

Ein Kaisermord? : Montezuma auf der Opernbühne

Autor(en): **Pietschmann, Klaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **28-29 (2008-2009)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835127>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Kaisermord? Montezuma auf der Opernbühne

KLAUS PIETSCHMANN (Mainz)

Im Abstand von zehn Jahren fanden in Berlin und Turin die Uraufführungen zweier Opern statt, die die Eroberung Mexikos durch die Spanier zum Inhalt hatten. Titelheld und Gravitationszentrum der Handlung war in beiden Fällen der Aztekenherrscher Moctezuma, mit dem die spanische, von Hernan Cortez geführte Expedition im Jahre 1519 zusammenstieß. Schon die ersten Worte jedoch, die die Textdichter dem Titelhelden jeweils in den Mund legen, lassen kaum an ein und dieselbe Person denken. Für die Berliner Aufführung im Jahre 1755 konzipierte Friedrich II. das Libretto, in dem Montezuma als Idealtypus eines aufgeklärten Souveräns gezeichnet wird:

Ja [...], Mexico ist glücklich! Dieses ist die Frucht jener Freyheit, welche auf Vernunft gegründet, nur der Herrschaft solcher Gesetze unterworfen ist, die ich selbst zu erst beobachtete. Mein Volck geniesset in Ueberfluss eines festgegründeten Glücks und einer holden Ruhe, und meine Macht gründet sich auf dessen Liebe.¹

Ganz anders im Turiner Libretto von Vittorio Cigna-Santi, das der 1765 uraufgeführten Oper *Motezuma* von Francesco de Maio zugrunde liegt. Hier stehen die Spanier schon vor den Toren der Stadt, und wir erleben einen planlos Getriebenen, der angesichts der drohenden Gefahr sinnlose Menschenopfer darbringt, die freilich ihren Dienst versagen:

Dove son? Che m'avenne? Io più me stesso
quasi in me non ravviso. Ignoti affetti
eran per Motezuma
debolezza, e timor [...]
Ah questo, o Numi ingrati,
de' mali è il sommo; e voi sol rei ne siete,
ch'ogni ardir col tacere a me togliete.
[...] Su l'are vostre
caddero mille gl'innocenti, e in questa
notte (ahi, notte funesta!)

* Der Beitrag basiert auf der Hindemith-Vorlesung, die der Verfasser am 16. November 2006 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich hielt und die hier nur geringfügig ergänzt wiedergegeben wird.

1 *Montezuma. Tragedia per musica*, Berlin: Haude und Spener, 1755, S. 10. Die deutsche Übersetzung ist aus dem zweisprachigen Librettodruck übernommen.

quanto sangue versai, voi lo sapete:
e pur non favellate, e pur tacete!²

Die beiden Beispiele bilden die extremen Pole, innerhalb derer sich die Zeichnung Moctezumas auf der Opernbühne bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert bewegte. Die Hintergründe dieser so konträren Sichtweisen liegen relativ deutlich auf der Hand: Auf der einen Seite war man in katholischen Einflussbereichen wie in der Hauptstadt des Königreichs Sardinien-Savoyen Turin geneigt, den Aztekenherrscher als heidnischen Despoten zu zeichnen, der sich letztlich offen für das heilbringende Vorbild der christlichen Neuankömmlinge zeigen kann. Dagegen nutzt ihn der protestantische Preussenkönig als Vehikel aufgeklärter Herrschaftstugend, die, dem verbreiteten Argumentationsmuster der ‚leyenda negra‘ folgend, mit der brutalen, verschlagenen Eroberermentalität der Spanier konfrontiert und dabei blutig aufgerieben wird.

Dieses von der bisherigen Forschung ausschliesslich verfolgte Deutungsmodell³ vermag freilich den bemerkenswerten Befund nicht hinreichend

-
- 2 «Wo bin ich? Was geschah mir? Ich glaube mich selbst in mir nicht mehr zu erkennen. Unbekannte Gefühle waren für Motezuma Schwäche und Angst [...]. Ach, undankbare Götter, dies ist das Schlimmste aller Übel. Und Ihr allein seid Schuld daran, weil Ihr durch Euer Schweigen meinen Eifer zum Erlöschen brachtet. [...] Auf Euren Altären fielen Tausende Unschuldiger, und wie viel Blut ich in dieser Nacht – oh grausame Nacht! – vergossen habe, Ihr wisst es, und dennoch schweigt Ihr!», in Vittorio Amedeo Cigna-Santi, *Montezuma. Dramma per musica*, Torino: Gaspere Bayno, 1765, S. 3 f.
- 3 Jürgen Maehder, «Cristóbal de Colón, Moctezuma II. Xocoyotzin and Hernán Cortés on the Opera Stage – A Study in Comparative Libretto History», in: *Revista de Musicología*, 16 (1993), S. 146–184; ders., «Die Opfer der Conquista: Das Volk der Azteken auf der Opernbühne», in: «Weine, weine, du armes Volk». *Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne*, Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1994, hrsg. von Jürgen Kühnel, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1995, S. 265–288; ders., «Mentalitätskonflikt und Fürstenpflicht: Die Begegnung von mittelamerikanischem Herrscher und Conquistador auf der barocken Opernbühne», in: *Text und Musik: Neue Perspektiven der Theorie*, hrsg. von Michael Walter, München: Fink, 1992, S. 131–179; ders., «The Representation of the ‚Discovery‘ on the Opera Stage», in: *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and Performance*, ed. Carol E. Robertson, Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1992, S. 257–288; ders., «Ein königliches Libretto: Probleme der Librettoforschung, dargestellt am *Montezuma-Libretto* Friedrichs des Großen», in: *Gesungene Welten: Aspekte der Oper*, hrsg. von Udo Bermbach und Wulf Konold, Berlin/Hamburg: Reimer, 1992, S. 53–112; Heinz Klüppelholz, «Die Eroberung Mexikos aus preußischer Sicht. Zum Libretto der Oper *Montezuma* von Friedrich dem Großen», in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von Albert Gier, Heidelberg: Winter, 1986, S. 65–85; Enrique Ballón Aguirre, «*Montezuma* de Federico II el Grande, rey de Prusia (ideología y utopía)», in: *De palabras, imágenes y símbolos, homenaje José Pascual Buxó, a cargo*

zu erklären, dass die Eroberung Mexikos in Italien eine relativ breite Rezeption auf der Opernbühne erfuhr, jedoch im deutschsprachigen Raum mit Ausnahme des Berliner *Montezuma* bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein so gut wie nie thematisiert wurde. Bei näherer Betrachtung rückt ein weiterer Aspekt des Sujets ins Blickfeld, der hier eine Rolle gespielt haben dürfte: Das Aufeinandertreffen von Cortez und Montezuma bedeutete letztlich die Konfrontation zweier sich als legitim erachtender Kaiser (wobei Cortez stellvertretend für den römisch-deutschen Kaiser Karl V. steht), die letztlich zu dem Tod des einen führt – ein Konflikt von geradezu klassischer Dimension also, der die Erörterung von grundlegenden Gedanken zur Konzeption von Kaisertum an sich und zur Frage nach der Rechtfertigung von militärischen Konflikten ermöglichte, die in kaiserlichem Namen geführt wurden. Die Tatsache, dass dabei kein zeitlich oder räumlich weit entferntes Kaisertum, sondern das noch bestehende Heilige Römische Reich unmittelbar tangiert war, mag die Rezeption des Stoffes entscheidend beeinflusst haben. Dabei erscheint es bezeichnend, dass erst nach dem Reichsdeputationshauptschluss im Jahre 1806 plötzlich eine breite Rezeption des Stoffes v.a. in Gestalt der Oper *Fernand Cortez* von Etienne de Jouy und Gasparo Spontini im deutschen Sprachraum einsetzt.⁴

Nachfolgend soll diesem Gedanken nachgegangen werden, wobei neben den schon genannten Stoffbearbeitungen von Friedrich II., Cigna-Santi und Spontini/Jouy auch das erste *Moteczuma*-Libretto Girolamo Giustis, 1733 vertont von Antonio Vivaldi, im Zentrum stehen wird. Dabei interessieren speziell die folgenden Aspekte: Die Frage nach der Legitimation der spanischen Eroberung; die Konfrontation zweier Kaiser; Montezuma als Exempel eines überkommenen Kaisertums; und schliesslich der Kaiser-

de Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, S. 313–365; Hans-Joachim Lope, «Federico II, Carl Heinrich Graun y *Montezuma* (1755)», in: *Federico II de Prusia y los españoles*, Actas del coloquio hispano-alemán organizado en la Biblioteca Ducal de Wolfenbüttel (24–26 de septiembre de 1999), ed. id., Frankfurt: Lang, 2000, S. 105–122; Nadège Bourgeon, «La figure du conquérant dans l'opéra *Montezuma* de Carl-Heinrich Graun et Frédéric II de Prusse», in: *Le héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra*, Actes du IX^e colloque international (Paris, Aix-les-Bains, 20–26 octobre 1999), sous la dir. de Irène Mamczarz, Firenze: Olschki, 2001, S. 259–266.

4 Dieser Befund wurde bereits in anderem Zusammenhang vorgestellt, soll hier jedoch eingehender begründet werden. Vgl. Klaus Pietschmann, «Indios galanes, españoles crueles? La imagen de México en el teatro musical alemán del barroco», in: *Alemania y México: Percepciones mutuas en impresos, siglos XVI–XVIII*, simposio (Ciudad de México, 2004), ed. a cargo de Horst Pietschmann, Manuel Ramos Medina y María Cristina Torales Pacheco, México: Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, 2005, S. 361–383.

gedanke in Spontinis/Jouys *Fernand Cortez*. Die Ausführungen verstehen sich damit als ein Beitrag zu einer historisch ausgerichteten Librettoforschung, die dem eminent politischen Charakter der Gattung Oper Rechnung zu tragen versucht.

Mexiko als Opernsujet und die Vorlage von Antonio de Solis

Seit dem 17. Jahrhundert bevölkerten Mexikaner die europäischen Opernbühnen.⁵ Neben England und Frankreich bildete jedoch speziell in Italien Mexiko einen beliebten Stoff. 1733 entstand die wohl bekannteste Vertonung über das Sujet der Eroberung in Venedig von Antonio Vivaldi auf den Text von Girolamo Giusti. Die Musik galt lang als verloren, jedoch wurde in den aus Kiew zurückgekehrten Beständen der Berliner Singakademie eine unvollständige Partiturabschrift entdeckt.⁶ Das eingangs zitierte Libretto von Cigna-Santi wurde neben Francesco de Maio noch von Giovanni Paisiello, Baldassare Galuppi, Pasquale Anfossi, Niccolò Antonio Zingarelli sowie Giacomo Antonio Insanguine vertont und bis um 1800 in allen italienischen Opernzentren teils mehrfach gespielt.⁷

Wie schon angedeutet, stellt demgegenüber der Berliner *Montezuma* von 1755 offenbar die einzige Thematisierung Mexikos im deutschsprachigen Raum vor 1800 dar. Obwohl man insbesondere am Wiener Hof hätte erwarten können, dass die amerikanischen Eroberungen der spanischen Linie der Habsburger gewissen Einfluss auf die Sujetwahl gehabt hätten, sind hier nur selten Amerika-Bezüge nachzuweisen. Im Prolog zu Francesco Sbarra, von Antonio Cesti vertonter monumentaler Festoper *Il Pomo d'Oro*, die anlässlich der Vermählung von Kaiser Leopold I. und der spanischen Infantin Margarita im Jahre 1668 entstand, wird der Gloria

5 Vgl. beispielsweise Huguette Zavala, «América inventada. Fiestas y espectáculos en la Europa de los siglos XVI al XX», in: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, ed. a cargo de Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México: México Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, Bd. 1, S. 33–50; Miriam K. Whaples, *Exoticism in Dramatic Music 1600–1800*, Ph.D. Diss., Indiana University, 1958; Marion Fürst, «Mit Federschmuck und Friedenspfeife. Der Amerikaner in der europäischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts», in: *Musica*, 47 (1993), S. 21–24; Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643–1672. Mises en scène*, Paris: A. et J. Picard, 1967, S. 42 ff.

6 Steffen Voss, «Die Partitur von Vivaldis Oper *Montezuma* (1733)», in: *Studi Vivaldiani*, 4 (2004), S. 53–73.

7 Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo: Bertola & Locatelli, 1991, Bd. 4, S. 198 f.

Austriaca von acht Nationen allegorien gehuldigt, unter denen sich auch Amerika befindet.⁸ Zusammen mit Spanien rahmt der Kontinent den Lobesreigen ein und gewinnt durch die Positionierung am Schluss ein besonderes Gewicht.⁹ Sicherlich sollte so die weltumspannende Dimension des habsburgischen Imperiums unterstrichen werden.

Auch im gesamten übrigen Territorium des Deutschen Reiches sind bis zum Berliner *Montezuma* von 1755 keinerlei Opern mit Amerika- oder gar Mexikobezug bekannt. Insbesondere die vollständige Abwesenheit amerikanischer Themen an der Oper am Gänsemarkt im republikanischen Hamburg muss erstaunen, stand doch die Stadt durch den Seehandel mit dem atlantischen Raum in enger Verbindung.¹⁰ Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war in Stoffen wie *Inkle und Yarico* oder *Cora Amerika* Schauplatz der Handlung, es blieb jedoch bei der Absenz mexikanischer und speziell des Montezuma-Sujets.¹¹

Nun könnte man auch umgekehrt das vergleichsweise häufige Auftreten des Stoffes in Italien und den Ausnahmefall des Berliner *Montezuma* mit Verwunderung konstatieren, denn der Rückgriff auf ein Ereignis der vergleichsweise jüngeren Geschichte kollidierte mit der metastasianischen Opernästhetik, und auch in Berlin erscheint dieser Stoff wie ein Fremdkörper inmitten von Opern, die um Heroen der klassischen Antike kreisen.¹²

-
- 8 Vgl. Andrea Sommer-Mathis, «Amerika im Fest und auf der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert», in: *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, hrsg. von Friedrich Polleroß und Andrea Sommer-Mathis, Wien: Bundesministerium für Wiss. und Forschung, 1992, S. 127–161; Carl B. Schmidt, «Antonio Cesti's *Il Pomo d'Oro*: a Re-examination of a Famous Hapsburg Court Spectacle», in: *Journal of the American Musicological Society*, 29 (1976), S. 381–412.
- 9 Marc'Antonio Cesti, *Il pomo d'oro*, hrsg. von Guido Adler, Wien: Artaria, 1896–1897 (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, III/2 und IV/2).
- 10 Nicht einmal die Oper *Carolus V* von Reinhard Keiser (1712) erwähnt die Eroberung Mexikos. Vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, S. 128 ff. und *passim*; das Libretto liegt im Neudruck vor: *Die Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730*, hrsg. von Reinhart Meyer, München: Kraus Reprint, 1980, Bd. 4.
- 11 Die einzige Ausnahme bildet Haydns Bearbeitung von Zingarellis Vertonung des Libretto von Cigna-Santi in Esterhaza im Jahre 1785. Vgl. Dénes Bartha – László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1960, S. 124 ff. und 290 ff. Das Libretto galt lang als verschollen, ist jedoch neuerdings wieder aufgetaucht und wird in der Ungarischen Nationalbibliothek verwahrt. Ich danke Frau Terezia Bardi (Budapest) für diese Information.
- 12 Michele Calella, «Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper», in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt, Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 103–123.



Abb. 1: Juan Correa (zugeschr.), Zusammentreffen von Cortez und Moctezuma (Col. Banco Nacional de México)

Das Bild zeigt die Begegnung zwischen Hernán Cortés und Moctezuma II. auf dem See von Tenochtitlan. Cortés ist auf der linken Seite zu sehen, wie er Moctezuma II. empfängt. Die Szene ist in mehrere vertikale Panels unterteilt, die verschiedene Aspekte der Begegnung zeigen. Die Farbgebung ist reichhaltig und detailreich, typisch für die spanische Malerei der Kolonialzeit.

Bevor den möglichen Gründen für diese ungewöhnliche Rezeption des Stoffes im Bereich des Musiktheaters nachgegangen wird, soll jedoch zunächst der Gang der Ereignisse um die Eroberung Mexikos durch die Spanier geschildert werden, wie sie die zentrale Quelle, die 1684 in Madrid erschienene *Historia de la Conquista de Mejico* von Antonio de Solis, wiedergibt. Sie erschien 1699 in italienischer, 1750 auch in deutscher Übersetzung¹³ und bildete die Grundlage für die hier behandelten Libretti.

Der Autor de Solis war königlicher Sekretär an den Höfen von Philip IV. und Karl II. von Spanien und wurde 1661 zum *«cronista mayor de las Indias»* ernannt. In dieser Eigenschaft verfasste er die fragliche Abhandlung. Sie schildert detailliert die Eroberung Mexikos durch Hernan Cortez, zu der dieser im Februar 1519 von Cuba aus aufbrach. Er gründete zunächst im Namen des spanischen Königs die Stadt Villa rica de Vera Cruz, womit er sich von dem in Cuba residierenden Vizekönig unabhängig machte und in Mexico als direkter Vertreter der Krone agierte. Er befand sich hier im Einflussgebiet des aztekischen Herrschers Moctezuma, der wie schon seine Vorgänger durch Unterwerfung zahlreicher Städte ein Imperium aufgebaut hatte, das weite Teile des heutigen Mexico umfasste. Interessant ist, dass de Solis Moctezuma durchgängig als *«Kaiser»* bezeichnet, was seine Stellung zwar de facto treffend charakterisierte, aber letztlich wohl einer konstruierten Aufwertung des später eroberten Reiches diente: In der Tat erwog der Nachfolger Karls V. auf dem spanischen Thron, Philipp II., zeitweilig, angesichts des Verlusts der Kaiserkrone an die österreichischen Habsburger den Titel *«Kaiser von Mexiko»* anzunehmen, und auch später wurden die spanischen Könige inoffiziell gelegentlich als *«Kaiser von Amerika»* bezeichnet.¹⁴ Besonders charakteristische Zeugnisse für diese Stilisierung haben sich in Mexico selbst erhalten. So etwa zeigt ein Juan Correa zugeschriebener Paravan, der um 1700 entstanden sein dürfte (vgl. Abb. 1), das Zusammentreffen von Cortez und Moctezuma, wobei letzterer eindeutig mit europäisierenden Kaiserattributen gezeigt wird: Er thront auf einer *sedes gestatoria*, wird von einem Baldachin bedeckt, und insbesondere seine Krone ist der Reichskrone nachempfunden. Zugleich betont die Darstellung das Aufeinandertreffen zweier hierarchisch gleichgestellter Re-

13 Antonio de Solis Y Rivadeneyra, *Istoria della conquista del Messico [...] tradotta in toscano da un accademico della Crusca*, Firenze: Giovanni Filippo Cecchi, 1699; Antonio von Solis, *Geschichte der Eroberung von Mexico, aus dem Spanischen. 2 Teile*, Kopenhagen/Leipzig: Rothe, 1750–1751.

14 Horst Pietschmann, «Das koloniale Mexiko als Kaiserreich? Anmerkungen zu einem Forschungsproblem», in: *Plus ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Edelmayr, Martina Fuchs, Georg Heilingsetzer, Peter Rauscher, Münster: Aschendorff, 2008, S. 487–510.

genten, indem Moctezuma und die kaiserliche Flagge auf Augenhöhe dargestellt sind – auf die Konsequenzen einer solchen Sichtweise wird zurückzukommen sein.

Cortez gelang es rasch, Verbündete zu finden, während Moctezuma selbst ihm zwar Geschenke schickte, eine Zusammenkunft jedoch ablehnte. In einem militärisch und diplomatisch geschickt durchgeführten Marsch gelangte Cortez schliesslich vor die Tore der Hauptstadt Tenochtitlan. Erst jetzt war Moctezuma zu einem Treffen bereit und empfing die Spanier feierlich. De Solis schildert die Annäherung von Cortez und Moctezuma in aller Ausführlichkeit und betont insbesondere den gegenseitigen Respekt beider. Das Einvernehmen wurde erst gestört, als Cortez die Nachricht von einem Aufstand in Veracruz erhielt, bei dem sein Oberbefehlshaber von einem Offizier Moctezumas angeblich brutal getötet worden war. Der wachsenden Unruhe unter seinen Soldaten begegnete Cortez, indem er Moctezuma in seinem Palast gefangen nehmen und im spanischen Lager kurzzeitig inhaftieren liess. Ein neuerliches Komplott brachte jedoch eine weitere Zuspitzung mit sich, die Moctezuma zu durchbrechen suchte, indem er sich feierlich der Herrschaft des spanischen Königs unterwarf und diesen zum Erben des mexikanischen Kaisertums erklärte. Dennoch gewann Moctezuma die Kontrolle nicht zurück und wurde schliesslich in einem Handgemenge von den eigenen Leuten erschlagen. Cortez zog sich im Juli 1520 nach einer entbehrungsreichen Schlacht, der *«noche triste»*, aus Tenochtitlan zurück. Die letztliche Eroberung Mexikos erfolgte dann erst ein Jahr später.

Obwohl de Solis bei seiner Darstellung bemüht ist, die Mexikaner differenziert zu charakterisieren und auch spanisches Fehlverhalten nicht zu verschweigen, lässt seine Darstellung jedoch keinen Zweifel an der Rechtmässigkeit des Vorgehens der Spanier. Zu den Waffen griff Cortez nur, wenn er auf mangelnde Verhandlungsbereitschaft und Verschwörungen stiess, und insbesondere Moctezumas Anerkennung der spanischen Oberhoheit erfolgte freiwillig, allenfalls in Reaktion auf die Unruhe in den eigenen Reihen, nicht jedoch infolge spanischer Erpressung. Die letztliche Eroberung Mexicos erscheint damit als legale Niederschlagung einer gegen die rechtmässige Autorität der Spanier gerichteten Revolte.

Diese Sichtweise konnte sich freilich nur auf Aussagen des Cortez und seines Umfeldes stützen und war kaum überprüfbar. Insbesondere der Tod Moctezumas und seine angeblich freiwillige Übertragung der aztekischen Sukzession auf den spanischen König wurden, ausgehend von den Berichten des Dominikanermönchs Bartolomé de las Casas, immer wieder angezweifelt. Von hier nahm die sogenannte *«leyenda negra»* ihren Ausgang, die Spanien als Reich des Bösen und die Eroberung als barbarischen Akt kennzeichnete. Die Kontroverse zwischen den beiden Auffassungen zog

sich vom 16. Jahrhundert ausgehend durch die nachfolgenden Jahrhunderte und prägt die Historiographie bis heute.¹⁵

Die Frage nach der Legitimation der spanischen Eroberung

Wie eingangs erwähnt, lassen sich die Libretti von Friedrich II. und Cigna-Santi leicht als Positionierungen innerhalb des einen oder anderen Lagers interpretieren. Friedrich zeigt sich dabei insbesondere von den Auffassungen Voltaires beeinflusst, dessen 1736 uraufgeführte Tragödie *Alzire, ou Les Americains* die Intoleranz der Spanier am Beispiel der Eroberung Perus exemplifiziert. Hier jedoch zollt der brutale Offizier Guzman immerhin im Angesicht des Todes den Peruanern seinen Respekt und ermöglicht damit eine Versöhnung im Sinne wahrer christlicher Werte. Bei Friedrich II. dagegen werden die Spanier Cortez und sein Hauptmann Narvez als entwicklungsunfähige Barbaren gezeichnet, die der gutgläubigen Humanität Montezumas nur List und Brutalität entgegensetzen und so weit gehen, ihn ohne rechtliche Grundlage kaltblütig hinzurichten. Montezuma dagegen wird als idealer Monarch gezeichnet, für dessen Regierung das Wohl seines Volkes, Friedfertigkeit und Güte oberste Maximen sind. Diese Idealisierung geht weit über das Bild vom ‚bon sauvage‘ hinaus, vielmehr wird Montezuma als in höchstem Masse kultivierter Regent gezeichnet – von Menschenopfern ist keine Rede, stattdessen erscheinen in direkter Anlehnung an Voltaire Nächstenliebe und Toleranz als die wesentlichen Charakteristika seiner Religion, während den Spaniern wahre religiös-ethische Wertvorstellungen fremd sind.

Man könnte angesichts dieser Schwarzweissmalerei vermuten, Mexiko solle als eine Art Utopia gezeichnet werden. Sicherlich ist dies eine Intention des Librettos, das unverkennbar die eigenen politischen Ideale Friedrichs II. zum Kernthema hat. Wie auch in den beiden anderen von ihm verfassten Operntexten *Coriolano* und *Silla* werden die Tugenden des aufgeklärten, guten Monarchen sowie allgemein vorbildliches menschliches Betragen exemplarisch vor Augen geführt.¹⁶ Bekanntlich sah Friedrich in

15 Vgl. *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*, hrsg. von Karl Kohut, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991; Walther L. Bernecker – Horst Pietschmann – Hans Werner Tobler, *Eine kleine Geschichte Mexikos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

16 Susanne Oschmann, «Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II. von Preussen», in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Hamburg/Eisenach: Verl. der Musikalienhandlung Wagner, 1991, S. 175–193.

der Oper an sich ein pädagogisches Instrument, mit dem er aktiv zur Hebung der Gesinnung und Sitten seiner Untertanen beitragen wollte, weshalb bei den Aufführungen im Hoftheater auch die unteren Stände ausdrücklich willkommen waren.

Friedrich selbst deutete in einem Brief vom Oktober 1753 an den Grafen Algarotti jedoch an, dass er mit der Diskreditierung der Spanier weitergehende Intentionen verfolgte: «Vous sentez bien, que j'intéresserai pour Montézuma, que Cortès sera le tyran, et que par conséquent on pourra lâcher, en musique même, quelque lardon contre la barbarie de la R. Cr. [réligion chrétienne].»¹⁷ Als konkreter politischer Hintergrund für diese Spitze wie für die Oper insgesamt wurde wiederholt die angespannte Lage am Vorabend des Siebenjährigen Krieges angeführt, der nur ein Jahr nach der Uraufführung von *Montezuma* ausbrechen sollte. Kaiserin Maria Theresia rüstete bereits zu einem Angriff auf Preussen zur Rückeroberung Schlesiens, das Friedrich zuvor annektiert hatte. Die Vermutung liegt nah, dass die allgemeine Parallelisierung von Montezumas und Friedrichs Amtsauffassung somit unmittelbar auf politischer Ebene fortgesetzt erscheint: In beiden Fällen wird ein ‚gutes‘ Regime durch eine katholische Macht bedroht.

Problematisch an dieser Sicht ist freilich, dass Montezuma Opfer seiner eigenen Güte wird und damit seine Untertanen mit sich ins Verderben reisst, und in der Tat reagierte Friedrich ein Jahr später in konträrer Weise, indem er den Krieg mit einem Präventivschlag gegen Sachsen eröffnete. Vielmehr wird hier eine ergänzende Lesart nahe gelegt, auf die später zurückzukommen sein wird.

Zunächst jedoch soll der Blick auf das Libretto von Cigna Santi gelenkt werden, das eine Reihe dramaturgischer Parallelen zum 10 Jahre älteren Pendant Friedrichs II. aufweist, die darauf hindeuten, dass Cigna Santi Friedrichs Libretto kannte und wohlüberlegt darauf reagierte.¹⁸ Er verzichtete freilich darauf, die anti-spanische Haltung polemisch ins Gegen-

17 «Sie werden spüren, dass ich für Montezuma Interessen wecken werde, dass Cortez der Tyrann sein wird, und dass man folglich, auch in der Musik, einige Spitzen gegen die Barbarei der Christlichen Religion anbringen kann.» Zitiert nach: Carl Heinrich Graun, *Montezuma*, hrsg. von Albert Mayer-Reinach, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904 (= *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, I/15), S. IX.

18 Neuerdings wurde das Libretto in den Kontext der Turiner Opernpflege eingeordnet, die eine generelle Vorliebe für «exotische» Sujets aufweist, und dabei ebenfalls auf die Bezüge zu Friedrichs Berliner *Montezuma* hingewiesen, abweichend von der hier vertretenen These jedoch vor allem die inhaltliche Nähe der Libretti betont. Margaret R. Butler, «Exoticism in 18th-Century Turinese Opera: *Montezuma* in Context», in: *Music in Eighteenth-Century Life. Cities, Courts, Churches*, ed. id., Ann Arbor: Steglein Pub., 2006, S. 105–124.

teil zu wenden, sondern hielt sich weitgehend an die Darstellung von de Solis. Die Frage nach der Rechtmässigkeit der spanischen Invasion wird weitgehend ausgeblendet, indem Cortez nur aus mexikanischer Sicht als Aggressor gezeichnet wird; er selbst präsentiert sich dagegen als neutraler Fremdling, der sich lediglich gegen die Feindseligkeit einzelner mexikanischer Städte zur Wehr setzt und Montezuma gegen Rebellionen im eigenen Lager unterstützt. Die Gefangennahme Montezumas scheint den Mexikanern recht zu geben, jedoch erkennt dieser nach seiner Freilassung die tugendhafte Natur und Aufrichtigkeit des Spaniers. Diese Erkenntnis führt eine innere Wandlung des bis dahin zaudernden und wankelmütigen Kaisers herbei, er ergreift sein Schwert und schreitet zur Niederschlagung des Aufstands seiner eigenen Leute, bei der er tödlich verwundet wird.

Diese Zeichnung zielt überdeutlich auf die pädagogische Errungenschaft, die das Auftauchen der Spanier mit sich bringt: Montezuma zeigt sich letztlich überzeugt von der moralischen Grösse des Cortez und vermag erst in Anlehnung an dessen Beispiel eigene Herrschertugenden zu entfalten. Sterbend regelt er die Sukzession zugunsten des spanischen Königs, so dass Cortez und die spanische Herrschaft über Mexiko überzeugend legitimiert erscheinen.

Gleichwohl übernimmt Cigna Santi aus dem Berliner Libretto in Abweichung von der Darstellung bei de Solis die Figur der Geliebten Montezumas, hier mit Namen Guacozinga, und weist ihr eine ähnliche Funktion zu, die bei Friedrich der Eupaforice zukommt: In beiden Fällen ist sie von vornherein die «vernünftigeren», die Montezuma in aufrechter Liebe zugeht und ihn vor den Gefahren warnt, die von den Spaniern ausgehen. Sie artikuliert damit auch in Turin eine deutliche Kritik an den Spaniern und gefährdet damit die befriedigende Schlusslösung. Auf den Tod Montezumas reagiert sie, indem sie die Stadt in Flammen setzen lässt, und holt zu einer wütenden Anklage des Cortez aus, in der sie ihm vorwirft, den früheren Frieden des Reichs zerstört zu haben,¹⁹ bevor sie wie Eupaforice Selbstmord begeht. Cortez bemerkt dazu lediglich, dass angesichts solch ungestümen Zorns kein Mittel helfe, und in der Tat erscheint sie gemäss den Regeln der *opera seria* aufgrund ihres extremen Handelns diskreditiert; ihre Anklage wird dadurch deutlich relativiert, bleibt aber dennoch unkommentiert im Raum stehen, so dass die abschliessenden Affirmationen des Triumphs der spanischen Krone und des christlichen Glaubens einen schalen Beigeschmack erhalten.

19 «Giusto non è, che lieto / sia colui, che turbare ardi primiero / la pace a quest'impero», Cigna-Santi, *Motezuma*, S. 58.

Die Konfrontation zweier Kaiser

Es wurde deutlich, dass sich in den beiden Beispielen die konträren Auffassungen über die Legitimität und Bewertung der Eroberung Mexikos gegenüberstellen, die der politisch-konfessionellen Positionierung der jeweiligen Höfe entsprechend ausfallen. Überraschend erscheint demgegenüber der Standpunkt, den das Libretto von Girolamo Giusti einnimmt, das dieser 1733 für das venezianische Teatro Sant'Angelo verfasste.²⁰ Es rückt nicht nur die Eroberung an sich in ein sehr fragwürdiges Licht, von wo aus nur noch ein kleiner Schritt zu Friedrichs Auffassung fehlt; es wird zudem das Aufeinandertreffen der beiden Reiche und ihrer Vertreter in grundlegender Weise problematisiert.

Auch Giusti beruft sich im Vorwort auf de Solis, übernimmt von diesem aber im Grunde nur das Motiv der Gefangennahme des Kaisers, während der übrige Handlungsgang weitgehend von den historischen Ereignissen und damit den späteren Libretti abweicht. Erwähnenswert ist insbesondere, dass Motezuma zwei Attentate auf Cortez verübt: Der erste Fall veranlasst Cortez zur Gefangennahme des Kaisers, im zweiten lässt Cortez Gnade walten und setzt Motezuma wieder in sein Amt ein – freilich nach Anerkennung der spanischen Oberherrschaft. Eine wichtige Übereinstimmung mit den späteren Libretti besteht demgegenüber darin, dass Motezuma eine weibliche Figur an die Seite gestellt wird, hier seine Gemahlin Mitrena, die Cortez gegenüber wiederholt die spanischen Vergehen deutlich kritisiert.

Bemerkenswert erscheint im Besonderen die Zeichnung von Motezumas Festnahme. Auf den ersten Mordanschlag reagiert Cortez, wie erwähnt, in aller Schärfe, indem er den Kaiser sogleich in Ketten legen lässt. Die Worte, die in dieser Situation fallen, machen die Ungeheuerlichkeit dieses Vorgangs deutlich und legen die eigentliche Dimension offen, die das Aufeinandertreffen des Aztekenkaisers und des Vertreters Karls V. in sich birgt. Kurz vor seiner Festnahme schmähst Montezuma seine Gemahlin, der er mangelnde Solidarität und übertriebene Konzilianz gegenüber Cortez vorwirft, mit diesen Worten: «... piega la fronte, / tu, che il talamo vanti / del maggior dei Monarchi, a quest'alteri / gran domator dell'Universo intero.»²¹

20 Vgl. zu der Oper neuerdings Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze: Olschki, 2008, S. 512–528; *Vivaldi, Montezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, ed. Michael Talbot, Turnhout: Brepols, 2008.

21 «Beuge Du nur Dein Haupt, die Du das Beilager des grössten der Monarchen begehrt, vor diesem hochmütigen Herrscher des ganzen Universums.» Luigi [Girolamo?] Giusti, *Motezuma*, Venedig: Marino Rossetti, 1733, I, 14.

In diesen wenigen Worten wird deutlich, welchen Zündstoff das Sujet in sich trägt: ein offenkundiger Legitimitätskonflikt, den das Aufeinandertreffen zweier rechtmässiger Kaiser mit sich brachte. Motezuma sieht sich selbst als grösster Monarch, der nur seinen Göttern Rechenschaft schuldig ist und dem sich seinem Verständnis nach selbstverständlich auch der römisch-deutsche Kaiser zu unterwerfen habe, den er voller Ironie als «alteri gran domator dell'Universo intero» bezeichnet. Umso grösser sind die Anmassung und das Vergehen des Cortez in seinen Augen.

Dieser wiederum rechtfertigt sein Vorgehen, indem er seine durchweg tugendgemässen Kampfmethoden dem unehrenhaften Hinterhalt Montezumas gegenüberstellt und daraus das Recht ableitet, ihn wie jeden anderen straffälligen Monarchen auch zu bestrafen:

Non m'adular Signor. Mira se il Cielo
che risorger ti fa, col tuo coraggio
ti guida adesso a tributarmi omaggio.
[...] Che in me non puoi
macchia trovar, che la mia gloria adombri.
Vò dir ch'in campo aperto
sino ad ora pugnai. Che non pretesi
con arte vil mai procurar Vittorie,
che son vergini alfin le nostre Glorie.
[...] Con queste [armi]
la ragion difendiam del Ciel del Mondo
e s'è capace poi
anche un Re di delitto, o d'atto indegno
s'usan quell'armi istesse,
per castigar questo Monarca, e il Regno.²²

Diese Argumentation erweist sich als ausserordentlich geschickt. Man hätte erwartet, dass Cortez gegenüber Montezuma nun seinen Herrn als wahren «maggior de' Monarchi» herausstellt, womöglich aufgrund seiner «wahren» Religion. Stattdessen wird der Absolutheitsanspruch Montezumas dadurch bestritten, dass dieser in dem feigen Mordanschlag seine moralische Unterlegenheit bewiesen habe. Allein durch dieses unehrenhafte Verhalten sei die Hoheit des Cortez bzw. seines Herrn anerkannt worden. Die

22 «Schmeichelt mir nicht, o Herr. Sieh, wie der Himmel, der Dich emporsteigen liess, Dich nun dazu führt, mit Deiner Kühnheit mir Tribut zu zollen. In mir wirst Du keinen Makel finden, der meinen Ruhm verdunkelt. Ich will damit sagen, dass ich bislang auf offenem Feld kämpfte. Mit diesen Waffen verteidigen wir die Vernunft des Himmels, der Welt, und wenn ein König eines Vergehens oder einer unwürdigen Tat fähig ist, werden dieselben Waffen dazu genutzt, ihn und das Königreich zu bestrafen.» Giusti, *Motezuma*, I, 14.

Frage der naturgemässen Präzedenz der beiden Kaiser wird so bewusst umgangen und Montezuma auf der Grundlage eines aufgeklärten Absolutismus als der Unterlegene entlarvt.

Die nachfolgende Arie des Cortez «I cenni d'un sovrano» resümiert die daraus folgenden Konsequenzen in aller Deutlichkeit. Aufgrund der Vorkommnisse komme ihm, Cortez, die moralisch begründete Souveränität in Mexiko zu, der sich Montezuma beugen müsse, denn trotz seiner Königswürde habe er sich nunmehr der gerechten Strafe zu stellen. Vivaldis Vertonung unterstreicht die Drastik dieser Aussage, indem sie die aus mexikanischer Sicht ungeheuerlichen Worte prägnant syllabisch deklamieren lässt und weitestgehend auf Koloraturen verzichtet – lediglich das Wort «altero», das Motezumas verwerflichen Hochmut feststellt, erfährt eine entsprechende musikalische Akzentuierung.²³

Die Szene, die in dieser bemerkenswert knappen, entschiedenen Arie gipfelt, bildet den Höhepunkt des ersten Aktes. Die nachfolgenden Szenen spiegeln den Schock, den Motezumas Gefangennahme auslöst, auch musikalisch eindrucksvoll wider: Motezuma, Mitrena und der Azteken-general Asprano verleihen ihrer Fassungslosigkeit in ausgedehnten *Accompagnati* und Arien den Ausdruck, den derartige Demütigungen in der *opera seria* klassischerweise nach sich ziehen. Es ginge freilich zu weit, hierin eine Parteinahme des Komponisten zugunsten der Mexikaner zu sehen, denen hier die kodifizierten Reaktionsmuster zugestanden werden, die ansonsten Heroen der klassischen Antike vorbehalten sind – auch wenn sich dabei eine musikalische Interpretationsstrategie andeuten könnte, die später im Falle des Berliner Montezuma ganz offen zu Tage treten sollte – darauf wird zurückzukommen sein.

Jedoch zurück zur dramaturgischen Konstellation des Venezianischen *Motezuma*, die am Ende des ersten Aktes ein geradezu unrettbar schlechtes Licht auf die beiden konkurrierenden Herrschaftskonzepte geworfen hat. Im 2. Akt senkt sich die Waagschale zuungunsten der Spanier, denn nunmehr argumentiert Mitrena gegenüber Cortez auf weit höherem Reflexionsniveau als ihr Gatte. Sie macht für Motezuma das gerechte Motiv der Notwehr angesichts des verwerflichen Handelns der Spanier geltend. Die Auflehnung Motezumas sei nur ein letzter Versuch gewesen, das Schicksal einer gewaltsamen Unterwerfung von seinem Volk abzuwenden. Sie argumentiert also weniger auf der Grundlage einer fragwürdigen göttlichen Legitimation, sondern des Notstandsrechts und charakterisiert die Attacke ihres Gatten als den Akt einer gerechtfertigten Verteidigung.

23 Berlin, Sing-Akademie, 1214, fol. 9–11.

Der hier angeschnittenen Frage der Rechtmässigkeit der spanischen Invasion weicht Cortez nun offen aus, indem er explizit betont, dass er nur als «ministro, e non tiranno dal Ciel d'Europa a queste parti estreme d'Occidente» gekommen sei. In dieser Funktion des Vasallen habe er «di Cavalier le leggi» (Regeln des Rittertums) stets befolgt und nichts weiter getan als die Untaten des Montezuma zu bestrafen. Indem sich Cortez als gehorsamer Ausführer der Befehle seines Herrn charakterisiert und sich dabei nur den Gesetzen des Rittertums unterworfen sieht, lässt er die Frage nach der übergeordneten Rechtfertigung seines Handelns also offen. Denn tatsächlich müsste er konsequenterweise die mangelnde Legitimation seiner Befehle eingestehen, wenn er sie nach denselben Kategorien beurteilen würde, die er Montezuma gegenüber angelegt hat. In diesem Widerspruch legt Giusti das grundlegende Dilemma offen, das mit dem Aufeinandertreffen der beiden Kaiser verbunden ist: Ein Gottesgnadentum können beide mit gleichem Recht für sich in Anspruch nehmen, jedoch in der naturrechtlichen Frage nach dem gerechten Kriegsgrund ist der römische Kaiser als offensiver Aggressor klar im Unrecht, weshalb er unter moralischen Gesichtspunkten in der Präzedenz Montezuma nachgeordnet wäre. Cortez wiederum bestreitet seinerseits die moralische Integrität Montezumas und damit seine Präzedenz, so dass sich die Positionen im Kreise drehen.

Diese Problematik dürfte einen wichtigen Hintergrund für die weitere Rezeption des Stoffes im deutschen Reichsgebiet markieren: Das Dilemma der unlösbaren Präzedenz der beiden Monarchen und das unter naturrechtlichen Gesichtspunkten letztlich verwerfliche Handeln des römisch-deutschen Kaisers stellte im Reichsgebiet ein «heisses Eisen» dar, gegenüber dem man sich nur schwer in loyaler Weise positionieren konnte. Es ist bemerkenswert, wie nuanciert Giusti in dieser heiklen Frage akzentuiert; letztlich ist es der finale Gnadenakt des Cortez, mit dem dieser sich selbst und damit die von ihm vertretene Seite im letzten Moment als moralisch überlegen ausweist. Gleichwohl überwiegt die Skepsis gegenüber dem spanischen Verhalten. Damit erscheint es sehr wahrscheinlich, dass Friedrich dieses Libretto kannte. Dafür spricht auch die Form, in der Giusti die generelle Frage nach den ideellen Grundlagen des Kaisertums berührt, ein im 18. Jahrhundert angesichts der Krise des Reiches viel diskutiertes Problem, auf das nun eingegangen werden soll.

Montezuma als Exempel eines überkommenen Kaisertums

Allen drei bislang thematisierten Libretti ist gemein, dass Montezuma als zwar legitimer, aber schwacher und angesichts der politischen Situation handlungsunfähiger Kaiser gezeichnet wird. Bei Giusti ist er nicht in der Lage, sein Handeln selbst zu rechtfertigen, sondern pocht lediglich auf seine gottgegebene Legitimation und überlässt das Argumentieren seiner Frau. Cigna-Santi wiederum zeigt ihn immerhin als Lernfähigen, der erst in Nachahmung der Tugenden des Cortez wahre Führungsqualitäten entwickelt. Komplexer ist die Situation im Falle der Zeichnung Friedrichs. Wie bereits ausgeführt, vereinigt er in der Figur des Montezuma alle Tugenden eines aufgeklärten Herrschers und scheint damit den Idealtypus eines Kaisers zu schaffen. Dies ist insofern alles andere als selbstverständlich, als es sich bei dem Azteken um keinen Christen handelt. Friedrich bezieht damit offenkundig Position in einer Debatte um die konfessionellen Voraussetzungen des Kaisertums, die seit dem 16. Jahrhundert im politischen Diskurs über die Machtverhältnisse im Reich eine wichtige Rolle spielte.²⁴ Während von katholischer Seite immer wieder die Funktion des Kaisers als *advocatus ecclesiae* dafür ins Feld geführt wurde, dass er der römischen Kirche angehören müsse, strichen protestantische Autoren vor allem seine persönliche *idoneitas* heraus. Diese Eignung gründete sich neben Aspekten wie Stand, Nationalität, Alter etc. vor allem auf eine umfängliche persönliche Tugendhaftigkeit, zu der zunehmend auch die Überparteilichkeit in religiösen Fragen gerechnet wurde, da sie für die gerechte Lenkung des bikonfessionellen Reiches erforderlich sei. Indem Friedrich Montezuma in dieser Frage eine klare Position der Toleranz formulieren lässt,²⁵ mag man in der idealtypischen Zeichnung des Aztekenkaisers ein prinzipielles Votum Friedrichs für die Befähigung, ja Bevorzugung eines nicht-katholischen *idoneus* zum Kaisertum sehen.

Hierin liegt allerdings zugleich ein wesentliches Argument gegen die Annahme begründet, Friedrich hätte in Montezuma seiner eigenen Vor-

24 Vgl. zum Folgenden Heinz Duchhardt, *Protestantisches Kaisertum und Altes Reich. Die Diskussion über die Konfession des Kaisers in Politik, Publizistik und Staatsrecht*, Wiesbaden: Steiner, 1977, S. 273–325. Zur Brüchigkeit der Reichsstrukturen und der Kaiseridee um die Mitte des 18. Jahrhunderts vgl. neuerdings auch Barbara Stollberg-Rilinger, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, München: Beck, 2008, S. 227–297.

25 «[Unsere Religion] ist heilig und vollkommen. Sie befiehlt uns Jeden Menschen zu lieben und zu dienen; Sie lehrt uns, mit einem jeden, der anders denckt als wir, Mitleiden zu haben. Sie will, dass wir wahrhaftig Tugendhaft seyn sollen.» Friedrich II., *Montezuma*.

stellung von idealer Regierung ein Denkmal gesetzt. Trotz wiederholter Gerüchte nämlich hatte Friedrich selbst wohl nie Ambitionen auf die Kaiserkrone. Im Gegenteil äusserte er sich in seinem politischen Testament von 1752 sehr deutlich über seine Haltung gegenüber dem Kaisertum: «Il n’y a point de loi qui exclue les Protestants de la dignité imperiale, mais [...] indépendamment de cela, je ne saurais vous conseiller d’ambitionner cette charge suprême; [...] un roi de Prusse doit plutôt s’efforcer d’acquérir une province que se décorer d’un vain titre.»²⁶ Die Verachtung gegenüber der zu einer bedeutungsleeren Würde herabgesunkenen deutschen Kaiserkrone ist unüberhörbar. Anstatt nach ihr zu streben sei es weitaus wichtiger, den Ausbau des Territoriums zu betreiben.

Vor diesem Hintergrund nun lässt sich in Friedrichs Charakterisierung Montezumas recht deutlich eine Kritik an der Institution des Kaisertums an sich erkennen. Obwohl er alle Tugenden in sich vereint, zeigt er sich in der Krisenlage unfähig, sein Land zu verteidigen und gibt damit die ihm Schutzbefohlenen dem Untergang preis. Diese Darstellung lässt sich auf ein verbreitetes Bild von der Institution des deutschen Kaisers im 18. Jahrhundert übertragen: Zwar setzte man allgemeine Hoffnungen auf ihn als moderierende Vaterfigur, jedoch wurden diese durch die faktische Lähmung des Reichsapparats regelmässig zunichte gemacht.

Für diese Lesart lassen sich auch Indizien in der musikalischen und szenischen Gestaltung der Oper finden. Zwar sind die Bühnenbildentwürfe von Giuseppe Galli-Bibbiena für die Uraufführung nicht erhalten, jedoch befindet sich in Schloss Sans-Souci ein Gemälde von Carl Fehhelm, das offenbar dessen Bühnenbild für die Wiederaufführung der Oper im Jahre 1771 zeigt (Abb. 2). Es zeigt Eupaforice, die Montezuma in seiner Gefängnishaft besucht, seitlich sind zwei Soldaten erkennbar. Während die beiden Mexikaner durch den Federschmuck an Kopf und Hüften mit eindeutigen Attributen ihrer exotischen Herkunft versehen sind, fehlen entsprechende Merkmale in der Palastarchitektur. Diese ist vielmehr durch einen europäischen, gothisierenden Stil geprägt und erweckt Assoziationen an eine mittelalterliche Burganlage. Dies mag vorrangig die Bedrohlichkeit des Verlieses kennzeichnen, jedoch kann man den überholten Baustil durchaus auch auf die Überkommenheit der mit dem Palast verbundenen Herrschaftsform beziehen.

Auf musikalischer Ebene findet sich ein noch deutlicheres Argument. Es ist zuletzt von Michele Calella auf die ästhetischen Transformationsprozesse hingewiesen worden, denen die metastasianische Oper am friedericianischen Hof speziell in den 1750er Jahren unterzogen wurde.

26 *Die politischen Testamente Friedrichs des Grossen*, hrsg. von Gustav Berthold Volz, Berlin: Hobbing, 1920, S. 69.

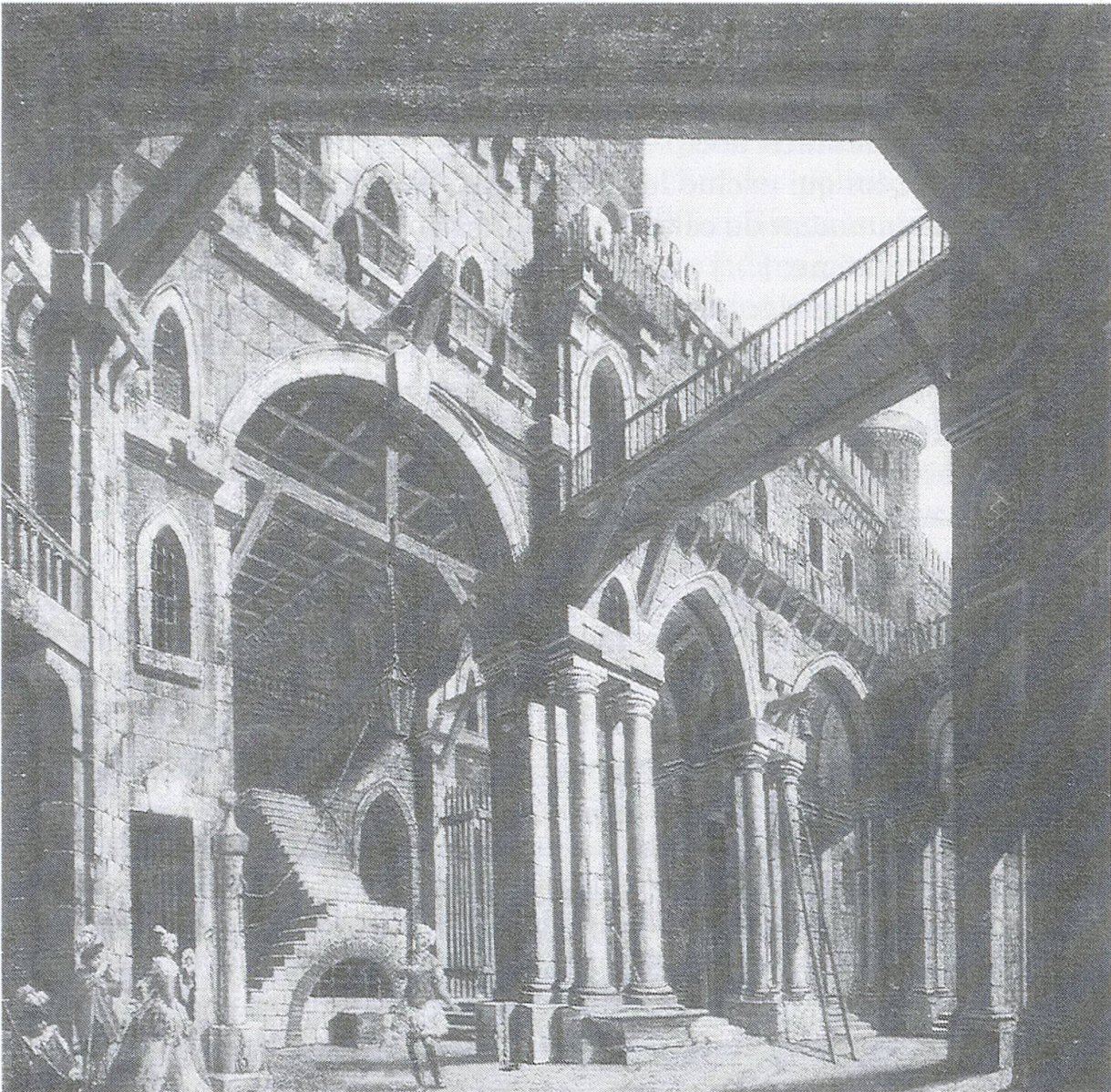


Abb. 2: Carl Friedrich Fechhelm, Bühnenbildentwurf zum 3. Akt von Grauns *Montezuma* (Berlin ?1771; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten).

Ein wesentlicher Aspekt ist die drastische Reduktion der Da-Capo-Arien.²⁷ Stattdessen gewannen kompaktere Arien auch in der Szenenmitte und Accompagnato-Rezitative an Bedeutung. In *Montezuma* nun wurden die Da-Capo-Arien auf Anordnung Friedrichs ausschliesslich den mexikanischen Protagonisten Montezuma und Eupaforice zugeordnet. Seiner Schwester Wilhelmine von Bayreuth schrieb er hierzu: «Die Mehrzahl der Arien soll

27 Friedrich äusserte sich hierüber 1754 gegenüber seiner Schwester Wilhelmine von Bayreuth explizit mit grosser Skepsis: «Il ne faut des reprises que lorsque les chanteurs savent varier la musique; mais il me semble que, d'ailleurs, il y a de l'abus à répéter quatre fois la même chose.» Zitiert nach: *Œuvres de Frédéric le Grand*, hrsg. von Johann David Erdmann Preuß, Berlin: Decker, 1856 ff., Bd. 27/1, S. 275.

kein Da-Capo enthalten, nur jeweils zwei Arien des Kaisers und der Eupaforice sind dafür vorgesehen.»²⁸ Diese gezielte Reservierung einer für überkommen erachteten Arienform für die beiden Protagonisten, die an sich die Sympathien des Zuschauers auf sich ziehen, muss erstaunen und lässt sich auch im Hinblick auf die Rollenhierarchie nicht ganz befriedigend erklären. Zwar sind Montezuma und Eupaforice in ihrer Arienanzahl und Stimmlage (Soprankastrat, Sopran) eindeutig als *«primo uomo»* und *«prima donna»* gekennzeichnet, so dass ihnen die grosse Arienform auch aus Gründen der Konvention zugestanden worden sein könnte; gegen eine solche Sicht spricht jedoch, dass die Zahl von Da-Capo-Arien in den benachbart entstandenen Opern Grauns wie etwa *Merope* noch stärker beschränkt ist, oder sie sogar ganz fehlen (wie in *Ezio*). Offensichtlich wollte Friedrich dem mexikanischen Kaiser und seiner Verlobten bewusst ein musikalisch antiquiertes Gepräge verleihen, was freilich nur vor dem Hintergrund der genannten These sinnvoll erscheint, dass Friedrich in Montezuma ein Exempel der überkommenen Institution des Kaisertums vorführen wollte.

Als besonders interessant erweist sich die Positionierung insbesondere einer der beiden Da-Capo-Arien des Montezuma vor dem Hintergrund der Beobachtungen zu Vivaldis Oper. Ebenso wie dort nämlich beklagt der Kaiser kurz nach seiner Gefangennahme durch Cortez fassungslos sein Schicksal, was in einer raumgreifenden Da-Capo-Arie erfolgt.²⁹ Die Parallele zu der musikalischen Gestaltung des dramaturgischen Coup, den die Fesselung des Kaisers bereits in Venedig bedeutete (hier nun im Zentrum des zweiten Aktes), wird umso deutlicher, wenn man die vorhergehende Arie des Cortez betrachtet. Die lakonische Kürze, mit der der Spanier wie schon gut 20 Jahre zuvor den Hochmut Montezumas brandmarkt, ist wiederum in eine überwiegend syllabische Deklamation gekleidet, die den nachfolgenden Gefühlsausbruch des Kaisers erheblich gesteigert erscheinen lässt.³⁰ Auch wenn direkte musikalische Bezüge zu der Arie Vivaldis selbstverständlich nicht erkennbar sind und auch kaum zu erwarten wären, erscheint die Ähnlichkeit der dramaturgischen Grundkonstellation und der eingesetzten Mittel durchaus augenfällig. Diese und weitere Parallelen legen die Vermutung nah, dass man in Berlin Vivaldis Oper kannte und zum Vorbild nahm. Damit gerät auch die angesprochene Option einer Parteinahme Vivaldis für die Mexikaner in ein neues Licht: Friedrich II. und Graun könnten sie in der Art der Anlage und der Vertonung des venezianischen *Motezuma* vorgeprägt gefunden haben.

28 «La plupart des airs sont faits pour ne point être répétés; il n'y a que deux airs de l'Empereur et deux d'Eupaforice qui sont destinés pour l'être.» Zitiert *ibid.*, S. 273 f.

29 Graun, *Montezuma*, S. 118–122.

30 *Ibid.*, S. 114–116.

Für unsere Fragestellung bleibt jedoch vor allem festzuhalten, dass sich die Oper über ihre unmittelbare Propagandafunktion im Vorfeld des Siebenjährigen Krieges hinaus als ein Abgesang auf das Kaisertum an sich deuten lässt. Trotz aller Tugendhaftigkeit des Amtsträgers und dem Segensreichtum der Institution in Friedenszeiten erweist sie sich gegenüber ernsthaften Bedrohungen von aussen als machtlos und ist damit dem Untergang geweiht. In der Tat äusserte sich ein Bericht über die Wiederaufnahme 1771 entsprechend: «Aus der Abhandlung der Oper lernt man erkennen, wie notwendig es sei, dass ein Staat sich in einem wehrhaften Zustande befinde.»³¹

Der Kaisergedanke in Spontinis/Jouys *Fernand Cortez*

In die entgegengesetzte Richtung verkehrt erscheint die Sicht der Dinge dann jedoch in der Oper *Fernand Cortez* von Spontini und dem Librettisten Etienne de Jouy, deren Betrachtung an den Schluss dieser Ausführungen gestellt sei. Zunächst im Jahre 1809 als «*pièce de circonstance*» zur propagandistischen Begleitung von Napoleons Spanienfeldzug konzipiert, fand sie in dieser sowie drei weiteren für Paris und dann Berlin entstandenen Umarbeitungen weite Verbreitung im deutschen Sprachraum.³² Die unmittelbaren politischen Implikationen dieses Projekts wurden von Jacques Joly und Anselm Gerhard bereits vor längerem herausgearbeitet³³ und seien an dieser Stelle nur kurz zusammengefasst. Die Eroberung Mexikos wird nunmehr als ein Akt der Befreiung des mexikanischen Volkes von einer barbarischen Priesterherrschaft gezeichnet, die als Analogie zum orthodoxen spanischen Klerus verstanden werden kann. Cortez steht für Napoleon (Abb. 3) und folgt einer höheren Berufung, von der er seine teils resignativen,

31 *Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten und rühmliche Personen*, 43, zitiert nach Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin: Duncker und Humblot, 1852, S. 162.

32 Jürgen Maehder, Art. «*Fernand Cortez, ou La Conquête du Mexique*», in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus, München/Zürich: Piper, 1986, Bd. 5, S. 775–779.

33 Jacques Joly, «Les ambiguïtés de la guerre Napoléonienne dans *Fernand Cortez* de Spontini», in: *La Bataille, l'armée et la gloire*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 1983), Clermont-Ferrand: Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1985, S. 239–254; Anselm Gerhard, «*Fernand Cortez* und *Le Siège de Corinthe*. Spontini und die Anfänge der «Grand Opéra»», in: *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani* (Maiolati Spontini-Jesi, 6–9 ottobre 1983), Jesi: Comitato Comunale Permanente di studi spontiniani, 1983, S. 93–111.



Imp. Lithogr. de G. Engelmann sur Cassell 11 Rue Paris

Acte II Scène VII
Cortez

j'ai perdu mes soldats

Chœur s'inclinant devant Cortez

Ils sont à tes genoux

A 418. a



Abb. 3: G. Engelmann, Litographie zum Erstdruck von Spontinis *Fernand Cortez* (Paris, Erard, ca. 1817; Paris, Bibliothèque de l'Opéra).

teils räuberisch motivierten Soldaten erst mit Wortgewalt überzeugen muss. Ebenso differenziert wird auch die mexikanische Seite gezeichnet: Die Hauptfiguren Telazco und Amazily leiden unter der priesterlichen Obstruktion und sind von patriotischem Eifer durchdrungen, der sich letztlich als durchaus kompatibel mit den Intentionen des Cortez erweist. In dieser ausgewogenen Schilderung der beiden Seiten, die nicht in einen gut-böse-Antagonismus verfällt und die Sympathien des Publikums in beide Richtungen lenkt, lag freilich das Problem, dass die Oper die intendierte Propagandawirkung nicht im gewünschten Masse erzielen konnte.

Bemerkenswert ist nun, dass schon die erste Fassung eine breite Rezeption im deutschsprachigen Raum erfuhr. 1812 erschien die Oper in Dresden und Wien, 1813 in Prag und 1814 in Berlin. Auch die weiteren Fassungen fanden weite Verbreitung bzw. wurden sogar in Berlin uraufgeführt. Der zentrale Grund hierfür bestand sicherlich in der allgemeinen Spontini-Begeisterung, die nach 1810 dessen *Vestalin* ausgelöst hatte. Ein wichtiger Aspekt tritt jedoch hinzu. Die veränderten politischen Verhältnisse hatten dazu geführt, dass der einst so heikle Stoff seine Brisanz verloren hatte. Das Reich hatte mit dem Reichsdeputationshauptschluss 1806 aufgehört zu existieren, und das römisch-deutsche Kaisertum war dem nationalen Erbkaisertum Österreichs sowie den nur durch Bündnisse verbundenen deutschen Einzelstaaten gewichen. Die Eroberung Mexikos war zu einem historischen Ereignis ohne unmittelbaren Bezug zum politischen Tagesgeschäft geworden: Einen römisch-deutschen Kaiser gab es nicht mehr, die ideologische Kontinuität des Reichsgedankens existierte nur noch als Vision, und zudem war kurz zuvor im Jahre 1808 auch in Mexiko selbst die Bourbonenregierung gestürzt worden und damit das von Cortez gestiftete Vizekönigtum Neuspanien zu Ende gegangen.

Ein kurzer Blick auf die Anlage der Oper und ihre Fassungen erweist jedoch, dass die zuvor aufgezeigten Implikationen des Sujets durchaus noch weiterwirkten. Denn im Gegensatz zu Deutschland, wo sich die Kaiserfrage erledigt hatte, war sie nun in Frankreich umso akuter: Mit seiner Selbstkrönung zum fränkisch-römischen Kaiser im Jahre 1804 hatte sich Napoleon, wenn auch unter völlig veränderten Vorzeichen, in jene Tradition des abendländischen Kaisertums gestellt, die im Falle der Eroberung Mexikos mit dem aztekischen Kaisertum in den bereits ausgeführten Legitimitätskonflikt geriet. Tatsächlich wird in allen Fassungen der Oper dieser Bezug so deutlich hergestellt wie in keiner der vorgenannten *Montezuma*-Versionen: Im spanischen Lager erblickte der Zuschauer «le trône de Charles V, surmonté du portrait de cet empereur».³⁴ In der ersten

34 Etienne de Jouy, *Œuvres complètes, avec des éclaircissements et des notes*, Paris: J. Didot aîné, 1823 (Théâtre, 2; Opéra, 1), Bd. 19, S. 80.

Fassung musste diese Affirmation umso deutlicher wirken, als sie gleich zu Beginn der Oper sichtbar war (in den späteren Fassungen rückte diese Szene in den zweiten Akt). Zwar wurde bei der Pariser Uraufführung auf das kaiserliche Wappen im letzten Moment verzichtet, da es demjenigen von Preussen, mit dem man sich im Krieg befand, zu ähnlich war, jedoch ist die Intention der Herstellung dieser Traditionslinie eindeutig: Napoleon identifizierte sich nicht nur mit dem Befreier Mexikos, sondern zugleich mit seinem kaiserlichen Lehnsherrn.

Auf der anderen Seite wurde der unmittelbare Konflikt mit dem Kaiser der Gegenseite dadurch umgangen, dass man die Figur Montezumas schlichtweg aussparte. Zum eigentlichen Oberhaupt der Mexikaner wurde der Oberpriester, dessen Sturz aus besagten ideologischen Gründen keiner Rechtfertigung bedurfte. Dieser Kunstgriff führte freilich zu einer Leerstelle, die auch die Zeitgenossen als unbefriedigend empfanden und de Jouy in der zweiten Fassung dann korrigierte. Problematisch war dies nunmehr umso weniger, als auch das französische Kaisertum Napoleons inzwischen zu Ende gegangen war; dennoch erachtete man den Rang Montezumas offenbar noch immer als problematisch: In der Fassung von 1817 wie auch allen nachfolgenden wird er nur noch als *«Roi du Mexique»* bezeichnet.

Gleichwohl hatte die Frage des Aufeinandertreffens zweier Kaiser in der öffentlichen Wahrnehmung bereits jede Sprengkraft verloren. Die zeitgenössischen Berichte rezipierten Spontinis Oper als das, was sie war: eine historische Oper, mit dramaturgischen Vorzügen und Schwächen, und vor allem mit einer als grossartig und neu empfundenen Musik. Dass *Fernand Cortez* zugleich den Durchbruch eines jahrhundertlang gemiedenen Sujets auf deutschen Opernbühnen mit sich brachte, bemerkte dagegen offenbar niemand mehr.

Abstract

Up until the early 19th century, with the exception of Graun's *Montezuma* (1755), Mexican topics, or topics concretely recounting the conquest of Mexico, did not occur as operatic subjects within the Holy Roman Empire. By contrast, such subjects were very popular in contemporary France, England and Italy. This contribution pursues the thesis that the confrontation of two legitimate Emperors (Moctezuma and Charles V, represented by Hernan Cortez) presented a problematic subject for the Empire, especially as it involved a direct predecessor of the governing Empire. Indeed, the question of the legitimacy of the Spanish conquest is a central theme in the libretti of Giusti (Venice 1733, set to music by Vivaldi), Friedrich II (Berlin 1755) and Cigna-Santi (Turin 1765). Friedrich II enhances

the libretto's brisance, by purposefully using it as a piece of propaganda. Additionally, he challenges the Emperor as an institution, by openly presenting Montezuma's weakness and military helplessness, though he is otherwise portrayed as an ideal Monarch. Only after the fall of the Empire in 1806 was this subject matter brought more widely to the German stages, as will be shown with the example of *Fernand Cortez* (Jouy/Spontini).

Bibliografie

- Ballón Aguirre Enrique, «Montezuma de Federico II el Grande, rey de Prusia (ideología y utopía)», in: *De palabras, imágenes y símbolos, homenaje José Pascual Buxó*, a cargo de Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, S. 313–365.
- Bartha Dénes – Somfai László, *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1960.
- Bernecker Walther L. – Pietschmann Horst – Tobler Hans Werner, *Eine kleine Geschichte Mexikos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Bourgeon Nadège, «La figure du conquérant dans l'opéra *Montezuma* de Carl-Heinrich Graun et Frédéric II de Prusse», in: *Le héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'opéra*, Actes du IX^e colloque international (Paris, Aix-les-Bains, 20-26 octobre 1999), sous la dir. de Irène Mamczarz, Firenze: Olschki, 2001, S. 259–266.
- Butler Margaret R., «Exoticism in 18th-Century Turinese Opera: *Montezuma* in Context», in: *Music in Eighteenth-Century Life. Cities, Courts, Churches*, ed. id., Ann Arbor: Steglein Pub., 2006, S. 105–124.
- Calella Michele, «Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper», in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt, Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 103–123.
- Cesti Marc'Antonio, *Il pomo d'oro*, hrsg. von Guido Adler, Wien: Artaria, 1896–1897 (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, III/2 und IV/2).
- Christout Marie-Françoise, *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643–1672. Mises en scène*, Paris: A. et J. Picard, 1967.
- Cigna-Santi Vittorio Amedeo, *Montezuma. Drame per musica*, Torino: Gaspare Bayno, 1765.
- Duchhardt Heinz, *Protestantisches Kaisertum und Altes Reich. Die Diskussion über die Konfession des Kaisers in Politik, Publizistik und Staatsrecht*, Wiesbaden: Steiner, 1977.
- Eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas (Der)*, hrsg. von Karl Kohut, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991.
- Friedrich II., *Montezuma. Tragedia per musica*, Berlin: Haude und Spener, 1755.
- Fürst Marion, «Mit Federschmuck und Friedenspfeife. Der Amerikaner in der europäischen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts», in: *Musica*, 47 (1993), S. 21–24.
- Gerhard Anselm, «*Fernand Cortez* und *Le Siège de Corinthe*. Spontini und die Anfänge der «Grand Opéra»», in: *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani* (Maiolati Spontini-Jesi, 6–9 ottobre 1983), Jesi: Comitato Comunale Permanente di studi spontiniani, 1983, S. 93–111.
- Giusti Luigi [Girolamo?], *Motezuma*, Venedig: Marino Rossetti, 1733.

- Graun Carl Heinrich, *Montezuma*, hrsg. von Albert Mayer-Reinach, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904 (= *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, I/15).
- Hamburger Oper. Eine Sammlung von Texten der Hamburger Oper aus der Zeit 1678–1730 (Die)*, hrsg. von Reinhart Meyer, München: Kraus Reprint, 1980.
- Joly Jacques, «Les ambiguïtés de la guerre Napoléonienne dans *Fernand Cortez* de Spontini», in: *La Bataille, l'armée et la gloire*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, 1983), Clermont-Ferrand: Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1985, S. 239–254.
- Jouy Etienne (de), *Œuvres complètes, avec des éclaircissements et des notes*, Paris: J. Didot aîné, 1823 (Théâtre, 2; Opéra, 1).
- Klüppelholz Heinz, «Die Eroberung Mexikos aus preußischer Sicht. Zum Libretto der Oper *Montezuma* von Friedrich dem Großen», in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von Albert Gier, Heidelberg: Winter, 1986, S. 65–85.
- Lope Hans-Joachim, «Federico II, Carl Heinrich Graun y *Montezuma* (1755)», in: *Federico II de Prusia y los españoles*, Actas del coloquio hispano-alemán organizado en la Biblioteca Ducal de Wolfenbüttel (24–26 de septiembre de 1999), ed. id., Frankfurt: Lang, 2000, S. 105–122.
- Maehder Jürgen, «Cristóbal de Colón, Moctezuma II. Xocoyotzin and Hernán Cortés on the Opera Stage – A Study in Comparative Libretto History», in: *Revista de Musicología*, 16 (1993), S. 146–184.
- Maehder Jürgen, «Die Opfer der Conquista: Das Volk der Azteken auf der Opernbühne», in: «Weine, weine, du armes Volk». *Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne*, Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1994, hrsg. von Jürgen Kühnel, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1995, S. 265–288.
- Maehder Jürgen, «Ein königliches Libretto: Probleme der Librettoforschung, dargestellt am *Montezuma*-Libretto Friedrichs des Großen», in: *Gesungene Welten: Aspekte der Oper*, hrsg. von Udo Bermbach und Wulf Konold, Berlin/Hamburg: Reimer, 1992, S. 53–112.
- Maehder Jürgen, Art. «*Fernand Cortez, ou La Conquête du Mexique*», in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus, München/Zürich: Piper, 1986, Bd. 5, S. 775–779.
- Maehder Jürgen, «Mentalitätskonflikt und Fürstenpflicht: Die Begegnung von mittelamerikanischem Herrscher und Conquistador auf der barocken Opernbühne», in: *Text und Musik: Neue Perspektiven der Theorie*, hrsg. von Michael Walter, München: Fink, 1992, S. 131–179.
- Maehder Jürgen, «The Representation of the «Discovery» on the Opera Stage», in: *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and Performance*, ed. Carol E. Robertson, Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1992, S. 257–288.
- Œuvres de Frédéric le Grand*, hrsg. von Johann David Erdmann Preuß, Berlin: Decker, 1856 ff.
- Oschmann Susanne, «Gedankenspiele – Der Opernheld Friedrichs II. von Preussen», in: *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Hamburg/Eisenach: Verl. der Musikalienhandlung Wagner, 1991, S. 175–193.
- Pietschmann Horst, «Das koloniale Mexiko als Kaiserreich? Anmerkungen zu einem Forschungsproblem», in: *Plus ultra. Die Welt der Neuzeit. Festschrift für Alfred Kohler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Edelmayer, Martina Fuchs, Georg Heilingsetzer, Peter Rauscher, Münster: Aschendorff, 2008, S. 487–510.

- Pietschmann Klaus, «Indios galanes, españoles crueles? La imagen de México en el teatro musical alemán del barroco», in: *Alemania y México: Percepciones mutuas en impresos, siglos XVI–XVIII*, simposio (Ciudad de México, 2004), ed. a cargo de Horst Pietschmann, Manuel Ramos Medina y María Cristina Torales Pacheco, México: Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, 2005, S. 361–383.
- Politischen Testamente Friedrichs des Grossen (Die)*, hrsg. von Gustav Berthold Volz, Berlin: Hobbing, 1920.
- Sartori Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo: Bertola & Locatelli, 1991.
- Schmidt Carl B., «Antonio Cesti's *Il Pomo d'Oro*: a Re-examination of a Famous Hapsburg Court Spectacle», in: *Journal of the American Musicological Society*, 29 (1976), S. 381–412.
- Schneider Louis, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin: Duncker und Humblot, 1852.
- Schröder Dorothea, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Solis Antonio (von), *Geschichte der Eroberung von Mexico, aus dem Spanischen. 2 Teile*, Kopenhagen/Leipzig: Rothe, 1750–1751.
- Solis Y Rivadeneyra Antonio (de), *Istoria della conquista del Messico [...] tradotta in toscano da un accademico della Crusca*, Firenze: Giovanni Filippo Cecchi, 1699.
- Sommer-Mathis Andrea, «Amerika im Fest und auf der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert», in: *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, hrsg. von Friedrich Polleroß und Andrea Sommer-Mathis, Wien: Bundesministerium für Wiss. und Forschung, 1992, S.127–161.
- Stollberg-Rilinger Barbara, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, München: Beck, 2008.
- Strohm Reinhard, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze: Olschki, 2008.
- Vivaldi, Montezuma and the Opera Seria: *Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, ed. Michael Talbot, Turnhout: Brepols, 2008.
- Voss Steffen, «Die Partitur von Vivaldis Oper *Montezuma* (1733)», in: *Studi Vivaldiani*, 4 (2004), S. 53–73.
- Whaples Miriam K., *Exoticism in Dramatic Music 1600–1800*, Ph.D. Diss., Indiana University, 1958.
- Zavala Huguette, «América inventada. Fiestas y espectáculos en la Europa de los siglos XVI al XX», in: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, ed. a cargo de Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México: México Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, Bd. 1, S. 33–50.