

ELISABETH FRITZ-HILSCHER (WIEN)

KAISERSTIL? ÜBERLEGUNGEN ZUM KONNEX ZWISCHEN ZEREMONIELL UND HÖFISCHER MUSIKPRODUKTION AM HOF KARLS VI.

Auf dem *Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress* in Kassel 1962 stellte Friedrich Wilhelm Riedel seine These eines musikalischen „Reichsstils“ vor: Ausgehend von einer These des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr, dass der repräsentative Baustil des Barock in Mitteleuropa (auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches und seiner Ausläufer) kein originär deutscher Stil sei, sondern aus einer Synthese von italienischen und französischen Elementen resultiere,¹ versuchte Riedel, diesen *Reichsstil*-Begriff auf die musikalische Produktion am Hofe Karls VI. und dessen Einflussgebiet anzuwenden; den veralteten und 1962 noch politisch sehr belasteten Reichs-Begriff wechselte Riedel jedoch gegen den umfassenderen Imperiums-Begriff aus, der mehr auf die ideengeschichtlich-panegyrische Ebene der Herrschaftsidee hinweist als der Reichs-Begriff.²

¹ Sedlmayr, Hans. Die politische Bedeutung des deutschen Barocks. Der Reichsstil. In: *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag*. München 1938, S. 126–140. Auch Sedlmayr ist nicht der „Erfinder“ des Begriffes, sondern Gustav Steinbömer, wobei Sedlmayr anmerkt, dass die Schaffung dieses Begriffes „weitaus das Beste“ an dessen Buch *Politische Kulturlehre* (Hamburg 1933) sei (*Ibid.*, S. 126, Anm. 1). Auf den folgenden Seiten kritisiert Sedlmayr den nationalsozialistisch geprägten Kulturtheoretiker Steinbömer scharf und widerspricht dessen These vom genuin deutschen Barock als monolithischem Stilbegriff: „Diese Stelle [gemeint ist das Eingangszitat von Steinbömers Reichsstil-Definition] enthält manches Ungenau und Schiefe. Der Vorzug der hier neu geprägten Bezeichnung ‚Reichsstil‘ aber liegt darin, auch dem diese Dinge Fernstehenden sogleich klarzumachen, daß der seit 1690 entstehende deutsche Barock des ‚Reichsstil‘ nicht eine bloße Abzweigung des italienischen Barock auf deutschem Boden ist, wie es der im deutschen Gebiet gewachsene Barock des 17. Jahrhunderts zum größten Teil war, sondern etwas Eigenartiges, das neu und selbständig neben den anderen europäischen Kunstrichtungen der Zeit steht: neben den älteren Richtungen des italienischen Hochbarock und der französischen Klassik, neben dem holländischen Klassizismus und neben der von allen sehr verschiedenen Richtung des ‚style régence‘. Diese Heraushebung aus dem verschwommenen Gemeinbegriff des ‚Barock‘ überhaupt könnte aber schließlich auch irgendein anderer Name leisten. Soll das Wort vom ‚Reichsstil‘ nicht zu einem puren Modeschlagwort werden – und diese Gefahr trägt es von Anfang an in sich –, dann muß genauer angegeben und begründet werden, in welchem Sinn der deutsche Barock der Prinz-Eugen-Zeit gerade als ‚Reichs-‘-Stil angesehen werden darf.“ (*Ibid.*, S. 126 f.).

² „Aus dieser Sicht wäre allerdings dem leicht mißverständlichen Begriff *Reichsstil* die sinn-

Sedlmayr hat seine Thesen am Beispiel des Werkes von Johann Bernhard Fischer von Erlach exemplifiziert, als dessen künstlerisches Gegenstück auf dem Gebiet der Musik Riedel Johann Joseph Fux namhaft machte, wobei in erster Linie oberflächliche biographische Parallelen als Argumente dafür angeführt werden, die sich jedoch bei genauerer Überprüfung als problematisch erweisen. Denn gerade die Interpretation, dass durch beider Anstellung am Hof sowohl in der Architektur wie in der Musik die Vorherrschaft der Italiener gebrochen worden wäre, basiert auf politisch motivierten Aussagen der Kunst- bzw. Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts, die bereits mehrfach widerlegt wurden. Vielmehr vertraten Fux wie Fischer von Erlach jenen oberitalienisch-römischen Mischstil, wie er am Habsburgerhof und seinen Trabantenhöfen sowie an vielen anderen Höfen des *Regnum Teutonicum* im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert vorherrschte.³ Vor allem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass beide im Hofdienst in erster Linie durch große Theoriewerke berühmt wurden, jedoch aufgrund ihrer aufwändigen Aufgaben bei Hofe ab diesem Zeitpunkt in zunehmend geringerem Maße eigenschöpferisch tätig waren. Können in der Architektur mit Lucas von Hildebrandt und Joseph Emanuel Fischer von Erlach bzw. den im Umland wirkenden Jacob Prandtauer und Joseph Mungenast noch einheimische Kräfte an vorderster Linie namhaft gemacht werden (die freilich meist über Ausbildungen in Italien bzw. bei italienischen Lehrern verfügten), so finden sich am karlinischen Hof unter den produktivsten Komponisten vorwiegend Italiener: Antonio Caldara, Carlo Agostino Badia, Francesco Conti, Luca Antonio Predieri oder Giuseppe Porsile.⁴

vollere Bezeichnung *Imperialstil* vorzuziehen, welcher deutlicher zum Ausdruck bringt, daß es sich um die künstlerische Manifestation übernationaler Geistesströmungen handelt.“ Riedel, Friedrich Wilhelm. Der Reichsstil in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*. Eds. Reichert, Georg – Just, Martin. Kassel etc. 1963, S. 34–36, hier S. 34.

³ *Ibid.*, S. 34 f.: „Zunächst lassen sich zwischen dem führenden Architekten des *Imperialstils*, Johann Bernhard Fischer von Erlach, und dem führenden Tonkünstler der gleichen Altersschicht, Johann Joseph Fux, auffallende Parallelen hinsichtlich ihrer künstlerischen Entwicklung und Haltung feststellen. Nach Studienjahren in ihrer steirischen Heimat und in Italien [letzteres trifft auf Fux nicht zu, ersteres nur sehr vage] wurden beide Männer durch persönliche Initiative Kaiser Leopolds I. an den kaiserlichen Hof berufen, Fischer als Architekturlehrer des späteren Kaiser Josephs I., Fux als Hofkompositor. Dadurch war – auch nach dem Eindruck der Zeitgenossen – die bisherige künstlerische Vorherrschaft der Italiener am Wiener Hof gebrochen [Riedel bleibt hiefür einen Nachweis schuldig] und konnte sich mit dem Aufstieg der beiden Männer in die obersten Hofämter ihres Faches eine neue, auf einer Synthese der geschichtlich gewachsenen und in den verschiedenen Ländern entfalteten Stilelementen beruhenden Schaffensweise entfalten. Die geistige Verwandtschaft der beiden Künstler zeigt sich besonders in ihren bewußt historisch orientierten Lehr- und Demonstrationswerken, in Fischers *Entwurf Einer Historischen Architektur*, 1721 in Wien veröffentlicht, und in Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725 [...]“

⁴ Riedel weist zwar auf diese Komponisten auch hin, erklärt aber nicht die Diskrepanz zur vorhin aufgestellten These des Bruchs der Vorherrschaft der Italiener (*Ibid.*, S. 35).

Schlüssiger als der von Riedel gewählte Vergleich zwischen Architektur und Musik bzw. dem älteren Fischer von Erlach und Fux erweisen sich jedoch die Thesen zu einem repräsentativen *Imperialstil* als Ausdrucksform von Macht- und Herrschaftsanspruch bzw. von Zugehörigkeit und Nähe zum Kaiserhof, wobei Riedel drei Punkte namhaft macht, die seiner Meinung nach für Entstehung und Verbreitung des *Imperialstils* von Bedeutung gewesen seien:

„1. Die Kaiser waren sowohl Auftraggeber und Widmungsträger als auch selbst Musiker und Komponisten von überdurchschnittlicher Begabung.

2. Die Opern, Serenaten, Kantaten und Oratorien der genannten Komponisten sind nicht selten zu Festtagen in der kaiserlichen Familie oder zu Feiern politischer und kriegerischer Ereignisse komponiert worden und nahmen in der Regel auf den jeweiligen Anlaß in allegorisierender Weise Bezug. Hier handelt es sich ähnlich wie bei den Ehrenpforten, Fest- und Theaterdekorationen der Architekten um Gelegenheitswerke, die in der Regel nur einmal aufgeführt wurden und in ganz wenigen Fällen andernorts erklangen. Nicht so verhält es sich mit der Vokal- und Instrumentalmusik für die Kirche. Bei diesen Stücken lassen sich nicht nur zahlreiche Wiederholungen nachweisen, sondern sie sind auch in anderen Gegenden musiziert worden.

3. Die Verbreitung dieses Aufführungsmaterials läßt sich in jenem Zeitalter einer vorherrschend aristokratischen Musikkultur vor allem dort nachweisen, wo der kaiserliche Hof einen politischen und kulturellen Einfluß ausübte, in erster Linie in den Ordensstiften und in den Schlössern des Hochadels innerhalb der habsburgischen Lande. Nahezu alle Stifte besaßen in Wien einen *Hof*, vom dem aus die wirtschaftlichen Erzeugnisse des jeweiligen Klosters veräußert und der notwendige Bedarf an materiellen und geistigen Gütern eingekauft wurde. Ebenso hatten die österreichischen, ungarischen und böhmischen Magnaten in Wien ihre Paläste, wo sie im Winter mitsamt ihren Kapellen residierten. Von hier gelangten die Musikalien auf die heimischen Schlösser und auf die Musikchöre der Patronatskirchen. [...].“⁵

Auf den ersten Blick scheinen diese drei Punkte schlüssig, beschäftigt man sich jedoch genauer mit Zeremoniell und Repräsentation sowie der Rolle von Musik in deren Kontext, so greifen diese drei Merkmale in vielem zu kurz. Und die Frage, was denn nun die Musik des *Imperialstils* charakterisiere, bleibt Riedel im genannten Aufsatz überhaupt schuldig. Auch in seinem Beitrag zum abschließenden Symposium anlässlich des 500-Jahr-Jubiläums der Wiener Hofmusikkapelle 1998 revidiert Riedel den *Imperialstil*-Begriff nicht, sondern versucht in der Verbindung von Zeremoniell und Liturgie sowie der gelebten *Pietas Austriaca* der Barock-Kaiser diesen „Stil“ durch Beispiele zu belegen (wobei Riedel wiederum schuldig bleibt, Charakteristika des „Imperialen“ namhaft zu machen), mit dem Ergebnis, dass Riedels Meinung nach, der *Imperialstil*-Begriff nur auf weltliche Musik anwendbar sei, in der Kirchenmusik nur aus der Synthese der

⁵ *Ibid.*, S. 35.

einzelnen Stile, die unter Karl VI. in der Liturgie zur Anwendung kamen, aber von einem „kaiserlichen Stil“ gesprochen werden könne.⁶

Grundlage des Hofes wie der Repräsentation war ein ausgefeiltes Hofzeremoniell: Es regelte nicht nur die Abläufe innerhalb des Hoflebens, machte die Randordnung unter den Höflingen augenscheinlich und strukturierte Tagesablauf wie Jahres-Curriculum, sondern regelte auch den Zutritt zum Hof bzw. zum Herrscher, sorgte also für dessen „Sakralisierung“, und wirkte in Zusammenarbeit mit der Diplomatie subtil in Fragen der Rangordnung der Souveränen untereinander. Nur der Kaiser konnte das Zeremoniell beugen und abändern, was jedoch durch das Schaffen von Präzedenzfällen Folgen für die nächsten Jahrhunderte haben konnte und daher von den Hütern des Zeremoniells nur mit größtem Bedenken toleriert wurde; und der Herrscher konnte mittels Zeremoniell bereits mit kleinen Gesten Lob oder Tadel ausdrücken.⁷ Welch großen Stellenwert Präzedenzfälle

⁶ „Fragt man resümierend in Analogie zur Entwicklung der Bildenden Künste nach dem ‚Kaiserstil‘ bei der während der Regierungszeit Karls VI. komponierten Musik, so kann dies für die theatralische Musik [...], aber auch Oratorium und Applausus bejaht werden. Hier war die Beziehung zur Ideenwelt des „cäsarisch-imperialen“ Stils bereits durch den Text vorgegeben, musikalisch-rhetorische Figuren, Affektfiguren und die da-capo-Form waren die besten Mittel zur Verdeutlichung von Inhalt und Ausdrucksgehalt der Werke. Anders verhielt es sich bei der Kirchenmusik, der Hauptaufgabe der Hofmusikkapelle. Hier bildete die tausendjährige Tradition der ‚kaiserlichen Liturgie‘ das Fundament. [...] Wie die Paramente den Verlauf und Inhalt der liturgischen Zeremonien optisch verdeutlichen sollten, so geschah dies akustisch durch die Musik, und zwar durch unterschiedliche Stilarten. Insofern kann man von einer ‚Historischen Architektur‘ der kaiserlichen Liturgie zur Zeit Karls VI. sprechen. Aus diesen Überlegungen heraus wäre es falsch, die Entwicklung der Kirchenmusik an einzelnen Gattungen zu demonstrieren, etwa nur an Vertonungen des Ordinarium Missae, erst recht nicht ‚pars pro toto‘ an kleinen, mehr oder weniger untergeordneten Gattungen wie Introitus oder Marianischen Antiphonen. Erst die Synthese der Stilarten in der Architektur der ‚kaiserlichen Liturgie‘ läßt sich für die Epoche Karls VI. und seines Nachfolgers – auf die Reichsstände und die Reichskirche übertragen – für die Zeit bis zum Ende des Heiligen Römischen Reiches als ‚kaiserlicher Stil‘ definieren.“ Riedel, Friedrich Wilhelm. *Kaiserliche Musik*. In: *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?* Eds. Krones, Hartmut – Antonicek, Theophil – Fritz-Hilscher, Elisabeth. Wien – Köln – Weimar 2011, S. 211–231, hier S. 230 f.

⁷ Zur Bedeutung des Zeremoniells im 17. und frühen 18. Jahrhundert vgl. das Nachwort von Monika Schlechte. In: Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*. Ed. und kommentiert von Monika Schlechte, Reprint der Ausgabe 1733. Leipzig 1990, S. 1–41, hier S. 6 f.: „Das Zeremoniell lieferte gleichsam den Raster des Aktionsraums und den kommunikativen Code. Die Aktion übernahm es, der Funktion der Sprache gleich, zu enthüllen oder zu verschleiern, zu offenbaren oder zu widersprechen. Internationale Übereinstimmungen und Disziplinierung oder Aufbegehren wurden gleichermaßen erkennbar, sobald das System europäischer Politik durch Kräfteverschiebung zur Instabilität neigte. Demütigung oder Privileg waren die extremen Effekte, die der Einsatz zeremoniellen Instrumentariums bewirken konnte. Die Prinzipien des Zeremoniells nach innen waren ähnlicher Natur. Sie wurden grundlegend durch die Ordnung von Herrscher und Untertan bestimmt. An der Spitze dieses hierarchischen Systems stand unbestritten, unantastbar und, selbst der nachfolgenden Ebene ins Unerreichbare entrückt, der Herrscher, dessen Position in der Regel durch nichts anderes als die Geburt bestimmt wurde. In diesem System wies

für das Zeremoniell bzw. für das korrekte Benehmen in der Öffentlichkeit hatten, belegt das *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum* von Johann Christian Lünig, das 1719 erstmals in Leipzig bei Moritz Georg Weidmann erschien⁸ und im Wesentlichen eine Sammlung thematisch geordneter, genau dokumentierter Präzedenzfälle darstellt (wie sehr er damit den Nerv der Zeit traf, kann aus der Tatsache abgelesen werden, dass bereit im Folgejahr 1720 das *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum* in zwei Bänden erschien, wobei das Augenmerk noch stärker auf die Anführung von möglichst aussagekräftigen Präzedenzfällen gelegt wurde⁹). Interessant ist, dass der von der Forschung gesetzte Beginn des Barock in Mitteleuropa mit 1648 (dem Westfälischen Frieden) auch in Hinblick auf die Entwicklung des höfischen Zeremoniells als Markstein empfunden wurde: „Den Terminus à quo derer hierinn befindliche Materialien hat man nicht alleine bey Friedens-Schlüssen, sondern auch andern in das Ceremoniel lauffenden Begebenheiten von dem Welt-beruffenen Westphälischen Frieden de Anno 1648, als von welcher Zeit an das Teutsche Ceremoniel, so zu reden, erst auf rechten festen Fuß gesetzt worden, biß hieher, genommen; [...]“¹⁰

Ganz anders gestaltet als jenes von Lünig ist das Zeremonial-Lehrbuch von Julius Bernhard von Rohr, das 1728 (erster Band) bzw. 1733 (zweiter Band) in Berlin erschienen war: Es teilt sich in eine *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der*

das Zeremoniell einem jeden seine Stelle zu und schrieb den einzelnen Elementen vor, in welcher gesellschaftlichen Sphäre, in welcher Art und Weise und mit welchen Mitteln sie miteinander zu funktionieren hatten. [...] Es drang in das Leben aller Mitglieder der Gesellschaft ein, denn auch Randgruppen, für die zeremonielle Handlungen und Entäußerungen importun waren, konnten sich einer Bewertung nach diesen Kriterien nicht entziehen. Selbst der Herrscher, der als der absolute Bezugspunkt des Zeremoniells fungierte, unterlag ihm, auch er war, in das Ritual, das er dirigiert[e], eingebunden.“

⁸ Lünig, Johann Christian. *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien, Welche bey Päbst- und Käyser- auch Königlichen Wahlen und Crönungen, erlangten Chur-Würde, Creirung zu Cardinälen und Patriarchen, [...] Nebst unterschiedlichen Hof-Ordnungen, Rang-Reglementen, und andern zum Hof- und Cantzley-Ceremoniel dienlichen Sachen [...]*. Leipzig 1719 [1422 Seiten]. Vor allem für den Leopoldinischen Hof bietet Lünig interessante Beispiele, wenngleich nur selten die Quelle, aus der die Informationen stammen, genannt wird. Interessant ist, dass bei den Beispielen, die Lünig vom kaiserlichen Hof bringt, kaum Musik erwähnt wird.

⁹ Lünig, Johann Christian. *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum oder Historisch- und Politischer Schau-Platz des Europäischen Cantzley-Ceremoniels [...]*. Leipzig 1720 [424 Seiten] und Johann Christian Lünig: *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien, Welche So wohl an Europäischen Höfen, als auch sonst bey vielen Illustren Fällen beobachtet worden. anderer Theil, Nebst Unterschiedlichen Hof-Ordnungen, Rang-Reglementen und anderen curieuses Piecen, [...]*. Leipzig 1720 [1700 Seiten].

¹⁰ Lünig 1719, siehe Anm. 8, Vorwort [S. V]. Ähnlich auch Rohr 1733, siehe Anm. 7, S. 17: „§. 27. In unserm Teutschland hat man angefangen, von der Zeit an, da der Münsterische und Oßnabrückische Friede geschlossen worden, sich mehr um das Ceremoniel-Wesen zu bekümmern.“

*Privat-Personen*¹¹ und eine *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der großen Herren*¹² und unterscheidet sich grundlegend von den Büchern Lünigs, auf die sich Rohr jedoch ausdrücklich in der Vorrede zum Band von 1733 beruft. Rohr verfasste ein praktisches Nachschlagwerke zum guten Benehmen und über das richtige Verhalten in der Öffentlichkeit; Beispiele werden nur kurz und episodenhaft angeführt. Julius Bernhard von Rohr (1688–1742),¹³ ein Zeitgenosse Karls VI. (1685–1740), widmet der künstlerischen Ausschmückung des Zeremoniells ebenso breiten Raum wie den „Divertissemens“ [sic], die er ebenfalls in einen repräsentativen und politisch notwendigen Kontext sehen möchte. Obwohl Lünig wie auch Rohr als Vertreter der Naturrechtslehre Autoritäts- und Herrschaftsansprüchen aufgrund von Geburtsrecht oder „göttlichem Gesetz“ im Grunde ihres Herzens ablehnen, argumentieren sie beide schließlich doch für die Einhaltung von Rangordnung und Hierarchie sowie Zeremoniell und Repräsentation. So argumentiert beispielsweise Julius Bernhard von Rohr in seinem Einleitungskapitel *Von dem Staats-Ceremoniel überhaupt*: „§. 2. Einige Ceremonien sind gar vernünftig, und mit gutem Grunde etabliret. Sie sind als Mittel anzusehen, dadurch ein Landes-Herr einen gewissen Endzweck erreicht, inmassen den Unterthanen hiedurch eine besondere Ehrfurcht und Ehrerbietung gegen ihren Landes-Herrn zuwege gebracht wird. Sollen die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey, und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlaß nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen. Der gemeine Mann, welcher bloß an den äusserlichen Sinnen hangt, und die Vernunft wenig gebrauchet, kann sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestät des Königs ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen, und seine übrigen Sinne rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.“¹⁴ Repräsentation ist also dann legitim, wenn sie einem höheren Ziele dient und durch das Zeremoniell abgesichert ist, also nicht rein aus Verschwendungs- und Vergnügungssucht geschieht. In diesem Zusammenhang soll nochmals darauf hingewiesen werden,

¹¹ von Rohr, Julius Bernhard. *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen/ Welche Die allgemeinen Regeln / die bey der Mode, den Titulaturen/dem Rang/den Complimens [sic], den Geberden, und bey Höfen überhaupt, [...]*. Berlin 1728, Reprint. Ed. und kommentiert von Monika Schlechte. Leipzig 1990.

¹² Rohr 1733, siehe Anm. 7. Die Intentionen des Autors sind auch im Untertitel zusammengefasst: „[...] Nebest den mancherley Arten der Divertissemens vorträgt/sie so viel als möglich in allgemeine Regeln und Lehr-Sätze einschließt, und hin und wieder mit einigen historischen Anmerkungen aus dem alten und neuen Geschichten erläutert, [...]“

¹³ Vgl. dazu Ludovici, Carl Günther. Biographie [Julius Bernhard von Rohr]. In: Rohr 1728, siehe Anm. 10, S. 55–68.

¹⁴ Rohr 1733, siehe Anm. 7, S. 2; als Urheber dieser Thesen gibt Rohr an: „S.[iehe] des Hrn. Hofrath Wolfens Gedancken vom dem gesellschaftlichen Leben der Menschen, p. 499. u. 501.“ Gemeint ist wohl Wolff, Christian. *Vernünfftige Gedancken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen und in sonderheit dem gemeinen Wesen*. Leipzig 1721, bzw. Wolff, Christian. *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen zu Beförderung ihrer Glückseligkeit*. Frankfurt/Main – Leipzig 1736.

dass Rohr noch stärker als Lünig, seine Zeremonialwissenschaft am Beginn einer Wendezeit publizierte, an deren Endpunkt an völlig anderes Verständnis von Herrschaft und Herrschaftslegitimation stand, das auch anderer Mittel und Wege der Repräsentation bedurfte bzw. sich bediente. Diese Wendezeit zeichnet sich auch in der Weise, in der Musik erwähnt wird, ab: Kirchenmusik wird nur am Rande, wenn sie zudem auch höfisch konnotiert ist, bei Rohr erwähnt – einerseits, weil zwischen protestantischen und katholischen Höfen mehr oder minder große Unterschiede lagen, andererseits, weil die Kirchenmusik bzw. Liturgie einem anderen „Zeremoniell“ und einer anderen Autorität unterlagen. Kritisch merkt Rohr das öffentliche Absingen des *Te Deum* an, das seiner Meinung mehr der Selbstdarstellung der Herrscher als dem Lob Gottes diene und oft nur die „Einleitungsfanfare“ für ausschweifende Feste wäre: „§. 18. Bey fröhlichen Begebenheiten lassen sie das *Te Deum* laudamus nicht par Ceremoniel, wie es leider an viel Orten geschicht, sondern aus einem wahren Eifer vor die Ehre und das Lob des grossen GOTTes erklingen, bißweilen und zwar gemeiniglich unter Trompeten- und Paucken-Schall, bißweilen aber auch wohl gar unter Abfeuerung der Canonen; im übrigen trifft es, leider! an manchen Orten mehr als zu wohl ein, was ein gewisser Autor von diesem Lob-Gesange schreibt: Daß man des Vormittags mit dem Mund sänge, HErR GOTT dich loben wir, des Nachmittags aber mit der That, HErR GOTT dir fressen wir, HErR GOTT dir sauffen wir, HErR GOTT dir tantzen wir, HErR GOTT die spielen wir Opern und Comödien.“¹⁵

Das höfische Musikleben stellt Julius Bernhard von Rohr im vierten Teil seines Buches *Von denen Divertissemens der grossen Herren* ausführlich dar, wobei er hier genau unterschieden haben möchte zwischen politisch notwendiger Repräsentation und „Plaisiers“, um die Untertanen zu unterhalten (bzw. ruhig zu halten) – absolut verwerflich seien jedoch teure Vergnügungen, die keinerlei Nutzen aufweisen könnten: „§. 1. Je schwerer die Regiments-Last, die grossen Herren bey Beherrschung ihrer Länder auf dem Halse lieget, ie mehr Erquickung und Ergötzung haben sie auch vonnöthen. Da auch alle Handlungen, der Regenten so wohl als der Privat-Personen, mit einander harmoniren müssen, so müssen auch ihre Divertissemens Fürstlich seyn und man kann nicht allezeit die mit einigen Unkosten vorgenommenen Ergötzlichkeiten, die man bey ihren Unterthanen mit allem Recht zu mißbilligen hätte, einem grossen Herrn verdencken. §. 2. Es ist kein Zweifel, daß einige von den Divertissemens, die an den Europäischen Höfen angestellet werden, unschuldiger, und den göttlichen und natürlichen Rechten nach zuläßiger, als die andern. Christliche und weise Regenten setzen auch bey ihren Ergötzlichkeiten die Pflichten nicht aus den Augen, die sie gegen GOTT und gegen ihre Unterthanen zu beobachten haben. Sie erwehlen solche, mit denen Lust und Nutzen zugleich vereiniget, dergleichen sind mancherley Arten, der Luft-Jagten, Fischereyen u. s. w. die ihnen und ihren Hof-Cavaliers zur Ergöt-

¹⁵ Rohr 1733, siehe Anm. 7, S. 49 f. Die Musik bei der Kaiserkrönung wird nur kurz erwähnt (*Ibid.*, S. 595 und 602 f.).

zung, und zugleich dem Land zur Erleichterung und Bequemlichkeit gereichen; [...] §. 3. Bißweilen sind besondere Umstände vorhanden, da grosse Herren mehr ihren Bedienten und Unterthanen zu Gefallen, als zu ihrem eigenen Plaisir, Divertissemens anstellen. Es stecken nicht selten mancherley politische Absichten dahinter. Sie wollen die Liebe der Höhern und des Pöbels erlangen, weil die Gemüther der Menschen bey dergleichen Lustbarkeiten, die den äusserlichen Sinnen schmeicheln, am ehersten gelencket werden können, sie suchen sich etwan in der Gunst des Landes bey einer neuen Regierung zu befestigen, sie wollen die Unterthanen hiedurch zu neuen Anlagen, die sie von ihnen verlangen, desto eher disponiren, auch wohl die calamitösen Zeiten, die ein Land oder eine Residentz drücken, desto zu verbergen. §. 4. Demnach thun sie alles, was zu diesen Zeiten dienlich. Sie ziehen die vornehmsten Reichs- und Land-Stände zu allen Arten der Lustbarkeiten; ie mehr einer von ihnen in Ansehung bey dem Lande steht, ie grössere Ehre und Vergnügen wird einem ieden verschafft; sie invitiren sie an die Fürstlichen Tafeln, und zu den verschiedenen Divertissemens. Ist aber einer oder dem andern lieber, einen Zuschauer abzugeben, so verschaffen sie ihm in den Comödien und Opern eine bequeme Loge, und bey allen andern Divertissemens einen guten Platz, von dem er alles mit Commodité in Augenschein nehmen kann. Den Pöbel lassen sie auf öffentlichen Plätzen besondre Lustbarkeiten anstellen, die sich vor denselben schicken; sie erlauben ihm, daß sie den Freuden-Spectaculn, die auf den Residentz-Schössern gehalten werden, iedoch mit Beobachtung guter ordnung, mit zuschauen dürffen.¹⁶ Zwei wichtige Aspekte wurden in den eben zitierten Stellen angesprochen: 1) die Unterscheidung zwischen Hofgesellschaft, (hohen) Gästen und Pöbel (einschließlich der unausgesprochenen Zutrittsbeschränkungen¹⁷) und 2) die Rangordnung innerhalb der höfischen Gesellschaft, die durch die Einladung zu unterschiedlichen Formen von Divertissemens durch den Herrscher festgelegt wurde.

Die *Divertissemens* teilt Julius Bernhard von Rohr in folgende Untergruppen ein, die er im Weiteren detailliert beschreibt:

1. *Von Aufzüge*
2. *Von den mancherley Turnieren und Ritter-Spielen*
3. *Von Carousellen / Ring-Rennen und Roß-Balletten*

¹⁶ Rohr 1733, siehe Anm. 7, S. 732–734.

¹⁷ Rohr spricht die Zutrittsbeschränkungen in §. 7. an, ohne auf den Aspekt der Repräsentation nach außen zu vergessen (Rohr 1733, siehe Anm. 7, S. 736): „Nicht weniger werden den Fremdben bey den Divertissemens alle nur ersinnlichen Arten der Höflichkeit erzeigt; Die von besondern Meriten und Stande werden an die Fürstliche Tafel, und zu den Lustbarkeiten selbst als Carousellen, Ringrennen, Schlittenfarthen, Balletten, Wirthschafften, usw. mit gezogen, die andern aber doch bey den Zuschauern wohl tractirt; Es werden ihnen nach eines ieden Rang und Condition entweder Billetten ausgetheilt, daß sie die Commoedien und Opern, und andere dergleichen Lust-Oerter ohne Geld mit besuchen dürffen, oder ohnen sonst bey den Zuschauern bequeme Plätze angewiesen.“

4. *Von den musicalischen Concerte / Tantzen / Bällen und Balletten*
5. *Von Opern und Comoedien*
6. *Von dem Carneval und Masqueraden*
7. *Von den Wirthschafften und Bauern-Hochzeiten*
8. *Von Schlittenfahrten*
9. *Von Illuminationen*
10. *Von Feuerwerken*
11. *Von unterschiedenen Arten der Lust-Schießen*
12. *Von mancherley Arten der Lust-Jagten und Jagt-Divertissemens*
13. *Von unterschiedenen andern Divertissemens auf dem Lande.*

Alleine schon aufgrund der großen Vielfalt wird klar, dass solche Feiern und Unterhaltungen einer unterschiedlichen Musikunterlegung bedurften, also kein einheitlicher „Kaiserstil“ in Sinne eines monolithischen Stilbegriffes vorliegen kann. Vielmehr scheint es sinnvoll, Fragen der zeremoniellen Rangordnung und Wertigkeit auch auf Aufstellung, Ausrichtung und Besetzung der Hofkapelle sowie die qualitative wie quantitative Ausstattung der Musik, die am Hofe dargeboten wurde, anzuwenden. Sollten also – um Rohr sinngemäß zu zitieren – die Untertanen wie auch anderen Potentaten erkennen, dass der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches der erste Herrscher der Welt sei, so musste sein Hof prächtiger auftreten als beispielsweise jener des Königs von Frankreich oder gar eines beliebigen deutschen Duodez-Fürsten. Während der König von Frankreich durch prächtige Bauwerke berühmt wurde, entwickelten die Habsburger in der Blütezeit von Repräsentation und Zeremoniell zwischen 1648 und 1740/1752 ein prunkvolles und kostenintensives Musikleben, das zum Markenzeichen des Wiener Kaiserhofes von Leopold I., Joseph I. und Karl VI. wurde. Der *Kaiserstil* oder *Imperialstil* kann daher als ein Konglomerat verschiedener Elemente eines Repräsentativ-Stils gesehen werden. Die Werke dieses Repräsentativ-Stils haben:

- ihre Ursache im und ihre „Existenzberechtigung“ durch das Zeremoniell,
- sie benötigen den Hof und den Kaiser an dessen Spitze als Spiegel und Reflexionsfläche (dies wird v.a. in den musikdramatischen Gattungen deutliche),
- und ihre hohe Qualität steht und fällt mit den im Auftrag des Hofes arbeitenden Komponisten (bzw. auch Librettisten und bildenden Künstlern) wie Interpreten und
- sie sind im Kontext größerer zeremonieller Abläufe zu betrachten.¹⁸

¹⁸ Sehr instruktiv sind dazu die Beschreibungen und Charakterisierungen der einzelnen Arten von Divertissements und Lustbarkeiten, aus denen die enge Einbettung der Musik bzw. der Trompeter und Pauker in das Festgeschehen hervorgeht (vgl. dazu Rohr 1733, siehe Anm. 7, S. 732–880; beispielsweise S. 774–776 zu den Caroussels und Ring-Rennen, S. 779–781 zu den Roßballetten, S. 784–792 zu Tänzen, Bällen und Balletten, S. 796–815 zu den Opern, S. 821 f. zu Redouten und Maskenbällen, S. 829–833 zu den sogenannten Wirtschaften, S. 842 zu Illuminationen, S. 846 f. und 851 f. zu Feuerwerken [die mit einer Opern-Komposition

Daraus resultiert, dass Werke, die sich stilistisch an der Musik am Kaiserhof orientieren bzw. aus dessen Repertoire stammen, bei einer Interpretation bzw. Aufführungssituation außerhalb des imperial-repräsentativen Rahmens wesentlicher Elemente, die zur Charakterisierung eines „Kaiserstils“ notwendig sind, entbehren.

Vergleicht man nun Aussagen zur den einzelnen Haupt-Musikrichtungen am Hof (Kirchenmusik,¹⁹ dramatische Werke,²⁰ Kammermusik²¹), so fallen zwei Aspekte ins Auge: 1) die Koppelung des Stils an die Wertigkeit des jeweiligen Ereignisses innerhalb des Hof-Curriculums und 2) die Verknüpfung von unterschiedlichen Ereignissen (Vesper, [öffentlicher] Besuch der Messe, öffentliche Tafel, Oper, Souper, Illumination) innerhalb eines höfischen Festereignisses zu einem Gesamt-Festcurriculum.

Beschreibt Rohr die einzelnen Feste-Typen und deren Zeremoniell bei unterschiedlichen europäischen Höfen, so bietet Johann Basilius Küchelbecker in seiner *Allerneuesten Nachricht vom Römisch Kayserlichen Hof* (Hannover 1730) eine Zusammenschau der Feste und deren Ordnung innerhalb des Jahres-Curriculums. Küchelbecker unterscheidet genau zwischen *Solennitäten* (Cap. VI) und *Divertissemens* (Cap. VII). Die *Solennitäten* werden eingeteilt: „1) in ordentliche Gala-Tage, 2) in Toisson-Feste, 3) in die gewöhnlichen Andachten und anderen Ceremonien. Die Gala-Tage sind nichts anders als Kayserliche Hof-Feste, da wegen des Geburtst- oder Nahmens-Tages einer Person von der Allerhöchsten Kayserlichen Familie die Complimente bey solcher abgelegt²², und jedermann in prächtiger und Magnifiquer Kleidung und kostbarer Equipage bey Hofe erscheint, und denen angestellten Lustbarkeiten und Solennitäten beywohnet. Die

verglichen werden]; selbst bei Jagden und Ausflügen auf das Land wurden Musikdarbietungen eingeflochten, siehe S. 869 f. und 876 f.

¹⁹ Hier ist nach wie vor als Standardwerk heranzuziehen: Riedel, Friedrich Wilhelm. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*. München – Salzburg 1977 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1).

²⁰ Dagmar Glüxam hat mit: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*. Tutzing 2006 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 32) auch hier eine grundlegenden Studie vorgelegt, die jedoch daran krankt, dass Glüxam zwischen den einzelnen musikdramatischen Gattungen nicht differenziert (Großen Oper, Serenata oder kleinere Kantaten werden – entgegen der historischen Auftrags- und Aufführungssituation – als quasi gleichgewichtete Werke behandelt).

²¹ Zu diesem wichtigen Aspekt höfischen Musizierens gibt es keine Übersichtsstudie für den karlinischen Kaiserhof; einige Aspekte werden bei Strümper, Mark. *Die Viola da gamba am Wiener Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hofmusikkapelle im 17. und 18. Jahrhundert*. Tutzing 2004 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 28) angesprochen.

²² Diese Definition korreliert mit jener von Lünig 1719, siehe Anm. 8, S. 302 (Auffistung der Gala-Tage am Wiener Hof 1718).

Toisson-Feste werden allein von denen Rittern des goldenen Vliesses begangen, indem sie an solchen in ihren prächtigen rothen Sammeten und mit Gold gestickten Kleidern, Mänteln und Hüthen, wie auch mit der kostbaren goldenen Ordens-Kette, über die Schultern hangend, entweder bey dem Gottesdienst oder bey Hofe zu erscheinen pflegen. Die Andachten und gewöhnlichen Solennitäten betreffen die Allerhöchsten Kayserl. Herrschaften alleine, da dieselbe e. g. diesen oder jenen Tag, in dieser oder jener Kirche den Gottesdienst entweder Vor- oder Nachmittags abwarten, und ihre Andacht haben, darunter denn auch diejenige Processiones, so Dieselben zuweilen zu Fusse thut, mit zu rechnen sind. [...].²³ Da die Musik zum Gottesdienst jedoch offenbar als Angelegenheit der Kirche, nicht des Hofes, angesehen wurde bzw. deren Beteiligung als selbstverständlich galt, wird nicht ausdrücklich darauf hingewiesen. Ähnlich wird für den Bereich der Tafelmusik nur das Ungewöhnliche erwähnt. Im Kapitel XI, *Vom Ceremoniel am Kayserlichen Hofe*, berichtet Küchelbecker: „Während der Tafel höret man an Sonn- und Fest-Tagen eine schöne Music, und an denen drey hohen Festen wird, so bald sich der Kayser zur Tafel setzet, ein teutscher Kirchen-Gesang angestimmt, e. g. an Weynachten wurde der erste Vers von dem Liede: Der Tag der ist so Freudenreiche etc. gesungen; An Ostern: Erstanden ist der Heilige Christ etc.“²⁴ An sogenannten „Lustbarkeiten“ vermeint Küchelbecker am Wiener Hofe wenig zu bemerken – auch ihm ist es wichtig zu betonen, dass hier ein „seriöses Regiment“ herrsche²⁵ –; Lustbarkeiten seien im Sinne notwendiger Repräsentation auf die Feierlichkeiten im Rahmen der Gala-Tage beschränkt: „Derjenige Zeit-Vertreib aber, womit sich der Kayserliche Hof divertiret, ist sehr mäßig und ordentlich regliret, und von Lustbarkeiten höret man allhier sehr wenig, ausser an denen allerhöchsten Geburths-Tagen derer regierenden Kayserlichen Majestäten, an welchen gemeinlich, wie wir hernach berichten wollen, etliche unver-

23 Küchelbecker, Johann Basilius. *Allerneueste Nachricht vom Römisch Kayserl[ichen] Hofe. Nebst einer ausführlichen Historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz-Stadt Wien, und der umliegenden Oerter.* [...]. Hannover 1730, S. 220 f.

24 *Ibid.*, S. 360 f.

25 „Wan an eines grossen Herrn Hof die Wollust, der Luxus und die übermäßigen Lustbarkeiten überhand nehmen, da stehet es gemeinlich um die Regierung des Landes sehr schlecht. [...] Die Kayserlichen Erb-Länder sind auch deswegen höchst beglückt zu schätzen, daß sie von einem Monarchen beherrschet werden, welcher sich der Regierung mit einem unermüdlichen Fleiß und mehr als väterlicher Sorgfalt unterzieht, und sein eigenes Vergnügen der Wohlfahrt derselben nachsetzt. diese ist eben die Ursache, warum man am Kayserl. Hofe nicht von so vielen Lustbarkeiten, Divertissemens, als wie an andern Orten, höret [...].“ Allerdings schreibt Küchelbecker wider besseres Wissen (und er widerspricht sich in den dem Zitat anschließenden genaueren Beschreibungen auch selbst), wenn er weiter behauptet: „Gewißlich wenn man dieses alles betrachtet so darff man sich nicht wundern, warum der Kayserliche Hof so serieux ist, und woher es kommt, daß man daselbst kein Carneval, keine Masqueraden, keine Wirthschafften, keine beständige Oper und Comedies hält; nicht viel von magnifiques Schlittenfahrten, Carousells, Feuerwercken und grossen Spielen, als wie an andern Höfen, weiß, sondern an selbigen eine ungemein gute und accurate Ordnung observiret, dergestalt, daß man den Römisch-Kayserlichen Hof zum Muster eines vollkommenen und ordentlichen Hofes vorstellen kan. [...]“ *Ibid.*, S. 250–252.

gleichliche Opern gespielt werden. Denn ob man gleich sehr viel Gala-Tage und solenne Feste an solchen zu celebriren pflaget, so passiret doch an denenselben weiter nicht, als daß während Kayserlicher Tafel eine unvergleichliche Music gehöret wird, und des Nachmittags ist es bey Hofe gemeinlich wiederum ganz stille, oder es besuchen die Kayserlichen, so wohl regierende als verwittwete Allerhöchsten Herrschafften einander, und passiren mit solchem Besuch einige Stunden.“²⁶ Was Küchelbecker entweder nicht bekannt war oder er unerwähnt ließ, ist, dass sehr oft in den privat(er)en Räumen des Kaisers bzw. der Kaiserin, beispielsweise in der Antecamera oder dem Spiegelzimmer, kleinere Aufführungen stattfanden (Kantaten, Komödienaufführungen – mit und ohne Musikanteil –, kleine Balletti, Aufführungen der Kinder etc.). Das ab 1742 geführte Tagebuch des Johann Joseph Khevenhüller-Metsch ist voll von Beschreibungen dieser Unterhaltungen, und er berichtet darüber als von im höfischen Alltag vertrauten Ereignissen.²⁷

Wenn also tatsächlich so etwas wie ein *Imperialstil* bzw. *Kaiserstil* im Sinne eines besonders prächtigen Repräsentationsstil (nicht nur) für die Musik (vor allem an den Gala-Tagen) am Hof Karls VI. feststellbar wäre (wozu noch eine Menge an detaillierter Quellenarbeit geleistet werden muss), so stellt sich doch die Frage, wie weit dieser Stil, der an wesentlich mehr als an Noten und Musiker gebunden war, sondern sich in einem wesentlichen Maße über die spezifische Aufführungssituation im höfisch-imperialen Kontext definierte, auf andere Hofhaltungen übertragbar war. Dass die Kompositionen wie die Libretti, die für den Kaiserhof entstanden waren, Vorbildwirkung in den habsburgischen Ländern wie an den katholischen Höfen des Reiches hatten, kann als erwiesen gelten. Von einem flächendeckenden *Imperialstil* zu sprechen, finde ich aus den oben angedeuteten Gründen im historischen Kontext von Zeremoniell und dem Wesen barocker Repräsentation riskant. Und auch die Kunstgeschichte sieht den Sedlmayr-schen *Kaiserstil*- bzw. *Reichsstil*-Begriff mittlerweile sehr kritisch, wenngleich in der Kunst- bzw. Architekturgeschichte die Vorzeichen etwas anders sind als in der Musikgeschichte, denn zur Zeit Karls VI. trat wohl keiner der Reichsfürsten weniger als Bauherr in Erscheinung als der Kaiser selbst.²⁸

²⁶ *Ibid.*, S. 252 f. auf den Seiten 257–259 beschreibt Küchelbecker die prachtvollen Operaufführungen anlässlich des Geburtstages der Kaiserin Elisabeth Christine (28. August) und des Namenstages von Kaiser Karl VI. (4. November).

²⁷ Vgl. dazu Grossegger, Elisabeth. *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias (1742–1776). Nach den Tagebucheinträgen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin*. Wien 1987 (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 12).

²⁸ Vgl. zur Geschichte des *Reichsstil*- bzw. *Kaiserstil*-Begriffes in der Kunstgeschichte: Karner, Herbert. Reichsstil, Kaiserstil oder die Kunst des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation: Kunstgeschichte und politische Begriffskonstruktion. In: *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?* Eds. Krones, Hartmut – Antonicek, Theophil – Fritz-Hilscher, Elisabeth. Wien – Köln – Weimar 2011, S. 233–251.

CÍSAŘSKÝ STYL? ÚVAHY NAD SOUVISLOSTMI CEREMONIÁLU A HUDEBNÍ PRODUKCE NA DVOŘE CÍSAŘE KARLA VI.

Již se samotnými počátky výzkumu hudby vrcholného baroka v habsburských zemích, tedy od dob Guido Adlera, je spjata hledání jednoznačně definovatelného pojmu pro formy dvorského reprezentativního stylu. Dodnes se používá termín „Kaiserstil“, odvozený Friedrichem Wilhelmem Riedelem z terminologie dějin umění, přesněji z pojmu „Reichsstil“ Hanse Sedlmayera. Zatímco Sedlmayerovo označení je dnes v uměleckohistorickém diskurzu nazíráno velice rozdílně a kriticky, obdobná diskuse v rámci muzikologie je teprve na počátku. Pojmy „Kaiserstil“, případně „Imperialstil“ musejí být chápány spíše jako konglomerát stylistických parametrů (nikoli jen čistě hudebních), z něhož se pro popis konkrétního díla vybírají příslušné dílčí prvky, definované též dvorským ceremoniálem. Příspěvek je proto pokusem přiblížit se fenoménu dvorského reprezentativního stylu na dvoře Karla VI. v otázce ceremoniálního užití hudby. Kdy a kde byla hudba užita, jak byla oceňovaná v dobových teoretických spisech o dvorském ceremoniálu? Sloužila k potěšení či jí v rámci ceremoniálu příslušel státní význam? Jako primární prameny slouží k těmto úvahám spisy obou nejdůležitější autorů oné doby, Julia Bernharda von Rohra a Johanna Christiana Lüniga.

