

**Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte**

Herausgegeben von Tanja Michalsky
und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff



Ausgezeichnet mit dem Rudolf Arnheim-Preis 2020
des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte
der Humboldt-Universität zu Berlin



Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft
(DFG) – Projektnummer 461751571



Tobias C. Weißmann

Kunst, Klang, Musik

Die Festkultur der
europäischen Mächte im barocken Rom

HIRMER

Inhalt

Vorwort 7

Einleitung 9

I Das barocke Rom.

Stadt der ›Nationen‹, Diplomaten und Feste 15

Machtverfall und kultureller Glanz.

Soziale, politische und kulturelle Struktur Roms 15

Festzentrum am Tiber.

Der sakrale und profane Festkosmos 27

›Internationale‹ Geographie einer Stadt.

Akteure, Institutionen, Präsenz 39

Die Festkultur der europäischen Mächte in Rom.

Typen, Akteure, Organisation 54

II Die Verwandlung der Stadt.

Kunst, Klang und Musik im Fest 87

Ephemere Festkünste. Dekorationen, Festapparate,

Illumination und Feuerwerk 87

›Festive Soundscape‹. Klangchoreographien,

akustische Verbreitung und Lärm 124

Festmusiken in Nationalkirchen, Palästen und

auf Plätzen 135

Die Transformation von Stadtbild und Stadtklang.

Aufmerksamkeit, ›Öffentlichkeit‹ und Inbesitznahme 153

III Augen und Ohren.

**Das Zusammenspiel visueller und
auditiver Medien** 159

›Klingende Festapparate‹ und ›tönende

Illuminationen‹ 159

Visuell-auditive Feuerwerksspektakel 174

Huldigungsmusiken und ›Bühnenapparate‹ 187

Kunst hören, Musik sehen. Über das Verhältnis

von Kunst, Klang und Musik im Fest 205

IV Urbi et orbi.

**Die Festkultur der europäischen Mächte
als Kommunikationsraum** 213

Verstand und Gefühl. Feste als multimediale

Kommunikationsmittel der auswärtigen Diplomaten 213

Präsenz, Performanz, Architektur. Theatralität und

symbolische Kommunikation der Akteure 222

Applaus, Kritik, Sabotage. Wahrnehmung und

Interaktion durch das Publikum 232

Von Rom nach Europa. Mediale Vermittlung

und europäische höfische ›Öffentlichkeit‹ 249

Schluss 263

Appendix 266

Gedruckte Quellen 270

Libretti 276

Literaturverzeichnis 277

Abkürzungsverzeichnis 317

Personenregister 318

Ortsregister 324

Abbildungsnachweis 331

Umschlagabbildung:

Detail aus: Simon Felice Delino
(Entwurf)/Vincenzo Mariotti (Stich),
Fest Kardinal César d'Estrées' zur
Genesung Ludwigs XIV. am Pincio
1687, aus Vincenzo Maria Coronellis
Roma festeggiante nel monte Pincio,
1687, Kupferstich, 804 × 533 mm.
Rom, Bibliotheca Hertziana – Max-
Planck-Institut für Kunstgeschichte,
Inv. D40033

Der Autor hat sich bis Redaktionsschluss intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungs- und Urheberrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die möglicherweise nicht erreicht wurden und Rechte beanspruchen, werden gebeten, sich nachträglich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über »<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar.

Lektorat: Martin Steinbrück, Berlin

Gestaltung und Satz:
Tanja Bokelmann, München

Lithografie:
ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung:
Memminger MedienCentrum

© 2021 Hirmer Verlag GmbH,
München

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-3896-2

Vorwort

Betrachtet man die Kupferstiche römisch-barocker Feste, die uns wohl bekannte Platzanlagen der Ewigen Stadt in gänzlich veränderter Erscheinung präsentieren, drängt sich eine Vielzahl von Fragen auf: Waren die Dekorationsprogramme und Festapparate wirklich von solch monumentalen Ausmaßen? Wie und aus welchen Materialien waren sie konstruiert? Welche Rolle kam den ebenfalls dargestellten Festmusiken und den klanglichen Manifestationen zu, und wie gestaltete sich deren Zusammenwirken mit den ephemeren Kunstwerken? Welche Akteure waren an der Konzeption und Durchführung solcher Großereignisse beteiligt? Und schließlich: Welche soziale und politische Funktion erfüllten diese offenbar kostspieligen Veranstaltungen, und wie wurden sie von den Zeitgenossen wahrgenommen?

Diese und weitere Fragen standen am Anfang meiner Beschäftigung mit der Festkultur des barocken Rom, deren Ergebnis die vorliegende Studie bildet. Ihr Fokus liegt auf den Festen, die die Gesandten, Kardinalprotektoren und andere Vertreter der ›nationalen‹ Fraktionen anlässlich dynastischer, politischer und militärischer Ereignisse der europäischen Mächte veranstalteten. Denn wie sich im Zuge meiner Recherchen bald herausstellen sollte, zählen die Feste auswärtiger Diplomaten nicht nur in künstlerischer, organisatorischer und finanzieller Hinsicht zu den anspruchsvollsten Festinszenierungen im frühneuzeitlichen Rom, sondern verdienen aufgrund ihrer mikro- und makropolitischen Dimension besondere Aufmerksamkeit. Schließlich bildete Rom im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert die zentrale Plattform für die internationale Außendarstellung der katholischen Fürsten, das vielzitierte *gran teatro del mondo*.

Die vorliegende Monographie ist die gekürzte und überarbeitete Fassung meiner im September 2018 am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin angenommenen Dissertationsschrift. Ihr Entstehen wäre nicht möglich gewesen ohne die vielfältige Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen, denen ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte.

An erster Stelle danke ich meinem Doktorvater Horst Bredekamp sehr herzlich, dass er mein interdisziplinäres Vor-

haben von Anfang an mit Enthusiasmus begleitet und mich in allen Phasen des Projekts mit Rat und Tat unterstützt hat. Unsere Kaffeehausgespräche in den Hackeschen Höfen und der Via del Corso, die viele inspirierende Denkanstöße geliefert haben, bleiben unvergessen. Außerordentlich dankbar bin ich meinem musikwissenschaftlichen Mentor Klaus Pietschmann, der meine Studie mit wertvollen inhaltlichen und methodischen Impulsen bereichert und mir ermöglicht hat, meine transdisziplinäre Arbeit am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Forschung und Lehre fortzuführen und weiter zu entfalten.

Den Keim meines Interesses, die Kunst- und Musikgeschichte der Frühen Neuzeit in kultur-, politik- und sozialhistorischer Perspektive zu verfolgen, legte das an der Humboldt-Universität zu Berlin angesiedelte Forschungsprojekt »REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit«. Mein herzlicher Dank gilt dessen Leitern Horst Bredekamp, Arne Karsten, Volker Reinhardt und Philipp Zitzlsperger, die uns studentische und wissenschaftliche MitarbeiterInnen im Zuge regelmäßiger Romaufenthalte nicht nur in die Grundlagenarbeit am Objekt und in den Archiven eingeführt, sondern auch und zuvorderst für den ›Kosmos Rom‹ begeistert haben.

Herzlich danke ich Benjamin Paul, Erik Thunø und Lila Yawn, als deren Assistent ich neun Jahre das »Art History Summer Program Rome« der Rutgers University | The State University of New Jersey begleiten durfte, das meinen Blick auf die Kulturgeschichte Roms in der Longue durée zu weiten half, erste Archivarbeiten vor Ort erlaubte und mir einige unvergessliche römische Sommer bereitete.

Das Deutsche Studienzentrum in Venedig ermöglichte mir, mein Vorhaben vom Canal Grande aus in Angriff zu nehmen und die facettenreiche Festkultur der Serenissima zu studieren, die mich seither ebenso wie die römische fesselt. Stellvertretend für die unbeschwerte und inspirierende Zeit im Palazzo Barbarigo della Terrazza danke ich den DirektorInnen Sabine Meine und Romedio Schmitz-Esser, ebenso Michaela Böhringer, Petra Schäfer und Giovanni Caniato,

der die *Centristi*, von den StipendiatInnen bis zu den DirektorInnen, zum gemeinsamen *vogare alla veneta* in ein Boot brachte.

Als Stipendiat des Deutschen Historischen Instituts in Rom konnte ich meine Recherchen in den römischen Archiven, Bibliotheken und Sammlungen vertiefen und den musikwissenschaftlichen Schwerpunkt meiner Arbeit mit tatkräftiger Unterstützung der KollegInnen der Musikgeschichtlichen Abteilung entscheidend voranbringen. Mein großer Dank gilt dem Institutsdirektor Martin Baumeister, dem Leiter der Musikabteilung Markus Engelhardt, sowie Andrea Badaea, Sabine Ehrmann-Herfort, Chiara Pelliccia, Christina Ruggiero, Christine Streubühr und Roberto Versacci. Für wertvolle Anregungen und geistreiche Gespräche über das Musik- und Opernleben im barocken und im gegenwärtigen Italien danke ich insbesondere Richard Erkens.

Ein zweijähriges Stipendium der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte gestattete es mir, die exzellenten Bestände der dortigen Bibliothek und Fotothek zu nutzen und an dem regen wissenschaftlichen Institutsleben zu partizipieren, wofür ich den DirektorInnen Sybille Ebert-Schifferer, Tanja Michalsky und Tristan Weddigen außerordentlich dankbar bin. Gern und nicht frei von Wehmut denke ich an die gemeinsamen Exkursionen und Sommerkurse, die Chorproben in der Sala delle Riunioni und die Shakespeare-Lesungen auf der Dachterrasse des Palazzo Zuccari zurück. Für Anregungen und unterschiedlichste Unterstützung danke ich Eva Bracchi, Joris van Gastel, Philine Helas, Susanne Kubersky-Piredda, Cecilia Mazzetti di Pietralata, Mirjam Neusius, Martin Raspe, Anne Scheinhardt, Else Schlegel, Elisabetta Scirocco, Lothar Sickel und Andreas Thielemann (†).

Dank eines Stipendiums des Leibniz Instituts für Europäische Geschichte konnte ich schließlich in der konzentrierten und zugleich stimulierenden Atmosphäre der Domus Universitatis meiner Heimatstadt Mainz das Dissertationsmanuskript mit wortwörtlichem Blick auf den Dom vollenden. Den beiden DirektorInnen Irene Dingel und Johannes Paulmann bin ich für die gewährte Unterstützung sehr dankbar. Dass die Schreibklausur im Rekordsommer 2018 auch einige heitere Seiten zeitigte, lag an Henning P. Jürgens, Christopher Voigt-Goy, Thomas Weller und Christian V. Witt.

An den genannten Instituten durfte ich von einer Vielzahl wissenschaftlicher und kultureller Veranstaltungen profitieren. Diese und der inspirierende Austausch mit StipendiatInnen und anderen ForscherInnen haben mich nachhaltig geprägt, was ich als große persönliche Bereicherung empfinde.

Die interdisziplinäre Zusammenarbeit im DFG-Netzwerk »Confessio im Konflikt. Religiöse Selbst- und Fremdwahrnehmung im 17. Jahrhundert« schärfte nicht nur meinen Blick für die Verhandlung des interkonfessionellen und -religiösen Diskurses in der Festkultur der Frühen Neuzeit, sondern be-

reicherte mich auch persönlich, wofür ich allen Mitgliedern herzlich danke.

Nicht vergessen möchte ich, den MitarbeiterInnen in diversen Archiven, Bibliotheken und Sammlungen zu danken, ohne deren Hilfestellung mir so manche Quelle entgangen oder nicht entzifferbar geblieben wäre. Mein Dank gilt besonders Susy Marcon (Biblioteca Nazionale Marciana), Anna Alberati und Massimiliano Albanese (Biblioteca Casanatense), Angela Maria D’Amelio, Marina De Carolis und Sergio Guarino (Museo di Roma) sowie Padre Don Fabrizio Messina Cicchetti und Padre Don Romano Di Cosmo (Biblioteca del Monastero di Santa Scolastica, Archivio Colonna).

Für inhaltliche Impulse und tatkräftige Unterstützung danke ich Aglaia Bianchi, Diane Bodart, Lukas V. Donald, Martin Hirsch, Deborah Howard, Hendrickje Kehlenbeck, Peter Björn Kerber, Volker Krahn, Milena Locatelli, Christopher-Lee Lovell, Tod Marder, David Marshall, Werner Oechslin, Judith Ostermann, Friedrich B. Polleroß, Claudia Rückert, Monsignor Luigi Veturi, Laura Windisch und Andrea Zedler.

Dass meine Arbeit in die traditionsreiche Reihe »Römische Studien der Bibliotheca Hertziana« aufgenommen wurde, ist mir eine große Freude und Ehre, wofür ich dem Redaktionskomitee und den InstitutsdirektorInnen aufrichtig dankbar bin. Mein außerordentlicher Dank gilt der Bibliotheca Hertziana auch für die großzügige Übernahme eines Großteils der Publikationskosten. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich vielmals für den generösen Druckkostenzuschuss. Der Rudolf Arnheim-Preis meiner Alma Mater ermöglichte mir den Erwerb der Bildrechte, wofür ich dem Preiskomitee und dem Verein zur Förderung des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, stellvertretend Claudia Blümle und Kathrin Müller, sehr dankbar bin. Marieke von Bernstorff und Caterina Scholl danke ich herzlich für die umsichtige Redaktion, Martin Steinbrück für das sorgfältige Lektorat und Tanja Bokelmann und dem Hirmer Verlag dafür, dass aus dem Manuskript ein solch schönes Buch geworden ist.

Am Ende und zugleich am Anfang dieses Dankreigens stehen meine Eltern, die mich von klein auf liebevoll gefördert, in der Begeisterung für die Künste und Musik vergangener Zeiten bestärkt und mir die Sehnsucht nach Italien ins Herz gepflanzt haben. Ihnen kann ich nicht genug danken. Mein besonderer Dank gilt meiner Frau Carina, mit der mich nicht nur die Liebe zu Rom und Italien verbindet. Sie hat die unterschiedlichen Phasen des Dissertationsprojekts mit Rat und Geduld begleitet und mich in der finalen Schreibphase und der Endredaktion in so mancher Nachtschicht unterstützt. Unserer Tochter Emilie Ernestine, die sich kurz vor Vollendung des Buchmanuskripts zu uns gesellte, danke ich, dass sie mich das Staunen über die kleinen und großen Dinge neu lehrt. Meinen Eltern, meiner Frau und unserer Tochter ist dieses Buch gewidmet.

Einleitung

Am Abend des 20. April 1687 veranstaltete der französische Diplomat Kardinal César d’Estrées (1628–1714) ein spektakuläres Fest im römischen Stadtzentrum (**Abb. 1**).¹ Die auf der Anhöhe des Monte Pincio gelegene Minimitenkirche Santissima Trinità dei Monti hatte man mit einer prächtigen Festfassade verkleidet, deren mythologisch-allegorisches Bildprogramm nach dem Entwurf Simon Felice Delinos (1655–1697) das französische Königshaus als immerwährend postulierte. Die den Hügel hinaufführende Allee war mit einer Vielzahl ausgehöhlter Zitronen, Orangen und Pomeranzen geschmückt, die als Lampions fungierten und den Pincio in ein feierliches Licht tauchten. Während sich unzählige Menschen auf der Piazza di Spagna versammelten, begleiteten Trommler und Trompeter, die auf den Altanen benachbarter Paläste postiert waren, die neuartige Illumination. Nachdem sich der Veranstalter und seine geladenen Gäste auf zwei Tribünen eingefunden hatten, brachte ein großes Orchester unter der Leitung Arcangelo Corellis (1653–1713) eine Sinfonia und die Serenata *La Fama festeggiante* zu Gehör, in der zwei Gesangsvirtuosen Ludwig XIV. (1643–1715) als unsterblichen Monarchen und als Verteidiger des katholischen Glaubens verherrlichten.² Kaum hatte die Musik geendet, kündigte eine laut krachende Böllersalve ein Feuerwerk an, das von der Festfassade abgeschossen wurde und mit seinem

Licht- und Lärmspiel noch in weiten Teilen der Stadt zu sehen und zu hören war.³ Ein Kupferstich Vincenzo Mariottis (um 1650–1734), der in die Festbeschreibung Vincenzo Maria Coronellis (1650–1718) eingebunden ist, zeigt die sukzessiven Festmomente simultan auf einem Bildfeld (**Abb. 1**). Anlass des Fests war die Genesung Ludwigs XIV. von einem Abszess am Gesäß – ein Leiden, das nicht nur äußerst schmerzhaft war, sondern bisweilen gar zum Tode führte. In vielen Städten Frankreichs wurde die Gesundung des Königs wie ein Wunder gefeiert, doch warum auch in der Ewigen Stadt?

Rom bildete in der Frühen Neuzeit die zentrale Bühne für die international vielbeachtete Außendarstellung der europäischen Mächte.⁴ Aufgrund der Bedeutung Roms als Zentrum der universalistischen Papstkirche unterhielten zahlreiche Monarchen permanente Botschafter in der Stadt, die mit der Veranstaltung von Festen zu dynastischen, politischen und militärischen Ereignissen Rang und Kontinuität der katholischen Fürstenhäuser demonstrierten und Rom zum *gran teatro del mondo* machten.⁵ Als persönliche Repräsentanten ihrer Dienstherrn unterhielten die Gesandten stets einen großen Hofstaat und taten sich als Förderer von bildenden Künstlern und Musikern hervor, deren Auftragswerke sie als persuasive Kommunikationsmittel nutzen.⁶ Insbesondere in Zeiten des Krieges oder strittiger Legitimation suchten die Diplomaten

sche Wissenskulturen der Frühen Neuzeit 2018. Zur Metapher des *gran teatro del mondo* vgl. Kap. I.1.

6 Für das Mäzenatentum spanischer Gesandter in Rom vgl. García Cueto 2007; Stein 2007; Frutos Sastre 2009; Frutos Sastre 2010; Tedesco 2012; Domínguez 2013; Diez del Corral Corredoira 2015; Fernández-Santos Ortiz-Iribas 2015; Diez del Corral Corredoira 2017a; Diez del Corral Corredoira 2017b; González Tornel 2017. Zur Patronagetätigkeit französischer Botschafter vgl. Morelli 1996; Berti 2001; Erben 2004; Metzler 2008; Berti 2010; Berti 2011; Berti 2012; Napolitano 2012. Zur Kulturpolitik kaiserlicher Diplomaten in Rom vgl. Garms-Cornides 1998; Sommer-Mathis 2006; Polleroß 2009; Polleroß 2010; Krummholz 2016; Krummholz 2017; Mazzetti di Pietralata 2018a; Polleroß 2018; Mazzetti di Pietralata 2020. Grundlegend vgl. *The Diplomacy of Art* 2000; *Art and Identity in Early Modern Rome* 2008; *Music and Diplomacy* 2014; *Diplomacy and Aristocracy as Patrons* 2019.



1 Simon Felice Delino (Entwurf)/Vincenzo Mariotti (Stich), Fest Kardinal César d'Estrées' zur Genesung Ludwigs XIV. am Pincio 1687, aus Vincenzo Maria Coronellis *Roma festeggiante nel monte Pincio*, 1687, Kupferstich, 804 × 533 mm. Rom, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Inv. D40033

konkurrierender Mächte mittels der Präsentation und Verbreitung von Herrscherporträts oder der Aufführung von anlassbezogenen Huldigungsmusiken die römische Aristokratie und die Stadtbevölkerung von ihren politischen Zielen zu überzeugen und entsprechende Botschaften an die fürstlichen Rivalen im europäischen Ausland zu senden.⁷ Da ihr ›symbolisches Handeln‹ und Interagieren mit Akteuren aus Kurie, Adel und Diplomatie soziale Hierarchien und Loyalitätsverhältnisse demonstrierten und konstituierten, wurden die ›öffentlichen‹ Auftritte der Gesandten stets aufmerksam beäugt.⁸ Das ›öffentlichkeitswirksamste‹ und kostspieligste Instrument der auswärtigen Kulturpolitik bildeten die großen Festveranstaltungen, mit denen sich die Botschafter vor einer der elaboriertesten und künstlerisch anspruchsvollsten Festkulturen der Frühen Neuzeit behaupten mussten.⁹ Schließlich bildete Rom mit den kirchlichen Feiern und staatlichen Zeremonien der Päpste, den glanzvollen Festivitäten ihrer Nepoten, der geistlichen und weltlichen Fürsten, der Ordensgemeinschaften und exilierten Monarchen und nicht zuletzt mit dem berühmten Karneval eines der führenden Festzentren Europas.¹⁰

Für die Feste zu Ehren europäischer Mächte hatte sich ein Modell etabliert, zu dessen Programmpunkten eine Messe in der Nationalkirche, ein *corteo* genannter Umzug des Botschafters und seiner Entourage, ein Bankett samt Musikaufführung in seiner Residenz sowie ein Festakt auf einer der großen Platzanlagen zählten. Hierzu schmückte man die Fassaden und Innenräume der Kirchen und Paläste mit textilen und bildkünstlerischen Dekorationsprogrammen, errichtete ephemere Festapparate und -architekturen auf den Plätzen, die den ganzen Tag über von Trommlern und Trompetern begleitet wurden und die am Abend als Bühne für die Aufführung einer Serenata oder als Feuerwerksapparat fungierten. Akustische Manifestationen wie Glockengeläut, Böllerschüsse und der ge-

zielt generierte Feuerwerkslärm begleiteten die Festakte kontinuierlich. Für die Organisation und Durchführung der Großveranstaltungen, deren Konzeption meist ein humanistisch gebildeter Künstler oder Aristokrat übernahm, engagierten die Gesandten stets eine Vielzahl von Architekten, Bildhauern und Malern, Literaten und Musikern, Ingenieuren, Dekorateurs, Handwerkern und Pyrotechnikern. Als Ideatoren der Festprogramme traten herausragende Künstlerpersönlichkeiten wie Gianlorenzo Bernini (1598–1680), Carlo Fontana (1638–1714) oder Pierre Le Gros (1666–1719) in Erscheinung, während Instrumentalvirtuosen wie Bernardo Pasquini (1637–1710), Arcangelo Corelli und Leonardo Vinci (um 1690–1730) die Huldigungsmusiken komponierten und zur Aufführung brachten.

Im Zuge der oft mehrere Tage umfassenden Festreigen machten stets auch römische Adlige und andere Vertreter der mit der jeweiligen Krone in einem Loyalitätsverhältnis verbundenen ›nationalen‹ Fraktionen mit eigenen Veranstaltungen auf sich aufmerksam. Allen voran die Kardinalprotektoren, die neben den akkreditierten Gesandten die Interessen der Monarchen am Papstthron vertraten, betrieben mit ihren Festen einen ähnlich hohen Aufwand wie die Botschafter.¹¹ Durch Illuminationen und andere Freudenbekundungen beteiligten sich auch weitere Akteure der in Rom ansässigen Fremdgemeinschaften, ›Nationen‹ bzw. *nationes*, an den Feierlichkeiten, womit sich diese auf weite Teile des Stadtraums ausweiteten.¹² Schließlich lebte in Rom eine Vielzahl von Menschen unterschiedlicher europäischer Herkunftsregionen und -länder, die sich hinsichtlich ihrer Sprache, Kleidung und Traditionen als kulturelle Gemeinschaft einer *natio* verstanden und in Nationalkirchen und Bruderschaften organisierten.¹³ Allen voran die aus spanischen, französischen und deutschen Gebieten stammenden Fremdgemeinschaften

7 Für den ›Krieg der Bilder‹ konkurrierender Mächte in Rom vgl. Garms-Cornides 1989; Bodart 2004, Bodart 2007a; Bodart 2007b; Sabatier 2007; Polleroß 2010. Zur politischen Funktion römischer Kantaten und Serenaten vgl. Kirkendale 1964; Griffin 1983; Tcharos 2006; Tcharos 2011; Zur Nieden 2012; *La Fortuna di Roma* 2016.

8 Vgl. Ago 1997; Andretta 1997; *Cérémonial et rituel à Rome* 1997; *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento* 1998; *Court and Politics in Papal Rome* 2002; Visceglia 2002b.

9 ›Öffentlichkeit‹ wird im Sinne von ›repräsentativer Öffentlichkeit‹ verstanden, wie sie Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) als Machtdemonstration der Souveräne des Ancien Régime definiert hat, die ihre Herrschaft ›statt für das Volk, ›vor dem Volk‹ repräsentierten, vgl. Habermas (1962) 1990, S. 61. Für den neueren Ansatz der ›geplanten Öffentlichkeiten‹ vgl. Studt 2011.

10 Zur Festkultur im barocken Rom vgl. die Kompendien Fagiolo dell'Arco/Carandini 1977–1978; Fagiolo dell'Arco 1997a; *La festa barocca* 1997; *Le capitali della festa* 2007; Rak 2012. Vgl. weiter die Ausstellungskataloge *Fochi d'allegrezza* 1982; *Il teatro e la festa* 1989; *Feste e spettacoli* 1990; *Della China e di altre ›machine di gioia‹* 1994; *La Festa a Roma* 1997; *Incisioni barocche di feste e avvenimenti* 2002; *Feste barocche per inciso* 2015. Zu Musik und Fest vgl. Hammond 1994; Schrammek 2001; *Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert*

2004; Heyink 2010. Grundlegend zur Festkultur der Frühen Neuzeit vgl. Watanabe-O'Kelly 1992; *Spectaculum Europaeum* 1999; *Italian Renaissance Festivals* 1992; *Court Festivals of the European Renaissance* 2002; *Europa triumphans* 2004; *Ceremonial Entries* 2015; *Early Modern European Festivals* 2016.

11 Zu den Kardinalprotektoren vgl. Wodka 1938; Blaas 1957; Wilkie 1974; Poncet 2002; Faber 2004; Faber 2005; Wolfe 2008; Poncet 2011, S. 269–282; *Gli ›angeli custodi‹ delle monarchie* 2018; Marceau 2020; Mazzetti di Pietralata 2020; Morales 2020; Pezzi 2020.

12 ›Nation‹ bzw. ›Nationen‹ wird nicht im modernen Sinne einer kollektiven politischen Verbindung von Nation und Staat verwendet, wie sie erst seit der Herausbildung der Nationalstaaten im ausgehenden 19. Jahrhundert angenommen wird, sondern im Sinne des bis auf die Antike zurückreichenden Konzepts der *natio*, vgl. Gellner 1983; Hobsbawm 1990; Anderson 1991; Smith 1991; *Comunità forestiere e ›nationes‹* 2001; Hirschi 2005; *Le sentiment national* 2007; Smith 2008; Hirschi 2012; *Nazioni d'Italia* 2012; Koller/Kubersky-Piredda 2015.

13 Zu den Nationalkirchen vgl. Salerno 1968; *Le chiese nazionali a Roma* 1979; *Identità e rappresentazione* 2015; *Chiese e nationes a Roma* 2017; *Constructing Nationhood* 2020. Zum Musikleben der Nationalkirchen vgl. Lionnet 1985b; Lionnet 1986; Pietschmann 2002; Heyink 2010; Ciliberti 2016; *Music and the Identity Process* 2020.

prägten das soziale, kulturelle und religiöse Leben Roms in entscheidendem Maße.¹⁴

Ungeachtet der herausragenden Bedeutung für die internationale Außendarstellung der katholischen Monarchen harrt die Festkultur ihrer Repräsentanten im Rom des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts einer tiefergehenden, vergleichenden Untersuchung.¹⁵ Da sich die Forschung bislang überwiegend auf diejenigen Feste konzentriert hat, für die Bildquellen und Librettodrucke erhalten sind, wurde bis dato nur die Spitze des Eisbergs der überaus reichhaltigen ›internationalen Festkultur‹ in den Blick genommen. Insbesondere für das Zusammenwirken von Kunst- und Musikproduktion fehlt eine interdisziplinär-komparatistische Studie. Die vorliegende Arbeit analysiert die Feste der europäischen Mächte als multimediale Inszenierungen, die im Zusammenspiel visueller und auditiver Medien auf die Vermittlung politischer Botschaften und die Emotionalisierung des Publikums zielten. Darüber hinaus werden die Festereignisse als Kommunikationsraum verstanden, in dem auch die Akteure rivalisierender ›nationaler‹ Fraktionen interagierten und eigene Positionen artikulierten. Mit ihren regelmäßigen und außerordentlichen Festen konkurrierten die Diplomaten nicht nur um die Gunst des Papstthofs und des anwesenden Publikums, sondern auch um das Ansehen ihrer Dienstherren vor der europäischen höfischen ›Öffentlichkeit‹.¹⁶ Der Fokus liegt auf den festlichen Repräsentationen der Könige von Spanien und Frankreich sowie des Kaisers, wobei auch Festivitäten von Gesandten anderer Mächte zum Vergleich herangezogen werden. Der zeitliche Rahmen ist von etwa 1600 bis 1730 recht weit gewählt, um Konstanten und Brüche, Traditionen und Innovationen aufzeigen zu können.

Quellenlage und -kritik

Ausgangspunkt für die Untersuchung der ephemeren, prozesshaften Festereignisse bildet die kritische Analyse der zum Anlass publizierten Printmedien, die sich heute in diversen Archiven im In- und Ausland befinden: Festbeschreibungen, Druckgraphiken und Libretti. Die *relazioni* genannten Festbeschreibungen ermöglichen einen Überblick über den Verlauf der Veranstaltungen

mit besonderem Fokus auf den Akteuren, dem Zeremoniell, den Dekorationen und ephemeren Kunstwerken, die oft detailliert beschrieben und nicht selten in ihrem politischen Aussagegehalt gedeutet werden.¹⁷ Störfaktoren wie technische Pannen, Unmutsbekundungen des Publikums oder gar Sabotageakte von Seiten der Kontrahenten unterschlagen sie stets.¹⁸ Da die Relationen meist im Auftrag der Veranstalter verfasst und nicht selten bereits im Vorfeld der Feiern gedruckt wurden, bilden sie keine objektiven Berichte der historischen Ereignisse. Schließlich nutzten die Veranstalter sie als persuasive Kommunikationsmedien, mittels derer sie die Feste über die räumlichen und zeitlichen Grenzen der Ereignisse hinaus zu perpetuieren und ihre Lesart zu lenken suchten.¹⁹ Aufschlussreich ist ihre Lektüre hinsichtlich der Auftraggeberintention und der beabsichtigten Wirkung, die ihren Niederschlag in den Schilderungen der vermeintlichen Publikumsreaktionen findet.

Auch bei den Druckgraphiken, die bestimmte Festmomente mit prozesshaften, performativen Elementen oder einzelne ephemere Festdekorationen und -apparate als dekontextualisierte Kunstwerke darstellen, handelt es sich um idealisierte Auftragswerke der Gastgeber. Das Spektrum reicht von kleinformatigen, in die Festbeschreibungen integrierten Radierungen bis hin zu großen ausklappbaren Bildtafeln und als Einzelblätter publizierte Kupferstiche von hoher künstlerischer Qualität.²⁰ Wie die Druckgraphiken müssen die wenigen erhaltenen Gemälde römischer Feste vor dem Hintergrund des Medientransfers, gattungsspezifischer Konventionen, künstlerischer Strategien, Auftraggeberinteressen und ihrer spezifischen Funktion betrachtet werden.²¹ Die bildlichen Medien zielten darauf, die ephemeren Kunstwerke und die soziale Funktion der Feste abzubilden, um die lokal oder zeitlich von den Veranstaltungen entfernten Betrachter von der Pracht der Ereignisse und dem durch diese artikulierten Machtanspruch zu überzeugen. Vorbereitende Zeichnungen, die aus dem Entstehungskontext stammen, ermöglichen wiederum einen Einblick in die Ideen- und Formengenerierung umfassender Dekorationsprogramme sowie in die Konstruktionsweise der Festapparate und -architekturen.

Die Librettodrucke, die die Basis für die Untersuchung der im Festkontext aufgeführten Kantaten, Serenaten oder Opern

2006; Heyink 2010; Polleroß 2010; Krummholz 2017. Zur Festkultur der polnischen *natio* vgl. Osiecka-Samsonowicz 2014.

16 Zur europäischen höfischen ›Öffentlichkeit‹ im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Stollberg-Rilinger 1997a; Daniel 2000; Sösemann 2002; Bauer 2003; Wrede 2004; Bauer 2010; Ziegler 2010.

17 Zu Festbeschreibungen im barocken Rom vgl. Diez 1986; Fagiolo dell'Arco 1994.

18 Grundlegend zu Festbeschreibungen der Frühen Neuzeit vgl. Watanabe-O'Kelly 1988; *Festivals and Ceremonies* 2000; Watanabe-O'Kelly 2004; Rahn 2007.

19 Zur Bedeutung der offiziellen Printmedien als persuasive Kommunikationsmittel vgl. Kap. IV.4.

20 Für Rom als Zentrum der Druckgraphik vgl. *The Print in Italy* 2001; Leuschner 2005.

21 Vgl. Stähler 2000; Zerner 2004; Fischer 2009; Papiro 2012; Papiro 2016; *EyeWitness Views* 2017.

bilden, reichen von schlichten Textdrucken im Oktav- bis zu mit Radierungen oder Kupferstichen ausgestatteten Ausgaben im Folioformat.²² Mittels einführender Erläuterungen oder fußnotenartiger Anmerkungen konkretisieren die Texthefte oft die symbolisch artikulierten politischen Botschaften der Huldigungsmusiken. Bei den wenigen erhaltenen, kostbar gebundenen und von Hand bemalten Exemplaren handelt es sich um repräsentative Dedikationsexemplare, welche die Veranstalter an ihre Dienstherren sandten. Handschriftliche Partituren haben sich nur für einen Bruchteil der Kantaten und Serenaten erhalten. Partiturdrukke wurden nicht publiziert.

Einblicke in organisatorische, personelle, materielle und finanzielle Aspekte der Feste bieten Rechnungen für die in der Vorbereitung und Durchführung erbrachten Leistungen von Händlern und Handwerkern, Dekorateurs und Pyrotechnikern, Architekten, Bildhauern und Malern, Sängern und Instrumentalisten. Die Auswertung von Rechnungsbüchern der Familien Barberini und Colonna, die im Verlauf des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts bedeutende Repräsentanten des französischen bzw. spanischen Königs und des Kaisers in Rom stellten, erlauben generalisierende Erkenntnisse über die Organisation der Feste.²³ Rückschlüsse auf die Intention der Veranstalter und die politischen Hintergründe ermöglichen Korrespondenzen der Gesandten, Kardinalprotektoren und weiterer Vertreter der ›nationalen‹ Fraktionen, etwa der Direktoren der Académie de France à Rome, die teils publiziert vorliegen und teils neu recherchiert wurden.²⁴ Eine Auswahl der neu erschlossenen handschriftlichen Quellen ist am Ende dieses Buchs in einem Appendix versammelt, der Großteil der handschriftlichen und gedruckten Primärquellen wird jeweils in den Anmerkungen zitiert.²⁵

Von Augenzeugen verfasste Diarien, etwa diejenigen Giacinto Giglis (1594–1671), Carlo Cartaris (1614–1697) und Francesco Valesios (1670–1742), referieren oft nicht nur den Verlauf der Festereignisse, sondern berichten über gesellschaftliche und zeitgeschichtliche Hintergründe und bieten subjektive Wahrnehmungen des Dargebotenen. Einen ›Blick von außen‹ gewähren Reisebeschreibungen auswärtiger Besucher, etwa Edward Wrights *Observations made in Travelling through France, Italy &c.* (1730).²⁶ In komprimierter Form informieren Avvisi, handschriftliche oder gedruckte Blätter mit Nachrichten vom Papstthof, die innerhalb der diplomatischen Netzwerke zirkulierten, über die Veranstaltungen.²⁷ Die oft von anonymen Au-

22 Einen Überblick über die Librettoproduktion bieten Franchi 1988; Franchi/Sartori 1997; *I libretti italiani a stampa* 1990–1994. Grundlegend zur Musikpublizistik der Frühen Neuzeit vgl. Bianconi 1987, S. 65–73.

23 Vgl. das Archivio Barberini in der Biblioteca Apostolica Vaticana und das Archivio Colonna in der Biblioteca del Monastero di Santa Scolastica in Subiaco.

24 Vgl. *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France 1884–1998; Correspondance des Directeurs 1887–1912.*

25 Die Übersetzungen der fremdsprachigen Zitate im Fließtext stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Autor.

26 Vgl. Wright 1730; Tilmouth 1981.

toren verfassten und von römischen Druckern und Verlegern in kommerzieller Absicht publizierten und vertriebenen Festbeschreibungen widmen sich vielen Festen mit ausführlichen Schilderungen.²⁸ Auch die seit 1716 zunächst unter dem Namen *Diario Ordinario d'Ungheria*, ab 1718 als *Diario Ordinario del Chracas* bzw. *Diario Ordinario di Roma* firmierende römische Wochenzeitung der Verlegerfamilie Chracas berichtet regelmäßig über die Festivitäten der auswärtigen Diplomaten.²⁹ Schließlich unterrichteten ausländische (Hof-)Zeitungen, deren Berichte auf Avvisi, gedruckten Festbeschreibungen und den Relationen der in Rom ansässigen Diplomaten basieren, etwa die *Gazette de France* (ab 1631), der *Mercure Galant* (ab 1672) bzw. *Mercure de France* (ab 1724), die europäische höfische ›Öffentlichkeit‹ von den Festereignissen in Rom. Die systematische Auswertung und kritische Gegenüberstellung der Medien offizieller Festpublizistik mit den anderen genannten Sekundärquellen ermöglicht sowohl in künstlerischer- als auch in kultur-, politik- und sozialhistorischer Hinsicht einen neuen, differenzierteren Blick auf die römisch-barocke Festkultur.

Methodische und theoretische Ansätze

Die auf breiter Quellengrundlage erfolgende Untersuchung der Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom erfordert eine enge Verbindung von Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Sound Studies und Intermedialitätsforschung, sowie Kultur-, Sozial-, Politik- und Kommunikationsgeschichte.

Nach einer Einführung in die soziale, politische und kulturelle Struktur Roms und einer Typologisierung der ›internationalen Festkultur‹ (Kapitel I), werden die vielfältigen optischen und akustischen Elemente der Feste in den Kategorien *Kunst*, *Klang* und *Musik* systematisiert (Kapitel II). Als *Kunst* werden in einem erweiterten Sinne die visuellen, ephemeren Festkünste verstanden, zu denen neben Festapparaten und -architekturen, Dekorationsprogrammen und Zuckerfiguren auch die textile Verkleidung von Gebäuden und Akteuren sowie die kunstvolle Illumination und das Feuerwerk gezählt werden. Das festliche Klangspektrum reicht von Trommel- und Trompetenspiel über Glockengeläut, Böller- und Salutschüsse bis zum gezielt generierten Feuerwerkslärm. *Klang* wird ähnlich dem englischen *sound* als ein weiter Terminus verwendet, der sämtliche Geräusche ohne pejorative Wertung umfasst und einzig von *Musik* abgegrenzt wird.³⁰ Diese wird im traditionellen Sinne als komponierte oder improvisierte

27 Vgl. Infelise 1998; Infelise 2002a; Infelise 2002b. Editionen römischer Avvisi mit Informationen über das römische Musikleben bieten Griffin 1983; Staffieri 1990b; Morelli 1994; Della Libera/Domínguez 2012; Della Libera 2016.

28 Vgl. *Il giornalismo a Roma nel Seicento* 1988.

29 Vgl. Formica 1997.

30 Einen Überblick über diverse Forschungsansätze bieten *Acoustic Turn* 2008; *Sound Studies* 2008; *Situation und Klang* 2012; Schulze 2013; Schulze 2014. Grundlegend für die vorliegende Arbeit sind Zak 1979; Hammerstein 1986; Corbin 1995; Berns 2006a; Berns 2006b; Lazardig 2006; Wald-Fuhrmann 2012; Atkinson 2016.

Tonkunst verstanden. Zu dieser zählen die Kirchen-, Huldigungs- und Instrumentalmusiken, die oft von arrivierten Musikern eigens für den Anlass komponiert und von Gesangs- und Instrumentalvirtuosen aufgeführt wurden.

Für die Analyse des Zusammenwirkens visueller und auditiver Medien im Fest (Kapitel III) wird statt des traditionellen *interart-* der Intermedialitätsbegriff gebraucht, da dieser die Einbeziehung jeglicher medialer Artikulationsformen, auch vestimentärer, akustischer oder performativer Elemente, ermöglicht.³¹ Der Fokus liegt hierbei auf der Form und Funktion des intra- und intermedialen Zusammenspiels optischer und akustischer Medien, wobei auch Wirkung und Mehrwert der Medienkombinationen in Intention und Wirkung diskutiert werden.³² Während sich die ephemeren Kunstwerke und Huldigungsmusiken, wenn auch nur anhand sekundärer Quellen, mit kunst- bzw. musikwissenschaftlichen Methoden untersuchen lassen, müssen die multimedialen Darbietungen als ›Aufführung‹ bzw. ›Performance‹ und somit – wie auch das Fest in seiner Gesamtheit – als transitorisches Ereignis verstanden werden.³³ Der aus der Theaterwissenschaft stammende Begriff der ›Inszenierung‹³⁴, der seit den 1990er Jahren zu einem kulturwissenschaftlichen Schlüsselbegriff avanciert ist, integriert neben den visuellen und auditiven Medien auch die ›Performanz‹³⁵ bzw. ›Theatralität‹³⁶ des Veranstalters, seiner Entourage und der geladenen Gäste. Schließlich handelte es sich bei den Festereignissen um *cultural performances*, im Zuge derer sich die Akteure voneinander und gegenüber dem übrigen Publikum darstellten.³⁷

Wenn die Feste in diesem Sinne schließlich als ›Kommunikationsraum‹ interpretiert werden (Kapitel IV), umfasst

dieser Begriff sowohl das historische Ereignis als auch dessen mediale Vermittlung: So werden erstens die Intention und Aktion der Veranstalter, zweitens die Wahrnehmung und Interaktion durch das Publikum und drittens die Vermittlung über die lokalen und zeitlichen Grenzen der Festereignisse hinaus mittels persuasiver Printmedien sowie deren Rezeption diskutiert.³⁸

Grundlegend für das Verständnis der Festveranstaltungen als symbolisch oder konkret artikulierende und emotional manipulierende Kommunikationsmittel sind Studien zum Symbolgebrauch,³⁹ zur symbolischen Kommunikation,⁴⁰ der Zeremoniell-⁴¹ und der historischen Emotionsforschung.⁴² Anregungen für die Diskussion der Wahrnehmung und Rezeption durch die Zeitgenossen, die nur in Ansätzen und als Facette des Bedeutungsreichtums rekonstruiert werden können, bieten Arbeiten der historischen Rezeptionsforschung,⁴³ der Rezeptionsästhetik⁴⁴ und der historischen Anthropologie der Sinneswahrnehmung.⁴⁵ Hinsichtlich der Vermittlung der Festereignisse an die Höfe Europas wird auf neuere Studien der Kommunikations- und Mediengeschichte zurückgegriffen.⁴⁶ In der Verbindung von politik- und sozialhistorischer Untersuchung steht die Arbeit in der Tradition der neueren Kulturgeschichte bzw. der Kulturgeschichte des Politischen und der historischen Anthropologie.⁴⁷

Die genannten theoretischen und methodischen Ansätze werden in den Ausführungen nur *en passant* oder in den Anmerkungen erläutert. Ausgangspunkt der Überlegungen und der Darstellung stellen die bildlichen und schriftlichen Zeugnisse dar, anhand derer das Thema in seinen unterschiedlichen Aspekten diskutiert wird.

31 Vgl. Faulstich 1998; Rajewsky 2002; *Intermedialität von Bild und Musik* 2018. Angesichts der Diversität der in Relation gebrachten Medien wird ein weiter Medienbegriff im Sinne Werner Wolfs verwendet, vgl. Wolf 1999.

32 Die Differenzierung von Intermedialität in Medienkombination, Medienwechsel sowie intra- und intermediale Bezugnahmen folgt Rajewsky 2002, S. 15–18.

33 Zur Definition von ›Aufführung‹ und ›Performance‹ aus theaterwissenschaftlicher Sicht vgl. Fischer-Lichte 2003, S. 38–41.

34 Fischer-Lichte definiert ›Inszenierung‹ wie folgt: »Es ist also Aufgabe der Inszenierung, unter Rekurs auf und Verwendung von Materialien – Räumen, Körpern, Objekten, Licht und Tönen – sinnlich wahrnehmbare Vorgänge zu gestalten, in denen etwas Nicht-Sinnliches, etwas Imaginäres sinnlich in Erscheinung tritt und die in der Aufführung Zuschauern vorgeführt werden, die sie wahrnehmen, erfahren und ihnen Bedeutung beilegen können.«, Fischer-Lichte 2003, S. 43. Vgl. auch Blume 2014; *Inszenierung und Gedächtnis* 2014.

35 Vgl. Fischer-Lichte 2000; Wulf/Göhlich/Zirfas 2001; Fischer-Lichte 2002; Fischer-Lichte 2003; *Geschichtswissenschaft und ›performative turn‹* 2003; Fischer-Lichte 2004; Burke 2005a; Burke 2012; *Performativity and Performance in Baroque Rome* 2012.

36 In ihrer *Semiotik des Theaters* hat Fischer-Lichte Theatralität als »einen spezifischen ›Modus der Zeichenverwendung‹ durch Produzenten und Rezipienten definiert, der menschliche Körper und die Objekte ihrer Umwelt nach den Prinzipien der Mobilität und Polyfunktionalität in theatrale Zeichen verwandelt.«, Fischer-Lichte 2001, S. 3. Vgl. Fischer-Lichte 1983; Fischer-Lichte 2000; Fischer-Lichte/Roselt 2001; *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* 2001; *Theater und Fest in Europa* 2012.

37 Vgl. Singer 1959, bes. S. XII–XIII.

38 Diesem Verständnis liegt der reziproke Kommunikationsbegriff Niklas Luhmanns zugrunde, vgl. Luhmann 1984, bes. S. 191–192; Luhmann 1995. Zum frühneuzeitlichen Hof als ›Kommunikationsraum‹ vgl. Schlögl 2004a; Schlögl 2005.

39 Vgl. Cassirer 1923–1929; Eco 1977; Eco 1985; *Institutionalität und Symbolisierung* 2001; *Werte und Symbole im frühneuzeitlichen Rom* 2005; Füssel 2009.

40 Vgl. Stollberg-Rilinger 2004; *Riten, Gesten, Zeremonien* 2008; *Spektakel der Macht* 2008; *Die Bildlichkeit symbolischer Akte* 2010; *Alles nur symbolisch?* 2013; Stollberg-Rilinger 2013.

41 Vgl. Gestrich 1995; Rahn 1995; *Zeremoniell als höfische Ästhetik* 1995; Zika 2002; *Functions and Decorations* 2003; Rahn 2006; *Zeremoniell und Raum im Schlossbau* 2014. Zum Verhältnis von Zeremoniell und Musik vgl. Riepe 2003; Bölling 2006; Bölling 2009; Wald-Fuhrmann 2012; Spohr 2014.

42 Vgl. Kolesch 2006.

43 Vgl. Gartz 1999; Rohrschneider 2002; *Kunst und ihre Betrachter* 2005; Schütze 2005; Mellmann/Willand 2013. Zur Wahrnehmung barocker Feste vgl. Möseneder 1983; Quaeitzsch 2009.

44 Vgl. Kemp 1992; Shearman 1992.

45 Vgl. Corbin 1984; Corbin 1998; Smith 2007.

46 Vgl. Gestrich 1994; Gestrich 1995; Stollberg-Rilinger 1997a; Daniel 2000; Bauer 2003; Schumann 2003; Wrede 2004; Bauer 2010; Ziegler 2010; Sösemann 2012.

47 Vgl. Burke 1992; Burke 1996b; *Kulturgeschichte heute* 1996; Reinhard 2004; Burke 2005b; *Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?* 2005.

I

Das barocke Rom. Stadt der ›Nationen‹, Diplomaten und Feste

Rom war im 17. Jahrhundert ein großes Theater, ein Welttheater gar, daran lassen die Autoren zeitgenössischer Festbeschreibungen keinen Zweifel. »Die Stadt Rom, die selbst zu anderen Zeiten ein großes Theater darstellt,« so behauptet eine Relation aus dem *anno santo* 1650, »wird in ihren berühmten Heiligen Jahren zum großen Schauspiel für die Erde.«¹ In seiner Schilderung der Feierlichkeiten, die Maffeo Barberini (1631–1685) im Juni 1663 anlässlich der Präsentation der *Chinea* veranstaltete, bezieht Marco Antonio Nobile den Topos wiederum auf die in Rom lebenden Fremdgemeinschaften, wenn er schreibt: »Die Römer applaudierten ihm für seine Großzügigkeit, die Spanier bejubelten den Fürsten für seine Generosität, und alle diejenigen Nationen, die sich im Theater Rom diesem festlichen Applaus anschlossen, waren sich darin einig.«² Selbst in Kantaten und auf der Opernbühne besang man die Ewige Stadt mit dieser Metapher: »Das Theater ist Rom«, so heißt es in Georg Friedrich Händels (1685–1759) *Germanico*, »und das Kapitol ist die Bühne«.³

Der Topos von der Welt als Bühne und dem Leben als Schauspiel, der seine nachhaltigste literarische Prägung in Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) *El gran teatro del mundo* (1665) gefunden hat, erfreute sich im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts in unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen geradezu ubiquitärer Verwendung, weshalb das Theater von der jüngeren Forschung gar zum kulturellen Modell des Barockzeitalters proklamiert wurde.⁴ Auf Rom traf die vielzitierte Metapher des *gran teatro del mondo* in gleich mehrfacher Hinsicht zu: als Sitz der weltumspannenden Papstkirche, als Stadt der europäischen *na-*

tiones und der auswärtigen Diplomaten und nicht zuletzt als international beachtetes Festzentrum.⁵

Machtverfall und kultureller Glanz. Soziale, politische und kulturelle Struktur Roms

Rom war eine der ersten kosmopolitischen Städte im Europa der Frühen Neuzeit. Als einstige Hauptstadt des Römischen Reichs, als Mittelpunkt der katholischen Christenheit und als vibrierendes Kulturzentrum zogen ihre spirituellen, kulturellen und materiellen Reichtümer alljährlich eine Vielzahl von auswärtigen Menschen an. In den Heiligen Jahren pilgerten hunderttausende Gläubige aus aller Herren Länder in die Ewige Stadt, um durch den Besuch der Pilgerkirchen und die Versenkung in vorgeschriebene Andachtsübungen den von den Päpsten in Aussicht gestellten Generalablass zu erhalten. Nationalkirchen bildeten erste Anlaufpunkte für ihre Landsleute und das Zentrum für die in Rom lebenden Fremdgemeinschaften, die sich in enger Nachbarschaft zueinander angesiedelt hatten. Gesandte und Kardinalprotektoren vertraten die Interessen der katholischen Mächte am Heiligen Stuhl und repräsentierten ihre Dienstherrn mit aufwendiger Prachtentfaltung. Die Mutterkonvente diverser Ordensgemeinschaften, insbesondere der Reformkongregationen der Oratorianer und Jesuiten, rekrutierten ihren Nachwuchs von weit über die Grenzen des Kirchenstaates her. Architekten, Bildhauer und Maler kamen nach Rom, um die Kunstwerke des antiken und moder-

1 »Roma, che in altro tempo è teatro grande se stessa, ne suoi famosi anni Santi è spettacolo grande alla terra.«, *Apparato* 1650, S. 3.

2 »Li Romani l'acclamarono per magnanimo, li Spagnuoli per Principe generoso, e tutte le nationi, che nel teatro di Roma concorsero à questi festivi applausi, differo unanimi«, Nobile 1663, S. 25–26. Vgl. auch: »Nel gran teatro del mondo, dico in Roma, si fece la solennissima funzione«, Beginn des handschriftlichen Berichts Angelo Missaccis von der Verleihung des Ordens des Heiligen Geistes am 28. September 1675 in San Luigi dei Francesi an Ludovico de Conti, Duca di Sforza,

Flavio Orsini, Duca di Bracciano, und Filippo Cesarini, Principe di Sonnino, publ. in Benocci 1998, S. 25–38, hier S. 32.

3 »Teatro è Roma e il Campidoglio è scena«, zit. nach Engelhardt 2016, S. 67.

4 Vgl. Costanzo 1964; Kirchner 1985. Zum Theater als kulturelles Modell und zum weiten Gebrauch des Theaterbegriffs im 17. und im 20. Jahrhundert vgl. Fischer-Lichte 1995.

5 Vgl. Fagiolo dell'Arco/Fagiolo 1967; Carandini 1976; Seidler 1996; Bindi 1997; *La corte di Roma tra Cinque e Seicento* 1998; Rosa 2002.