugno 1941, ed. in ADSS, vol. 4, n. 392, p. 537.
[72] La Santa Sede e il riconoscimento di nuovi Stati (studio di monsignor Armando Lombardi): ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Stati Ecclesiastici, Pos. 717, 1941, fol. 4.

non […] *molla. Mi chiede se non potesse essere ricevuto presso il Vaticano un qualsiasi rappresentante croato. Gli rispondo di no, secondo il mio pensiero*[73].

In Serbia, intanto, mentre giungeva a Zagabria l'abate benedettino, le autorità germaniche avevano invitato il nunzio Felici a lasciare il Paese[74]. La sede della nunziatura in Belgrado era stata data in custodia all'arcivescovo di Belgrado, Ujčić[75], come richiesto dal segretario di Stato. Mons. Felici, richiamato in Vaticano, avrebbe conservato, comunque, il titolo di nunzio apostolico in Jugoslavia[76].

In quei mesi mutò anche la posizione del ministro Mirošević-Sorgo, al quale inizialmente era stato concesso dal governo italiano di rimanere a Roma, poiché l'Italia non era entrata in guerra contro il suo Paese. A fronte di queste assicurazioni il diplomatico jugoslavo aveva deciso di non avvalersi dell'invito formulato dalla Segreteria di Stato di trasferirsi all'interno delle Mura Leonine. Poi, le autorità italiane misero in atto azioni ostili nei suoi confronti, contrarie alla sua qualità di ministro plenipotenziario, come visite da parte della polizia e arresti domiciliari. Gli era stato anche impedito di recarsi o comunicare personalmente con la Segreteria di Stato. Quindi, fu notificata a Mirošević-Sorgo l'espulsione dal Paese, con il divieto di trasferire la sua residenza nello Stato della Città del Vaticano[77]. Queste misure, fino a quella estrema, furono giustificate da presunte accuse di spionaggio militare, senza la produzione di alcuna prova. Nonostante l'opposizione della Segreteria di Stato, il diplomatico jugoslavo si vide costretto a lasciare il Paese. Proteste sull'accaduto furono presentate al governo italiano dal ministro britannico Francis D'Arcy Osborne, che richiamò i contenuti dell'art. 12 del trattato del Laterano del 1929, ai sensi del quale erano inequivocabilmente assicurate ai rappresentati accreditati presso la Santa Sede e residenti in Italia tutte le prerogative e immunità dagli agenti diploma-

[73] Nota di Tardini, Vaticano, 13 giugno 1941: ADSS, vol. 4, n. 400, p. 547s. Sulla vicenda si veda anche Casula 182s.

[74] Cf. ADSS, vol. 5, n. 233, p. 402, nota 4. Felici raggiunse Zemun e prese il mezzo che lo avrebbe riportato in Italia: *Alle 9,15 precise il treno si mosse lentamente alla volta di Zagabria. La quarta e più dura tappa della mia corsa per il mondo, iniziata nell'aprile 1920, era anch'essa compiuta*. Valeriano Valenzi, Sua Ecc. Ettore Felici Arcivescovo di Corinto nunzio apostolico (Segni 2011) 39.

[75] Cf. *Affidamento della sede della nunziatura in custodia a mons. arcivescovo di Belgrado e relativo inventario*, Belgrado, 8 agosto 1941: ASV, Arch. Nunz. Jugoslavia, busta 32, fol. 35r–43r; cit. in: Archivio della Nunziatura Apostolica in Jugoslavia: indice 1209, a cura di Massimiliano Valente (Città del Vaticano 2005) 9.

[76] Felici mantenne la carica sino alla nomina, nel 1946, di mons. Joseph Patrick Hurley, reggente la nunziatura apostolica. Cf. Giuseppe De Marchi, Le nunziature apostoliche dal 1800 al 1956 (Roma 1957) 160.

[77] Si veda a tal proposito il telegramma della Segreteria di Stato per la nunziatura di Berna, 31 luglio 1941, n. 56: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 153, fol. 62.

tici secondo il diritto internazionale[78]. Anche la Segreteria di Stato presentò le sue rimostranze e, contestualmente, i due diplomatici ancora accreditati presso l'ambasciata jugoslava – il consigliere ecclesiastico, Nikola Moscatello e il cancelliere Kosta M. Zukić – si traferirono prudentemente nel territorio di sovranità del papa[79].

I rappresentanti di Pavelić in Vaticano in missione *non ufficiale, né ufficiosa, ma privata*

Il *poglavnik*, nonostante le spiegazioni fornitegli dal papa e dalla Segreteria di Stato, si servì di un suo emissario, il principe Erwin Lobkowicz[80], per tentare, comunque, di allacciare relazioni diplomatiche con la Santa Sede. Questi fu ricevuto in udienza privata da Pio XII il 20 luglio 1941 e incontrò, poi, il Segretario di Stato due giorni dopo. Disse a Maglione che Pavelić era furibondo perché s'inviava un visitatore apostolico, mentre voleva, invece, il riconoscimento dalla Santa Sede quale Stato cattolico e un vero e proprio rappresentante pontificio. Maglione rispose che Pavelić doveva calmarsi, poiché l'invio di Marcone avveniva secondo le norme e le tradizioni sempre seguite dalla Santa Sede. Il papa aveva spiegato a Pavelić, a suo tempo, quale fosse la situazione e la tradizione della Santa Sede. Lobkowicz aggiunse che nell'udienza con il papa, due giorni prima, aveva accennato a Pio XII la stessa cosa e il papa gli aveva risposto che non teneva al fatto che l'emissario mantenesse il titolo di *visitatore*. Marcone, sarebbe andato in Croazia per vedere come stavano le cose e riferire alla Santa Sede *ma* – disse papa Pacelli – *non si parli di Visitatore Apostolico*[81].

---

[78] L'articolo del menzionato accordo poi aggiungeva un'ulteriore assicurazione circa il diritto di mantenere la residenza nel territorio italiano, anche in assenza di relazioni diplomatiche tra l'Italia e il Paese che aveva relazioni con la Santa Sede e questo era il caso della Jugoslavia. Osborne a Maglione, Vaticano, 10 settembre 1941: ADSS, vol. 5, n. 71, p. 197s.

[79] I due diplomatici trovarono alloggio in alcune stanze al pianoterra del palazzo di Santa Marta. Si veda a tal proposito Fabijan Veraja, Nikola Moscatello savjetnik poslanstva pri svetoj stolici "Uspomene" u svjetlu dokumenata. Doprinos povijesti katolicizima u Jugoslaviji (1922–1946). Uspomene popratio biješkama Stipe Kljaić (Rim 2014) 159; John Pollard, The Papacy in the Age of Totalitarism, 1914–1958 (Oxford 2014) 319.

[80] Il principe Lobkowicz era stato ufficiale superiore dell'armata autro-ungarica, dopo la Prima guerra mondiale si stabilì a Vukovar in Croazia. Su proposta del vescovo di Djakovo, mons. Anton Akšamović, fu nominato l'8 giugno del 1939 *cameriere segreto soprannumerario di cappa e spada*. Cf. ADSS, vol. 5, p. 90, nota 1.

[81] Nota di mons. Tardini, Vaticano, 22 luglio 1941 (e nota di Maglione apposta al margine il 23 luglio): ADSS, vol. 5, n. 17, p. 90s. Il 23 luglio Maglione incontrò di nuovo l'emissario del governo croato e l'informò che il papa aveva disposto che l'ecclesiastico inviato in Croazia non avrebbe avuto il titolo di visitatore apostolico. Questi espresse la speranza che Marcone non prendesse alloggio presso l'arcivescovo. Ibid. 91.

La questione dell'eventuale rappresentante dello Stato Indipendente di Croazia in Vaticano non si era però esaurita. In autunno un altro emissario si presentò dal segretario di Stato per perorare la causa del riconoscimento. Il 20 novembre 1941 mons. Felici si era fatto anch'egli latore della volontà del governo di Zagabria di avere un agente a Roma per trattare con la Santa Sede: *Prima di compiere passi al riguardo, il Governo croato desidererebbe sapere se la Santa Sede sarebbe disposta ad accettare tale intermediario senza carattere diplomatico e sarebbe grato gli si volesse indicare come realizzare il suo desiderio*[82]. Tardini osservò al riguardo: *Ma il governo croato non può trattare con l'Abate Marcone?* Secondo quanto riportato da mons. Pietro Sigismondi, minutante della Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari[83], Maglione, dopo averne parlato con il papa aveva fatto rispondere *al più un intermediario privato senza carattere né ufficiale, né ufficioso*[84]. A tal proposito si svolse il 27 dicembre un colloquio in Segreteria di Stato tra mons. Silvio Sericano, sottosegretario della Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari[85] e Ivo Omrčanin, segretario del Ministero degli Affari Esteri di Zagabria:

Preavvertito dalla II Sezione, viene in Segreteria di Stato alle ore 12 il Sig. Dr. Ivo Omrcanin. È un giovanotto sulla trentina […] *ha passato alcuni anni a Roma, dove frequentò i corsi di Diritto Canonico ed anche il corso di Diplomazia Ecclesiastica* […] *dice di essere impiegato al Ministero degli Esteri di Zagabria, ma non si capisce bene quale sia la sua mansione specifica* […] *indossa un vestito che vorrebbe essere l'uniforme di un funzionario statale. Esordisce col parlare dei sentimenti cattolici del popolo croato* […] *del suo attaccamento alla Santa Sede* […] *del desiderio vivissimo di quel Governo – nonostante le deficenze e gli immancabili errori di ogni Governo di un popolo giovane – di tutto disporre in senso nettamente cattolico. La cosa gli torna però difficile se non può contare su contatti diretti con la Santa Sede. C'è a Zagabria l'Abbate Marcone, ma questi – dice lui – ascolta troppo i suggerimenti di un'altra Nazione (Italia), i cui interessi sono sovente in contrasto con quelli croati* […]. *Conclude dicendo che tornerebbe assai utile per gli interessi d'ambo le parti se fosse dato ad una persona qualificata croata tenersi direttamente, qui a Roma, in contatto con la Santa Sede per informarla ecc.* […]. *Espone in sostanza il desiderio già manifestato tempo fa per il tramite di S.E. Monsignor*

[82] Appunto di mons. Sigismondi, Vaticano, 20 novembre 1941, in ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 3r.

[83] Cf. Annuario Pontificio 1939 (Città del Vaticano 1939) 748, 774, 1035. Su Pietro Sigismondi si veda: Oliviero Giuliani, Monsignor Pietro Sigismondi. Testimone di "missionarietà" della Chiesa (Bergamo 2017).

[84] Appunto di mons. Sigismondi, Vaticano, 20 novembre 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 3 (ADSS, vol. 5, p. 402, nota 5). Nota al margine apposta da Maglione.

[85] Cf. Annuario Pontificio 1942 (Città del Vaticano 1942) 748, 774, 990.

Felici. Non mi torna difficile fargli rilevare la benevolenza della Santa Sede verso il popolo croato […] *la prassi costantemente seguita dalla Santa Sede in questioni così delicate* […] *gli dico infine che non mancherò ad ogni modo di riferire ai Superiori quanto egli mi ha esposto. Il Dr. Omrcanin tornerà a Roma fra qualche mese e mi chiede se in tale occasione potrà avere, almeno con me, un altro colloquio privato. Gli rispondo che da parte mia non ho difficoltà ad accontentarlo*[86].

Omrčanin aveva comunicato a mons. Gastone Mojaisky Perrelli – addetto in Segreteria di Stato presso la Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari[87] – che la Croazia stava trattando con la Santa Sede un *modus* per avere un rappresentante che, se accreditato presso il Quirinale, avrebbe gestito i rapporti con la Santa Sede. La persona nominata sembrava essere Nikola Rušinović, consigliere della Legazione di Croazia presso il Quirinale. Sempre il politico croato chiese al diplomatico della Segreteria di Stato d'impedirne la nomina, poiché non ritenuto idoneo alla funzione[88].

Il 15 gennaio Marcone dalla Croazia informò Maglione che Pavelić aveva nominato proprio Rušinović suo rappresentante ufficioso presso la S. Sede: *Egli è già vissuto a Roma quale consigliere della Legazione croata e gode fama di ottimo cattolico*[89]. Altrettanto il ministro degli Affari Esteri, Mladen Lorković, scrisse a Maglione che Nikola Rušinovič, consigliere di legazione presso la rappresentanza in Italia, era stato scelto dal governo dello Stato Indipendente Croato per una missione speciale che consisteva nel mettersi in contatto con la Santa Sede. In questa veste sarebbe rimasto in relazione permanente con le autorità vaticane[90].

Sempre Felici, incontrando Sigismondi il 22 gennaio 1942, aveva chiesto di far sapere ai superiori dell'incarico dato da Pavelić a Rušinović di fare da *trait d'union* tra la Santa Sede ed il governo croato, analogamente a quanto fa l'Abate Marcone a Zagabria. Rušinović aveva due lettere per Maglione da parte del ministero degli Affari Esteri e di Marcone, che lo accreditavano alla funzione diplomatica e desiderava consegnarle personalmente al cardinale segretario di Stato:

---

[86] Promemoria di mons. Sericano, Vaticano, 27 dicembre 1941: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 7r.

[87] Cf. Annuario Pontificio 1942, 748, 774.

[88] Nota per l'Archivio *da una lettera privata del Dr. Ivo Omrčanin del Ministero degli Affari Esteri a D. Mojaisky*, Vaticano, 12 gennaio 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 9r.

[89] Marcone a Maglione, [Zagabria], 15 gennaio 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 11r.

[90] Lorković a Maglione, Zagabria, 14 gennaio 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 12 (ADSS, vol. 5, p. 411, nota 3).

Mgr. Felici ha aggiunto che, personalmente, crede opportuno che in questo momento il Governo e la Nazione croata si sentano sostenute dalla Santa Sede. I nemici della Santa Sede in Croazia (dove si va svolgendo una attiva propaganda protestante) non mancherebbero di approfittare della delusione che il Governo croato proverebbe, qualora il suo vivo desiderio di avere una persona di sua fiducia presso la Santa Sede non fosse accolto favorevolmente. La Svizzera – aggiungeva ancora Mgr Felici – pur non avendo riconosciuto la Croazia, ha accettato un Console Gen. Croato. Un Consolato Generale croato, sarà prossimamente costituito a Belgrado[91].

Il 25 gennaio Maglione osservò: *S.E. Mons. Felici faccia capire che, poiché quel signore è alla legazione presso il Quirinale non sarà mai accettato dalla S. Sede. Non si tratterebbe né di un inviato ufficiale, né di un inviato ufficioso, ma solo privato*[92]. Ciò avvenne il giorno dopo. Felici, dopo aver parlato con Rušinović, riferì che questi aveva nuovamente confermato che all'inviato del *Poglavnik* non si intendeva affatto attribuire carattere ufficiale od ufficioso, ma semplicemente privato. Inoltre, prevedendo che la Santa Sede avrebbe avuto difficoltà ad accettare la nomina per la funzione ricoperta dall'interessato, *il Poglavnik aveva già deciso che il Dr. Rusinovic cesserebbe dall'essere Consigliere della Legazione stessa per dedicarsi solamente al nuovo compito. Nella lettera del Poglavnik che il Dr. Rusinovic desidera consegnare all'E.mo Card. Segretario di Stato insieme a quella dell'Abbate Marcone, non si dà al Dr. Rusinovic il titolo di Consigliere della suddetta Legazione*. Rušinović chiese quindi udienza a Maglione. L'incontro fu accordato per la domenica 1° febbraio a mezzogiorno[93]. Rušinović si presentò, quindi, nell'anticamera del segretario di Stato, qualificandosi appunto come *incaricato d'affari della Croazia presso la Santa Sede*, accompagnato dal rettore del Collegio di S. Girolamo in Roma, Madjerec, ma non fu ricevuto. Gli si fece, invece, comprendere che non poteva presentarsi in Vaticano come investito di una missione ufficiale od anche semplicemente ufficiosa. Per maggior sicurezza anche il nunzio Felici, tornato in Vaticano, ribadì, sempre su incarico del segretario di Stato, di ripetere e precisare ancora una volta all'interessato lo stesso concetto. Tornato da Maglione, il 4 febbraio, Rušinović disse che si era recato lì *in missione non ufficiale né ufficiosa, ma privata. Come cattolico, che, per incarico del Sig. Pavelić, mi avrebbe intrattenuto sulle questioni riguardanti la Chiesa in Croazia* […]. *Ho aggiunto che dell'incarico avuto dal Poglavnik il sig. Rusinovic*

[91] *Si unisce un plico indirizzato all'E.mo Cardinale Segretario di Stato consegnato dal Dr. Rusinovic a Mgr Felici (La soprascritta è dell'Abate Marcone, il sigillo dell'Arcivescovo di Zagabria*. Appunto di mons. Sigismondi, Vaticano, 22 gennaio 1942: ASRS, AA.EE. SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 14r.

[92] Ibid.

[93] Appunto di mons. Sigismondi *Inviato privato del Poglavnik presso la Santa Sede*, Vaticano, 27 gennaio 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 15r.

non deve parlare […]. *Egli ha convenuto e ha promesso. Vedremo!*[94]. Maglione rispose quindi a Lorković che *je serai à sa disposition pour recevoir de lui, à titre privé, les communications concernant la vie de l'Église Catholique en Croatie, qu'il sera chargé de me faire*[95]. Il segretario di Stato scrisse, quindi, anche a Marcone per ribadire che la missione di Rušinović non aveva carattere ufficiale od ufficioso, ma semplicemente privato e si limitava alle questioni concernenti la vita della Chiesa cattolica in Croazia[96].

Quasi contemporaneamente giunse in Segreteria di Stato una nota verbale della legazione di Jugoslavia presso la Santa Sede sulla visita in Vaticano di un rappresentante *du régime actuel en Croatie*[97]. Quindi si presentò da Maglione il ministro d'Inghilterra per avere notizia sull'incontro. Il Segretario di Stato rese note ad Osborne le modalità di svolgimento della visita di Rušinović e i termini del futuro rapporto con il diplomatico croato[98]. Altrettanto fu comunicato alla legazione di Jugoslavia: non era prevista la nomina di un rappresentante croato, ufficiale o ufficioso, presso la Santa Sede[99].

Pochi mesi dopo, il diplomatico croato fu richiamato nel suo Paese. Annota Tardini il 23 luglio: *Viene il sig. Rusinovic (quel giovanotto croato che è presso la Legazione croata a Roma e che è incaricato di trattare col Vaticano, in via privata, le questioni religiose della Croazia. Per la verità non ha mai trattato nulla con me). Viene per congedarsi. Andrà come commissario civile in una regione croata, dove ci sono truppe italiane*[100]. Nella circostanza Rušinović affrontò una questione di carattere religioso, cioè della provvista della diocesi di Mostar: *Di sua spontanea iniziativa dichiara che tutto il chiasso sollevato dalla recente nomina del Vescovo di Mostar* [mons. Petar Čule] *è stato criticato dai francescani, i quali avevano sempre goduto il privilegio di veder nominato un francescano a quella sede.*

[94] Nota del card. Maglione, Vaticano, 4 febbraio 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 16r–17r (ADSS, vol. 5, n. 233, p. 401s.).

[95] Maglione a Lorković, Vaticano, 8 febbraio 1942, n. 1180/42: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 20r. (ADSS, vol. 5, n. 244, p. 411).

[96] Maglione a Marcone, dal Vaticano, 8 febbraio 1942, n. 1181/42 (minuta): ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 22r.

[97] Nota verbale della legazione di Jugoslavia presso la Santa Sede alla Segreteria di Stato, Vaticano, 7 febbraio 1942, n. 30: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 23r.

[98] Nota del card. Maglione, Vaticano, 7 febbraio1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 18.

[99] La Segreteria di Stato alla legazione di Jugoslavia presso la Santa Sede, dal Vaticano, 14 febbraio 1942, n. 1281/42 (minuta): ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 24r, 25r.

[100] Cfr. ADSS, vol. 5, p. 743, nota 2.

Ma il sig. Rusinovic riconosce che la scelta è stata ottima: che il nuovo vescovo preso dal clero secolare farà benissimo e che il Pavelic si è calmato[101].

Il 21 settembre il ministro degli Affari Esteri di Zagabria, Lorković, comunicò a Montini la sostituzione di Ruzinović, destinato ad altro incarico, con il principe Lobkowicz già noto in Vaticano, come visto in precedenza. Questi nella missiva, veniva indicato come *inviato straordinario e ministro plenipotenziario*[102]. Anche *Radio Zagreb* e la stampa locale avevano parlato di lui come del *diplomatico accreditato presso la Santa Sede*. Il 5 ottobre Lobkovicz si presentò in Segreteria di Stato per consegnare la copia della lettera che il Ministro degli Affari Esteri di Croazia aveva scritto al cardinale segretario di Stato. Già allora gli fu fatto osservare che la Santa Sede non avrebbe potuto riconoscergli il titolo indicato nella missiva per Maglione. Inoltre:

Chiede che gli siano agevolate alcune concessioni dall'annona della Città del Vaticano. Si risponde che non si vede possibile. O almeno dall'Italia: viveri e targa automobile. Chiede anche, sebbene sappia di non averne diritto che gli sia comunicato preventivamente il nome del futuro vescovo di Diakovo, per evitare i dissapori sorti alla nomina dei due ultimi Vescovi; assicura che il Poglavnik nutre ottime disposizioni[103].

Montini e l'Ufficio Informazioni per la Stampa del Vaticano precisarono che i rapporti fra la Santa Sede e la Croazia non erano cambiati e la smentita fu riportata su diversi giornali. Maglione rispose, il 18 ottobre, a Lorković che, come avvenuto per Rušinović, sarebbe stato pronto a ricevere il principe, a titolo privato, per le notizie sulla vita della Chiesa in Croazia da trasmettere in Vaticano[104]. Dalla Segreteria di Stato, anche l'abate Marcone fu messo al corrente del cambiamento dell'emissario croato in occasione della prima visita di Lobkowicz a Maglione: *Ritengo superfluo aggiungere che anche la missione affidata al signor principe Lobkowicz non ha carattere ufficiale od ufficioso ma semplicemente privato e si limita alle questioni concernenti la vita della Chiesa Cattolica in Croazia*[105].

---

[101] Promemoria della Segreteria di Stato, Vaticano, 23 luglio 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 43.

[102] Lorković a Maglione, Zagabria, 21 settembre 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 30r.

[103] Pro-memoria della Segreteria di Stato, dal Vaticano, 5 ottobre 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 1942, fol. 33r.

[104] Cf. ADSS, vol. 5, p. 743, nota 1. Maglione a Lorković, Vaticano, 16 ottobre 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 35r. Nella minuta è richiesto, per la redazione della missiva, l'utilizzo della *carta da dispaccio, senza numero*.

[105] Maglione a Marcone, Vaticano, 16 ottobre 1942, n. 7321/42 (minuta): ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 36r (ADSS, vol. 5, n. 501, p. 743).

Nel frattempo, Lobkovicz si era recato in Segreteria di Stato in uno stato di afflizione per quanto era stato detto dalla Radio di Zagabria e pubblicato da certa stampa estera circa il chiarimento sulla reale natura del suo incarico:

Trova opportuno e fatto molto bene il comunicato apparso sull' "Avvenire" e sul "Messaggero", che mette le cose a posto. Lo si prega di fare in modo che tale rettifica sia fatta o almeno conosciuta anche in Croazia. Egli supplica che "L'Osservatore" non abbia a fare rettifiche, smentite, ecc.; l'impressione sarebbe molto triste in Croazia. Gli si risponde che per ora si spera che "L'Osservatore" non abbia altre occasioni di pronunciarsi su l'argomento dopo quanto hanno pubblicato i giornali italiani, cioè mettendo le cose a posto. È molto contento di sapere che l'E.mo Cardinale Segretario di Stato è disposto a riceverlo (lunedì 12, alle ore 12)[106].

Al margine del promemoria sull'incontro è annotato quanto riferito il giorno prima da Moscatello su Lobkowicz. Secondo il Consigliere ecclesiastico della legazione jugoslava presso la Santa Sede, questi *fa sapere a destra e a sinistra d'essere Ministro presso la S. Sede (o altri lo dicono di lui? Anche dopo la rettifica?)*[107]. Tutto ciò, nonostante le dichiarazioni ufficiali contenute nella corrispondenza diplomatica della Segreteria di Stato e quanto reso di dominio pubblico attraverso l'Osservatore Romano.

Conclusioni

La Santa Sede nel corso del Secondo conflitto mondiale continuò ad intrattenere rapporti diplomatici ufficiali con il governo in esilio del Regno di Jugoslavia. Oltre a quello epistolare tra il sovrano in esilio Pietro II Karadjordjević e papa Pio XII, anche in Roma attraverso il ministro Mirošević-Sorgo, sino all'espulsione di quest'ultimo dall'Italia, avvenuta nel 1941. In seguito, tramite il consigliere ecclesiastico mons. Moscatello e l'impiegato dell'ambasciata, rifugiatisi in Vaticano dopo l'allontanamento del loro capo-missione.

La nascita dello Stato indipendente di Croazia e la richiesta di avvio dei rapporti ufficiali da parte del governo di Zagabria con la Santa Sede, pone la questione dell'opportunità o meno di procedere al riconoscimento del Paese da parte degli organi diplomatici pontifici. Oltretutto, il problema emerge anche riguardo alla visita del presidente Ante Pavelić in Vaticano, nonché del sovrano designato, Aimone di Savoia Aosta. Entrambe le questioni sono oggetto di riflessione in Segreteria di Stato. Il problema sul piano generale viene risolto sulla base del diritto internazionale, anche avvalendosi di un apposito studio redatto da mons. Armando Lombardi, con ampi riferimenti ai precedenti in materia

[106] Promemoria della Segreteria di Stato, Vaticano, 9 ottobre 1942: ASRS, AA.EE.SS., Pio XII, parte I, Jugoslavia, Pos. 176, fol. 34r.
[107] Ibid.

e alla dottrina prevalente all'epoca su tale fattispecie giuridico-internazionale. La Santa Sede non avrebbe riconosciuto uno Stato durante lo svolgersi di un conflitto; tantomeno ricevuto le sue autorità politiche ed esercitato il diritto di legazione attiva e passiva nei confronti di Paesi sorti *bello perdurante*.

Sul piano concreto le udienze concesse da papa Pacelli al duca di Spoleto e a Pavelić si svolsero in forma privata, ricevendoli separatamente con il loro seguito quali fedeli cattolici. Nonostante la questione fosse stata chiarita attraverso la corrispondenza diplomatica con i principali Paesi europei e di altri continenti e data precisa descrizione della natura di detti incontri ne l'Osservatore Romano, questi atti furono oggetto di proteste, manifestate soprattutto dal rappresentante della Jugoslavia presso la Santa Sede.

Al fine di rendersi conto della situazione reale nello Stato croato – e anche per venire incontro alle tante richieste provenienti dall'area dell'ex Jugoslavia in questo senso – Pio XII optò per l'invio a Zagabria di un visitatore apostolico incaricato, come da prassi in questi casi, di una missione unicamente di carattere religioso. Pavelić, invece, cercò di inviare in Vaticano dei suoi rappresentanti – il signor Nikola Rušinović prima e il principe Lobkowicz poi – in vista di un eventuale accreditamento. Ma questi non ottennero una grande accoglienza da parte degli organi centrali della diplomazia pontificia e furono ricevuti solo per la trasmissione d'informazioni sulla situazione religiosa nello Stato indipendente di Croazia, senza alcun riconoscimento di una qualche funzione ufficiale o ufficiosa.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 605–636
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Lina Užukauskaitė

Ingeborg Bachmann und die Kunst

*Intermediale Aktionsformen in den Italien-Kunstwerken von Cy Twombly, Elisa Montessori und Marina Bindella**

Abstract:

Bachmann's research community largely agrees that the author's work has many more references to music and philosophy than to the visual arts. This article makes some clarifications and shows several connections with the visual arts by analysing Bachmann's biography, by referring to real and fictitious artists, art genres and titles mentioned in her work, as well as to the author's visual text strategies. The main goal is to examine the reception of her work by visual artists in Italy – Cy Twombly, Elisa Montessori and Marina Bindella –, that is, the intermedial forms between literature and art. The most important terms of analysis are (a) *ut pictura poesis* (Horace), (b) *successiviness* and *simultanaeity* (Lessing) and (c) *literary/literariness* in visual arts. This shows the (a) similarities and (b) differences/borders of the two media as well as (c) their extensions in the sense of transferring the qualities of the foreign medium (literature) to its own medium (art), that is, the narrative and poetic principles.

Ziel dieses Beitrags ist die Untersuchung intermedialer Aktionsformen zwischen Literatur und bildender Kunst am Beispiel des Einflusses der literarischen Werke Ingeborg Bachmanns (1926–1973) auf den US-amerikanischen, ab 1957 in der italienischen Hauptstadt Rom lebenden Künstler Cy Twombly (1928–2011) sowie die italienischen Künstlerinnen Elisa Montessori (geb. 1931) und Marina Bindella (geb. 1957). Anhand ihrer Werke, ihrer Gemälde und grafischen Werke, in denen sich additiv „zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien"[1] – Text und Bild – zu einer *Medien-*

* Dank des ROM-Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien hielt ich mich im Mai 2019 im Österreichischen Historischen Institut in Rom auf. Dieser Beitrag ist ein Ergebnis meiner Recherchen zu den Werken von Ingeborg Bachmann, Cy Twombly, Elisa Montessori und Marina Bindella. Das Stipendium ermöglichte mir ebenfalls die Arbeit in der Bibliotheca Hertziana sowie in der Bibliothek der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom.

kombination ergänzen, sollen die intermedialen Wechselwirkungen und die Medienkombinationen mittels *Close Reading* bzw. *Viewing* analysiert werden. Dabei liegt der Fokus auf folgenden Fragen: Wie werden Text und Bild kombiniert? Was bewirkt diese Text-Bild-Kombination? Geht es um Transformation und Grenzüberschreitung oder um die Betonung der Differenzen der jeweiligen Medien? Wie werden die eigene und die fremde Medialität reflektiert? Welche Rolle[2] hat der Prä-Text für diese Werke: Wird er direkt zitiert oder ist er als transformiertes Zitat bzw. indirekte Anspielung im Bild selbst enthalten? Was geschieht mit der Sprache bzw. Schrift?

Als theoretisches Konzept ermöglicht Intermedialität – der Begriff stammt von Aage A. Hansen-Löve (1983) – „die Untersuchung von komplexen Mechanismen der Bedeutungsbildung in und durch inter- und multimediale Konstellationen“[3]. In der folgenden Analyse der künstlerischen Werke wird ebenfalls der Begriff *ut pictura poesis* (Horaz, 14 v. Chr.) verwendet, der von einer strukturellen Text-Bild-Analogie ausgeht[4], sowie die Begriffe „Sukzessivität“ (zeitlicher Aspekt) und „Simultaneität“ (räumlicher Aspekt), die Gotthold Ephraim Lessing in *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) festhält[5] und die die Text-Bild-Differenzen markieren. Sukzessivität bedeutet, dass sich ein Kunstwerk in der Zeit artikuliert (wie die Poesie). Simultaneität bedeutet Gleichzeitigkeit; die Malerei ist auf einen Blick erfassbar.

Ein weiterer wichtiger Aspekt im Rahmen dieser Auseinandersetzung ist das Element des Lyrischen bzw. die Literarizität in der Malerei. So lautet zum Beispiel der Titel von Mary Jacobus' Studie *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*[6], und laut Andreas Hapkemeyer besteht in den im Folgenden genauer untersuchten Kunstwerken „eine Affinität zum Lyrischen, die auch mit dem Einsatz von Sprache zu tun hat, vor allem aber mit der [von den KünstlerInnen] praktizierten Arbeitsweise“[7]. In der Forschung gilt die Studie von Hapkemeyer als „ein Plädoyer dafür, dass Literaturbetrieb und Literaturwissenschaft akzeptieren, bestimmte Formen moderner und zeitgenössischer Kunst aus der Perspektive eines erweiterten Literaturbegriffs zu betrachten“[8] – weswegen bei

[1] Irina O. Rajewski, Intermedialität (Tübingen–Basel 2002) 13.

[2] Vgl. Gabriele Rippl, Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse, in: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, hrsg. von Claudia Benthien–Brigitte Weingart (Berlin–Boston 2014) 140.

[3] Ebd.

[4] Vgl. ebd.

[5] Vgl. ebd. 141.

[6] Mary Jacobus, Reading Cy Twombly: Poetry in Paint (Princeton–Oxford 2016).

[7] Andreas Hapkemeyer, ... und das soll Dichtung sein. Untersuchungen zur „neuen Sprache“ in Lyrik und Kunst seit den 1950er Jahren (Würzburg 2012) 114.

[8] Ebd. Umschlagseite. Vgl. dazu: Im Drama *Unerwartete Rückkehr* (2002) von Botho Strauß gibt es einen Hinweis auf Cy Twombly: „Dafür hat mich die bildende Kunst

der Analyse der künstlerischen Werke von Twombly ebenfalls theoretische Aussagen von Roland Barthes[9] einbezogen werden.

Vor der Untersuchung der hier gestellten Fragen und der Werke soll noch kurz das Verhältnis zwischen Ingeborg Bachmanns Biografie, ihrem Werk und ihrem Kunstverständnis beleuchtet werden, das in der Bachmann-Forschung vertiefend analysiert wurde[10].

So geht beispielsweise Alice Hattenville in einer ihrer Arbeiten den Korrespondenzen zwischen Bachmann und dem englischen Maler William Turner (1775–1851) nach[11] und stellt in einer anderen Untersuchung Verbindungen zwischen Bachmanns Gedicht *Die Brücken* (1953) und den Gemälden von John Constable (1776–1837) und Claude Monet (1840–1926) her[12].

Arturo Larcati erläutert in seinem Artikel die Beziehungen des Bachmann'schen Werkes zur bildenden Kunst und stellt die bis dato unbekannte wie auch unerforschte Nähe zum italienischen Maler und Grafiker Giorgio de Chirico (1888–1978) vor[13]. Ramona Trufin untersucht die Beziehung zwischen der ab 1920 aufkommenden (Kunst-)Bewegung des Surrealismus und dem Schaffen Bachmanns[14].

---

mein Leben lang beschäftigt. In Atem gehalten. Große Figuren? War Andy Warhol groß? Twombly ist wahrscheinlich groß. Seine Fusseln, seine Schwebeteilchen, das sind wir, Fusseln, mehr nicht." Botho Strauss, Unerwartete Rückkehr, in: ders., Theaterstücke IV (München–Wien 2006) 166, zitiert nach Handbuch der Kunstzitate: Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, 2 Bde., hrsg. von Konstanze Fliedl–Marina Rauchenbacher–Joanna Wolf (Berlin–Boston 2011) hier II 744–747.

[9] Vgl. Roland Barthes, Cy Twombly (Berlin 1983) 71.

[10] Vgl. u. a. Christa Gürtler, Ingeborg Bachmann (1921–1973), in: Fliedl–Rauchenbacher–Wolf I 32–34; „Mitten ins Herz". KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann, hrsg. von Brigitte E. Jirku–Marion Schulz (Frankfurt am Main 2009); Hapkemeyer, ... und das soll Dichtung sein 114; zu Ingeborg Bachmann, Cy Twombly, Elisa Montessori und Marina Bindella s. Arturo Larcati, Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico. Zum Verhältnis von Gedicht, Bild und Text, in: Cultura tedesca 45 (2014); Ingeborg Bachmann in Italien, hrsg. von Arturo Larcati–Isolde Schiffermüller (Napoli 2014) 56–57.

[11] Vgl. Alice Hattenville, William Turner/Ingeborg Bachmann. La lumière en face, in: Poésie 130 (2009/4) 103–113, online unter: https://www.cairn.info/revue-poesie-2009-4-page-103.htm [29. Dezember 2022].

[12] Vgl. dies., L'entre-deux des rives, vers une architectonique des ponts dans le poème Les Ponts (1953) d'Ingeborg Bachmann (1926–1973), in: TRANS – Revue de littérature générale et comparée 24 (2019), online unter: https://doi.org/10.4000/trans.2479.

[13] Vgl. Larcati, Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico 55–72.

[14] Vgl. Ramona Trufin, Ingeborg Bachmann und der Surrealismus, in: „Der Surrealismus in Deutschland (?)". Interdisziplinäre Studien, hrsg. von Karina Schuller–Isabel Fischer (Münster 2016) 237–257.

Die Bachmann-Forschung ist sich weitgehend einig, dass sich die Autorin in ihrem Werk viel öfter auf Musik oder Philosophie bezieht als auf bildende Kunst. Dieser Sachverhalt soll in den drei folgenden Abschnitten weiter untersucht werden, weil Bachmanns „Schweigen" über die Kunst meines Erachtens auffällig ist und implizite Zusammenhänge bzw. Aussagen über diese Kunstform erkennen lässt. Vor allem angesichts der Tatsache, dass Bachmanns langjähriger Freund Hans Werner Henze (1926–2012) seit je von der bildenden Kunst fasziniert war, die er eifrig in Galerien und Museen studierte, dass seine private Sammlung Kunstwerke von Hans Arp (1886–1966), Robert Rauschenberg (1925–2008), Jean Cocteau (1889–1963), Ellsworth Kelly (1923–2015) oder Stefano Iraci (geb. 1959) umfasste, dass er mit den Kunsthistorikern Mathias Winner (geb. 1931) und Norman Rosenthal (geb. 1944) sowie mit vielen Künstlern und Künstlerinnen befreundet war und nicht zuletzt auch selbst malte[15].

I. Ingeborg Bachmanns Leben und die Kunst

Bachmann betont in ihrem Werk an mehreren Stellen, wie wichtig ihr die Verschränkung von Lebenserfahrungen und Literatur/Kunst ist, da nur so die verändernde Wirkung der Kunst entfaltet werden könne.

Im Leben der Schriftstellerin gibt es verschiedene Berührungspunkte zur bildenden Kunst. Im Wintersemester 1945/46 studiert Bachmann an der Universität Innsbruck neben den Fächern Philosophie, Psychologie und Germanistik auch Kunstgeschichte[16]. Später setzt sie ihr Studium in Graz und Wien fort – jedoch ohne das Fach Kunstgeschichte.

Am 23. Mai 1948 begegnet die 21-jährige Bachmann im Haus des surrealistischen Malers Edgar Jené (1904–1984)[17] zum ersten Mal Paul Celan (1920–1970), mit dem sie in Wien eine lange, intensive und komplizierte Liebesbeziehung beginnt. Zu ihrem 22. Geburtstag im Juni schenkt ihr Celan u. a. zwei Kunstbände. Bachmann notiert hierzu:

> *Von Paul Celan zwei prächtige Bände moderne franz. Malerei mit den letzten Werken von Matisse und Cézanne, ein Band Chesterton (ein berühmter engl. Dichter), Blumen, Zigaretten, ein Gedicht* [wohl „In

[15] Vgl. Michael Kerstan, Farbenlieder. Die Gemälde von Hans Werner Henze, in: Canti di colore. I dipinti di Hans Werner Henze. Farbenlieder. Die Gemälde von Hans Werner Henze. Songs of color. The paintings of Hans Werner Henze, hrsg. von Michael Kerstan (Rom 2017/18) 24–28.

[16] Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann (Stuttgart 1997) 70.

[17] Vgl. dazu auch Paul Celan, Edgar Jené – Der Traum vom Traume (Wien 1948); Andreas Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben (München–Zürich 1993).

> Ägypten"], *das mir gehören soll, ein Bild* [ein Foto von Celan, Anm. d. V.], *das ich Euch in den Ferien zeigen kann*[18].

Das Gedicht *In Ägypten*, mit dem der von 1948 bis 1961 dauernde Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan einsetzt, schreibt Celan am 24.(?) Juni 1948 in den Matisse-Bildband[19].

Im Artikel zu Bachmanns Privatbibliothek und ihrem Quellenwert für die Forschung erwähnt Robert Pichl, dass die Autorin unter anderem die Hauptwerke des Kultur- und Kunsthistorikers Jacob Burckhardt (1818–1897) sowie weitere kunsthistorische Werke besaß[20].

Einen weiteren beachtenswerten biografischen Bezugspunkt stellt die berühmte römische Künstlerstraße Via Margutta dar[21]. Hier hatte Bachmanns langjähriger Partner, der Schweizer Schriftsteller und Architekt Max Frisch (1911–1991), von 1961 bis 1965 ein Atelier, in dem sich auch Bachmann länger aufhielt:

> „Stimato e riconosciuto scrittore svizzero/tedesco, dopo il suo trasferimento nella capitale prende studio a via Margutta 53, dove rimarrà per alcuni anni, come attestano i documenti dell'Archivio Max Frisch di Zurigo […], in compagnia prima della scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann, poetessa, scrittrice e giornalista austriaca a cui oggi è dedicato un concorso letterario, e poi della studentessa ventitreenne Marianne Oellers. 'All'inizio degli anni sessanta Max Frisch e Ingeborg Bachmann vivevano a Roma in un romantico palazzo scalcinato di via Margutta, in uno studio da pittore che comprendeva un enorme soggiorno, un angolo cottura e un minuscolo bagno'"[22].

---

[18] Zitiert nach Ingeborg Bachmann–Paul Celan, Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou–Hans Höller–Andrea Stoll–Barbara Wiedemann (Frankfurt am Main 2008) 251. Diese Zeilen schrieb Bachmann am 25. Juni 1948.

[19] Vgl. ebd. 7. Das Entstehungsdatum des Gedichts ist der 23. Mai 1948.

[20] Robert Pichl, Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung, in: Ingeborg Bachmann – neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposion Münster 1991, hrsg. von Dirk Göttsche (Würzburg 1993) 383, 385. In der Nähe des Palazzo Barberini gibt es eine Gedenktafel für Jacob Burckhardt, der sich 1846 in Rom aufhielt.

[21] Vgl. dazu Lina Užukauskaitė, Ingeborg Bachmanns Rom. Verflechtungen zwischen ihrem Leben und Werk (22. Februar 2021), online unter: https://arcg.is/195Kq1 [29. Dezember 2022].

[22] Valentina Moncada di Paternò, Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma (Turin 2012); siehe den Eintrag zu Max Frisch, I/b, Studi Patrizi/Via Margutta 53, auch 298.

Bereits seit Goethes Zeiten ist die Via Margutta

> „zu einem fast mythischen Raum für Schriftsteller und Künstler geworden, Guido Ceronetti und Gianni Rodari haben hier ebenso gewohnt wie Giorgio de Chirico oder Renato Guttuso. Vollends bekannt geworden ist die Straße in den fünfziger Jahren durch William Wylers mit gleich mehreren Oscars ausgezeichneten Film *Roman Holiday* (*Vacanze romane* / *Ein Herz und eine Krone*, mit Audrey Hepburn und Gregory Peck), später zogen auch Giulietta Masina und Federico Fellini hierher, da zählte diese Straße bereits zu den Nobeladressen der Stadt“[23].

In der Via Margutta 53/54 war seit 1884 die 1859 gegründete *Associazione artistica internazionale* ansässig[24]. Hier arbeiteten unter anderem Pablo Picasso (1881–1973), Hans Christian Andersen (1805–1875), Georg Kolbe (1877–1947), Franz Brentano (1840–1888) und Cy Twombly[25].

Es ist zu vermuten, dass sich Bachmann und Twombly, der dort von 1957 bis 1958 ein Atelier hatte[26], indirekt gekannt haben müssen, auch wenn keine Zeugnisse zu einer persönlichen Bekanntschaft zwischen den beiden vorliegen. 2008 widmete Twombly der Schriftstellerin zwei Gemälde, die Zitate aus ihren Gedichten *Im Gewitter der Rosen* (1953) und *Schatten Rosen Schatten* (1956) enthalten und die im Folgenden genauer besprochen werden.

Auch die anderen römischen Wohnadressen von Bachmann haben einen Bezug zur Kunst: Ihre erste Unterkunft in der Via di Ripetta 226[27] liegt in der Nähe der 1593 gegründeten *Accademia di Belle Arti di Roma*. Ihre Wohnung in der Via Bocca di Leone 60, die sie von 1965/1966 bis 1971 bewohnte, befindet sich in der Nachbarschaft des Albergo d’Inghilterra, eines „Treffpunkt[s] der römischen Künstlerbohème“[28], sowie des Caffè Greco, in dem sich ebenfalls viele Künstler trafen[29].

---

[23] Hanns-Josef Ortheil, Rom. Eine Ekstase (Berlin 2015) 38.

[24] Horst Claussen, „Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung“. Spaziergänge durch Roms Campo Marzio um die Casa di Goethe (Göttingen 2005) 102f.

[25] Vgl. Moncada di Paternò 309.

[26] Ebd.

[27] Vgl. Irene Fussl–Arturo Larcati, Das Rom der Ingeborg Bachmann (Berlin 2015) 5. Zudem soll Johann Wolfgang Goethe am 29. Oktober 1786 in ebendieser Via di Ripetta, nicht weit vom Tiberhafen, in der alten, „bereits im Mittelalter als Fremdquartier genutzte[n] Locanda dell’Orso“, seine erste Nacht in Rom verbracht haben; siehe Ortheil 23.

[28] Fussl–Larcati 11.

[29] Vgl. Larcati, Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico 57: „So ist zumindest anzunehmen, dass die Dichterin und der Maler [Giorgio de Chirico, Anm. d. V.] von-

Die Via Giulia, in der Bachmann zweimal, doch an verschiedenen Adressen wohnte, ist eine der ältesten Straßen Roms und wurde von Donato Bramante (1444–1514) gestaltet. Es ist mit großer Sicherheit davon auszugehen, dass dies der österreichischen Schriftstellerin bekannt war.

II. Die Kunst im Werk Ingeborg Bachmanns

Im Werk Bachmanns gibt es mehrere intermediale Referenzen: reale oder fiktive Künstlernamen und -figuren sowie Kunstgattungen und Werktitel werden zitiert.

In der vierten *Frankfurter Vorlesung* werden in einer Reflexion über Zerstörung, Erinnerung und Gedächtnis der französische Impressionist Claude Monet und eines seiner berühmten *Seerosen*-Gemälde (1896–1926) erwähnt (vgl. W 4, 241[30]). Ein weiterer französischer Künstler, Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), und sein Bild *L'espérance* (1871/72) tauchen in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* auf (vgl. W 2, 97). Auf den Namen des spanischen Malers und Grafikers Francisco de Goya (1746–1828) stößt man bei Bachmann dreimal: Im Schlussteil ihrer Dissertation *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*[31] bezieht sich Bachmann auf Goya und sein Bild *Kronos verschlingt seine Kinder* (1819–1823); Goyas Name und sein Bild *Hund*, das ebenfalls zum Zyklus *Pinturas negras* (1819–1823) gehört, werden im Roman *Malina*[32] (1971) aufgegriffen; im *Traumkapitel* von *Das Buch Franza* (1978/1995) wird an einer Stelle der Name des Malers und Grafikers genannt[33]. Christa Gürtler kommentiert diese Zusammenhänge im Handbuch der Kunstzitate kurz[34].

In ihrem Essay *Was ich in Rom sah und hörte* nennt Bachmann u. a. zwei deutsche Künstler, den klassizistischen Maler Asmus Jacob Carstens (1754–1798) und den idealistischen Maler Hans von Marées (1837–1887), die beide

einander Notiz genommen haben, obwohl wir von einer persönlichen Bekanntschaft der beiden nichts wissen."

[30] Ingeborg Bachmann, Werke in vier Bänden, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster (München–Zürich 1978), im Folgenden im Fließtext zitiert mit Sigle, Band und Seitenzahl. Vgl. dazu: Ingeborg Bachmann, Anrufung des Großen Bären, Gedichte, hrsg. von Luigi Reitani, mit einem Vorwort von Hans Höller (München–Berlin–Zürich 2022) (Salzburger Bachmann-Edition).

[31] Ingeborg Bachmann, Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers (Diss. Wien 1949, hrsg. von Robert Pichl [München 1985]) 116.

[32] Ingeborg Bachmann, „Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter der Leitung von Robert Pichl hrsg. von Monika Albrecht–Dirk Göttsche, 4 Bde. (III.1/III.2: Der Roman Malina) (München–Zürich 1995) hier III.1, 686.

[33] Bachmann, „Todesarten"-Projekt II: Das Buch Franza 229.

[34] Vgl. Gürtler 32–34.

auf dem nichtkatholischen Friedhof in Rom beigesetzt wurden: *Von den stummen Malern Karstens und Marées sind einige Linien geblieben, ein Farbfleck, ein wissendes Blau* (W 4, 34).

Im Rom-Essay erwähnt die Autorin des Weiteren Beatrice Cenci (1577–1599; W 4, 30), die dem römischen Stadtadel angehörte. In der Forschung wird das berühmte Foto von Bachmann – das Titelbild des Spiegels (Nr. 34) aus dem Jahr 1954 – gerne mit dem *Porträt von Beatrice Cenci* (ca. 1600) des italienischen Barockmalers Guido Reni (1575–1642) verglichen[35], das sich in der Galleria Nazionale d'Arte Antica des Palazzo Barberini in Rom befindet.

Protagonist in Bachmanns Hörspiel *Die Zikaden* ist der fiktive Maler Salvatore, der jedes Jahr eine Kunstausstellung veranstaltet (vgl. W 1, 236–239), und ihre Erzählung *Portrait von Anna Maria*, in der die gleichnamige Hauptfigur Malerin ist, nimmt Bezug auf die Gattungen des Porträts und der Fotografie (vgl. W 1, 48–58).

Zudem bezieht sich Bachmann in einem Interview auf den italienischen Bildhauer und Architekten Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680), der *den Kolonnaden von St. Peter den Umriß von zwei Armen gegeben* [habe]*, welche die Menschheit umfassen*[36].

III. Künstlerische Schreibverfahren / visuelle Textstrategien von Ingeborg Bachmann

Die Bildlichkeit von Bachmanns Schreiben ist ein zentraler Aspekt in der Bachmann-Forschung: Die sprachlichen Mittel evozieren bzw. imitieren Bilder und Bildverfahren[37], was nach Rajewski der intermedialen Referenz zugerechnet werden kann. Mit diesem Schreibverfahren betont Bachmann die strukturelle Äquivalenz von Text und Bild und stellt so eine Verbindung zu Horaz' *ut pictura poesis* (wie die Malerei, so die Poesie) her[38].

Des Weiteren benutzt Bachmann, wie Helmuth Kiesel am Beispiel des Romans *Malina* ausführt, „die Techniken des Collagierens und Montierens"[39]. Zu

[35] Laut Peter Beicken gibt es eine „bewußte oder unbewußte Identifikation Bachmanns mit Beatrice", die „Kopfhaltung und -wendung von Guido Renis ‚Beatrice Cenci'-Porträt" wird auffällig gespiegelt; Peter Beicken, „Ich ohne Gewähr". Fragen zum Konstantenproblem bei Ingeborg Bachmann, in: Klangfarben. Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium, Universität des Saarlandes, 7.–8. November 1996, hrsg. von Pierre Béhar (St. Ingbert 2000) 187.

[36] Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von Christine Koschel–Inge von Weidenbaum (München–Zürich 1998) 23.

[37] Vgl. dazu Rippl 139.

[38] Ebd. 140.

[39] Helmuth Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert (München 2004) 444.

ihren visuellen Textstrategien gehören ebenfalls die typografische Gestaltung der Texte[40], der Abdruck von Noten[41] und zahlreiche Leerstellen – wofür *Malina* ein exemplarisches Beispiel ist.

In der Erzählung *Portrait von Anna Maria* wird das Porträt der Künstlerin mit den Mitteln der Sprache erschaffen. Es hat keine scharfen Konturen, denn es entspricht dem Inhalt der Erzählung und der sich in Bewegung befindlichen Identität der Künstlerin. Der Grund dafür liegt nicht zuletzt darin, dass ihr Bild von den anderen Figuren und vor allem durch deren *Gerede* erschaffen wird. So entsteht in dieser Erzählung mithilfe sprachlicher Mittel ein Porträt; ein Prozess, der sich in Bezug auf Gabriele Rippl und John B. Bender als Pikturalismus bezeichnen lässt:

> „Wenn mittels sprachlicher Beschreibung Bildeffekte erzielt und Bildqualitäten evoziert werden, indem man Personen, Landschaften und Objekte so beschreibt, als handelte es sich um tatsächlich vorhandene oder fiktive Kunstwerke, dann spricht man von Pikturalismus“[42].

Ferner sei in diesem Zusammenhang auf die Publikation *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt* von Evi Zemanek[43] verwiesen.

IV. Ingeborg Bachmanns Werk in der Kunst / Rezeption in der Kunst

Ingeborg Bachmanns Werk wurde durch viele bildende Künstler rezipiert, darunter der renommierte deutsch-österreichische Maler Anselm Kiefer (geb. 1945), der der Schriftstellerin und ihrem Werk mehrere Kunstwerke widmete. Exemplarisch seien an dieser Stelle der Salzburger ‚Kiefer-Pavillon‘ mit dem Werk *A.E.I.O.U.* (2002)[44] und die Ausstellung *Im Gewitter der Rosen* (2015) in der Salzburger Galerie Thaddaeus Ropac[45] zu nennen, oder aber auch die

[40] Vgl. u. a. die Gedichte *Reklame*, *An die Sonne*, die Telefongespräche in *Malina*.

[41] Vgl. die Noten aus Arnold Schönbergs (1874–1951) *Pierrot Lunaire* (1912) in *Malina*. Schönberg war ebenfalls als Maler tätig.

[42] Rippl 150; vgl. dazu John B. Bender, Spencer and Literary Pictorialism (Princeton 1972).

[43] Evi Zemanek, Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt (= Pictura et Poesis XXVIII, Köln–Weimar 2010).

[44] Vgl. Kunstprojekt Salzburg: Moderne Kunst auf alten Plätzen. Anselm Kiefer, Mario Merz, Marina Abramovic, Markus Lüpertz, James Turrell, Stephan Balkenhol, Anthony Cragg, Christian Boltanski, Jaume Plensa, Erwin Wurm, Manfred Wakolbinger, Brigitte Kowanz, hrsg. von Stephan Braunfels (Wien 2012).

[45] Anselm Kiefer, Im Gewitter der Rosen. Mit einem Text von Orhan Pamuk. Publikation zur Ausstellung in der Thaddaeus Ropac Galerie Salzburg, 28. März – 16. Mai 2015 (Salzburg 2015); siehe auch Franziska Frei Gerlach, Sandkunst: Korresponden-

Zeichnungen von Günter Grass in der Veröffentlichung der Bachmann'schen Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle* (1964)[46]. Ein systematisches Register der Werke oder der Künstler, die sich auf Bachmann beziehen, fehlt bis dato in der Bachmann-Forschung.

Ein weiteres renommiertes Beispiel der Rezeption des Bachmann'schen Werke in der Malerei sind die Rosen-Gemälde von Cy Twombly. Auch die italienischen Künstlerinnen Elisa Montessori[47] und Marina Bindella setzen sich in ihren Kunstwerken mit Bachmanns Werk auseinander, wie im Folgenden genauer ausgeführt wird.

IV. a) Ingeborg Bachmann und Cy Twombly

Cy Twombly schuf 2008 in Gaeta[48] zwei Rosen-Gemälde zu den Gedichten von Ingeborg Bachmann: *Untitled (Roses)*[49]. In Twomblys Gesamtwerk gibt es noch weitere Kunstwerke, die Rosen abbilden bzw. deren Titel auf Rosen verweisen, z. B. *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* (1985)[50] und *Untitled [A Rose]* (1989)[51].

Mit dem Rosen-Motiv reiht sich der Künstler – wie Bachmann – in einen breiteren kulturwissenschaftlichen Kontext ein. Die beiden Bachmann-Gemälde Twomblys werden im Münchener Museum Brandhorst zusammen mit

zen zwischen Anselm Kiefer, Paul Celan und Ingeborg Bachmann, in: Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie, hrsg. von Thomas Strässle (Freiburg im Breisgau 2005) 225–242; Karina von Tippelskirch, Anselm Kiefer und Ingeborg Bachmann, in: „Die Waffen nieder! Lay down your weapons!" Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg, hrsg. von Karl Ivan Solibakke–Karina von Tippelskirch (Würzburg 2012) 173–184.

[46] Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle. Mit 13 Zeichnungen von Günter Grass (Berlin 1965).

[47] Zusammen mit Gisela Breitling.

[48] Vgl. Armin Zweite, Twomblys Rosen. Zu einigen Bildern des Malers im Museum Brandhorst, in: Cy Twombly. Bild, Text, Paratext, hrsg. von Thierry Greub (Paderborn 2014) 324. Vgl. dazu die Fotos von seinem Gaeta-Atelier: Cy Twombly. Homes & Studios, hrsg. von Nicola Del Roscio–Florian Illies (München 2019).

[49] Vgl. dazu Lina Užukauskaitė, Was hat Ingeborg Bachmann mit Cy Twombly zu tun? Interview mit Uta Degner (22. September 2020) für die Lange Nacht der Forschung. Forschungsprojekt/Forschungsergebnisse (ROM-Stipendium, ÖAW). Kamera: Simon Haigermoser–Yala Spiegel–Pedro Bruckmeier, Schnitt: Simon Haigermoser. Universität Salzburg 2020, online unter: https://vimeo.com/460174154 [29. Dezember 2022].

[50] Arbeit in fünf Teilen, 1985 (Bassano in Teverina), Cy Twombly Gallery, Menil Collection, Houston: Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings IV, 1972–1995, hrsg. von Heiner Bastian (München 1995) Nr. 27.

[51] Arbeit in sieben Teilen, in: Cy Twombly Paradise, hrsg. von Julie Sylvester, publ. von Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Mexico (Ecatepec 2014) 110f.

anderen vier Rosen-Gemälden gezeigt, die die Werke von Rainer Maria Rilke, Emily Dickinson, T. S. Eliot und Patricia Waters zitieren.

Twomblys Bachmann-Gemälde sind nur ein Beispiel für seine intensive Auseinandersetzung mit der langen Tradition der Weltliteratur, über die Thierry Greub schreibt:

> „Die geographische wie zeitliche Spannbreite der von Cy Twombly benutzten Zitate reicht von US-Amerika (mit einer besonderen Vorliebe für Südstaaten-Autoren) über Europa bis nach Japan, und über rund 5000 Jahre hinweg von sumerischen und akkadischen Städtenamen […] über ein buddhistisches Mantra […] zum Beat-Poeten Philip Whalen […] und der US-amerikanischen Gegenwartsdichterin Patricia Waters. Schwerpunkte liegen in der Antike, der Englischen Romantik und der Zeit vor und um 1900. Tatsächlich hat Twombly am häufigsten Gedichtfragmente von Rilke, gefolgt von Keats, Sappho, Seferis und Spenser sowie Mallarmé als Vorlage für seine Einschreibungen benutzt. Die insgesamt rund siebzig zitierten Autoren lassen sich zwanglos der stilistischen Entwicklung von Twomblys Kunst zuordnen […]. […] Auffällig ist insgesamt das Fehlen einiger ‚großer' Namen in den Zitateinschreibungen: kein Shakespeare oder Goethe, kein Hölderlin, dafür Rilke; kein John Milton oder Ralph Waldo Emerson, dafür etwa Anne Sexton. Man gewinnt den Eindruck, Twombly habe die absoluten ‚Klassiker' eher gemieden und ‚unbequemeren Größen' der Literatur den Vorzug gegeben, daneben durchaus gleichberechtigt auch weniger bekannte Namen zitiert"[52].

Alle sechs Gemälde im Museum Brandhorst haben einen Bezug zu Schriftstellern, einerseits durch die Rosen-Motive und ihre jeweils viermalig wiederholte Abbildung, andererseits durch die direkten Zitate aus der Literatur, die zugleich als ‚indirekte' Widmungen verstanden werden können. Twombly widmete seine künstlerischen Werke oft anderen (z. B. Valery oder Tatlin). Dazu schreibt Roland Barthes:

> „Auch hier nichts weiter als der graphische Akt des Widmens. Denn ‚widmen' ist eines jener Verben, die die Linguisten nach Austin ‚performativ' nennen, weil ihr Sinn mit dem Akt ihrer Äußerung verschmilzt: ‚ich widme' hat keinen andern Sinn als die effektive Geste, mit der ich das, was ich gemacht habe (mein Werk), jemandem reiche, den ich liebe oder bewundere"[53].

[52] Thierry Greub, Cy Twomblys „Inverted Archeology". Für Dietrich Boschung, in: Cy Twombly. Die Werkübersicht, hrsg. von Nicola Del Roscio (München 2014) 232.

[53] Barthes 71.



Abb 1: Cy Twombly, Untitled (Roses), 2008. © Cy Twombly Foundation

Twombly lässt die Rosen-Blüten aus spiralförmigen Linien[54] entstehen; die Farben wurden vorwiegend mit breitem Pinsel aufgetragen, zudem sind mehrere Farb-Rinnsale auf den Gemälden zu sehen.

Im Gemälde *Untitled (Roses)*, in dem Magenta und Rottöne dominieren, wird das Gedicht *Schatten Rosen Schatten* (1956) von Bachmann zitiert: *Unter einem fremden Himmel / Schatten Rosen / Schatten / auf einer fremden Erde / zwischen Rosen und Schatten / in einem fremden Wasser / mein Schatten* (W 1, 133). Es ist wichtig, an dieser Stelle in Erinnerung zu rufen, dass dieses Gedicht im Gedichtband *Anrufung des Großen Bären* veröffentlicht wurde. Es ist im Veröffentlichungsjahr 1956 entstanden. Die anderen Gedichte des Bandes sind in den Jahren 1952–1956 entstanden, vorwiegend in Italien, wo sich Bachmann vom August 1953 bis zum Juli 1956 zwischen Ischia, Neapel und Rom aufhält[55].

Während meines Forschungsaufenthalts in Rom erhielt ich in Twomblys Bibliothek in Gaeta[56] Einsicht in seine Leseexemplare der Bachmann'schen Ge-

[54] Solche Linien, an die diese Rosenblüten erinnern, verwendet Twombly bereits in seinem Frühwerk; es scheint sich also um ein selbstreferenzielles Zitat zu handeln.

[55] Luigi Reitani, Literaturwissenschaftlicher Kommentar, in: Ingeborg Bachmann, Anrufung des Großen Bären, Gedichte, hrsg. von Luigi Reitani, mit einem Nachwort von Hans Höller (München–Berlin–Zürich 2022) (Salzburger Bachmann Edition) 97–160, hier: 97f. Vgl. dazu Marion Schmaus, Anrufung des Großen Bären und Gedichte aus dem Umfeld, in: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Monika Albrecht–Dirk Göttsche (Berlin 2020) 83; vgl. dazu Hans Höller, Ingeborg Bachmanns Rom-Poetik, in: Il viaggio a Roma da Freud a Pina Bausch, hrsg. von Flavia Arzeni (Rom 2001) 83–91; Arturo Larcati, Ingeborg Bachmanns Poetik (Darmstadt 2006).

[56] Vielen Dank an Cy Twomblys Sohn Alessandro Twombly, der mir am 19. Juni 2019 Zugang zu und drei Arbeitsstunden in der Bibliothek seines Vaters in Gaeta ermöglichte.

dichte. Twombly benutzte die englischsprachige Ausgabe *Darkness Spoken. The Collected Poems. Translated & Introduced by Peter Filkins* aus dem Jahr 2006[57].

Filkins Übersetzung des Bachmann'schen Gedichts *Schatten Rosen Schatten/Shadows Roses Shadows* lautet wie folgt: *Under an alien sky / shadows roses / shadow / on an alien earth / between roses and shadows / in alien waters / my shadow*[58].

Twombly zitiert das Gedicht in modifizierter Form. Er lässt die letzten beiden Zeilen aus, wodurch sich auch der Sinn des Gedichts verändert: Der direkte Subjekt-Bezug wird entfernt. Der neue Sinnzusammenhang wird ebenfalls formal eingelöst: Die zweite Rose von links, über der Bachmanns Gedicht steht, erscheint oben abgeschnitten[59].

Das Zitat wird zum festen Bestandteil von Twomblys Bild, auch wenn der Text seine medialen Grenzen (z. B. die Lessing'sche Sukzessivität, seine Artikulation in der Zeit) bewahrt. Auch im Bild wirkt der Text nicht nach „den Gesetzen der Simultaneität"[60]; er ist nicht auf einen Blick erfassbar, sondern muss und will gelesen werden.

Dem Künstler geht es nicht um eine Illustration dieses bereits sehr visuellen Gedichts. Vielmehr betont das Bild inhaltliche Referenzen, z. B. auf Begriffe wie „fremder Himmel, Rosen, Schatten" und die vorherrschende Ambivalenz. Diese inhaltlichen Lyrikbezüge beeinflussen Twomblys Mal-Poetik.

Zudem zeigt sich in der Einbeziehung des Gedichts eine Auseinandersetzung mit der Schrift, die in Twomblys Gesamtwerk eine zentrale Rolle einnimmt. Twombly trägt das Gedicht mit dem Pinsel in roter Farbe auf die Leinwand auf, in mehreren Schichten: Nach dem Schreiben wischt der Künstler eine Schriftschicht ab und appliziert eine andere. Durch dieses palimpsestierende Schreiben bzw. Malen wird die Schrift bzw. das Schriftbild schwer lesbar. Roland Barthes bezeichnet diese Geste bzw. Vorgehensweise als *Geschmier*, infolgedessen viele Schichten simultan präsent sind:

> „Dies also sind die Gesten, mit denen Twombly die Materie des Strichs aussagt (fast möchte man sagen: buchstabiert): erstens das Gekritzel […]; zweitens der Fleck […]; drittens das Geschmier: so nenne ich die Spuren von Farbe oder Bleistift (oder kaum definierbarer Materie), mit denen Twombly andere Striche zu überdecken scheint, als wollte er sie auswischen, ohne es wirklich zu wollen, denn diese Striche bleiben leicht sichtbar unter der Deckschicht; es ist eine subtile

[57] Ingeborg Bachmann, Darkness Spoken. The Collected Poems. Übersetzung und Vorwort von Peter Filkins (Brookline 2006).
[58] Ebd. 209.
[59] Diese Bruchkante markiert meines Erachtens die Grenze zwischen Text und Bild.
[60] Rippl 141.

> Dialektik; der Künstler tut so, als hätte er ein Stück seiner Leinwand ‚verpatzt' und als wollte er es wegwischen; aber dieses Wegwischen verpatzt er wiederum; und diese beiden übereinandergelegenen Patzer produzieren eine Art Palimpsest: geben der Leinwand die Tiefe eines Himmels, wo die leichten Wolken aneinander vorbeiziehen, ohne sich zu annullieren […]"[61].

Diese Text-Bild-Kombination in Twomblys Gemälden ist eine Medienerweiterung, die seine Poetik der Transformation, der Übergänge und der Grenzüberschreitungen realisiert: Das Magenta-Gemälde verbindet ein modifiziertes Gedicht-Zitat mit ‚modifizierten', abstrahierten Rosen-Bildern.

Die Transformation der Rosenblüten lässt sich anhand der durch die Farbveränderung vorgegebenen Leserichtung von links nach rechts verfolgen, denn in diese Richtung verdunkelt sich die Farbe, was als Verwelken aufgefasst werden kann. Auch der formale Rosen-Ausdruck konkretisiert sich in diese Leserichtung. In der Narrativität des Gemäldes spielt somit das Kriterium der Zeit eine wichtige Rolle: Das Gemälde übernimmt die Qualität eines Textes als Zeitkunst, die Lessing'sche Sukzessivität; wirkt aber zugleich als Raumkunst weiterhin simultan. Twomblys Umsetzung des *ut pictura poesis* – eine Analogie zwischen Text und Bild.

Das Rosen-Motiv selbst bietet mehrere Interpretationsmöglichkeiten: Rätsel, Liebes- und Wachstumssymbol oder Wunde und Symbol des Vergänglichen[62]. Zugleich eröffnet es einen Widerspruch zwischen dem Schönen und dem Schmerz, denn die Farbrinnsale wecken Assoziationen mit tropfendem Blut[63].

Zudem wirkt die erste Rose von links wie ein Auge, sodass hier äußeres und inneres Sehen ineinander übergehen, Sehendes und Gesehenes: in der Phantasie. Über solche ‚phantastischen' Blumen schrieb Johann Wolfgang Goethe:

> *Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen* […]*; es waren keine natürlichen Blumen sondern phantastische* […][64].

---

[61] Barthes 68f.

[62] Vgl. Larcati, Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico 56.

[63] Vgl. Lina Užukauskaitė, Das Schöne im Werk Ingeborg Bachmanns. Zur Aktualität einer zentralen ästhetischen Kategorie nach 1945 (= Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Heidelberg 2021).

[64] Johann Wolfgang Goethe, Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje. 1819, in: ders., Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie, Abt. I, Bd. 25, hrsg. von Wolf von Engelhardt–Manfred Wenzel (Frankfurt a. M. 1989) 817–827,

Implizit verweist das Magenta-Gemälde zudem auf die historische Schlacht von Magenta in der italienischen Lombardei (1859). Barthes schrieb über Twomblys Mal-Poetik: „[Die] historischen Handlungen werden nicht dargestellt; sie werden evoziert, durch die Macht des Namens“[65].

Der lyrische Text im Gemälde führt zu Twomblys Prinzip des poetischen Malens, das Teil seiner palimpsestierenden, Übergänge aufweisenden Poetik ist. Man kann die ihm eigene Mal-Poesie[66], für ihn die einzige Form der Wahrheit[67], als „Poetry in paint“[68] bezeichnen, eine Schnittstelle, an der sich Twomblys Reflexion über die Medien selbst zeigt, die er ineinander übergehen, zusammen und simultan wirken lässt.

Sprache, Schrift und Schreibprozesse gehören unauflöslich zu Twomblys Werkkonzept, weswegen Barthes seine Gemälde und Zeichnungen als Werke der Literatur[69] bzw. „der Schrift“[70] charakterisiert. Twombly sagte von sich selbst, nicht durch und durch Abstraktionist zu sein: *I never really separated painting and literature because I've always used reference.* […] *I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely*[71]. Dazu äußert sich Greub:

> „In jedem Fall tritt die Literatur als ein autonomes Medium mit eigenen Gesetzmäßigkeiten neben das Gemalte mit dem Zweck, die Grenzen zwischen Literatur und Bild, zwischen Geschriebenem und Gemaltem aufzuheben, um schließlich selbst mit zeichnerischen, malerischen, plastischen und photographischen Mitteln Poesie zu evozieren“[72].

Alle hier besprochenen Aspekte treffen auch auf das ausdrucksstarke blaue und (dunkel-)violette Rosen-Bild von Twombly zu, das gemeinsam mit dem Weiß der anderen Gemälde und „dem vorherrschenden Rot dem gesamten

---

hier: 825f. Vgl. dazu Richard Block, Scribbles from Italy: Cy Twombly's Experiment in Seeing Goethe See Language, in: The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture, hrsg. von Evelyn K. Moore–Patricia Anne Simpson (Amsterdam–New York 2007) 292.

65 Barthes 87.

66 Vgl. Hapkemeyer, ... und das soll Dichtung sein 114.

67 Heiner Bastian, Einführung. Die Macht der Bilder und der Poesie, in: Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings V, 1996–2007, hrsg. von Heiner Bastian (München 2009) 12.

68 Vgl. Jacobus.

69 Vgl. Rajiv Kaushik, Cy Twombly. Gesture, space, and writing, in: Moving Imagination, hrsg. von Helena De Preester (Amsterdam–Philadelphia 2013) 237.

70 Barthes 8.

71 Nicolas Serota and Cy Twombly, History behind the thought, in: Cy Twombly. Cycles and seasons, ed. by Nicholas Serota (London 2008) 42–53, hier: 45, 49.

72 Greub, Cy Twomblys „Inverted Archeology“ 233.



Abb 2: Cy Twombly, Untitled (Roses), 2008. © Cy Twombly Foundation

Raum [des Museum Brandhorst, Anm. d. V.] eine geradezu feierliche Stimmung“[73] verleiht.

Das Gemälde *Untitled (Roses)* zitiert das ebenfalls sehr visuelle Bachmann’sche Gedicht *Im Gewitter der Rosen*: *Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen, / ist die Nacht von Dornen erhellt, und der Donner / des Laubs, das so leise war in den Büschen, / folgt uns jetzt auf dem Fuß* (W 1, 56).

Die englische Übersetzung von Filkins lautet wie folgt: *Wherever we turn in the storm of roses, / the night is lit up by thorns, and the thunder / of leaves, once so quiet within the bushes, / rumbling at our heels* (*In the Storm of Roses*)[74].

Twomblys Gemälde beinhaltet folgende Zeilen: *In the Storm of Roses / wherever we turn in the Storm of Roses // The night is lit up by thorns, / and thunder / rumbling at our heels*[75]. Erneut lässt der Maler einen Gedichtvers aus und verändert und erweitert so den Sinnzusammenhang. Jetzt lassen sich innere Verbindungen zwischen Gedicht und Gemälde erkennen, malerische Bedeutungskonstellationen, die der Text hervorbringt, z. B. hinsichtlich der *erhellt*[en] *Nacht*, des zitternden *Gewitter*[s] und *Donner*[s], der Dynamik der [W]*end*[ung] und der Verfolgung durch den *Donner*.

Das Gedicht steht, geschrieben mit einem schmaleren Pinsel, in blauer Schrift auf zwei mittleren Tafeln oberhalb der beiden blauen Rosen. Im Gegensatz zur Schrift im Magenta-Gemälde ist die Schrift in *Untitled (Roses)* gut lesbar und weist nur eine Farbschicht auf. Die beiden mittleren Rosen *wenden* sich einander zu und korrespondieren über die Farbe in ihrer Mitte, sodass man hier von einem dialogischen narrativen Prinzip in Twomblys Mal-Poesie sprechen kann.

[73] Zweite 346.
[74] Bachmann, Darkness Spoken 57.
[75] Vgl. Zweite 341.

Die violette Rose auf der linken Bildseite unterscheidet sich deutlich von den drei blauen Rosen, wobei sich die blaue Rose auf der rechten Bildseite wiederum durch die Farbe in ihrem Herzen und das sie umgebende hellere Blau von den beiden blauen Rosen in der Mitte des Gemäldes abhebt. Das Herz der violetten Rose wird zudem durch Farbkreide und krause Linien hervorgehoben.

Das Gemälde *Untitled (Roses)* hat mehrere Leserichtungen: Eine zentralisierte Lesestrategie würde die Rosen links und rechts als Rahmung und Begleitung der beiden ‚dialogischen' Rosen in der Mitte verstehen; eine Lesestrategie von rechts nach links würde dem Übergang von der Grundfarbe Blau in die Mischfarbe Violett folgen, und auch eine umgekehrte Leserichtung in Bezug auf Farbskalierung wäre möglich.

Des Weiteren kann man die Rosen-Motive in diesem Gemälde auch als voneinander unabhängige, frei schwebende Regenwolken mit Farbrinnsalen charakterisieren, inmitten einer Bewegungs-Dynamik und zitterndem Donnern, das *uns jetzt auf dem Fuß* folgt.

Im Gemälde kommen sowohl die Text-Bild-Grenzen im Sinne von Lessings Sukzessivität und Simultaneität als auch die Grenzüberschreitungen im Sinne des *ut pictura poesis* zum Ausdruck. Dieses Werk stellt seine eigene narrative Strategie vor und will wie ein gemaltes Poesie-Stück gelesen werden. Der Künstler überträgt die Qualitäten des fremden Mediums auf das eigene Medium, wobei der (dynamische) Text zum festen Bestandteil des Kunstwerks wird: zum (dynamischen) Schriftbild.

IV. b) Ingeborg Bachmann und Elisa Montessori

Die italienische Künstlerin Elisa Montessori stellt ihre Werke seit 1951 aus, u. a. in Deutschland und in der Schweiz, und partizipierte z. B. 1981 an einer von Achille Bonito Oliva kuratierten Gruppenausstellung im Rahmen der XVI. Internationalen Malerwochen in der Steiermark/Graz in Österreich[76]. Die Werke wurden anschließend dem Grazer Museum als Geschenk übergeben[77].

Viele ihrer Werke sind kreative Auseinandersetzungen mit Weltliteratur und literarischen Werken verschiedener AutorInnen: 1982 stellte sie Arbeiten zu Matsuo Bashō aus; 1983 zu Paul Verlaine; 1984 zu Francis Ponge; 1988 zu

[76] Vgl. dazu das Infoblatt zur Ausstellung von Elisa Montessori im Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi, Amsterdam 1984, das ich am 22. Mai 2019 von der Künstlerin in ihrem Studio in Trastevere erhielt.

[77] Informationen aus einer E-Mail-Korrespondenz mit Manuela Contino von der Galerie *Monitor* vom 25. Juni 2019.

William Shakespeare[78] und zu Sylvia Plath; 1993 und 2017 zu Ingeborg Bachmann wie auch Emily Dickinson und Marianne Moore; 1995 und 2016 zu Johann Wolfgang Goethe[79]; 2006 zu Marianne Moore[80] und 2010 zu Seamus Heaney[81] u. W. Im folgenden Passus erzählt Montessori, welche Bedeutung Literatur und Lesen für sie und ihre Kunst haben: *Molti altri titoli miei derivano dalle mie letture. L'arte è sempre colta. Perciò la lettura* […]*, ho accolto (e a volte creato) tutte le occasioni possibili per dialogare con la letteratura, anche fisicamente, amo i libri e le biblioteche*[82].

Für ihre Arbeiten verwendet die Künstlerin verschiedene Techniken, Materialien, Utensilien und Verfahren:

> „Sinuosi ma scattanti e rigorosi sono i modi espressivi di Elisa Montessori: punti, tondi, cerchi, righe, onde di colore, ragi sottili di luce, vibrazioni; molteplici le tecniche: olii, acquarelli, gouaches, grafite e inchiostro; e disparati i supporti: carte, cartoncini, fogli grandi e piccoli, libri"[83].

1993 präsentierte Montessori in einer Ausstellung mit der deutschen Künstlerin Gisela Breitling in Rom ihre Bilder zu Bachmanns Gedicht *Nachtflug/Volo di notte*,

> „la manifestazione dedicata alla poetessa e scrittrice austriaca contemporanea Ingeborg Bachmann, organizzata, nel ventennale della sua morte, dal Centro Sistema Bibliotecario e dal Palazzo delle Esposizioni del Comune di Roma in collaborazione con gli Istituti di Cultura Austriaco, Tedesco e Svizzero di Roma e con l'Istituto Italiano di Studi Germanici. […] La mostra di libri, manoscritti e fotografie di

[78] Vgl. Appunti su La Tempesta di Shakespeare, Biblioteca Casanatense, Rom, und British Institute, Florenz.

[79] 1995: Variazioni sulla Urpflanze di Goethe, Goethe-Institut, Palermo; vgl. Elisa Montessori, Elisa Montessori, hrsg. von Barbara Tosi (Roma 2001) 31–32. – 2016: Viaggio in Italia, Casa di Goethe, Berlin, Rom.

[80] Vgl. dazu Elisa Montessori, Giardini immaginari – omaggio a Marianne Moore. Mara Coccia, Roma, 27. September–7. November 2006, hrsg. von Tatiana Giovannetti (Roma 2006).

[81] Vgl. dazu Elisa Montessori, Sotto il segno di Dafne. Indagine sull'opera di Elisa Montessori, hrsg. von Anna Marie Sauzeau (Roma 2014) 41f.

[82] Ebd. 41.

[83] Ida Barberio, [Siamo lieti di accogliere…], in: Elisa Montessori, „Sarabanda". Opere su carta di Elisa Montessori. Katalog zur Ausstellung (15. Okrtober–14. November 2013), hrsg. von. Donata Tchou, Fotos: Giorgio Benni (Roma 2013) 5.



Abb 3: Elisa Montessori, Fiori Scarlatti, Manguste e Volo Notturno. Casa delle letterature a Roma, 2017. © Galleria Monitor/Elisa Montessori

Ingeborg Bachmann con le opere delle due artiste Gisela Breitling ed Elisa Montessori“[84].

[84] Carmelo Rocca, [Siamo lieti di presentare…], in: „Dentro i tuoi occhi son finestre“ (Innen sind deine Augen Fenster). Omaggio a Ingeborg Bachmann. Mit Kunstwerken

Im Ausstellungskatalog werden zwei Texte von Bachmann, *Was ich in Rom sah und hörte/Quel che ho visto e udito a Roma* und *Zugegeben/Ammetto*, zum ersten Mal in italienischer Übersetzung veröffentlicht.

Die zweite Ausstellung zu Bachmann (sowie Dickinson und Moore) veranstaltete Montessori vom 9. Juni bis zum 8. September 2017 im römischen Literaturhaus unter dem Titel *Elisa Montessori: Fiori Scarlatti, Manguste e Volo Notturno*.

In einem Telefon-Interview vom 9. Mai 2019 kommentiert diese zwei Ausstellungen ausführlich:

> *La prima era una mostra che è stata esposta al Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale a Roma. Avevo a disposizione una larga parete al primo piano del Museo. Io generalmente sviluppo il lavoro considerando lo spazio che ho a disposizione. Ho fatto perciò molti disegni su cartoncino bianco soltanto su una poesia di Ingeborg Bachmann, 'il volo notturno'. Era precisamente 'un volo' di fogli, abbastanza piccoli come un A4, in bianco e nero con delle spaziature generalmente in bianco e in cui si vedeva un susseguirsi di immagini che richiamavano l'idea del volo che di per sé è fragile e diretto, mentre la poesia di Ingeborg Bachmann è sempre molto tesa. Io ho cercato di essere un complemento a questa poesia non certo di sostituirmi, e l'ho anche in studio come fotografia. Lo stesso lavoro l'ho ripresentato poi alla Casa delle Letterature su invito di Maria Ida Gaeta. La situazione era un po' diversa. Era la parete centrale in fondo nella Casa delle Letterature ma era più limitata rispetto alla prima. E perciò gli stessi disegni erano messi in un altro modo, erano più vicini e sembravano più le pagine di un libro staccato piuttosto che una sequenza che andava verso l'alto. Naturalmente la mia è una traduzione tutta visiva quindi è difficile poterla descrivere in un altro modo. Ad ogni modo la mia intenzione è stata sempre quella non di fare una semplice illustrazione ma cercare il ritmo nelle parole e riportarle poi nei segni. Non nel colore in questo caso perché era tutto bianco e nero. Vedo la poesia di Ingeborg Bachmann sempre in bianco e nero*[85].

---

von Gisela Breitling und Elisa Montessori. Ausstellung (22. Oktober–22. November 1993) (Roma 1993) 3.

[85] Elisa Montessori, Ein Telefongespräch/Interview mit Lina Užukauskaitė. Transkription und Übersetzung von Annamaria Celeste. Ort: Istituto Storico Austriaco a Roma. Rom, 9. Mai 2019 (im Folgenden TG/I). Die Aufnahme befindet sich im Besitz der Verfasserin. Zudem fand am 22. Mai 2019 ein persönliches Treffen mit der Künstlerin in ihrem Studio in Trastevere statt, bei dem sie einige Kataloge überreichte und mich ihr Archiv-Material fotografieren ließ. Vielen Dank an Ida Maria Gaeta, die Leiterin der Casa delle Letterature in Rom, für den Kontakt zur Künstlerin.

Das Gedicht *Nachtflug* (W 1, 52–53), das „die Zeichen der geschichtlichen Beschädigung ins Auge fasst, aber auch die Spuren der Hoffnung in der Nachkriegslandschaft nicht übersieht“[86], ist Montessoris Textgrundlage und ihre Inspirationsquelle für die 99 separaten schwarz-weißen Kartonblätter. Die Künstlerin kennt das Werk der „große[n] Dichterin“ Bachmann sehr gut:

> [L]*a considero una grande poetessa con un'intelligenza molto severa, anche e, facendo questi lavori mi sono interessata. Ho letto tutti i libri della Bachmann, della sua vita, insomma mi sono informata su quello che ha fatto e anche quando è stata qui a Roma*[87].

Die Kunstblätter sind keine direkten Illustrationen, sondern gedankliche und teilweise rhythmische Fortführungen des Gedichts *Nachtflug*: Grenzüberschreitungen und Grenzerweiterungen zwischen Text und Bild.

> „In queste opere il tempo non si organizza più secondo una linea continua che scandisce la successione degli eventi, ma fa in modo che passato e futuro rompano le barriere che li dividono, e inizino a fluire, e ad intrecciarsi, dentro, e sopratutto ‚oltre', il presente“[88].

Auf 98 der Kartonblätter notiert Montessori keine Textzitate; nur auf dem ersten Blatt stehen der Name der Dichterin und der Gedichttitel. Die dargestellten abstrakten und figurativen Elemente durchdringen einander; die Farbe oszilliert zwischen Weiß, Schwarz und Grau. Das Aushängeprinzip der Kunstblätter im römischen Palazzo delle Esposizioni korrespondiert mit dem Gedanken des freien Fluges; sein Sinn erweitert und verändert sich aber ebenfalls je nach Ausstellungsraum. In der Casa delle Letterature erinnert die Suspendierung an Seiten bzw. Fragmente aus einem Buch. Grenzverschiebungen werden sichtbar: Der kreative, experimentelle Aushang bzw. Umgang mit den Kunstblättern greift nicht nur in den Ausstellungsraum hinein und erweitert ihn; er verschiebt ebenfalls die Sinn-Grenzen, sowohl des Darstellungskonzepts als auch des Textes. Die Erinnerung an das Dunkle, an die Nacht aus dem Bachmann'schen Gedicht, wird bewahrt und zugleich inhaltlich übersetzt und fortgeführt; gleichzeitig wird das Gefühl der Freiheit (einer Befreiung von der Nacht) suggeriert. Die Materialität der Kartonblätter unterstützt die Botschaft des Gedichts und erweitert sie, ohne dass es jedoch direkt wiedergegeben wird.

---

[86] Hans Höller, Die gestundete Zeit, in: Albrecht–Göttsche, Bachmann-Handbuch 75.

[87] Montessori, TG/I.

[88] Marisa Vescovo, „Il volo notturno“. Marisa Vescovo per Elisa Montessori, in: Origini. Quadrimestrale Di-segno e poesia 17 (1992) 8.



Abb 4: Elisa Montessori, Ingeborg Bachmann. Nachtflug, 2017.
© Galleria Monitor/Elisa Montessori

Des Weiteren muss man erwähnen, dass Montessori 2017 drei separate, papierene Kunstblätter mit dem Titel *Ingeborg Bachmann. Nachtflug* (2017) in der Casa delle Letterature ausstellte. Auf diesen Kunstblättern stehen drei Strophen aus Bachmanns Gedicht, geschrieben mit schwarzem Stift und in italienischer Übersetzung, die jeweils von einem zumeist abstrakten Bild begleitet werden, wobei auch einige figurative (Natur-)Elemente erkennbar sind. Montessori benutzt unter anderem Tusche, Aquarellfarben und Klebstoff. Das erste Blatt heißt *Nachtflug. Ingeborg Bachmann*, das zweite Blatt ebenfalls *Nachtflug. Ingeborg Bachmann* und das dritte *Volo notturno*/*Nachtflug*. Die Farbe wird spontan auf die Blätter gespritzt (*dropping*[89]), wodurch ein zufälliges künstlerisches Ergebnis, ein Ausdruck der Beliebigkeit und Freiheit entsteht. Diese Blätter sind sowohl ein Beispiel der Text-Bild-Markierungen als auch der Grenzerweiterungen in Richtung des Zufälligen, Experimentellen; hin zur Entwicklung einer eigenen Kunstpoesie. Dies entspricht ganz Montessoris Poetik, die Marisa Vescovo[90] in ihrem Artikel zur Ausstellung im römischen Palazzo

[89] Elisa Montessori, Ogni cosa e' un'altra. Video von „Monitor". Interview: Davide Ferri, Regie: Mario Poeta, online unter: https://drive.google.com/file/d/1MHXfS_VjqLN0eekyuEwfijK5SoT6mAQE/view [Videodauer: 15 Min. 40 Sek.] [29. Dezember 2022].

[90] Vescovo 7–9.

delle Esposizioni beschreibt und die ebenfalls in folgender Interviewpassage anklingt:

> [P]*enso che l'arte sia un fatto molto articolato in diverse direzioni e che la poesia e la pittura abbiano delle coincidenze formidabili e quando si trovano penso sempre che io non ho inventato niente, ma che traduco, metto insieme, collego delle cose*[91].

Montessori bezeichnet sich selbst als Künstlerin des Schattens: *Sono una pittrice dell'ombra*[92]; sie habe nichts erfunden, sondern bloß verschiedene Sachen in Beziehung zueinander gesetzt und eine Verbindung zwischen ihnen gesucht, weil „eine Sache immer auch eine andere Sache ist"[93].

Im Fokus stehen dabei Sehen, Übersetzen, Transformation, Transparenz und das Oszillieren der Dinge. Die Künstlerin versteht sich selbst als Teil des kreativen Prozesses: *Sono una parte di quello che faccio*[94]. Dazu schreibt Barbara Tosi:

> „Elisa Montessori appartiene al nostro tempo e la sua soggettività pervade la sua poetica, ma non è di natura confessionale o letteraria. Il suo sentimento della natura è antico e non precisamente occidentale, non nasce dall'osservazione della natura, non appartiene allo sguardo sul mondo, ma piuttosto nasce dal sentire dell'artista, dal suo interno"[95].

Erinnerung und Geschichte (*memoria*, *stori*), Bewusstsein des Schmerzes (*lacerazioni*), die Wahrheit des Schattens (*la verità dell'ombra*), das spannende Befreiungsspiel (*un appassionante gioco liberatorio*), der offene Raum (*uno spazio incondizionatamente aperto*), dämmriges oder nächtliches Licht (*luce crepuscolare, o notturna*), poetische Echos (*echi poetici*) und die Sehnsucht nach Poesie (*anelito della poesia*) – all das sind Kernthemen ihrer Kunstwerke[96].

> „Questi disegni di Elisa Montessori – dedicati ad una poesia ‚Il volo notturno' di Ingeborg Bachmann […] – ci dicono che il soggetto individuale è diventato un momentaneo mosaico di pulsioni, stati d'animo, spaesamenti, dissonanze, ricerca disperata di un accordo originario, sentimenti discontinui, che danno vita ad un'aggregazione

[91] Montessori, TG/I.
[92] Montessori, Ogni cosa e' un'altra.
[93] Ebd.
[94] Ebd.
[95] Barbara Tosi, I giardini di mare, in: Elisa Montessori, Ausstellungspublikation (Galerie Giulia, Roma 2004) 3.
[96] Vescovo 7f.

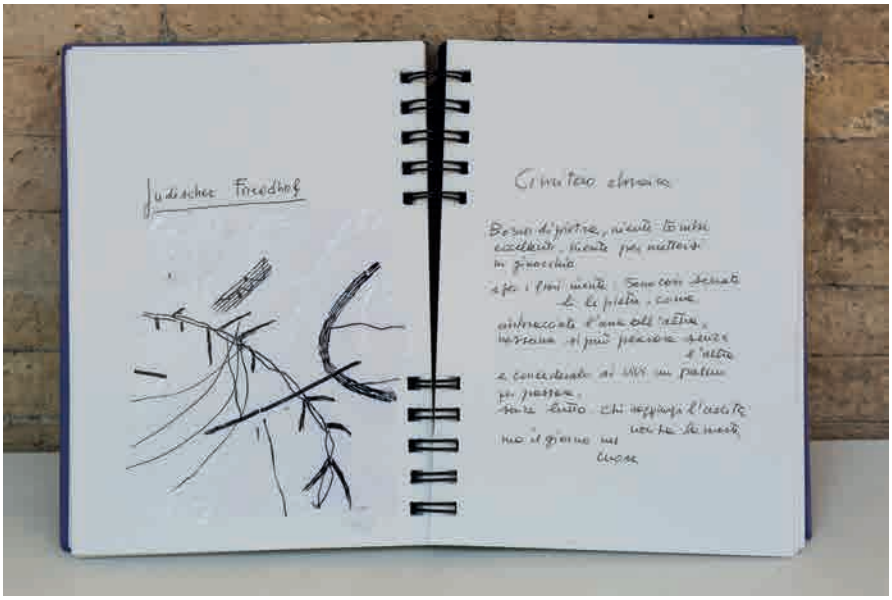


Abb 5: Elisa Montessori, Jüdischer Friedhof / Cimitero ebraico, 2016.
© Galleria Monitor/Elisa Montessori

> esistenziale continuamente scomposta nei suoi frammenti minimali, che si disperdono, e si riassestano in sempre nuovi assestamenti. La dolorosa malinconia che sentiamo in questi disegni, rigorosamente disegnati in bianco/nero, corrisponde ad un aspro sentimento della caducità del vivere, è una malinconia che si disintegra ogni giorno in relitti e in voli taciturni, privi di patria, in un mondo, come quello in cui viviamo, dominato da un'angosciosa, ma non tragica, ‚allegria'"[97].

Das Zitat zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Literatur eine wichtige Inspirationsquelle für Montessori ist und eine wichtige Auseinandersetzung mit dem historischen Bewusstsein impliziert. Ihre Kunst reflektiert die medialen Unterschiede zwischen Text und Bild. Der Fokus liegt dabei jedoch vorwiegend auf der experimentellen Grenzerweiterung und dem Gefühl der Befreiung, denn Montessoris Arbeiten auf den separaten Papier- bzw. Kartonblättern ermöglichen – im Unterschied zu den Leinwandbildern von Twombly und den Grafik-Arbeiten von Bindella – einen größeren medialen Spielraum. „Per Elisa Montessori l'amore per l'arte appare come la forza centripeta della vita, un centro di gravità capace di fermare gli attimi in una eterna durata"[98].

[97] Ebd. 7.
[98] Ebd. 8.

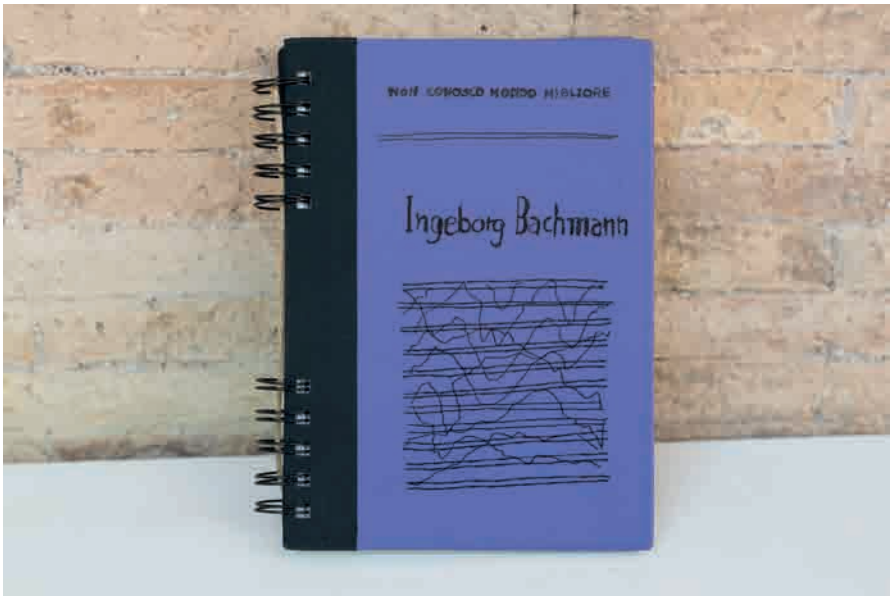


Abb 6: Elisa Montessori, Ingeborg Bachmann. Non conosco il mondo migliore, 2016.
© Galleria Monitor/Elisa Montessori

An dieser Stelle sei auf die weiteren künstlerischen Werke von Montessori mit Bachmann-Bezug verwiesen: Drei lose Blätter aus dem Jahr 2016 zu Bachmanns Gedicht *Enigma*; die Kunstmappe *Ingeborg Bachmann. Cimitero ebraico / Jüdischer Friedhof* (ohne Datierung), zu der 12 separate Blätter gehören, abstrakte Zeichnungen mit Buchstaben, geometrischen Figuren und Naturelementen; ein Buch zu Bachmanns posthum erschienener Gedichtausgabe *Non conosco il mondo migliore* (auf der blauen Titelseite hat Montessori mit schwarzem Filzstift den Namen der Dichterin und den Titel des Gedichtbandes geschrieben); eine Seite mit dem Gedicht *Jüdischer Friedhof / Cimitero ebraico* (das Gedicht ist auf Italienisch, der Titel ebenfalls auf Deutsch; daneben befindet sich eine Zeichnung, die Abstraktes und Figuratives verbindet)[99].

IV. c) Ingeborg Bachmann und Marina Bindella

Vom 27. November 2018 bis zum 31. Januar 2019 wurde im Museum des Istituto Centrale per la Grafica in Rom eine Ausstellung zu Marina Bindellas Gesamtwerk veranstaltet. Die Ausstellung bot einen Überblick über dreißig

[99] Vielen Dank an die Galerie „Monitor“ für das visuelle Material.

Jahre des grafischen Schaffens der Künstlerin[100], die zugleich Professorin an der Accademia di Belle Arti di Roma ist: „She is currently professor of woodblock printing and the history of printmaking at the Roman Academy of Fine Arts“[101]. In seiner Publikation zur Ausstellung in Rom unterstreicht Guido Strazza „Bindella's potential to find new formal possibilities within the very ‚limits' of such an unyielding technique“[102].

Am 11. Mai 2019 zeigte die Künstlerin der Verfasserin des vorliegenden Beitrags ihre Arbeiten und ihr Studio im römischen Testaccio-Viertel. Im Folgenden wird auf das Gespräch/Interview Bezug genommen, das bei diesem Besuch stattgefunden hat[103].

Mehrere grafische Kunstwerke von Bindella weisen einen spielerischen, experimentellen Umgang mit Buchstaben auf: Die Grafikerin zerlegt oft „Wörter, ja sogar die Namen befreundeter Personen […], um sie dann zu Bildern zusammenzusetzen“[104]; manche Buchstabenkonstellationen werden zu Silben und tragen dadurch bestimmte Bedeutungen in sich; manche Buchstabenangaben gestaltet die Künstlerin nach ihrem Rhythmus oder formalen Kriterien: „Die Buchstaben wurden bei ihrem Übergang von der einen Bedeutung zur anderen festgehalten, nämlich beim Übergang von der Welt der Schrift, mit der sie verbunden blieben, in die der Form“[105]. Die Buchstaben, Wörter bzw. der Text bilden oft das Material von Bindellas grafischer Gestaltung, wie auch ihre Kunstwerke *Passaggi IV* (1990/91) und *Apeiron I, II, III, XI* (2017) veranschaulichen[106].

Eine andere Methode dieser Text-Bild-Experimente sind die *libri d'arte*[107] oder *libri d'artista*[108] der Künstlerin, die man auch als grafische Literatur-Werke

[100] Marina Bindella, L'opera grafica 1988–2018, hrsg. von Claudio Zambianchi (Roma 2019); vgl. dazu folgenden Sammelband mit über zehn Beiträgen, die Bindellas Werk aus verschiedenen Perspektiven beleuchten: Il segno inciso nell'arte contemporanea, hrsg. von Marina Bindella–Ilaria Schiaffini–Claudio Zambianchi (Roma 2017).

[101] Arianna Mercanti, Biographical Notes, in: Bindella, L'opera grafica 118.

[102] Mercanti 117.

[103] Marina Bindella, Ein Gespräch/Interview mit Lina Užukauskaitė. Ort: Das Studio der Künstlerin im Testaccio-Viertel, Rom, am 11. Mai 2019 (im Folgenden G/I). Die Aufnahme ist im Besitz der Verfasserin. Die Künstlerin hat der Verfasserin die hier angeführten Publikationen zu ihrem Werk übergeben; sie befinden sich in der Universitätsbibliothek Salzburg.

[104] Claudio Zambianchi, Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts, in: Marina Bindella, Xilografie. Holz- und Linolschnitte, hrsg. von Galerie Monika Hoffmann (Paderborn 1999) 9.

[105] Ebd.

[106] Vgl. Bindella, L'opera grafica 87–90.

[107] Vgl. Marina Bindella, Finis terrae. Museo laboratorio di arte contemporanea, Sapienza Università di Roma, 4.–28. November 2015 (Roma 2015) 64.

[108] Beatrice Peria, Sotto il segno della poesia, in: Bindella, L'opera grafica 29.

bezeichnen kann. Bindella setzt sich in ihnen grafisch mit Jose Saramago, Lea Canducci, Piotr Sommer, Jolanda Insana, Marco Vitale, Maria Luisa Spaziani, Elio Pecora, Patrizia Cavalli, Valerio Magrelli[109] und Arthur Rimbaud[110] auseinander; zudem arbeitete sie zu Virginia Woolf[111] und Italo Calvino[112].

Die Anfänge der erwähnten Arbeiten reichen bis in die 1990er-Jahre. Damals arbeitete Bindella an Grafiken zu Marina Zwetajewa und Ingeborg Bachmann:

> „Since the 1990s, Marina Bindella has interpreted the poetic rhythms and cadences of writers such as Marina Cvetaeva and Ingeborg Bachmann, transforming the impact of their poetry into graphic lines with a strongly lyrical spatial sense“[113].

1993 stellte Bindella eine ästhetisch anspruchsvolle, handgedruckte Holzschnitt-Mappe zu den vier Italien-Gedichten von Ingeborg Bachmann[114] fertig, von der nur zwanzig Exemplare existieren: „Un esempio straordinario nel rarissimo (tirato in sole 20 copie) Schatten Rosen Schatten/Ombre Rose Ombre, dove l'artista ha dato una duplice interpretazione visiva del testo poetico di Ingeborg Bachmann“[115]. Die Arbeiten wurden im selben Jahr in der Galerie Hoffmann in Paderborn und 1994 in der Ausstellung *Schatten Rosen Schatten* in der Galleria Spazioltre in Rom ausgestellt[116].

Alle vier handgefertigten Hochdrucke folgen dem gleichen Prinzip: Die Gedichte von Bachmann werden in Originalfassung abgedruckt, daneben ein künstlerisches Motiv. Dazwischen liegt jeweils ein separates Blatt mit einer Neuübersetzung[117] des Gedichts ins Italienische. Diese Übersetzungen stammen von Bindella, ihrer Mutter, die ebenfalls selbst dichtete, und ihrer Freun-

[109] Vgl. Marina Bindella, Luce d'altura. Mostra, 25. Mai–25. Juni 2010, Galleria Ricerca d'Arte (Roma 2010) 32f.; dies., Libri d'artista, online unter: https://marinabindella.it/opere-portfolio/?term=libri [29. Dezember 2022].

[110] Vgl. Bindella, L'opera grafica 131.

[111] Vgl. den entsprechenden Eintrag zu Bindellas Einzel- und kollektiven Ausstellungen, in: Marina Bindella, Marina Bindella, hrsg. von Jolanda Nigro Covre (Roma 1990) 48.

[112] Vgl. den Eintrag zu Bindellas Italo-Calvino-Ausstellung ebd.; vgl. Bindella, Finis terrae 63.

[113] Ebd.

[114] Marina Bindella, Ombre Rose Ombre. 4 poesie di Ingeborg Bachmann, 4 xilografie di Marina Bindella (Paderborn 1997); vgl. die Abbildungen dazu in Peria 30f.

[115] Alessandro Corubolo, Piccolo ricordo di una mostra, in: Marina Bindella, Linee di luce e ombra. Mostra della donazione di stampe di Marina Bindella. Museo di Castelvecchio, Verona, 11. März–09. April 2017 (Verona 2017) 1.

[116] Vgl. Bindella, Xilografie 37f. Die Präsentation der Einzelausstellung *Schatten Rosen Schatten* in der Galleria Spazioltre in Rom erfolgte durch Anna Cochetti. Zudem partizipierte Bindella 1989 und 1998 an den Ausstellungen in Wien.

[117] Vgl. Bindella, G/I; Peria 29.

din Helene Dahlhoff, die Bindellas Interesse am Bachmann'schen Werk geweckt hatte[118].

Bachmanns vier Gedichte *Schatten Rosen Schatten*, *Bleib*, *Scherbenhügel* und *Römisches Nachtbild* wurden im Gedichtband *Anrufung des Großen Bären* (1956) veröffentlicht. Entstanden ist dieses Gedicht im Jahr 1956. Der Entstehungszeitraum der Gedichte in diesem Gedichtband umfasst die Jahre 1952–1956. Zwischen August 1953 und Juli 1956 lebte die österreichische Autorin vor allem in Italien (Neapel, Ischia und Rom)[119]. Nur zwei der genannten Gedichte beziehen sich explizit auf Rom: *Scherbenhügel* und *Römisches Nachtbild* (vgl. die sieben Hügel, der Tiber[120]), die sich zudem beide mit dem Liebesthema auseinandersetzen – eine implizite, innere Querverbindung zur Stadt Rom (ROMA – AMOR).

Bindellas Holzschnitte versteht Claudio Zambianchi als geduldige Arbeit, die „den Widerstand des Materials"[121] herausfordert, und betont die Wichtigkeit der „Geste", der Handbewegung für diesen Akt. Denn zur Reproduktion des Bachmann'schen Textes muss dieser sehr exakt und geduldig ins Holz geritzt und das überschüssige Holz abgetragen werden. Wie eine solche Langholzplatte[122] zum Gedicht *Schatten Rosen Schatten* konkret aussieht, kann dem Artikel *Sotto il segno della poesia* von Beatrice Peria[123] entnommen werden.

Zambianchi betont zudem besonders Bindellas „exquisite Raffinesse" in den geduldig herausgearbeiteten Kontrasten bzw. Übergängen zwischen den weißen und schwarzen Flächen jeder Holzplatte:

> „Wenn also diese Zeichen ihren Ursprung in der Geste haben können – und das ist in der Tat der Fall –, dann ist die Geste, so könnte man sagen, eingefroren, neu geschaffen und dem Lichtkontrast zwischen Schwarz- und Weißtönen gegenübergestellt. Wie die Geduld bei der Arbeit liegt vielleicht auch dieses Verständnis der Geste in jener ‚objektiver' Bedeutung und ist dort zu suchen, und zwar eher als in der exquisiten Raffinesse, die in den Strukturen und Zeichen (die alle erfunden, jedoch nie zufällig sind) erreicht wird, in der Art, in der diese mit feinen Modulationen die Lichtmenge filtern, und zwar in einer

[118] Bindella, G/I.
[119] Reitani 97f.
[120] Vgl. Antonella Gargano, Wahrnehmung und Symbolik: Bachmanns Römisches Nachtbild, in: „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort …". Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns, hrsg. von Heinz Primus Kucher–Luigi Reitani (Wien 2000) 184.
[121] Zambianchi 10.
[122] Die Künstlerin hat entweder Kirsch- oder Birnenholz verwendet. Eine Langholzplatte ist widerständiger. Vgl. Bindella, G/I.
[123] Peria 29–32.

> graduellen Abstufung vom absoluten Dunkel des Schwarz bis zur maximalen Leuchtkraft des Weiß“[124].

Das erste Grafikblatt von Bindella kontrastiert den Text von Bachmanns *Schatten Rosen Schatten / Ombre rose ombre* in weißen Blockbuchstaben mit dem Schwarz des Bildes. Geschwungene Linien evozieren eine Bewegung, die sich durch das gesamte Kunstwerk zieht. Der *fremde* […] (W 1, 133) Text wird zu einem Teil des Grafikblatts, denn wie der Text arbeitet auch das Bild mit Kontrasten: Licht–Dunkel (*Schatten*), Statik–Bewegung, Fremdes–Eigenes, *Rosen*–Dornen, Weiches–Hartes, *Himmel/Licht–Erde* (ebd.), Freiheit/Spontaneität–Rationalität/Logik. Dazwischen liegen graduelle Abstufungen und feine Lichtnuancen, die die Künstlerin mit großer Subtilität realisiert. In jedem der vier Grafikblätter verknüpft sie abstrakte und konkrete (Natur-)Formen, die oft eine innere Dynamik oder einen sequenziellen Bezug haben: „Le sue ‚narrazioni‘ non sono mai del tutto astratte, evocano forme naturali, e sono caratterizzate da ritmi interni, e spesso composte in sequenze“[125]. Die Grenzen zwischen Mikro- und Makroebene werden im Bild – wie auch im Text – fließend:

> „Die differenzierte Textur mit ihren unterschiedlichen Wertigkeiten von Dichte, tonaler Transparenz, von Helldunkelwirkung mit ihren nuancierten Lichterscheinungen suggerieren eine Raumdimension, die den substanziellen Charakter verliert, dafür aber an visionärem Gehalt gewinnt“[126].

Im zweiten Grafikblatt zu Bachmanns dreistrophigem Gedicht *Bleib/Resta* dominieren quadratische Formen und zugleich die Evokation einer fließenden Windbewegung die rhythmische Bildaufteilung. Die weiße Schrift ist auf der linken Bildachse verteilt. Die Gedankengänge im Gedicht sind sprunghaft und assoziativ. Bindella greift in ihrem Grafikblatt folgende Gegensatzpaare aus dem Gedicht auf: Helles–Dunkles, Statik[127]–Bewegung, *Bleib–im Gange* (W 1, 134), Festes–Fließendes, Rationalität–Geheimnis. Das Bild weist auch weitere Bezüge zum Gedicht auf, wie die folgenden Zitate verdeutlichen: Der *Fahrtenwind*, *ein leichtes Kartenhaus*, die *Karten sind bebildert / und zeigen jeden Ort*, *Du hast die Welt geschildert / und mischst sie mit dem Wort* (W 1, 134).

Das dritte Grafikblatt zeigt vier in Stufen abgedruckte Strophen des Gedichts *Scherbenhügel/Collina dei cocci* und spielt somit formell auf die Struktur

[124] Zambianchi 10.
[125] Corubolo 1.
[126] Hubertus Froning, Marina Bindella – Die Sprache der inneren Stimme, in: Bindella, Xilografie 5.
[127] Vgl. *Die Fahrten gehen zu Ende / der Fahrtenwind bleibt aus* (W 1, 134).

des *Hügel*[s] *aus Scherben* (W 1, 111) im römischen Testaccio-Viertel an. Runde und kantige Formen, konkrete Bezugnahme und ‚reine' Formen, *Wasser- und Feuerlaut* (ebd.) wechseln sich in Bindellas Bild ab. Die Verteilung der Strophen im Grafikblatt ist fragmentarisch, erinnert an schichtenartige Scherben. Doch zugleich bewahren die Fragmente/Scherben das Zerstörte, vom Schweigen (vgl. *Verstumm!*, ebd.) begleitet, auf. Die runden Formen auf der linken Bildseite erinnern u. a. an die Erde, eine Blüte, einen Hügel oder *Kranz* (ebd.); das im Bild dominierende Weiß evoziert das römische Licht und die *Wolken*, *Dämpfe*, *Flammenzungen*, *Frost* (ebd.). Auch dieses Grafikblatt beweist, Bindella „turns forms and structures onto meaning [in which] references such as left and right, high and low, close and far become relative and tend to vary in the open form of the image"[128].

Bindellas viertes Kunstwerk bezieht sich auf das Gedicht *Römisches Nachtbild*/*Notturno romano*. Wie die bereits besprochenen Grafikblätter knüpft auch das letzte Werk der Reihe an das Ambivalenzprinzip bzw. die „Schaukelbewegung"[129] im Bachmann'schen Text an: *sinken–steigen* (W 1, 128), oben–unten, *erhöhen*/*nach oben–abstoßen* (ebd.), Himmel–Wasser (*ins finstere Wasser*, *Flußschlamm*, ebd.), Hell–Dunkel (*Nacht*, ebd.). Der Text wird, wie auf dem dritten Grafikblatt, stufenartig auf dem Blatt verteilt. Die bildliche Assoziation mit zwei weißen Flügeln entspringt der letzten Gedichtstrophe: *Keiner springt ab. / So gewiß ist's, daß nur die Liebe / und einer den andern erhöht* (ebd.).

Zusätzlich kann folgende Aussage von Zambianchi für das vierte Grafikblatt herangezogen werden:

> „[S]o lösen sich in ihren [Bindellas, Anm. d. V.] neueren Arbeiten die Umrisse der Figuren zunehmend auf, und die Arbeiten gewinnen eine atmosphärische Qualität, die eine entfernte Erinnerung an einen in der Natur beobachteten Lichteffekt festhält"[130].

In Bindellas Kunstwerken geht es – so argumentiert Zambianchi weiter – um „Definition eines neuen Gleichgewichts zwischen Struktur und Form", „weniger um Stabilität, als vielmehr um das Fixieren von Bezugspunkten, die jedoch keine permanenten sind: das gibt ihren Bildern eine bemerkenswerte dynamische Kraft"; ihre Kunstwerke erinnern „entfernt an den Rhythmus fallenden Regens, an die durch einen ins Wasser geworfenen Stein ausgelösten größer werdenden Kreise auf der Wasseroberfläche, an das über dürre und zerklüftete Erde wandernde Sonnenlicht. Was sie festhalten, ist eher ein Echo realer Phänomene als der Abdruck bestimmter Gegenstände"; auf diese Art und

[128] Mercanti 118.
[129] Gargano 185.
[130] Zambianchi 10.

Weise entstehen „Momente, die aus dem Strom der Zeit, der Natur und der Erinnerung herausgenommen sind, Momente von einer flüchtigen Poesie“[131].

Den meisten Werken von Bindella wird in der Forschung die Qualität des Poetischen zugesprochen: „[M]ost of all [her works] represent a poetic presentation of other realities“; „her work was often characterized by a poetic tension“[132], was auch in Verbindung mit Hapkemeyers Aussage, dass der erweiterte Literatur-Begriff ebenfalls Gültigkeit für moderne und zeitgenössische Kunst beansprucht[133], betrachtet werden soll.

Zurück zu den Ausgangsfragen dieses Beitrags: Was geschieht mit Sprache und Schrift in Bindellas Bachmann-Arbeiten? Wie – und aus welchen Gründen – werden Text und Bild kombiniert? Was bewirkt diese Text-Bild-Kombination? Bindellas Grafikblätter weisen schärfere mediale Grenzen auf als Malerei, denn die Materialität des grafischen Mediums setzt Grenzen. Wie bereits erwähnt, experimentiert Twombly in seinen Gemälden mit der Sprache und der Schrift: Der Text wird von ihm modifiziert, die Schrift verwischt und dadurch zum Palimpsest. Bindella ritzt jeden Buchstaben mit großer Sorgfalt in die Holzplatte, die Schrift ist präzise und gut lesbar; die Gedichte von Bachmann werden in Originalfassung zitiert. Text und Bild werden parallel abgedruckt, was zugleich die Medien-Grenzen unterstreicht (Sukzessivität des Textes vs. Simultaneität des Bildes nach Lessing).

Sowohl Wörter als auch visuelle Formen – z. B. Linien, Farben, Proportionen – lassen sich vielfältig und komplex miteinander kombinieren; jedoch unterscheidet sich das Gesetz der visuellen Formen vom Gesetz der Sprache, das die Syntax ist: „Der radikalste Unterschied ist der, daß visuelle Formen nicht diskursiv sind“[134].

Bindellas Grafikarbeiten sind keine Illustrationen von Bachmanns Gedichten und auch keine Imitationen. Das Ziel der Künstlerin ist, den ‚Geist‘ des Textes zu fangen und mit visuellen Mitteln eine andere Realität zu schaffen. Literatur stellt für sie eine Inspirationsquelle dar, die ihr Möglichkeiten, den eigenen künstlerischen Weg zu gehen, eröffnet[135]. Ein ebenfalls medial grenzüberschreitender Prozess: Der Text inspiriert die Grafikerin zum freien assoziativen Schaffen. Indem jedes Detail zum künstlerischen Akt und poetischen Ausdruck wird, findet in den besprochenen Grafikwerken eine Medienerweiterung statt: „[T]he content of the project itself, the technique, the intimate space of the

[131] Ebd. 11.
[132] Mercanti 120, 117. Des Weiteren spricht Walter Mauro über das Poetische und Lyrische in Bindellas Werken; vgl. Bindella, Marina Bindella 30.
[133] Hapkemeyer, ... und das soll Dichtung sein, Umschlagseite.
[134] Rippl 99.
[135] Bindella, G/I.

page […] become a single artistic expression"[136]. Bindellas gesamte Mappe mit Grafiken ist als ein einzigartiges künstlerisches Werk zu betrachten, in dem der Text durch seine besondere Gestaltung zu seinem Kernstück wird. Das Text-Bild-Verhältnis in den Grafikblättern bringt ein umfassendes poetisches Prinzip (vgl. *ut pictura poesis*) zum Ausdruck.

Twombly greift ein Motiv aus Bachmanns Gedicht auf und weitet es aus. In seinem Bild dominieren die Rosen, während der Text einen vergleichsweise kleinen Raum einnimmt. Bei Bindella sind die Bezüge zu den Gedichten Bachmanns vielfältiger; Textteil und Bildteil beanspruchen fast denselben Raum.

An dieser Stelle sei noch hinzugefügt, dass Bindella an einem weiteren grafischen Bachmann-Werk arbeitet, das jedoch noch nicht abgeschlossen ist. Dieses Grafikblatt ist dem Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (W 1, 167) gewidmet und visualisiert das Wasser – wie die Bewegung des Wassers in die Bewegung der Buchseiten und der Buchstaben übergeht[137].

[136] Mercanti 119.
[137] Bindella, G/I.

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 637–640
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Siglenverzeichnis

Vorbemerkung:
In den archäologischen Beiträgen werden die Abkürzungen und Siglen der *Archäologischen Bibliographie* und des *Archäologischen Anzeigers* (in der jeweils letzten Fassung) verwendet.

AASS	*Acta Sanctorum*
AAV	*Archivio Apostolico Vaticano*
ACO	*Acta Conciliorum Oecumenicorum*
ADB	*Allgemeine Deutsche Biographie*
AdR	*Archiv der Republik*
AfD	*Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde*
AfK	*Archiv für Kulturgeschichte*
AfÖG	*Archiv für Österreichische Geschichte* (bis Bd. 33: *für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen*)
AHC	*Annuarium Historiae Conciliorum*
AHP	*Archivum Historiae Pontificiae*
AnBoll	*Analecta Bollandiana*
ArtBull	*The Art Bulletin*
ArteLomb	*Arte Lombarda*
ArteVen	*Arte Veneta*
ASRSP	*Archivio della Società Romana di Storia Patria*
AUF	*Archiv für Urkundenforschung*
AVA	*Allgemeines Verwaltungsarchiv*
BAV	*Biblioteca Apostolica Vaticana*
BBKL	*Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*
BDHIR	*Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom*
BHG	*Bibliotheca Hagiographica Graeca*
BHL	*Bibliotheca Hagiographica Latina*
Bibl. Sanct.	*Bibliotheca Sanctorum*
BISI(*M*)	*Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* (*e Archivio Muratoriano*)
BollArte	*Bollettino d'Arte*
BollPalladio	*Bollettino del centro di studi di storia dell'architettura Andrea Palladio*
BollStorArchit	*Bollettino del Centro di studi di storia dell'architettura*
BurlMag	*The Burlington Magazine*
BZ	*Byzantinische Zeitschrift*
CC	*Corpus Christianorum. Series Latina*
CCCM	*Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis*
CIG	*Corpus Inscriptionum Graecarum*

CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum*
CPG	*Clavis Patrum Graecorum*
CPL	*Clavis Patrum Latinorum*
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
DA	*Deutsches Archiv für Erforschung* (bis 1944: *Geschichte*) *des Mittelalters*
DACL	*Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*
DBF	*Dictionnaire de Biographie Française*
DBI	*Dizionario Biografico degli Italiani*
DDC	*Dictionnaire de Droit Canonique*
DHEE	*Diccionario de Historia Eclesiastica de España*
DHGE	*Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*
DThC	*Dictionnaire de Théologie Catholique*
EAA	*Enciclopedia dell'Arte Antica*
EAM	*Enciclopedia dell'Arte Medievale*
EC	*Enciclopedia Cattolica*
EI	*Enciclopedia Italiana*
EUA	*Enciclopedia Universale dell'Arte*
FlorMitt	*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*
FRA	*Fontes Rerum Austriacarum*
FSI	*Fonti per la Storia d'Italia*
GazBA	*Gazette des Beaux-Arts*
HHStA	*Haus-, Hof- und Staatsarchiv*
HJb	*Historisches Jahrbuch*
HVjS	*Historische Vierteljahrschrift*
HZ	*Historische Zeitschrift*
IHS	*Innsbrucker Historische Studien*
JAC	*Jahrbuch für Antike und Christentum*
JbKhIUG	*Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz*
JbKHM	*Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums in Wien* (bis 1918: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, von 1918 bis 1999: s. *JbKhSW)*
JbKhSW	*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (bis 1918: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, ab 1999: s. *JbKHM*)
JÖB	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* (ab 1968: s. *JÖBG*)
JÖBG	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistischen Gesellschaft* (bis 1968: s. *JÖB*)
JbPrKs	*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*
JSAH	*Journal of the Society of Architectural Historians*
JWCI	*Journal of the Warburg und Courtauld Institutes*
LCI	*Lexikon der Christlichen Ikonographie*
LMA	*Lexikon des Mittelalters*
LThK	*Lexikon für Theologie und Kirche*
LTUR	*Lexicon Topographicum Urbis Romae I–VI, hrsg. von E. M. Steinby. Roma 1993–2000*

Mansi	*J. D. Mansi, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. Florenz–Venedig 1757–1798*
MarbJbKw	*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*
Mededeelingen	*Mededeelingen von het Nederlandsch Historisch Instituut te Romen*
MEFRA	*Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*
MEFRIM	*Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*
MEFRM	*Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age*
MGH	*Monumenta Germaniae Historica* *AA* *Auctores antiquissimi* *DD* *Diplomata* *LL* *Leges* *SS* *Scriptores* (die weiteren Reihen in verständlichen Kürzungen)
MIÖG (*MÖIG*)	*Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* (1923–1942: *des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*; 1944: *des Instituts für Geschichtsforschung und Archivwissenschaft in Wien*)
MÖStA	*Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*
MüJbBK	*Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*
NA	*Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde*
NapNob	*Napoli Nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana*
NDB	*Neue Deutsche Biographie*
ÖAW	*Österreichische Akademie der Wissenschaften*
ÖBL	*Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*
ÖNB	*Österreichische Nationalbibliothek*
ÖStA	*Österreichisches Staatsarchiv*
ÖZKD	*Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*
PG	*Patrologia Graeca*
PL	*Patrologia Latina*
PO	*Patrologia Orientalis*
QuadArchit	*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. Facoltà di Architettura. Università di Roma*
QFIAB	*Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*
RAC	*Reallexikon für Antike und Christentum*
RassArte	*Rassegna d'Arte antica e moderna*
RBS	*Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*
RDK	*Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*
RE	*Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*
RepFont	*Repertorium Fontium*
RH	*Revue Historique*
RHE	*Revue d'Historie Ecclésiastique*
RHGF	*Recueil des Historiens des Gaules et de la France*
RHM	*Römische Historische Mitteilungen*
RIS (*RIS*^{2})	*L. A. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores ... . Mailand 1723–1751, bzw. Editio altera. Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani ... ordinata da L. A. Muratori. Nuova edizione riveduta ... . Città di Castello (***ab 1917:** *Bologna) 1900ff.*

RivArte	*Rivista d'Arte*
RömJbBH	*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* (vor 1989: s. *RömJbKg*)
RömJbKg	*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* (ab 1989: s. *RömJbBH*)
RömQua	*Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und (für) Kirchengeschichte*
RSI	*Rivista Storica Italiana*
RStCh	*Rivista di Storia della Chiesa in Italia*
SB	*Sitzungsberichte* (allgemein)
SC	*Sources Chrétiennes*
StädelJb	*Städel-Jahrbuch*
StM	*Studi Medievali*
StT	*Studi e Testi*
Thieme–Becker	*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. (begründet) von U. Thieme und F. Becker. Leipzig 1907–1950*
TRE	*Theologische Realenzyklopädie*
WallRJb	*Wallraff-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*
WJbKg	*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*
Wurzbach	*C. v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856–1891*
ZAK	*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*
ZKg	*Zeitschrift für Kunstgeschichte*
ZRg	*Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*
	Germ. *Germanistische*
	Kan. *Kanonistische*
	Rom. *Romanistische Abteilung*

RÖMISCHE HISTORISCHE MITTEILUNGEN, 65. Band/2023, 641–642
© by Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Mail-Adressen der Autoren

Johannes Myssok
johannes.myssok@kunstakademie-duesseldorf.de

Silvia Tammaro
silvia.tammaro@univie.ac.at

Gernot Mayer
gernot.mayer@uni-bonn.de

Livio Marcaletti
marcaletti@mdw.ac.at

Andrea Zedler
andrea.zedler@uni-bayreuth.de

Konstantin Hirschmann
konstantin.hirschmann@univie.ac.at

Martin Scheutz
martin.scheutz@univie.ac.at

Elisabeth Garms-Cornides
j_und_egarms@hotmail.com

Marko Deisinger
marko.deisinger@onb.ac.at

Rudi Risatti
rudi.risatti@theatermuseum.at

Cecilia Mazzetti di Pietralata
cecilia.mazzettidp@gmail.com

Paul Freedman–Damian J. Smith
damianjssmith@gmail.com

Zdeněk Kazlepka–Zuzana Macurová
kazlepka@muo.cz

Alexander Koller
koller@dhi-roma.it

Stefan Albl
stefan.albl@univie.ac.at

Andreas Gottsmann
gottsmann@oehirom.it

Silvia Diebner
diebner@libero.it

Rupert Klieber
rupert.klieber@univie.ac.at

Massimiliano Valente
massimiliano.valente@unier.it

Lina Užukauskaitė
lina.uzukauskaite@plus.ac.at