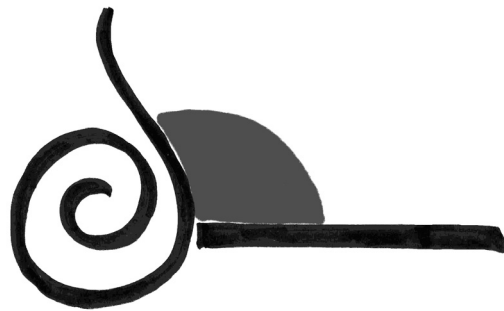


MORGENRÖTE DES BAROCK

Tanz im 17. Jahrhundert



1. Rothenfelser Tanzsymposion

9.-13. Juni 2004

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller und Maria Richter



Tagungsband zum
1. Rothenfelser Tanzsymposion
9.-13. Juni 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Freiburg 2004

© »fa-gisis« Musik- und Tanzedition
Uwe W. Schlottermüller
Postfach 5266
79019 Freiburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-931344-04-5

INHALT

Vorwort	7
KLAUS ABROMEIT	
»Aber Johann Georg hat gesagt ...«.	
Eine kommentierte Tanzstunde nach Johann Georg Pasch	9
GILES BENNETT	
Tanz am Braunschweiger Hof um 1700.	
Hugues Bonnefonds bisher unbekanntes Tanztraktat	15
PETER BOHLIN	
An Introduction to the Court Ballet Texts at the Time of	
Queen Christina of Sweden. With a Reading of <i>Ballet vom Lauff der Welt</i> (1642)	45
ÉVA FARAGÓ	
Historischer Tanz im Ungarn des 17. Jahrhundert.	
Ein Spiegel der Politik	51
MAGDALENE GÄRTNER	
Höfische Repräsentation und Festkultur.	
Die »Reiß« Kurfürst Friedrichs V. von der Pfalz	53
RAINER GSTREIN	
»... welches warlich bey einer wolbestelten Policy ist warzunehmen und	
auffs allerscharffeste zu verbieten ...«. Anstößige Tänze im 17. Jahrhundert	71
CAROL G. MARSH	
The Lovelace Manuscript. A Preliminary Study	81
VESNA MLAKAR	
Die Anfänge der Tanzkunst am kurfürstlichen Hof in München	91
MARIE-THÉRÈSE MOUREY	
Mercurius' »Schau-Platz der Dantzenden« (1671).	
Oder: Von der Zivilisierung der Sitten durch die französische »belle danse«	105

JADWIGA NOWACZEK	
Die Courante zwischen »pesle-mesle« und distinguiertes Noblesse. Studien zum Übergang vom Renaissance- zum Barocktanz anhand der Courante von de Lauze	117
EVELYN JL. PUEFKEN	
»Barock-Kastagnetten«. »Informationes« – »Instructiones« – »Demonstrationes«	155
GUDRUN ROTTENSTEINER	
Vom »Ballarino« zum »Maitre à danser«. Grazer Tanzmeister des 17. Jahrhunderts	181
STEPHANIE SCHROEDTER	
»... dass ein geschickter Teutscher eben so galant, als ein gebohrner Frantzose tanzen könne ...«. Tendenzen deutscher Tanzkunst um 1700 im Spannungsfeld von Adaption und Kreation	189
HANNELORE UNFRIED	
Die Sarabande. Wortlos, aber nicht sinnlos	217
NICOLINE WINKLER	
»La Gillotte«. Eine »Gavotte à figures«	245
Zusammenfassungen/Summaries	263
Referenten	269
Bibliografie	273

Die Anfänge der Tanzkunst am kurfürstlichen Hof in München

VESNA MLAKAR

Tanzen – das war einst für Patrizier, Bürger und die gesamte ländliche Bevölkerung Bayerns Ausdruck ureigenster Lebensfreude. Auch auf der herzoglichen Burg Trausnitz, dem Wohnsitz des Thronfolgers Wilhelm V. (1548-1597) und seiner ihm im Jahr 1568 angetrauten Gemahlin Renate von Lothringen (1544-1602), wurde die »Kunst der Unterhaltung« vorerst hochgehalten: Man vergnügte sich bei Tänzen, Konzerten, Maskeraden oder Turnieren, veranstaltete Feuerwerke und erfreute sich an den Auftritten so genannter »welscher Springer« – bis der finanzielle Zusammenbruch das Paar noch vor Antritt ihrer Herrschaft (1579) zu Umkehr und (religiöser) Neubesinnung zwang.

Schwer traumatisiert durch die aus Nachlässigkeit und Verschwendungssucht selbst verschuldete katastrophale Situation zog der damals 27-jährige Herzog einschneidende Konsequenzen, die sich vor allem für die weitere Entwicklung der künstlerischen Atmosphäre am Münchner Hof¹ als folgenreich herausstellen sollten. Ein handschriftlicher Vermerk Wilhelms V. auf einer Inventarliste von 1582 verrät viel über die neue Stimmung:

Dieweil ich nitt, wie ettwan andere meines gleich zu Jägen, Gesellschafft, Spilen, Turniern, Dantzen und was dgleich Khurzweil, lust hab, so verhoffe ich, nach glegenhait Meiner Malincolisch nattur, außer das sölhe cantorej, wie angedeut, fürnemblich den gottesdienst in vhil weg befördern thuett, es sollen die 4 oder 5000 fl., so ungeuerlich dariber ghen mechten, nitt so gar ybel angelegt sein.²

Auch in den Anweisungen zur Erziehung seiner beiden ältesten Söhne Maximilian (1573-1651) und Philip (1576-1598) bestand der Vater darauf, dass alle »Schalknarren, Gaukler, Springer oder andere leichtfertige Rott« fortzuschicken seien.³ Der Obhut der Jesuiten anvertraut, wuchsen die Prinzen zu einer Zeit, wo der Hof längst allen Ausschweifungen und öffentlichen Divertissements den Rücken gekehrt hatte, in einem von Sparmaßnahmen geprägten Klima auf.

Als Herzog Wilhelm V. nach nur 18 Jahren Regentschaft 1597 aus Resignation vor den wirtschaftlichen Schwierigkeiten abdankte und die Herrschaft an seinen 24-jährigen Sohn Maximilian I. übergab, war das Land immer noch hoch verschuldet. Auch der 1618 ausbrechende Dreißigjährige Krieg und seine vor allem für Bayern verheerenden Folgen standen einem erneuten künstlerischen Aufschwung im Wege. Maximilian I., seit 1623 Bayerns erster Kurfürst und unerbittlicher Verfechter der katholischen Konfession, verbannte – gezielter noch als sein Vater – jede Art »leichter Unterhaltung« von seinem mit religiöser Strenge geführten Hof. Allein das Jesuitentheater – in seiner Aufführungspraxis durchaus offen für die italienischen Innovationen auf dem Gebiet

der Bühnenkunst – fand seine Wertschätzung und Unterstützung. Es sollte über ein halbes Jahrhundert dauern, bis die Verheiratung seines noch minderjährigen Sohnes Ferdinand Maria (1636-1679) mit Henriette Adelaide (1636-1676), einer Prinzessin aus Savoyen, den vernunftgeprägten Staatsmann 1650, zwei Jahre nach dem Westfälischen Frieden in Münster und Osnabrück zum Umdenken veranlasste.

Orientierung am Vorbild der Turiner Hochzeitsfeierlichkeiten

Als Maximilian I. 1635 im Alter von 62 Jahren in zweiter Ehe⁴ die junge Erzherzogin Maria Anna von Österreich (1610-1665), Tochter Kaiser Ferdinands II. und Schwester Kaiser Ferdinands III., zur Frau nimmt, beruht seine Entscheidung auf rein politischen Erwägungen: Um den Fortbestand seiner Dynastie zu sichern, braucht er einen Erben. Die Geburt eines Sohnes am 31. Oktober des folgenden Jahres wird freudig begrüßt, wengleich sich die Tauffeierlichkeiten auf die bloße religiöse Zeremonie beschränken.

Trotz aller Unwegsamkeiten des immer noch brodelnden Krieges wird auf die gute Erziehung des zukünftigen Kurfürsten Ferdinand Maria geachtet. Zahlreiche Instruktionen des militärisch wie politisch eingespannten Vaters regeln den Ablauf und die Inhalte der Ausbildung sowie die Freizeitgestaltung mit ihrem Programm aus Fechten, Reiten, Ballspiel, Schachspiel und Jagd. Im Alter von zehn Jahren erhält Ferdinand Maria seinen eigenen Hofstaat. Vier Jahre später wird er in einer öffentlichen Versammlung offiziell den Repräsentanten der verschiedenen Staaten vorgestellt, »die dem Kurprinzen voll Freude den Treueschwur leisten«⁵. Die ohne Zutun Ferdinand Marias geschmiedeten Pläne zu seiner Vermählung gehen zu diesem Zeitpunkt bereits in die letzte Runde.

Schon im September 1647 hatte Kardinal Mazarin das Bayerische Kurfürstenhaus erstmals auf eine mögliche Verbindung mit einer der beiden Töchter von Herzog Victor Amadeus II. von Savoyen (1587-1637, Herzog seit 1630) hingewiesen.⁶ Vor dem Hintergrund politisch-dynastischer Überlegungen bringt er damit die bayerisch-savoyischen Verhandlungen ins Rollen. Die Verantwortung in dieser Angelegenheit wird dem Obersthofmeister Maximilian Kurz zu Senftenau, Graf von Valley (1595-1662) übertragen, der seinerseits zu fortgeschrittener Zeit den italienischen Sekretär des Kurfürsten Maximilian I., Ferdinand Egartner, nach Turin entsendet, um die zwei in Frage kommenden Prinzessinnen – Margherita, die ernstere, weniger hübsche und melancholische Ältere, und Henriette Adelaide, die begehrte und anmutige Jüngere – in Augenschein zu nehmen.⁷ Unter dem Pseudonym Aloise Rizzi mischt er sich unter die Stadtbevölkerung und vermittelt Gesehenes und Gehörtes nach München. In einem letzten, auf italienisch geschriebenen Brief vom 4. Dezember 1649, fasst er seine Beobachtungen noch einmal zusammen und betitelt die mit ihrer Schwester im Palazzo San Giovanni⁸ untergebrachte Auserwählte Henriette Adelaide als »Prinzessin mit Qualitäten ohne jeden Tadel«.

Sie ist das Nesthäkchen⁹ der »Madama Reale«, der Bourbonin Christine von Frankreich (1606-1663)¹⁰, Herzogin von Savoyen und Königin von Zypern. In den Wirren des Bürgerkrieges¹¹ und der militärischen Okkupation Savoyens durch Richelieu wächst sie wohl behütet an den Höfen von Chambéry (1639-1643) und Turin (1643-1652) heran, wo sie immer wieder Festen und prächtigen Ballettaufführungen des von der Mutter geliebten und hochgeschätzten Grafen Philippe d'Aglié beiwohnt. Und noch ein Gedanke (bzw. ehrgeiziger Mutter-Wunsch) bestimmt die Kindheit und Erziehung der Prinzessin: das Bewusstsein, als Braut für den Dauphin von Frankreich, den späteren König Ludwig XIV. (1638-1715) vorgesehen zu sein. Dieser Traum sollte allerdings nicht in Erfüllung gehen.

Kurfürst Maximilian I. ist 77 Jahre alt, als er am 4. Dezember 1650 den Heiratsvertrag zwischen seinem Sohn Ferdinand Maria und der gleichaltrigen Enkelin Heinrichs IV. von Frankreich unterzeichnet. Die bayerische Delegation unter der Führung von Graf Maximilian Kurz zu Senftenau befindet sich schon seit Ende Oktober auf dem Weg nach Turin, denn die Prokura-Hochzeit soll noch im selben Monat in der Geburtsstadt der Braut stattfinden. Der Empfang durch den savoyischen Hof am 27. November 1650 steht am Anfang eines wochenlangen Reigens von Festen und Divertissements, die alle Erwartungen der Bayern übertreffen. Graf Kurz äußert sich in seinen Schreiben nach München¹² voll Erstaunen über die »grosse libertet« am Hof der Herzogin Christine von Frankreich, die sich in ihrer Hofhaltung am französischen Vorbild ihres Bruders Ludwig XIII. (1601-1643) orientiert, und beklagt bald, er sei »mit hochzeitlichen Freudenfesten so okkupiert«, dass er kaum Zeit zur Niederschrift seiner Berichte finde.¹³ Auch verbringen die savoyischen Minister und Beamten ihre Nächte im Theater und auf Bällen und erscheinen erst gegen Mittag zur Arbeit – für den Staatsmann aus Bayern, der es gewohnt ist, den Tag am Münchner Hof früh morgens, gegen sechs oder halb sieben, mit einer Messe zu beginnen, eine undenkbbare Haltung.

Doch Graf Kurz zu Senftenau ist in seiner Funktion als bayerischer Gesandter und Botschafter des Kurfürsten Maximilian I. selbst ein hoher Gast in Turin. Nach seinem Einzug in einer Gala-Kutsche nimmt er im Palazzo des Grafen Philippe d'Aglié Logis.¹⁴ Unzählige Empfänge, Feierlichkeiten und Bälle werden ihm zu Ehren veranstaltet, wobei er an Letzteren von dem ihm zugewiesenen Platz über der Tribüne Ihrer Königlichen Hoheiten aus wohl nur als passiver Zuschauer teilzunehmen hat.¹⁵ Und während er noch die letzten Fragen in Sachen Hochzeit und Heimführung der Braut klärt, bereitet sich der Turiner Hof auf die großen Feste zu Ehren der nun zur zweiten Frau im Staat – nach ihrer Mutter – aufgerückten Prinzessin Henriette Adelaide vor.

Die Organisation dieser Feste obliegt dem vielseitig begabten und schon wiederholt erwähnten Grafen Philippe d'Aglié (Filippo San Martino d'Aglié, 1604-1667); er zeichnet sich auf künstlerischem Gebiet als Dichter, Komponist, Festarrangeur, Tänzer und Choreograf aus. Die Gestaltung der savoyischen Hoffeste liegt seit 1624 fest in seiner Hand. Daneben verfolgt der talentierte Schützling und Berater der Herzogin Christine

aber auch eine glänzende politische Karriere. So hat er 1650 das Amt des Hofmeisters inne und ist damit für den Empfang der bayerischen Delegation zuständig.

Zwei seiner Werke kann Philippe d'Aglié im Anschluss an die am 11. Dezember 1650 in der Kathedrale vollzogene Prokura-Trauung – den Platz des abwesenden Bräutigams nimmt Karl Emmanuel, der Bruder der Braut ein – den aus München angereisten Gästen präsentieren: Die *festa à cavallo Gli Ercoli Domatori de Monstri et Amor Domatore degli Ercoli* wird am Nachmittag des 15. Dezember auf der Piazza di Castello mit großem szenischen Aufwand gegeben.¹⁶ Der mythologische Inhalt mit seiner Grundhaltung von einem Sieg der sittlichen Moral und Kultur über die Barbarei ist ganz auf die Verbindung Bayerns mit Savoyen ausgerichtet. Weitere Festbankette und Bälle, arrangiert im Auftrag des führenden Hofadels, füllen die folgenden Tage aus.

Den Abschluss der Feierlichkeiten aber bildet das sechsteilige »gran balletto« *L'Educatione d'Achille e delle Nereidi sue sorelle nel'Isola Doro*,¹⁷ in dem auch Henriette Adelaide auftritt. Sie tanzt mit größter Grazie die Rolle der Nymphe Dori. In ihrem Gefolge: die zwei älteren Schwestern Margherita und Luisa sowie 13 weitere Hoffräulein.¹⁸ Karl Emmanuel, der 16-jährige Bruder, hat seinen ersten Auftritt als Zephir zu Beginn des Balletts. Auch im zweiten Teil (*Balletto de' Maestri delle Arti insegnando ad Achille e suoi Compagni*) wirkt er als einer der beiden Fechtenden mit, bevor er dann im fünften Teil, von einer Eskorte umringt, die Rolle des Achilles (»un ballo graue, e guerriere« zum Klang der Trompeten) interpretiert. Wie schon der Titel verrät, geht es Philippe d'Aglié in diesem Stück weniger darum, die Hochzeit mit dem bayerischen Erbprinzen hervorzuheben als vielmehr die Größe und den Heldenruhm des Hauses Savoyen. Da die Theatermaschinen für das aufwändige Werk – eine Mischung aus Musik, Gesang und Tanzeinlagen – jedoch nicht rechtzeitig fertig werden, muss die Aufführung auf den 22. Dezember verschoben werden.¹⁹

Obwohl Graf Kurz zu Senftenau gehofft hatte, schon früher abreisen zu können, zwingt ihn der persönliche Wunsch der »Principessa di Baviera« (so der neue offizielle Titel der künftigen Kurfürstin bis zu ihrer Ankunft in München), auch diese letzte Veranstaltung zu besuchen.²⁰ In seinem Tagebuch beschreibt er die Begebenheit und gibt so Zeugnis von der Bedeutung, die man dem Ballett und Henriette Adelaides Leidenschaft dafür am Hof von Savoyen beimisst. Seine persönliche Haltung hingegen wirkt eher gleichgültig. Als kritischer Beobachter, der er war, mag er aber geahnt haben, wie sehr der savoyischen Prinzessin in München all diese theatralen Vergnügungen und Bälle fehlen würden.

Ich war, wo ich schon Abschied genommen, wieder revisitiert worden, und da ich vermeint selbigen Tag abzuräumen, habe die Herzogin Adelheid von Bayern, weil man mit dem Ballet nicht könne fertig werden, an mich gnädigst begehrt, ich sollte selbigen Tag noch über mich nehmen, und den Ballet, darin sie tanzen werde, der Ihrer Durchlaucht dem Herzog Ferdinand zu Ehren angesohnen, und darüber so viele Kosten ergangen, noch zurwarten, so ich endlich auch wol thun mußte. Habe also selbigen Ballet sambt einer darbei gehaltenen Introduction in musica am Freytag morgens umb 2 Uhr angefangen, 32 Cavalieri und 16

Dames, drunder auch die 4 Fürstliche Persohnen gewest, gedantz und bis da der Tag anbrechen wollte, gewehrt.²¹

Glaubt man der Schilderung Pietro Antonio Socinis, so wirkten ungefähr 60 Prinzen und hohe Herren der Hofgesellschaft an der Aufführung mit.²² Tatsächlich werden im Libretto wenigstens zehn Gesangssolisten, eine große Anzahl Choristen und 41 Tänzer aus dem Adelsstand genannt, die insgesamt in 66 verschiedene Tanzrollen schlüpfen mussten.²³ Im Gegensatz dazu ist die Anzahl der Tänzerinnen auf nur 16 Prinzessinnen und Hoffräulein beschränkt. Ihr Auftritt steht am Schluss des Balletts. Das Stück gipfelt in einer Apotheose und Huldigung an »Madama Reale«, die Mutter der mitwirkenden Herzogskinder Karl Emmanuel (Achilles), Henriette Adelaide (Nympe Dori) und ihrer Schwestern (der Nereiden) – von Philippe d’Aglié auf dem Theater geschickt in der mythologischen Figur der Thétis, Mutter des Achilles und der Nereiden, widergespiegelt.²⁴

Wir wissen, dass Graf Kurz zu Senftenau tags darauf die Rückreise antrat und am 15. Januar 1651 in München eintrifft. Die Heimholung der Braut hat Kurfürst Maximilian I. für den Herbst angesetzt. Über die in Turin gebotenen Festlichkeiten ist er dank seiner Gesandten gut informiert. Der kulturelle Rückstand seines Hofes ist offensichtlich und eine Anpassung an den europäischen Standard des 17. Jahrhunderts daher ein dringendes Desiderat. Die Ankunft der ausländischen Prinzessin muss um jeden Preis gebührend gefeiert werden, und mit einem Jesuitendrama allein – seit gut fünfzig Jahren kennt der Münchner Adel so gut wie keine andere theatralische Unterhaltung bei Hof als die von Maximilian I. so geschätzten Schulstücke der Ordensbrüder – kann weder ein ausgefeiltes Festprogramm noch die notwendige, dem Turiner Vorbild entsprechende kurfürstliche Repräsentation bestritten werden. Maximilian I., zeitlebens auf die Finanzen seines ausgebluteten Landes bedacht, zögert nicht, alle Kräfte in Bewegung zu setzen, um den Wettstreit mit den anderen Höfen nun auch kulturell aufnehmen zu können.

Der Münchner Kurfürstenhof rüstet sich zum festlichen Gegenschlag

Noch in Turin hatte Graf Kurz zu Senftenau den Auftrag erhalten, einen guten Tanzmeister für den Münchner Hof zu engagieren. In einem Brief an die Kurfürstin Maria Anna bestätigt er, den savoyischen »ballerino« Emanuele Somis für den Wittelsbacher Hof gewonnen zu haben; dieser werde noch im Sommer in Bayern eintreffen.²⁵ Doch auch an das äußere Erscheinungsbild und die Toilette des Kurprinzen Ferdinand Maria, der wenig Interesse für Fragen der Mode oder körperlicher Schönheit hegt, soll dringend noch Hand gelegt werden.²⁶

Einen Monat nach der Rückkehr der bayerischen Delegation aus Turin wird am 12. Februar 1651 die Prokura-Hochzeit in der Münchner Frauenkirche feierlich bestätigt. Die ganze Stadt ist festlich beleuchtet. Der Hof lädt zu einem Feuerwerk in den

Hofgarten und zum »deutschen Tanz« in die kurfürstliche Residenz.²⁷ Für die Organisation der Feste zeichnet kein anderer als der Obersthofmeister Graf Maximilian Kurz zu Senftenau verantwortlich. Seinen Turiner Erfahrungen ist es wohl zu verdanken, dass auch eine »comedia cantata« oder »comedia in musica«²⁸ aufgeführt wird: die erste verbürgte Aufführung eines musikdramatischen Werkes am Münchner Hof. Leider sind sowohl das Libretto als auch die Partitur verloren gegangen, doch kann in Anbetracht der damals in der Hofkapelle engagierten Musiker vermutet werden, dass die Komposition zu dem am 13. Februar 1651 im Georgssaal der Residenz gezeigten Stück aus der Feder des Kapellmeisters Giovanni Giacomo Porro²⁹ stammt. Aus den Aufzeichnungen des Grafen Kurz wissen wir, dass Musiker der kurfürstlichen Hofkapelle an der ca. fünfstündigen Aufführung mitwirkten und das Bühnenbild viermal gewechselt wurde:

8. February: [...] Hernach um 3 Uhr die Comoedi von den Hofmusicis probirt worden, darbey die Chur- vnd Fürstliche Persohnen gewesen, auch den Stattleuten, solche zusehen, gdist [gnädigst] erlaubt.

13. Februarius: Nachmittag umb 2 Uhr ist die schöne Comoedi in gegenwart aller Chur- vnd Fürsten gehalten worden, deren dissegno absonderlich beschrieben.³⁰

13. February: [...] Nach vollendeter schlittenfahrt, einer sehr schenen Comoedia in Musica so ihrer Churf. Durchl. Hofmusicis repraesentirt, beigewohnt. Vnd sich damit biß umb 7 Uhr in die nacht aufgehallen. Die Scena hatt sich bei dieser Comoedi viermal gar künstlich verendert, die actores aber sind sehr köstlich gekleydt gewesen, vnd haben ein jeder wol vnd solcher gestalt agirt, daß sie den welschen dermalen in schwung gehenden Comoedien nicht viel nachgeben werden [...].³¹

Da der Tanzmeister Emanuele Somis erst im Juni 1651 – also mehr als drei Monate später – seinen Dienst am Münchner Hof antritt, ist es unwahrscheinlich, dass es getanzte Einlagen gab.

Am 15. Februar wohnt der Hof einer »ernsthlichen Comedy« bei den Jesuiten bei, und »eine schöne Mascara« am 20. Februar beschließt die in Abwesenheit der Braut veranstalteten Feierlichkeiten zu Ehren der Vermählung Ferdinand Marias. Gleichzeitig plant Kurfürst Maximilian I. für den Empfang der jungen Prinzessin neben Turnieren, festlichen Aufzügen und Feuerwerken auch eine *Herkulesoper*. Wenig später gibt er deswegen – nun entschlossen, seine Residenz den zu Repräsentationszwecken eines Herrschers durchaus dienlichen Phänomenen Oper und Ballett zu öffnen – den Bau eines »Comedihaus« in Auftrag. Am 17. April 1651 beginnt unter der Leitung von Marx Schinnagl der Umbau eines ehemaligen Kornspeichers am Salvatorplatz zum Logentheater: zum ersten freistehenden Opernhaus in Deutschland.

An welche Künstler der Kurfürst hinsichtlich der Ausarbeitung der Oper gedacht hat, ist unbekannt. Doch sei an dieser Stelle angemerkt, dass Maximilian I. schon am 17. Mai 1651 den »berümbten vnd hieher zu Churf.[ürstlicher] Hofstatt beschriebenen Harpfenist Giovanni Battista Maccioni« aus Orvieto in seiner Residenz empfängt.³² In den ersten Jahren nach Henriette Adelaides Einzug in München gehen mehrere

musikdramatische Aufführungen, für deren Ideen oft die junge Savoyerin verantwortlich zeichnet, auf sein kompositorisches und dichterisches Können zurück.

Im Gegensatz zur »comedia cantata«, über deren Inhalt wir nichts Näheres wissen, ist zur *Herkaulesoper* ein handschriftlicher Entwurf in deutscher Sprache erhalten, der vom Sekretär des Obersthofmeisters Graf Kurz ausgeführt wurde. Darin werden – neben einer ausführlichen Beschreibung des Inhalts, der Szenenfolge und der vorgesehenen Theatereffekte – auch die Ziele des Opernprojekts formuliert:

Belangend was zu Ehren der Churprinzlichen Durchl. aus Savoia möchte gehalten und vorgenommen werden weil man bereits resolviert die Comoedy in Musica zu halten, also gedünckt mich nicht, daß man eine Historia representieren könnte, zumal es gesungener Weise nicht füglich und ohne Verdruß geschehen kann. [...] auch zu Florenz [hat man] bei den hochzeitlichen Festen nach langem Umsehen letztwillig eine Fiktion erwählt.

Zum andern scheint thunlich zu sein, daß diese Materia mit jener, was zu Turin allbereit gehalten worden in etwas Correspondiere und selbiges was dort angefangen worden, etlicher Maßen complire und ersetze. [...]

Die Comoedy soll solcher Gestalten angetragen werden, daß mit deroselben argument alle Ritterspiel, Aufzüge, Feuerwerks wie zu Turino geschehen, füglich correspondieren mögen.³³

Maximilian Kurz entwirft also in Reminiszenz an die Turiner Aufführungen ein Opernwerk mit vermutlich drei Balletteinlagen. Auch entsprechen einige szenische Details – auf die hier nicht näher eingegangen werden kann – deutlich den beiden oben erwähnten savoyischen Vorbildern Philippe d’Aglés.

1. Tanzeinlage (1. Akt, 7. Szene) der Centauren

Der Beschluß dieses I. Actes sei ein Chorus von 6 oder 8 Centauris, halb Roßen und halb Menschen mit großen feuerwerfenden Streit-Kolben, welche sich rührten nach dem Trompeten-Schall, so zu dieser Materie dienlich, weil ohne das die Alten dafür gehalten, daß der Held Achilles von einem Centauro unterwiesen, und der Centaurus diese Bedeutung habe, daß er einen Menschen abbilde, welcher mit der Vernunft die Sinnlichkeit regieren könnte.

2. Tanzeinlage (2. Akt, 5. Szene) der Nymphen und Sirenen

[...] wie die Festung Heraclea zu bezwingen sei, aber auf Erinnerung der Göttin Fama gleichfalls sich allsobald resolvirn, wieder zu Schiff gehen, und in dem weiten Meer zu suchen, was etwa in den Meer-Muscheln und Perlmuttern Köstliches sein möchte, [...] wozu ihnen dann die neben dem Schiff sich zeigenden Nymphen und Sirenes ihren Dienst anbieten, und mit einem von unterschiedlichen Instrumenten lautenden Wasser-Chor diesen Theil beschließen.

3. Tanzeinlage (2. Akt, 8. Szene) der Trojaner und Trojanerinnen

[...] der hierauf folgende Chor möchte von 24 Trojanern und Trojanerinnen, halb mit Fackeln und halb mit Säbeln oder Schwertern, bestellt sein.³⁴

Der plötzliche Tod des Kurfürsten Maximilian I. am 27. September 1651 unterbricht mit einem Schlag alle Vorbereitungen. Die Arbeiten am neuen Theater am Salvatorplatz werden zunächst eingestellt, und die aufwändig konzipierte *Herkulesoper*, die Graf Kurz als Antwort auf die Turiner Darbietungen vorgesehen hatte, gelangt niemals zur Aufführung. Die Abreise Henriette Adelaides nach München wird auf den Monat Mai des folgenden Jahres verschoben. Als das Brautpaar am 22. Juni endlich seinen Einzug in München halten kann, fallen die Festlichkeiten aufgrund der noch andauernden Hoftrauer mit Messen, Banketten, einem Feuerwerk, einem Jesuitenstück und Jagden eher bescheiden aus.

Die junge Kurfürstin will tanzen – allen Schwierigkeiten zum Trotz

Vergegenwärtigt man sich, dass die unzählige Divertissements und theatrale Events gewöhnte Henriette Adelaide, deren Herz zudem eigentlich für Frankreich schlägt, in ein vom Dreißigjährigen Krieg ausgeblutetes Land kommt, an einen Hof, der – unter dem strengen, an der spanischen Etikette orientierten Regime der kaisertreuen Schwiegermutter Maria Anna von Österreich – »einem Kloster gleich geführt«³⁵ wird, sind das Heimweh und die bedrückende Monotonie, der die junge Savoyerin mittels Musik³⁶ und Lektüre zu entfliehen versucht, nachzuvollziehen.

Die Situation ändert sich an Weihnachten 1651 mit Ende der Hoftrauer. Schon 1653, eineinhalb Jahre nach ihrer Ankunft in München, gewinnen die musikdramatischen Aufführungen italienisch-französischer Ausprägung kontinuierlich an Bedeutung. Lässt sich Henriette Adelaides Einfluss in den ersten Jahren vor allem an den nach ihren Ideen kreierten Balletten aufzeigen, die mit ihrem Wechselspiel von Tanz, Gesang und Musik formal wie inhaltlich oft an die Werke Philippe d’Agliés erinnern, so kommen ihre Jugenderfahrungen am savoyischen Hof auch der italienischen Oper in München mit den für die Zeit typischen Balletteinlagen zugute. Ihr enger Umgang mit den Künstlern, den schon ihre Mutter Christine von Frankreich gepflegt hatte, hilft dem jungen Kurfürstenpaar nach der Thronbesteigung (1654) im Jahr ihrer Volljährigkeit, immer wieder renommierte italienische Komponisten, Librettisten und Theaterarchitekten zu engagieren.

Um den Besuch Kaiser Ferdinands III. im August 1653 gebührend zu feiern, werden zwei dramatische Kantaten vorbereitet. Nach dem *Triumph der Tritonen*³⁷ – einer Huldigung an das Kaiserpaar Ferdinand III. und seine zweite Gemahlin, Eleonora von Gonzaga – im Hofgarten der Residenz kommt Giovanni Battista Maccionis *L’Arpa festante* in einem der Residenzsäle zur Aufführung. Den Briefen Henriette Adelaides an ihre Schwester ist zu entnehmen, dass zudem schon im Dezember (!) mit den Proben zu einem Ballett begonnen wurde. Mit fast kindlicher Offenheit beschreibt Henriette Adelaide die Schwierigkeiten der bayerischen Höflinge, sich in die neue Kunst des Balletttanzens einzufinden:

Man probt hier ein Ballett für dann, wenn der Kaiser kommt, was im Monat Mai sein wird. Mal sehen, ob sie Zeit haben werden, es zu lernen; unter anderem tritt der Engländer Graf Ropert auf. Stellen Sie sich diesen netten Menschen vor, wenn er Ballett tanzt. Ich käme am liebsten nach Turin, um ihn nachzuahmen und Sie damit zum Lachen zu bringen.³⁸

Unter Anraten des Grafen Kurz genehmigt die Kurfürstin Maria Anna im Karneval des Jahres 1653 die Aufführung zweier Komödien »in musica«, von denen jede ein Ballett beinhaltet (16. und 20. Februar). Außerdem führen Mitglieder der Hofgesellschaft – alle in Sternenkostüme gekleidet – am 25. Februar ein Ballett mit vier »Entrées« auf, wobei zwei der »Entrées« von den Damen, zwei von den Herren, jedes aber von jeweils acht Personen getanzt wird. Soweit man aus den überlieferten Quellen ersehen kann, dürfte Henriette Adelaide bei keiner dieser Ballettaufführungen persönlich aufgetreten sein.

Dafür berichtet die junge Kurfürstin in einem Schreiben vom 19. Februar 1653 an ihre Schwester Luisa nach Turin:

Stellen Sie sich vor – ich habe mit den Trompetern und Tambouren getanzt und mit sechs Kavalieren, die Fackeln vor mir hertrugen. Wir machten keine Tanzschritte, sondern liefen nur so schnell wie möglich. Ich dachte vor Lachen zu sterben.³⁹

Der erste Teil dieser Tanzbeschreibung – Grund für den Ball war die Hochzeit des Hoffräuleins Frauenhofer, einer Ehrendame der Kurfürstin Maria Anna – erinnert an das in Bayern übliche Zeremoniell der Fackelträger, wie wir es von Hofbällen zu Zeiten der Herzöge Albrecht IV. (anlässlich der Fürstenhochzeit 1568 Wilhelms V. mit Renate von Lothringen) und Maximilian I. (anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Magdalena mit Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg 1613) kennen.

Henriette Adelaide, die schon von frühester Kindheit an Tanzunterricht erhalten hatte, liebt es, selbst Ballette zusammenzustellen und auch darin aufzutreten. Eine außergewöhnliche Vorliebe sind ihre »Ballets des Dames«, in denen sie sich gemeinsam mit ihren Hoffräulein präsentiert. Erstes Zeugnis einer derartigen, an die Organisation und Festvorbereitung gekoppelten künstlerischen Betätigung der nunmehr 18-jährigen Prinzessin gibt ein Bericht des Jesuitenpaters Luigi Montonaro an die Mutter »Madama Reale« vom 14. Januar 1654:

[...] sie beschäftigt sich zur Zerstreuung damit, die Damen dieses Hofes für ein Ballett zu trainieren, welches sie sich selber ausgedacht hat, auf Anordnung Ihrer Durchlauchten Regierenden [Kurfürstenwitwe Maria Anna], die noch andere Feste für diese Tage des Karnevals vorbereiten lässt; und man kann vermuten, dass es wegen des Inkognito-Besuchs aus Regensburg, zumindest des römischen Königs [Ferdinand IV.] ist.⁴⁰

In der Tat hatte man schon im Herbst 1653 die Bauarbeiten am Salvatorplatz-Theater wieder aufgenommen. Die Eröffnung sollte in der Karnevalszeit des folgenden Jahres mit der Oper *La Ninfa ritrosa* stattfinden. Doch technische Unzulänglichkeiten verhindern die festliche Einweihung. Sie kann erst drei Jahre später, 1657, nach einer Generalsanierung unter italienischer Bauleitung,⁴¹ mit der Oper *L'Oronte* nachgeholt werden. Die Aufführung der *Ninfa ritrosa* aber wird kurzerhand in den Herkulesaal der

Residenz verlegt. Hier wohnt der Wittelsbacher Hof am 12. Februar 1654 dem ersten dreiaktigen »dramma per musica« mit einem Prolog und einer Tanzeinlage bei, in der die geistig verwirrte Nymphe Lillis die Titelrolle hat.

Im überdachten Brunnenhof der Residenz folgt am 15. Februar das große Fußturnier *Mercurio, e Marte discordi*. Hervorzuheben ist die Mitwirkung des Kurfürsten Ferdinand Maria an exponierter Stelle als Prinz Elidauro und seines Bruders Maximilian Philip als seines Widersachers Prinz Celidoro im Streit um die Liebe der Prinzessin Edialeda. Am Abend des folgenden Tages findet im Herkulesaal die feierliche Übergabe der Preise und Geschenke an die Teilnehmer des Turniers statt.

Wie nun solches vollendet / haben höchst gedacht Ihr Churf. Durchl. Maria Adelhaidis Henrieda / zugleich auch die wolgeborne Fräwle Maria Susanna von Haunsperg auß mehr gemeltem Churf. HofFrawenzimmer der verwittibten Churfürstin Fräwle ein Tantz mit dem CASTAGNIETEN so ein Spanisch SARABANDA gewest / mit solcher gratia getantz / das solches mit höchster verwunderung so viler fürnemen Cauallieri vnd hochansehlichen Damas, nit genugsam können geprysen werden.

Hernach haben die Chur vnd Fürstliche Personen / deß deß [sic!] ordinari Tantz ein anfang gemacht / darauff auch die Cauallieri gefolgt / vnd ist entzwischen abermal von mehrgedachter Churfürstl. Durchl. Adelhaidis ein Tantz erfolgt / mit bayden Churfürstl. HofDamas so alle wie die Nymphen geklaidt gewest / allzeit par vnd par / vnnd jede vmbwechßlendt ein Liecht in der Hand gehabt / welches wol zusehen gewest / ist hierauff wider der Tantz erfolgt / vnd biß 12. Uhr gedauert / so alsdann alles sich geendet / vnd die Chur vnd Fürstliche Personen in dero gewöhnliche Zimmer beglait worden.⁴²

Den Abschluss der höfischen Karnevalsfeierlichkeiten bildet das Ballett *Le Pompe di Cipro* – »composta da Carlo Macchiati«⁴³ – am 17. Februar 1654 auf einer eigens dafür im Herkulesaal errichteten Bühne. Es handelt sich dabei um das erste größere Ballett am Münchner Hof, von dem uns das Libretto und drei Stiche Melchior Küsells (nach Vorlagen des Bühnenbildners Caspar Amort) überliefert sind. Es tanzen neben Henriette Adelaide ihre vier aus Turin stammenden Ehrenfräulein und acht weitere junge Damen vom bayerischen Hof, die dem Gefolge der Kurfürstin Maria Anna angehören. Die drei Gesangspartien (Fama, Fortuna, Amor) werden von professionellen Sängern übernommen. Für die Einstudierung der vier »Balletti« zeichnet der aus Turin stammende kurfürstliche Tanz- und Fechtmeister Emanuele Somis verantwortlich.⁴⁴

Das Stück beginnt mit einer musikalischen Einleitung und spielt auf der Insel Zypern. Fama, auf einer silbernen Trompete blasend, tritt auf und bittet die vier Perserinnen in ihrer Begleitung zu tanzen. Nach einem Szenenwechsel sieht man Fortuna in wehendem Mantel auf einem Boot. Auch sie veranlasst ihr Gefolge – vier Ägypterinnen – zu tanzen. Dieses zweite »Balletto« neigt sich gerade seinem Ende zu, als Amor mit gezücktem Bogen auf der Deichsel eines Wagens balancierend erscheint. Mit ihm kommen fünf Zypriotinnen mit steinbesetzten Krönchen im Haar auf die Bühne gefahren: Dies ist der Auftritt Henriette Adelaides, die von Rechts wegen den Titel »Prinzessin von Zypern« tragen darf. Ein heftiger Streit um die eigenen Qualitäten und jene der jeweiligen Begleiterinnen entbrennt zwischen Fama, Fortuna und Amor. Das ist

das auslösende Moment für das dritte »Balletto«. Wie der Titel schon andeutet, lösen die fünf Zypriotinnen mit ihrem Tanz den Disput zu ihren Gunsten. Zu guter Letzt entschließen sich die drei Gottheiten, kraft ihrer Verse die drei Frauengruppen für ein großes Schlussballett (»un maestoso ballo«) zusammenzuführen: Man muss sich eine Choreografie vorstellen, die ihren Charme aus den geometrischen Figuren schöpft, die die 13 Tänzerinnen in farbenfrohen Kostümen mittels graziler Schrittfolgen und anmutiger Armbewegungen formen. Von Zeit zu Zeit lassen sie sogar Goldstaub aus ihren Händen rieseln.

Trotz ihrer Erfolge – in kürzester Zeit ist es Henriette Adelaide gelungen, auf der bescheidenen Grundlage, die Kurfürst Maximilian I. in den letzten Monaten seines Lebens geschaffen hat, die Ballettkunst in München zu verankern – muss sie weiterhin gegen viele Widerstände ankämpfen. Die Lage wird umso unerträglicher, je länger man bei Hof auf Nachwuchs wartet. Womöglich, so wird vermutet, ist es gerade das Tanzen und der rege Umgang mit den Künstlern, der sich schädlich auf Geist und Gesundheit der Prinzessin auswirkt. Selbst durch ihren Beichtvater Padre Montonaro lässt der Wittelsbacher Hof ihr Vorwürfe machen, wie sie am 1. Mai 1658 ihrer Mutter nach Turin schreibt:

Er sagt, ich werde mich in diesen Landen verhasst machen und könne eine Zuneigung nur dann erwarten, wenn ich nicht so freizügig wäre. Er wünscht nicht, dass ich irgendein Ballett schaffe, nicht einmal aus Zeitvertreib tanze. Es sei nicht schicklich für eine Prinzessin zu tanzen. Ich habe ihm ihr Beispiel vorgehalten, wie auch Ihre königliche Hoheit in den Balletten tanzte, aber das verträgt sich nicht mit der Einstellung der Jesuiten. Er wünscht nicht, dass ich irgendein Instrument zu spielen lerne und auch das Singen nicht, und über letzteres sagt er, die Musik zu kennen sei gegen meine Reputation.⁴⁵

Finden sich für die Jahre 1656⁴⁶ und 1657⁴⁷ neben verschiedenen Opernaufführungen noch Hinweise auf Ballette von und mit der Kurfürstin Henriette Adelaide, so verhindern die eben geschilderten Umstände dies im Jahr 1658 – obwohl Kaiser Leopold I. der bayerischen Residenzstadt einen Besuch abstattet.

Die Situation der jungen Kurfürstin bessert sich erst, als sie – nach einer ersten Geburt 1660⁴⁸ – am 11. Juli 1662 den lang ersehnten Thronfolger Max Emanuel zur Welt bringt. Die Zeit der Bevormundung durch die Kurfürstenwitwe Maria Anna neigt sich ihrem Ende zu, und auch Kurfürst Ferdinand Maria zögert nicht länger, seine Macht eigenständig auszuüben.

So scheut das Kurfürstenpaar keine Kosten, um die Huldigung des Thronfolgers und künftigen Türkenbesiegers Max Emanuel mit allem nur erdenklichen Aufwand zu inszenieren. Zur Feier der glücklichen Geburt des kurbayerischen Erbprinzen werden 1662 die als »drama regio musicale« bezeichnete italienische Oper *Fedra incoronata*, die italienische Turnieroper (»dramma guerriero«) *Antiopa giustificata* und eine italienische Feuerwerksoper (»drama di foco«) *Medea vendicativa* im Sinne eines inhaltlich miteinander verwobenen Fortsetzungswerkes zu den *Applausi festivi* – so der Titel der dreiteiligen Festfolge – vereint. Autor der Trilogie ist der eigens aus Vicenza geholte Graf Pietro

Paolo Bissari. Die Aufführungen finden innerhalb von acht Tagen an drei verschiedenen Spielorten statt: im Theater am Salvatorplatz, im 1660 neu erbauten Turnierhaus und auf von Francesco Santurini konstruierten Floßbühnen auf der Isar, vor den Toren der Stadt.

Tatsächlich zählte das »Churbairische Freudenfest«, zwölf Jahre nach den Turiner Hochzeitsfeierlichkeiten von 1650, zu den glänzenden Höhepunkten der Münchner Theatergeschichte und konnte sich durchaus mit dem messen, was an anderen europäischen Höfen der damaligen Zeit Standard war. Die durch das 1623 errungene Kurfürstentum immens gewachsene politische Bedeutung Bayerns hatte im neuen Repräsentationsbedürfnis des Wittelsbacher Hofes nun auch einen gleichrangigen künstlerischen Ausdruck gefunden. Einen wesentlichen Beitrag dazu leisteten die musiktheatralen Bestrebungen Henriette Adelaides. In einer Periode des Friedens nach Ende des Dreißigjährigen Krieges legte sie den Grundstein für die weitere Entwicklung des Balletts in München.

Anmerkungen

- 1 Als Wilhelm V. 1579 die Nachfolge des verstorbenen Vaters Herzog Albrecht V. antritt, verlegt er seine Residenz von Landshut nach München.
- 2 *1582. Unseres gnedigen fürsten unnd herrn, herzog Wilhelmen in Bayrn hofstat, wie derselb yetzt an personen, besoldung undt pferden gehalten wirdt.* HStA, Fürstensachen 418/II, fol. 260v.
- 3 Generalinstruktion von 1584 an die beiden Prinzenenerzieher Peträus und Schlüderer, in SCHREIBER, FRIEDRICH A.W.: *Geschichte des bayerischen Herzogs Wilhelm V., des Frommen.* München 1860, S. 286-302.
- 4 Seine erste Ehe mit Elisabeth von Lothringen (1574-1636) war kinderlos geblieben.
- 5 CHAPPUZEAU, SAMUEL: *Relation de l'Estat Present de la Maison Electorale et de la cour de Bavière.* Paris 1673, S. 69-72.
- 6 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/1: Brief Mazarins vom 10. September 1647 an die am spanischen Hof weilenden bayerischen Gesandten.
- 7 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/1 (Egartner, Briefe vom 15. Oktober bis 4. Dezember 1649).
- 8 Im ersten Stockwerk dieses alten Stadtpalazzos befand sich auch jener große Saal, der dem Hof von Savoyen zu Theateraufführungen diente. Henriette Adelaides Großvater Karl Emmanuel I. hatte ihn zum Festsaal umbauen lassen; viele von Philippe d'Agliès Balletten wurden hier aufgeführt.
- 9 Ihre Zwillingschwester Caterina Beatrice stirbt am 26. August 1637.
- 10 Tochter König Heinrichs IV. von Frankreich und der Maria von Medici.
- 11 Nach dem Tod des Thronfolgers François-Hyacinthe am 4. Oktober 1638 beanspruchen die Prinzen Thomas de Carignan und Maurice von Savoyen, beide Schwager der Herzogin Christine von Frankreich, die Regentschaft und Vormundschaft über ihren Sohn, den zukünftigen Herzog Karl Emmanuel II. (1634-1675), für sich.
- 12 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/3 (Briefe, 1650).
- 13 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/3 (Brief vom 11. Dezember 1650 an die Kurfürstin Maria Anna von Bayern).
- 14 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/3: Graf Maximilien Kurtz zu Senftenau: *Itinerarium.* 1650. Siehe auch: »Estratto dai Cerimoniali di Corte. Cerimoniale Scaravello (tome II, 1650-1652)« in PROMIS,

VINCENCO: *Le Auguste Alleanze fra le Case Sovrane di Savoia e di Baviera nei secoli XV, XVII, XVIII. Documenti et Memorie.* Turin 1883, S. 89-109.

- 15 »Estratto dai Cerimaniali [...]«, ebd., S. 100: »Doppo vi fù il ballo, al quale fù sempre assistente il Sig. Ambasciatore, al quale fù dato a sedere sopra il palco destinato per le Altezze Reali dietro alla cadreglia di Madama Reale«.
- 16 CLARETTA, GAUDENZIO: *Adelaide di Savoia, Duchesse di Baviera e i suoi tempi.* Turin 1877, S. 31-32.
- 17 Turin, Biblioteca Nazionale: BORGONIO, TOMMASO: *L'Educatione d'Achille e delle Nereidi sue sorelle nell'Isola Doro. Gran Balletto per le Reali Nozze della Serenissima Principessa Adelaide di Savoia, e del Serenissimo Principe Ferdinando Maria, Primogenito dell'Alt. Elettorale di Baviera, Ballatto in Torino li 22 di Decembre. MDCL.* Turin 1650.
- 18 Turin, Biblioteca Nazionale: Ris. 69-3/25: *I Successi del Mondo, Gazette del Sigr. Pietro Antonio Socini.* Turin 1650: »[...] le Nereidi et Amore, quali scenderanno a far loro un altro bellissimo Balletto; e saranno queste Nereide sorelle d'Achille le Ser. Prencipesse con 13 Damigelle«; CASTIGLIONE, DON VALERIANO: *Li Reali Himenei De'Serenissimi Principi Sposi, Henrietta Adelaide di Savoia, e Ferdinando Maria di Baviera.* Turin 1651, p. 75: »La Serenissima Principessa di Bauiera, con le Serenissime Principesse Ludouica, e Margarita sue Sorelle emulatrici delle trè Gratie, Furono Capi del ballo«.
- 19 CASTIGLIONE: *Reali Himenei*, S. 64-65. Die Aufführung findet im Festsaal des Palazzo San Giovanni statt.
- 20 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/3 (Brief des Grafen Kurz an die Kurfürstenwitwe, 21.12.1650); BSB, Hs Abt., Dellingiana 13 (Brief vom 26.12.1650).
- 21 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 644/2.
- 22 Turin, Biblioteca Nazionale, Ris. 69-3/25: *Successi del Mondo.*
- 23 Sechs von ihnen tanzen in drei Rollen, 13 in zwei und 22 treten jeweils nur einmal auf.
- 24 Aufgrund des großen Erfolgs wurde das Ballett im folgenden Jahr am 10. Februar 1651, leicht modifiziert, noch einmal anlässlich des Geburtstags der Herzogin Christine von Frankreich wiederholt.
- 25 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/3 (Novara, 26.12.1650) und StA M, Hofzahlamtsrechnung Nr. 97, 1652, fol. 613 (Emanuele Somis).
- 26 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/3 (21.12.1650).
- 27 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/4 (Maximilian Kurz zu Senftenau: *Diarium*, 12. Dezember 1651); und Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv: Bavarica Fasc. 3 b (Korrespondenz der Obrist-Hofmeisterin Porcia).
- 28 Ein Titel ist nicht überliefert.
- 29 Dem in Lugano geborenen Giovanni Giacomo Porro (ca. 1590-1656) untersteht die Leitung der kurfürstlichen Hofkapelle seit 1635. Seine berufliche Laufbahn als Organist hatte ihn 1622 zunächst an den Hof von Savoyen und später nach Rom, an den Petersdom, geführt. Die letzten 21 Jahre seines Lebens wirkt er in München und erringt als erster Kapellmeister nach dem 1594 verstorbenen Orlando di Lasso größere Bedeutung.
- 30 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/4 (Kurz: *Diarium*, 8. und 13. Februar 1651).
- 31 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 644/2 (Maximilian Kurz: *Relation der alhier den 12. Febr. wegen der zwischen denn Chur: vnd fürstl. Hochlöbl. Häußern Bayern und Savoya geschlossenen Heyrathsvorgangen allegrette vnd Freydenfest*, 13. Februar 1651).
- 32 HStA, Abt. III, Korr. Akt. 631/4 (Kurz: *Diarium*, 17. Mai 1651). Ein Schreiben der Münchner Hofkanzlei vom 14. Mai 1651 an den bayerischen Residenten in Rom, Crivelli, enthält die Bestätigung, dass G.B. Maccioni am 12. Mai in München ankam (Geheimes Staatsarchiv, K. schw. 313/15).
- 33 BSB, Hs Abt., Dellingiana 13/V, fol. 1.
- 34 BSB, Hs Abt., Dellingiana 13/V.

- 35 COULANGES, PHILIPPE E. DE: *Mémoires de M. de Coulanges [...]*. Paris 1820: »Extrait d'un Manuscrit de M. de Coulanges intitulé: Relation de mon voyage d'Allemagne et d'Italie cz [sic!] années 1657 et 1658«, S. 11f.: »Il n'est point de cloître où l'on vive plus régulièrement et avec plus de sévérité, que dans cette cour; ou s'y lève tous les jours à six heures du matin, on y entend la messe à neuf, on y dîne à dix et demie; on est une heure et demie à table; on y assiste à vêpres tous les jours, et il n'y a plus personne au palais à six heures du soir, hors quelques domestiques nécessaires; on soupe à cette même heure, on se couche à neuf, où à dix, tout au plus tard, et par-dessus tout cela, ils ont tous les avants un rorate qui finit seulement à Noël, et où il faut se trouver dès les sept heures du matin. C'est ainsi que la belle Adélaïde passe sa vie qui doit lui être bien pénible, après avoir été élevée dans la cour de Savoie, la plus agréable et la plus divertissante de toutes les cours«.
- 36 G.B. Maccioni, neben seinem Musikerberuf auch Geistlicher, unterrichtet sie im Harfenspiel.
- 37 StA M: Hofzahlamtsrechnung Nr. 98, 1653 fol. 510, 512a, 514 (»Dritoni Triumph«).
- 38 Turin, Staatsarchiv: *Lettere di Adelaïda di Savoia*, mazzo 21 (Brief vom 24. Dezember 1652).
- 39 Ebd. (Brief vom 19. Februar 1653).
- 40 Turin, Staatsarchiv: *Lettere particolari* (Montonaro, 14. Januar 1654).
- 41 StA M, HR I Fasc. 456/12 (13. Oktober 1654): »[...] ganz von neuem nach der welschen mainung vnd manier gemacht [...]«.
- 42 BSB, Hs Abt., Rar. 1026, fol. 66r-67v; außerdem Turin, Staatsarchiv: *Lettere di Adelaïde di Savoia*, mazzo 22 (Brief an die Mutter vom 18. Februar 1654: »[...] moy et la figlie du Baron d'Ausperg estieons habillie à lespagniole, et nous dansame la Sarabande [...]«).
- 43 Macchiati kam 1652 nach München, wo er als Musiker der kurfürstlichen Kapelle ein Gehalt von 993 fl. bezog, bis er Ende des ersten Trimester im Jahr 1654 »abgedankt« wurde.
- 44 Staatsarchiv, HZR Nr. 99, 1654: Das Gehalt von Emanuele Somis wird von 460 fl. auf 600 fl. angehoben, da er »die Frauenzimmer und Pagi instruiert«.
- 45 Turin, Staatsarchiv: *Lettere di Adelaïde di Savoia*, mazzo 23 (Brief an die Mutter vom 1. Mai 1658).
- 46 Ein Ballett der Kurfürstin ohne Titel (Anfang November).
- 47 *Introduttione per il Balletto* (13. Januar) und *Li quattro Elementi* (13. Februar), beide von G.B. Maccioni nach einer Idee der Kurfürstin Henriette Adelaïde.
- 48 17. November 1660: Geburt der Prinzessin Maria Anna Christina; sie heiratet 1680 den Sohn König Ludwigs XIV. von Frankreich.