

Mit dem Hans-Janssen-Preis 2022 wurde TOBIAS WEISSMANN, Mainz, für seine Dissertation „Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom“ ausgezeichnet.

Tobias Weißmann

Politik mit sinnlichen Mitteln. Über das Zusammenspiel von bildender Kunst und Musik im Rom der Frühen Neuzeit¹



Tobias Weißmann, Träger
des Hans-Janssen-Preises
2022

Rom bildete in der Frühen Neuzeit die zentrale Bühne für die international vielbeachtete Außendarstellung der europäischen Mächte. Aufgrund des Papsthofs unterhielten zahlreiche Fürsten permanente Botschafter in der Stadt, die mit der Veranstaltung von Festen zu dynastischen, politischen oder militärischen Ereignissen Rang und Kontinuität der katholischen Herrscherhäuser demonstrierten.

In meiner Dissertation habe ich die Feste der europäischen Mächte in Rom vom ausgehenden 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert als multi-

mediale Inszenierungen untersucht, die im Zusammenspiel bildkünstlerischer, akustischer und musikalischer Elemente auf die Vermittlung politischer Botschaften und auf die Emotionalisierung des Publikums zielten.² Zudem interpretiere ich die Festveranstaltungen als Kommunikationsraum, der nicht nur von den Veranstaltern, sondern auch von den Akteuren oppositioneller Fraktionen für die Artikulation eigener Positionen genutzt wurde und der mittels der internationalen Zirkulation von Printmedien auch die europäische höfische ‚Öffentlichkeit‘ adressierte. Grundlage der Untersuchung ist die Auswertung eines vielgestaltigen Quellenkorpus, das von Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken über Festbeschreibungen, Libretti und Partituren, Diarien, Reiseberichte und Briefe, Avvisi und Zeitungen bis hin zu den Korrespondenzen und Rechnungsbüchern der Veranstalter reicht. Die Arbeit verfolgt einen dezidiert interdisziplinären Forschungsansatz, der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Sound Studies sowie Sozial-, Kommunikations- und neuere Kulturgeschichte eng miteinander verbindet.

Unerslässlich für das Verständnis der Festkultur als Kommunikationsmittel ist zunächst das Wissen um die soziale, politische und kulturelle Struktur Roms, in die

¹ Bei diesem Text handelt es sich um die schriftliche Fassung meines im Rahmen der Preisträgersitzung am 18. November 2022 an der Niedersächsischen Akademie der Wissenschaften zu Göttingen gehaltenen Vortrags.

² Tobias C. Weißmann, *Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 50)*, München, Hirmer-Verlag 2021. Sämtliche Nachweise finden sich in dieser Monographie.

im ersten Kapitel „Stadt der ‚Nationen‘, Diplomaten und Feste“ eingeführt wird. Schließlich war Rom trotz des politischen Machtverlusts des Papsttums im Verlauf des 17. Jahrhunderts durch eine unvergleichliche kulturelle Blüte geprägt, die in dem häufigen Wechsel der regierenden Papstfamilien und der hohen Dichte geistlicher und weltlicher Fürsten gründete, der für ein kompetitives Sozialklima sorgte und somit eine reiche Kunst- und Musikpatronage zeitigte. Von besonderer Bedeutung sowohl für das soziale, religiöse und kulturelle Leben als auch für die Festkultur der *urbs* war die Präsenz der als *nationes* bezeichneten Fremdgemeinschaften, die sich in Bruderschaften und Nationalkirchen organisierten. An der Spitze der sog. ‚nationalen‘ Fraktionen, zu denen neben den Landsleuten auch die gegenüber den auswärtigen Kronen loyalen römischen Aristokraten zählten, standen die Botschafter und Kardinalprotektoren, die ihre Dienstherrn mittels einer prächtigen Hofhaltung, der Patronage von Kunst- und Musikwerken und nicht zuletzt mit der Veranstaltung opulenter Feste repräsentierten. Mit ihren Festen mussten sich die Diplomaten vor einer der elaboriertesten Festkulturen im frühneuzeitlichen Europa beweisen, die von den Feiern und Zeremonien der Papstkirche über die Festkultur der geistlichen und weltlichen Fürsten bis hin zum Karneval reichte.

Wie meine Archivrecherchen ergeben haben, konnten die Feste der auswärtigen Mächte nicht nur mit der römischen Festkultur konkurrieren, vielmehr zählen viele ihrer Veranstaltungen zu den finanziell und künstlerisch aufwendigsten Festivitäten im römischen Festkosmos. Auf Grundlage einer systematischen Auswertung von über 80 gedruckten und handschriftlichen Festbeschreibungen und dutzender Rechnungsbücher lässt sich eine Typologie der Feste auswärtiger Mächte entwickeln und deren Organisation und Finanzierung ergründen. Wie bereits bildliche Darstellungen erahnen lassen, handelte es sich um Großveranstaltungen, an deren monatelanger Vorbereitung und mehrtätiger Durchführung eine Vielzahl von Architekten, Bildhauern und Malern, Literaten und Musikern, Ingenieuren, Dekorateurs, Handwerkern und Pyrotechnikern beteiligt war. Als Ideatoren der Festprogramme traten herausragende Künstlerpersönlichkeiten wie Gianlorenzo Bernini, Carlo Fontana oder Pierre Le Gros in Erscheinung, während bedeutende Komponisten wie Bernardo Pasquini, Arcangelo Corelli und Alessandro Scarlatti die Huldigungsmusiken komponierten und von gefeierten Gesangs- und Instrumentalvirtuosen zur Ausführung bringen ließen.

Im zweiten Kapitel „Die Verwandlung der Stadt“ werden die vielfältigen visuellen und auditiven Elemente der Festveranstaltungen in den Kategorien *Kunst*, *Klang* und *Musik* systematisiert und in ihren medienspezifischen, materiellen und personellen Aspekten erläutert. Unter *Kunst* werden in einem erweiterten Sinne alle visuellen Festkünste, neben den Dekorationsprogrammen von Innen- und Außenräumen, den temporären Festapparaten und den als Tafelschmuck dienenden Zuckerfiguren auch die kunstvollen Illuminationen und das Feuerwerk summiert. Ein besonderer Fokus liegt auf den monumentalen ephemeren Festapparaten, bei denen es sich um mit bemalter Leinwand und Stuck verkleidete Holz- und Eisenkonstruktionen handelte, die von allegorischen oder mythologischen Figuren

Auf dieser Systematisierung aufbauend diskutiert das dritte Kapitel „Augen und Ohren“ die zuvor separat behandelten visuellen und auditiven Elemente hinsichtlich der Form und Qualität ihres intermedialen Zusammenwirkens. So wurden die auf den Platzanlagen errichteten Festapparate stets durch das kontinuierliche Spiel von Trommlern, Trompetern und Pfeifern begleitet, die sich neben, auf oder im Innern der temporären Strukturen befanden und die ephemeren Kunstwerke somit in ihrer ästhetischen Wirkkraft steigerten und in ihrem symbolischen Aussagegehalt erweiterten.



Abb. 1b: Trommler und Trompeter auf dem zweiten *China*-Festapparat 1728, Detail aus Abb. 1a

So zeigt etwa ein Kupferstich des *China*-Fests, das der kaiserliche Sondergesandte Fabrizio II. Colonna im Juni 1728 vor seinem Familienpalast veranstaltete, den zentralen Festapparat in Gestalt eines Rundtempels, auf dessen Balustrade, die bühnenartig aus der Begrenzungsmauer hervorragt, sechs Trompeter und ein Trommler musizieren (Abb. 1a und 1b). Einer Festbeschreibung zufolge spielte zudem im Hof des Palazzo Colonna und somit unmittelbar hinter dem Festapparat ein Bläserensemble Sinfonien. Die im Archivio Colonna in Subiaco befindlichen Rechnungen belegen, dass tatsächlich zahlreiche Trommler und Trompeter der Engelsburg, des Kapitols, sowie die Trompeter Fabrizio Colonnas beteiligt waren. Das Bläserensemble, das französische Sinfonien gespielt haben dürfte, setzte sich einer Musikerliste zufolge aus acht Oboisten, vier Fagottisten und vier Hornisten zusammen (Abb. 2).

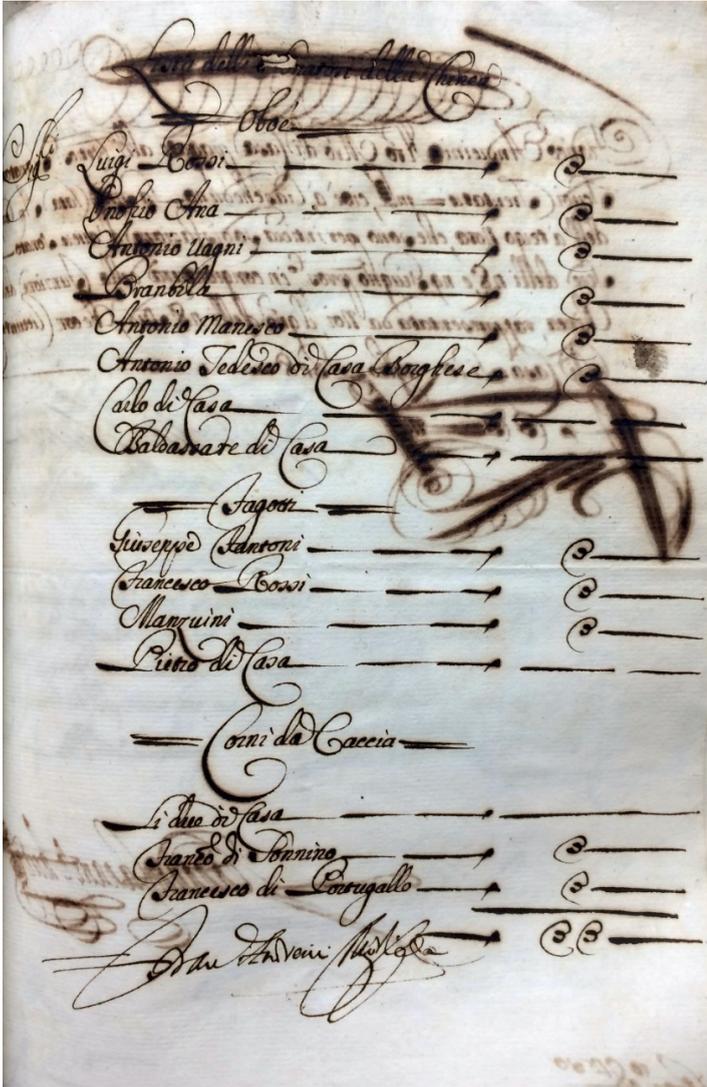


Abb. 2: Musikerliste vom *Chinea*-Fest des kaiserlichen Sondergesandten Fabrizio II. Colonna 1728. Subiaco, Archivio Colonna, I.A. 185 (1728), o.S.

Abb. 3a (nächste Seite): Dominique Barrière, *Festa della Resurrezione* der spanischen Auferstehungsbruderschaft auf der Piazza Navona 1650, 1650, Kupferstich, 386 x 663 mm. Rom, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe, GS 434

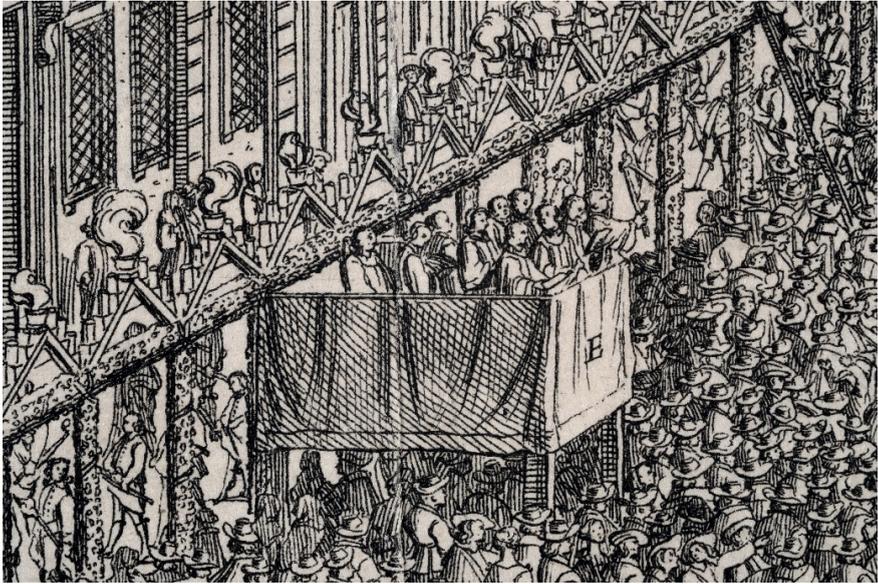


Abb. 3b: Chor auf einer Tribüne vor dem Palazzo Pamphilj bei der *Festa della Resurrezione* 1650, Detail aus Abb. 3a



Abb. 3c: Chor auf einer Tribüne vor San Giacomo degli Spagnoli bei der *Festa della Resurrezione* 1650, Detail aus Abb. 3a

Die akustische In-Szene-Setzung der visuellen Festkünste setzte sich am Abend fort, indem die kunstvollen Illuminationen der Festfassaden und ganzer Platzanlagen durch Instrumentalisten begleitet wurden, die auf einer Tribüne oder einem anderen erhöhten Standpunkt postiert waren. Das finale Feuerwerk, das angesichts des gezielt gesteuerten optischen Licht-, Farb- und Funkenspiels und der akustischen Knall-, Schlag- und Schusseffekte bereits *sui generis* ein visuell-auditives Spektakel darstellt, kann aufgrund seines Zusammenwirkens mit akustischen und musikalischen Manifestationen als ein Hybridmedium verstanden werden.

Bei der *Festa della Resurrezione*, das die spanische Auferstehungsbruderschaft alljährlich in der Osternacht unter der Leitung und finanziellen Beteiligung des spanischen Gesandten auf der Piazza Navona ausrichtete, waren Musik, ephemere Kunst und Pyrotechnik eng mit ritueller Handlung verbunden (Abb. 3a). Bei der Veranstaltung im Heiligen Jahr 1650 musizierten während der Prozession, die von der spanischen Nationalkirche San Giacomo degli Spagnoli ausgehend um die Piazza herumführte, zwölf Chöre, die auf eigenen errichteten Tribünen (Abb. 3b) und Festapparaten postiert waren und mit einem weiteren Chor aus 24 Sängern korrespondierten, die dem Allerheiligsten Sakrament voranschritten und Motetten zum Lob des auferstandenen Erlösers zu Gehör brachten. Die Feuerwerke wiederum wurden an den Festapparaten sukzessive und erst dann abgebrannt, als das am Ende der Prozession getragene Allerheiligste bestimmte Punkte erreichte, sodass der ohrenbetäubende Lärm die Sakralmusik nicht übertönte.

Besonders komplex gestaltete sich das intermediale Zusammenspiel zwischen Kanntaten und Serenaten mit ephemeren Festapparaten, auf denen sie aufgeführt wurden. Wie eine komparatistische Untersuchung von bildlichen, schriftlichen und musikalischen Quellen gezeigt hat, visualisierten die Bildprogramme Namen, Figuren und Symbole der musikdramatischen Werke, während die Gesangsvirtuosen in ihren Arien und Rezitativen die Bühnendekoration erläuterten. Von monumentalen Ausmaßen war etwa ein von Christoph Schor im August 1687 für das Fest zum Namenstag der spanischen Königin Marie Louise d'Orléans an der Piazza di Spagna errichteter Festapparat, der eine Länge von 38 Metern und eine Höhe von knapp 18 Metern erreichte (Abb. 4a). In amphitheatraler Anordnung brachten ein großes Streichorchester unter der Leitung Arcangelo Corellis sowie fünf am vorderen Bühnenrand befindliche Gesangssolisten samt einer Basso-continuo-Gruppe Bernardo Pasquinis *Applauso Musicale à 5 Voci* zur Aufführung (Abb. 4b).

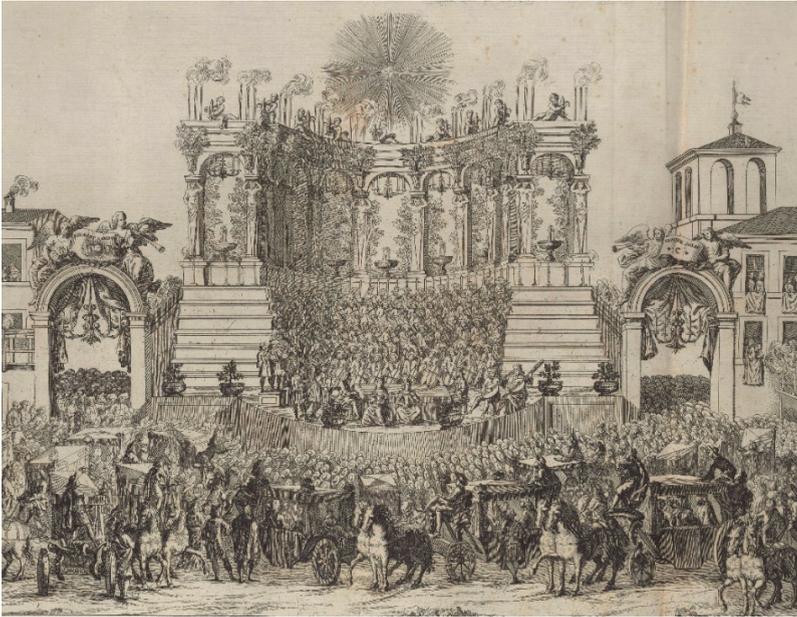


Abb. 4a: Christoph Schor (Entwurf)/Robert van Audenaerde (Stich), Aufführung von Bernardo Pasquinis *Applauso Musicale à 5 Voci* auf Christoph Schors ‚Bühnenapparat‘ zum Namenstag der spanischen Königin Marie Louise d’Orléans auf der Piazza di Spagna 1687, Kupferstich (Detail), 350 x 1260 mm. Los Angeles, Getty Research Institute, ID 2014.PR.24**

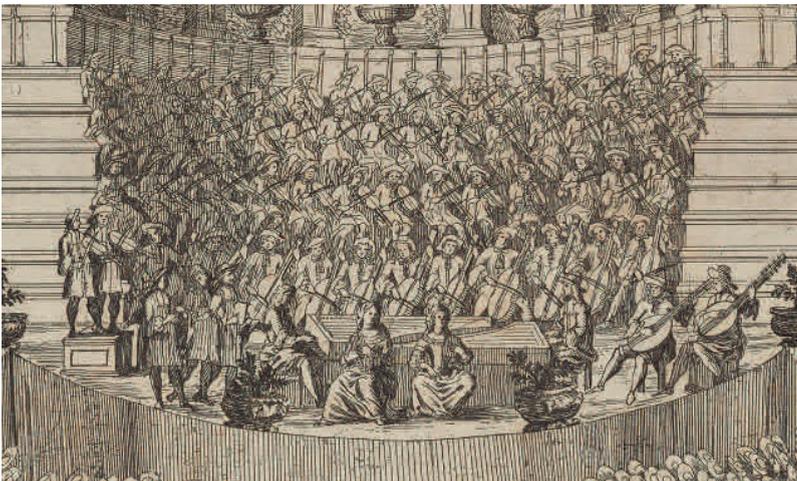


Abb. 4b: Aufführung von Bernardo Pasquinis *Applauso Musicale à 5 Voci* auf Christoph Schors ‚Bühnenapparat‘ 1687, Detail aus Abb. 4a°

In der Serenata, von der sich eine Reinschrift der Partitur im Florentiner Konservatorium erhalten hat (Abb. 5), traten Bellezza, Pallade und Apollo (alle Sopran), Destino (Tenor) und Tempo (Bass) in Erscheinung, die in ihren Arien mit teils virtuosen Gesangspartien die Königin von Spanien mit zahlreichen rhetorischen Figuren und Sinnbildern verherrlichten.



Abb. 5: Bernardo Pasquini, Schlusschor der Serenata *Applauso Musicale à 5 Voci*, handschriftliche Partitur, 1687. Florenz, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, CF.97, D.2359, F.I.27

Zentral war hierbei die Lichtmetapher, mit der Apoll zunächst die Illumination des Festplatzes poetisch überhöhte, um sie sodann mit Marie Louise zu verbinden, die er als „die neue Sonne“ pries – ein Bild, das die übrigen Protagonisten variierend aufgriffen. Während dem Publikum die Sonnenmetapher somit gleich mehrfach in der Serenata musikalisch begegnete, hatte es eine riesenhafte Sonne vor Augen, die sich über dem abschließenden Gebälk des ‚Bühnenapparats‘ erhob und von der Rückseite durch unzählige Kerzen zum Strahlen gebracht wurde.

Im vierten und letzten Kapitel „Urbi et orbi“ werden die Feste als Kommunikationsraum analysiert, der sowohl das historische Ereignis als auch dessen mediale Vermittlung umfasst. Schließlich handelte es sich bei den Festen nicht nur um ästhetische Vergnügungen, sondern um politische Kommunikationsmittel der auswärtigen Diplomaten, die auf die Vermittlung symbolisch verschlüsselter oder konkret artikulierter Botschaften zielten. Hierbei bedienten sich die ephemeren Festkünste und die Huldigungsmusiken eines international etablierten Kanons herrscherlicher Ikonographie, Symbolik und Heraldik, mittels derer die Fürsten überhöht und tagesaktuelle Ereignisse kommentiert wurden. Auch die Klangmanifestationen verfügten über einen je spezifischen Symbolgehalt – etwa das Glockengeläut als Ausdruck höchster Freude oder der Feuerwerkslärm als Zeichen herrscherlicher Universalgewalt. In diesem ‚System von Zeichensystemen‘ spielten auch

der Veranstalter, seine Familiaren und die geladenen Gäste eine zentrale Rolle, da sie mittels ihrer persönlichen Präsenz und ihres symbolisch-expressiven Handelns Rang- und Loyalitätsverhältnisse zu demonstrieren suchten. Entsprechend wurden die privilegierten Gäste vor den Blicken des übrigen Publikums auf temporären Tribünen exponiert, die gelegentlich den Eindruck veritabler Bühnenbauten erweckten. Neben der intellektuellen Überredung zielten die multimedialen Inszenierungen auf die Emotionalisierung des Publikums, wobei sich drei zentrale intendierte Affekte ausmachen lassen: *allegrezza* (Freude), *orrore* (Schrecken) und *meraviglia* (staunende Ver- bzw. Bewunderung). Mit ihrer sinnlichen Überredungsstrategie entsprachen die Feste somit den Forderungen der zeitgenössischen Zeremoniellwissenschaft, welche die synästhetische Überwältigung der Bevölkerung propagierte, um Ehrfurcht gegenüber dem Monarchen zu evozieren.

Sodann wechselt die Untersuchung die Perspektive und diskutiert die Wahrnehmung und Interaktion durch das Publikum. Während eine gewisse Konventionalisierung der Sujets und Symbole eine Verständlichkeit der vordergründigen Botschaften von Seiten des breiten Publikums ermöglichte, dürften sich die komplexen Bedeutungsgeflechte hingegen einzig der humanistisch gebildeten Funktionselite erschlossen haben, denen das Dargebotene mittels der ausgehändigten Printmedien erläutert und vereindeutigt wurde. Anhand der Gegenüberstellung offizieller Festpublizistik mit den Botschafterkorrespondenzen, Diarien und anderen Selbstzeugnissen wird sodann aufgezeigt, inwiefern auch die Akteure oppositioneller Fraktionen die Feste ihrer Konkurrenten als Bühne zur Artikulation gegenteiliger Positionen nutzten und die Veranstaltungen zu sabotieren und zu persiflieren suchten – etwa durch das Anheften von Spottversen an den Festapparaten oder an der noch heute unweit der Piazza Navona befindlichen ‚sprechenden Figur‘, dem sog. ‚Pasquino‘.

Abschließend argumentiere ich, dass sich die Feste der auswärtigen Mächte in Rom nicht nur an das Publikum vor Ort, sondern auch und in erster Linie an die Höfe im europäischen Ausland richteten. Indem die Veranstalter Printmedien produzierten und gezielt an den Höfen im Ausland zirkulieren ließen, suchten sie die Verbreitung, Lesart und Memoria ihrer Feste zu lenken. Mit welchem großem Interesse die Festereignisse etwa in Frankreich wahrgenommen wurden, lässt sich anhand von Selbstzeugnissen oder der französischen Hofzeitung nachvollziehen.

Die Festkultur der europäischen Mächte in Rom, so das Fazit, war ein Kommunikationsraum, der nicht nur von den Akteuren vor Ort für die Vermittlung politischer Botschaften und die Intensivierung von Loyalitäten und Feindschaften genutzt wurde, sondern als Diskursgegenstand auch die europäische höfische ‚Öffentlichkeit‘ umfasste.