

considerable. He was, though it is insufficiently appreciated, a benefactor to English music, having himself in a particular (and Handelian) way become an Englishman—by adoption at least.

FRIEDRICH W. RIEDEL / KASSEL

Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts

Unter dem Begriff *Reichsstil* wird in der Kunstgeschichtsbetrachtung jener auf einer Synthese italienischer und französischer Bauformen beruhende Architekturstil verstanden, der am Ende des 17. Jahrhunderts in Wien durch Johann Bernhard Fischer von Erlach begründet wurde und von dort in Verbindung mit bodenständigen Kräften nach Österreich, Böhmen, Schlesien und weiter nach Sachsen, Franken und an den Rhein ausgestrahlt ist. Dieser Versuch, die deutsch-österreichische Barockkunst in ihrer politisch-sozialen Beziehung zu charakterisieren, stützt sich vornehmlich auf folgende Beobachtungen¹: 1. Die Auftraggeber der neuen Bauten waren der kaiserliche Hof und die mit ihm verbundene Hocharistokratie, ferner jene Reichsstände, welche als Anhänger der kaiserlichen Politik galten. 2. Die neue Kunstrichtung entfaltete sich gleichzeitig mit den siegreichen Türkenkriegen und mit dem Kampf gegen die französische Hegemonie in Europa unter habsburgischer Führung und erreichte ihren Höhepunkt unter Joseph I. und Karl VI. 3. Das künstlerische Programm nahezu aller dieser Bauten diente der Verherrlichung des Kaiserhauses und der Allegorisierung jenes universalherrschaftlichen wie auch universalkirchlichen Ideenerbes des abendländischen Kaisertums, welches besonders in der Vorstellungswelt Karls VI. wieder aufgelebt war.

Aus dieser Sicht wäre allerdings dem leicht mißverständlichen Begriff *Reichsstil* die sinnvollere Bezeichnung *Imperialstil* vorzuziehen, welche deutlicher zum Ausdruck bringt, daß es sich um die künstlerische Manifestation übernationaler Geistesströmungen handelt.

Hier erhebt sich nun die Frage, ob und inwiefern in der Musikgeschichte jener Zeit ähnliche Zusammenhänge erkennbar sind. Zunächst lassen sich zwischen dem führenden Architekten des *Imperialstils*, Johann Bernhard Fischer, und dem führenden Tonkünstler der gleichen Altersschicht, Johann Joseph Fux, auffallende Parallelen hinsichtlich ihrer künstlerischen Entwicklung und Haltung feststellen². Nach Studienjahren in ihrer steirischen Heimat und in Italien wurden beide Männer durch die persönliche Initiative Kaiser Leopolds I. an den kaiserlichen Hof berufen, Fischer als Architekturlehrer des späteren Kaisers Josephs I., Fux als Hofkompositor. Dadurch war — auch nach dem Eindruck der Zeitgenossen — die bisherige künstlerische Vorherrschaft der Italiener am Wiener Hof gebrochen 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 Stilelemente beruhende Schaffensweise entfalten. Die geistige Verwandtschaft der beiden Künstler zeigt sich besonders in ihren bewußt historisch orientierten Lehr- und Demonstrationswerken, in

¹ Vgl. H. Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der Reichsstil)*, in *Gesamtdeutsche Vergangenheit*. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag, München 1938, 126–140; H. Hantsch, *Hochbarock* in: *Die Geschichte Österreichs II*, Graz—Wien—Köln 3/1962, Styria, 126–136.

² Über Fischer vgl. H. Sedlmayr, *J. B. Fischer von Erlach*, Wien—München 1956; H. Aurenhammer, *J. B. Fischer von Erlach*, Wien 1957, Bergland Verlag. — Über Fux vgl. speziell A. Liess, *Neues zur biographischen Johann Joseph Fux-Forschung*, in *Mf* V/1952, 194 ff.; H. Federhofer, *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*, ebenda XIII/1960, 130 ff.; F. W. Riedel, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, ebenda XIV/1961, 14–22.

Fischers *Entwurf Einer Historischen Architektur*, 1721 in Wien veröffentlicht, und in Fux' *Gradus ad Parnassum* von 1725. Welche Hochschätzung beide Bücher und ihre Verfasser unter den Zeitgenossen erfuhren, zeigt sich in der teilweise parallel verlaufenden Verbreitung. So erschien 1742 in Leipzig zusammen mit der deutschen Ausgabe des *Gradus* ein Neudruck der *Historischen Architektur*, wie auch von beiden Werken eine englische Ausgabe in London gedruckt wurde.

Wie der Einfluß dieser beiden Männer über die Grenzen Österreichs und des damaligen deutschen Reiches hinausgriff, so ist auch bei der sie umgebenden Gruppe von Künstlern die nationale Zugehörigkeit ohne entscheidende Bedeutung. Neben Hildebrandt, Prandtauer, Mungenast und dem jüngeren Fischer können auch Italiener wie Donato Felice Allio zu den Schöpfern des imperialen Architekturstils gezählt werden. Ebenso gehören Ziani, Caldara, Conti, Badia, Predieri und Porsile in dieselbe Komponistengruppe wie Oettl, Thalmann, Reinhardt und Tuma.

Ohne daß auf den musikalischen *Stil* im engeren Sinne des Wortes eingegangen wird, soll hier lediglich angedeutet werden, auf Grund welcher Voraussetzungen dieses kompositorische Repertoire entstehen, Verbreitung finden konnte und in diesem Sinne als Einheit aufzufassen ist. Der enge Zusammenhang mit der politisch-sozialen Situation zeigt sich vornehmlich in drei Punkten³: 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 noch 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 damals in Wien einen *Hof*, von 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. Auch die Reisen des kaiserlichen Hofes waren in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, zumal an Hand der auf den Stimmengarnituren vorhandenen Aufführungsvermerke genau feststellbar ist, wann und wo die einzelnen Werke musiziert wurden. Insbesondere die Kuraufenthalte in Karlsbad dürften nicht ohne Bedeutung gewesen sein, weil sich dort die fürstliche Gesellschaft aus ganz Europa traf.

Darüber hinaus beruht die Einflußsphäre der Wiener Hofmusik außerhalb der habsburgischen Lande zu einem wesentlichen Teil auf politisch-dynastischen Beziehungen. Das gilt in erster Linie für das kaisertreue Haus Wettin, das besonders unter August dem Starken eine enge Verbindung mit den Habsburgern suchte, die sich auf die Entfaltung der Künste bedeutsam auswirken sollte. 1719 heiratete der Kurprinz Friedrich August II. die Erzherzogin Maria Josepha, eine Tochter Kaiser Josephs I. Bekanntlich kam Johann Dismas Zelenka in

³ Den Herren Universitätsprofessoren Dr. H. Federhofer, Mainz, und Hofrat Dr. L. Nowak, Wien, sei für die Bereitstellung des Quellenmaterials bestens gedankt.

jenen Jahren als Begleiter des Kurprinzen in die Kaiserstadt, studierte bei Fux und trat auch mit den übrigen Wiener Musikern in Verbindung, von denen er zahlreiche Kompositionen in das Repertoire der Dresdener Hofkirchenmusik übernahm.

Im übrigen läßt sich der musikalische Einfluß des Wiener Hofes vor allem in den geistlichen und in den kleinen weltlichen Territorien feststellen, deren Sicherheit und Unabhängigkeit auf der Erhaltung und Stärkung der kaiserlichen Autorität und der Reichsverfassung beruhte und bei denen daher die imperiale Idee besonders lebendig war. Manche dieser Fürsten standen als Offiziere oder Beamte in kaiserlichen Diensten, zum Beispiel der Herzog Anton Ulrich von Meiningen, dessen umfangreiche, in Wien angelegte Musiksammlung vollständig erhalten ist⁴.

Weitaus der günstigste Boden für die Entfaltung der kaiserlichen Kunstrichtung waren der fränkische und rheinische Kreis, die vorwiegend aus geistlichen Fürstentümern und Territorien der Reichsgrafen und Reichsritter zusammengesetzt waren⁵. Den entscheidenden Einfluß hatte hier die Familie Schönborn, in deren Händen sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei Erzbistümer, fünf Fürstbistümer, ein Reichsstift und mehrere Dompropsteien befanden. Zudem hatten sie die zwei wichtigsten Ämter im Reich inne: Lothar Franz von Schönborn war als Kurfürst von Mainz Reichskanzler, sein Neffe Friedrich Karl residierte fast drei Jahrzehnte lang als Reichsvizekanzler in Wien.

Hieraus ergaben sich ständige musikalische Verbindungen zwischen der Reichshauptstadt und dem Frankenland. So verlieh Friedrich Karl von Schönborn dem kaiserlichen Kammerkomponisten Franz Daniel Thalman die Pfarre seiner Herrschaft Göllersdorf, von wo jener Kompositionsaufträge für die übrigen Schönborns ausführte. Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn, kaiserlicher geheimer Rat und Ritter des Ordens vom Goldenen Vließ, weilte des öfteren in Wien, wo er sogar mit dem Kaiser zusammen musiziert hat. Schon seit 1701 ließ er sich durch den kurmainzischen Residenten Gudenus Musikalien aus Wien schicken. Der Würzburger Fürstbischof Johann Philipp Franz reiste 1714 mit seiner ganzen Kapelle donauabwärts. Später versorgte ihn der Reichshofrat Graf Johann Adam von Questenberg mit Kompositionen von Fux und anderen kaiserlichen Musikern. Als 1729 Friedrich Karl zum Fürstbischof von Würzburg und Bamberg gewählt wurde, kamen mehrere Wiener Musiker in die dortigen Kapellen. Daher nimmt es nicht wunder, daß noch 1748 in Bamberg eine Messensammlung von Caldara posthum im Druck erschien.

Die weitverzweigten Verbindungen der Schönborns, die Besuche anderer deutscher Fürsten auf ihren Schlössern mögen ebenfalls die Kenntnis der kaiserlichen Kapellmusik verbreitert haben, ebenso die Kuraufenthalte in Schlungenbad im Taunus, das im 18. Jahrhundert gemeinsamer Besitz von Kurmainz, Nassau und Hessen-Kassel war. Wenn heute noch Abschriften Fuxscher Werke von der Hand Graupners und Endlers in Darmstadt existieren, so läßt das auf ähnliche Verbindungen schließen. Man hat unter den Zeitgenossen geradezu von einem *goût Schönborn* gesprochen. Dieser Schönbornstil war jedoch im wesentlichen identisch mit dem Stil der Epoche Karls VI. Daß seine schöpferische Kraft in der Architektur wie in der Musik mit dem Tode dieses Kaisers und mit dem Beginn des österreichischen Erbfolgekrieges erlosch und seine reproduktive Pflege mit dem Zusammenbruch der alten Reichsverfassung im Jahre 1803 endgültig aufhörte, mag als Zeichen dafür angesehen werden, wie diese Musikkultur an die politisch-soziale Situation jenes Zeitalters gebunden war.

⁴ Vgl. Ch. Mühlfeld, *Die Meininger Musikbibliothek*, in NZM, Jg. 79, 1912.

⁵ Zum folgenden vgl. O. Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1925; W. Eckert, *Fortunato Chelleri, sein Leben und Wirken, besonders an den ehemaligen Höfen zu Würzburg und Kassel*, Phil. Diss. Heidelberg 1922, Ms. 944 der UB Heidelberg; F. Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn (1677–1754) und seine Musikpflege*, in Neujahrsblätter, hrsg. v. der Ges. f. Fränkische Geschichte XXI, Würzburg 1948.