

böhlau

Werner Telesko (Hg.)

**Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen
Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/
Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music,
Visual Media and Architecture
1618–1918**

Mit Kapiteleinführungen von
Elisabeth Hilscher, Herbert Karner, Richard Kurdiovsky, Anna Mader-
Kratky, Alexander Rausch, Stefan Schmidl und Werner Telesko

Textredaktion: Julia Rüdiger, Stefanie Linsboth und Rita Steblin
Bildredaktion: Julia Rüdiger



2017

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 423-G24

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die vorliegende Publikation entstand im Rahmen des Forschungsschwerpunktes „Habsburgische Repräsentation“ des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

—
ÖAW | **IKM**
—

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

Umschlagabbildung: Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 00203 1bβ
(Foto: KHM-Museumsverband)

© 2017 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Korrektorat: Ute Wielandt, Baar-Ebenhausen
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-20507-4

Inhalt

Werner Telesko	
Einleitung	9
Sektion I: Themen und Medien der Repräsentation	
Werner Telesko/Alexander Rausch	13
Michael Yonan	
Interdisciplinary Material Culture Studies and the Problem of Habsburg-Lorraine Representation	21
Friedrich Polleroß	
Repräsentation und Reproduktion. Der ‚Kaiserstil‘ in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘	38
Allison Goudie	
Habsburg Portraiture Face-to-Face with the French Revolution Jakob Adam’s Prints of the <i>Kaiserpaar</i> , 1794	62
Olivia Gruber Florek	
The Absent Empress. Photomontage, Monarchy, and Celebrity in the Nineteenth Century	80
Andrea Lindmayr-Brandl	
Vom patriotischen Volkslied zur nationalen Kaiserhymne Formen der Repräsentation in <i>Gott, erhalte Franz, den Kaiser!</i>	95
Adriana De Feo	
Selbstdarstellung und höfische Repräsentation. Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie in der barocken Librettistik	115
Irena Veselá	
<i>Venga quel di felice!</i> Dynastisch-politische Botschaften in musikalischen Huldigungswerken für Karl VI. und Elisabeth Christine (1723)	135

Sektion II: Herrscher, Staat, Nation

Richard Kurdiovsky/Stefan Schmidl. 159

Andrea Baotić-Rustanbegović

The Presentation of the Habsburg Dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule 1878–1918: The Case of Public Monuments . . . 166

Nataša Ivanović

State and National Representation in the Case of Ljubljana's Town Hall 189

Timo Hagen

K. u. k. Militärbauten als Repräsentanten der Gesamtmonarchie in der siebenbürgischen ‚Peripherie‘ 205

Sektion III: Netzwerke

Anna Mader-Kratky/Stefan Schmidl. 225

Milan Pelc

Der Sammler und sein Kaiser.

Leopold I. in der Sammlung Valvasor – Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen 231

Stefan Seitschek

Das Ohr des Fürsten.

Der Wiener Hof um 1720. 251

Martin Krummholz

Habsburgische Propaganda des kaiserlichen Botschafters am

päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas

(1714–1719). 263

Jana Perutková

Von der mährischen Aristokratie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

veranstaltete musikdramatische Aufführungen als Spiegel

musikalischer Feste am Wiener Kaiserhof 284

Sektion IV: Zeremonielle Räume und die „Öffentlichkeiten“	
Elisabeth Hilscher/Herbert Karner	301
Thomas Hochradner Spielball der Repräsentation? Überlegungen zum musikalischen ‚Imperialstil‘ anhand der Kirchenmusik von Johann Joseph Fux.	308
Mirjana Repanić-Braun Representation of the Habsburgs in Croatian Historical Lands Public Spaces and Religious Art as Political Tools	327
Peter Konečný Der Herrscher im Bergwerk. Visitationsreisen der Habsburger-Lothringer in die ungarischen (slowakischen) Bergreviere am Beispiel einer Reise von 1764 . . .	346
Filip Šimetin Šegvić Zagreb/Agram als zeremonieller Raum 1895. Kaiser Franz Joseph und dynastische Repräsentation	367
Bibliographie.	391
Abkürzungsverzeichnis.	423
Autorenverzeichnis/Authors list.	424
Abbildungsverzeichnis.	430
Personenregister.	440
Ortsregister.	447

Einleitung

Die vorliegende Publikation der Beiträge der Konferenz zu den unterschiedlichen Formen der Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie verfolgt das Ziel, in vier Sektionen ein möglichst breites Bild der Anwendungsformen von Repräsentation in Kunst und Musik vorzustellen. Dabei geht es vor allem um die Frage, in welcher Hinsicht Repräsentationen im Verhältnis von Adressant und Adressat umgesetzt werden konnten. Die Untersuchungen sind diesbezüglich vornehmlich auf die Aktivitäten der Mitglieder des Erzhauses Habsburg konzentriert, beziehen aber auch die als bevorzugte Adressaten habsburgischer Aktivitäten fungierenden Stände und sozialen Gruppen (Adel, Klerus, Kommunen etc.) ein.

Mit Hilfe von vier thematisch gegliederten Sektionen zu Themen und Medien der Repräsentation, zum Verhältnis zwischen Staat und Nation, den Akteuren der Netzwerke und den zeremoniellen Räumen in ihrem Verhältnis zu den vielfältigen Öffentlichkeiten werden Fallbeispiele dreier Jahrhunderte aus dem gesamten Bereich der Monarchie abgehandelt. Diese stehen ebenso wie die explizit methodischen Beiträge der Tagung unter der leitenden Fragestellung, in welcher Weise Repräsentation im jeweiligen Medium praktiziert und vermittelt wurde. Durchgehend von Bedeutung ist dabei die Frage, in welcher Hinsicht ein Ineinandergreifen musikalischer und visueller Strategien zu beobachten ist.

Forschungsgeschichtlich erhielten Themen und Medien der Repräsentation seit jeher die größte Aufmerksamkeit. Hier nehmen aber die Beiträge der Sektion I insofern eine Neubewertung vor, als weniger die propagandistische Rolle der Bildkünste im Vordergrund steht als vielmehr die Frage nach der Existenz eines verbindlichen Kanons an Themen, Topoi und Narrativen, die nicht nur in einzelnen Gattungen bevorzugt Verwendung fanden, sondern gleichsam flächendeckend in bildender Kunst, Architektur und Musik gleichermaßen verbreitet waren. Diese Fragen können wiederum nicht von den technischen Entwicklungen der Kunstgattungen gelöst werden, da etwa die im 18. und frühen 19. Jahrhundert dominierenden druckgrafischen Medien zunehmend von der Fotografie Konkurrenz erhielten, die in raffinierten *composite portraits* von Mitgliedern der habsburgischen Dynastie die Bruchlinien der Repräsentation offenzulegen vermochte. Dies gilt letztlich auch für prominente musikalische Werke wie Haydns Kaiserhymne, die eine beachtliche Transformation

vom Geburtstagslied für Kaiser Franz II. (I.) und einem patriotischen Volkslied zur nationalen Kaiserhymne erfuhr.

Dieser Aspekt führt mehr oder weniger nahtlos zur Ausrichtung der Sektion II, die dem komplexen Dreiecksverhältnis zwischen Herrscher, Staat und Nation gewidmet ist. Mit der ‚Erfindung der Nation‘ am Ende des 18. Jahrhunderts fand keineswegs ein abrupter Bruch in den Mechanismen der Repräsentation statt, sondern vielmehr eine facettenreiche Verwandlung und Adaption bereits gebräuchlicher, allegorischer und metaphorischer Argumentationen. Zudem spielt gerade für das habsburgische 19. Jahrhundert die bereits häufig thematisierte Frage eine vitale Rolle, ob sich die unterschiedlichen Vorstellungen vom habsburgischen Staat adäquat rein mittels eines Stils oder verschiedener Stile kommunizieren ließen. Die Beiträge dieser Sektion thematisieren demgemäß vor allem dynastische, staatliche und nationale Repräsentationen als Abbild obrigkeitlicher Macht bzw. als Vorstellung von den Aufgaben dieser Macht, wie sie sowohl ‚von oben‘ als der ausübenden Seite als auch ‚von unten‘, also von der Seite der durch untergeordnete Verwaltungseinheiten vertretenen Untertanen, gesehen werden konnten. Es ist dabei charakteristisch, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert in drei Regionen der Habsburgermonarchie – obwohl geographisch eng beieinander liegend – keine wirklich einheitliche Sichtweise festzustellen ist. Darstellungen von ‚Macht‘ erwiesen sich dabei als durchgehend abhängig von der konkret beabsichtigten Botschaft und den individuellen Interessen der jeweiligen Auftraggeber, wobei ein Generalnenner kaum auszumachen ist. Die jeweiligen *player* der Repräsentation wie die lokalen Kommunen, das gesamtstaatliche Kriegsministerium und landesstaatliche Verwaltungen verfolgten dabei durchaus heterogene Zielsetzungen. Vor allem in der Analyse der Nutzarchitektur ab dem späten 18. Jahrhundert greift eine ausschließliche motivische und bautypologische Orientierung an der Metropole Wien zu kurz. Die Anwendung von Stilmodi lässt sich vielmehr in die verschiedensten – regionalen, nationalen und internationalen – Richtungen interpretieren, was zur grundsätzlichen methodischen Vorsicht mahnen lässt, mit der jeweiligen Stilwahl verbindliche Aussagen zu verbinden.

Ganz anders strukturiert sind Organisationsformen von Repräsentation in Gestalt von Netzwerken, die Gegenstand der Sektion III vorliegender Publikation sind. Fragen, die sich angesichts der Beziehung von Personen, Artefakten, Formen und Zeichen an Höfen stellen, betreffen zuvorderst die Wirkungsweise von Repräsentation in Netzwerken. Dabei kann eine höfische Sammlung wie etwa jene Freiherr von Valvasors nicht nur den ikonografischen Reichtum gesammelter Repräsentation illustrieren, sondern ebenso die Reaktion von Rezipienten auf den Facettenreichtum dieser kaiserlichen Ikonografie – in diesem Fall aus dem Blickwinkel eines Adligen aus der Provinz. Gerade Ego-Dokumente sind ideal zur Überprüfung der Frage geeig-

net, ob es ein Selbstverständnis abseits der starken Rollendeterminierung innerhalb der Hofgesellschaft gegeben haben könnte. In diesem Sinn lassen die berühmten und schwer entzifferbaren Tagebücher Karls VI. auch Rückschlüsse auf die Netzwerke des Kaisers zu – auf jene Personen bzw. Vertrauten, mit denen sich der Kaiser umgab, austauschte und die in der persönlichen Interaktion (vor allem politisch) ihren Einfluss geltend machen konnten. Netzwerke konnten unterschiedlich dimensioniert sein und unterschiedliche Aktionsradien besitzen, wobei die frühneuzeitliche Diplomatie in den letzten Jahren in den besonderen Fokus der Forschung geriet. Hier sind angesichts der enormen finanziellen Aufwendungen, die eine entsprechende Position notwendig machte, in Bezug auf die Repräsentation vor allem die Aspekte der körperlichen und symbolischen Vertretung des Souveräns durch diplomatische Vertreter zu berücksichtigen. Die zeichenhafte Verdichtung höfischer Netzwerke wurde in einer der wichtigsten Gattungen höfischer Repräsentation realisiert, dem Fest bzw. der festlichen Zeremonie, wobei die theatralischen Inszenierungen metaphorisch-allegorischer-personifizierender Natur sind und in dieser Hinsicht den breiten Themenkanon frühneuzeitlicher Repräsentation spiegeln. Darüber hinaus stellt die festliche Versammlung selbst eine Visualisierung herrschaftlicher Ordnung dar. Für musik-theatralische Aufführungen in Mähren im frühen 18. Jahrhundert konnte sogar nachgewiesen werden, dass Untertanen nicht nur zu den Aufführungen eingeladen wurden, sondern als Mitwirkende auch unmittelbar in das Geschehen auf der Bühne eingebunden wurden.

Damit ist unweigerlich die Frage des Verhältnisses der Repräsentation zu ihren räumlichen Kontexten angesprochen, die Gegenstand der Beiträge der vierten und letzten Sektion ist. Dabei geht es nicht nur um die Anwendung des vielzitierte *spatial turn* für Kunst- und Musikgeschichte, sondern vor allem um die Wahrnehmung von Repräsentation als räumliches Phänomen. Hier ist es zugleich Herausforderung und Chance, die Vielfalt unterschiedlicher Raum-Modelle der beteiligten Disziplinen zu nutzen, wobei das soziologische Modell, das Raum über die Präsenz von sozialen Akteuren definiert, und das materiell-architektonische Modell, das Raum über Architektur (dauerhaft wie ephemer) erfasst, beispielhaft genannt seien. Die jeweilige Beteiligung von Öffentlichkeit[en] ist dabei zentral, da ein kritischer Ansatz von Repräsentationsforschung immer auch darin bestehen muss, unscharfe und allgemeine Formulierungen, ein Kunstwerk oder Musikstück wäre ‚auf Veranlassung‘ oder ‚im Auftrag‘ eines bestimmten habsburgischen Herrschers entstanden, entsprechend zu hinterfragen. In der Regel ist immer im Einzelfall zu untersuchen, wie die prozesuale Genese des Kunstwerks im jeweiligen politischen Kontext zu definieren ist. Öffentlichkeit kann auch hier als eine entscheidende Kategorie angesehen werden, da die Entstehung von Kunstwerken im Regelfall immer in den Händen zahlreicher

Beteiligter lag, die mehrere, eventuell auch gegensätzliche Interessenlagen vor einer Öffentlichkeit respektive mehreren Öffentlichkeiten abzugleichen hatten.

Mit Hilfe dieses breiten methodischen und inhaltlichen Panoramas soll im Rahmen der nun vorgelegten Beiträge der Tagung vor allem das lange Zeit unhinterfragte Paradigma einer ‚habsburgischen‘ Repräsentation überprüft werden. Der umfassende Untersuchungszeitraum, der von 1618 bis 1918 reicht, sowie die unterschiedlichen regionalen Fallbeispiele liefern in dieser Hinsicht eine neue Grundlage, um die vielgestaltigen Prozesse der Ausdifferenzierung von Repräsentation in der *composite monarchy* des Habsburgerreichs besser in den Griff bekommen zu können.

Sektion I: Themen und Medien der Repräsentation

Werner Telesko/Alexander Rausch

In Sektion I der Tagung standen Themen und Medien der Repräsentation im Vordergrund, wobei das Spektrum von methodisch ausgerichteten Beiträgen bis zu detaillierten Fallstudien reicht. Eine Analyse von Themen und Medien der habsburgischen Repräsentation spielt vor allem forschungsgeschichtlich eine zentrale Rolle: Seit den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts versuchte man in der Kunstgeschichte mit einer Fokussierung auf der Erforschung der Vielfalt der Sujets in Druckgrafik und male- rischen Ausstattungen die Charakteristika eines Repertoires an mythologisch und christlich unterlegten Deutungen habsburgischer Herrscher stärker herauszuarbeiten.

Dabei wurde jedoch vielfach die propagandistische Rolle der Bildkünste über- schätzt bzw. einseitig interpretiert. Die habsburgische Repräsentation schien nämlich in vieler Hinsicht vielmehr das Modell einer Balance zwischen (nach außen gerichte- ter) Selbstdarstellung und (reflexiver) Selbstdeutung zu kultivieren. Gerade aus dieser Perspektive eines variantenreichen Einsatzes unterschiedlicher Sujets im Dienst der Verherrlichung des Erzhauses stellt sich auch die Frage nach der Existenz eines verbindlichen Kanons an Themen, Topoi und Narrativen, die nicht nur in einzelnen Gattungen bevorzugt Verwendung fanden, sondern in bildender Kunst, Architektur und Musik gleichermaßen verbreitet wurden. Auf der einen Seite gilt es also, die Exis- tenz und Valenz eines habsburgischen ‚Tugend- bzw. Themenkodex‘ zu überprüfen, auf der anderen Seite muss ebenso der zeitliche Maßstab berücksichtigt werden, der als Richtschnur dafür dienen soll, in welcher Weise Konjunkturen – im Sinne einer bestimmten quantitativen Verteilung von Themen – verbindlich für alle Hofkünste zu konstatieren sind. Damit ist allerdings noch wenig über die Akteure, sozialen Praktiken oder politischen Interessen ausgesagt, die hinter einem solchen ‚Kanon‘ an Themen stehen oder seine Ausprägung befördern.

Die bisherigen Forschungen sowie die in der folgenden Sektion zusammengefas- ten Vorträge zeigen klar, dass in der Aktualisierung der Panegyrik mittels musikalischer und künstlerischer Inszenierungen deutliche gattungsmäßige und thematische Brüche bzw. Neuorientierungen bemerkbar sind, die vor allem in historischen Zäsu- ren (Aufklärung und Französische Revolution) ihre wesentlichste Ursache besitzen.

Während sich für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts noch eine übergreifende Publizität der kaiserlichen Baupolitik mit einer starken Präsenz der Druckgrafik nachweisen lässt, fächern sich die Repräsentationsstrategien ab dem späten 18. Jahrhundert in ein spannungsvolles Miteinander unterschiedlicher Gattungen auf, deren Produktion zugleich die Krise der traditionellen Zeichensysteme deutlich werden lässt.

Diese Entwicklung sollte sich im Lauf des 19. Jahrhunderts verschärfen, als die Fotomontage *composite portraits* von Mitgliedern der habsburgischen Dynastie zu erzeugen hatte und damit bereits auf die unübersehbaren Brüche im Selbst- und Familienbild des Erzhauses verweist. Ähnliche Brüche sind auch in der Selbstdarstellung durch Musik offensichtlich, da im 19. Jahrhundert die Musikgeschichte nicht mehr – wie bis zu Maria Theresia – von den Habsburgern *in persona* mitgeprägt wurde.

Im Gegensatz zum eingangs skizzierten mediengeschichtlichen Fokus geht der amerikanische Kunsthistoriker MICHAEL YONAN in seinem Beitrag *Interdisciplinary Material Culture Studies and the Problem of Habsburg-Lorraine Representation*, der im Rahmen der Tagung als Abendvortrag gehalten wurde, von einem methodischen Konzept aus, das vor allem als Imperativ zur Beseitigung bisheriger Defizite der Forschung zu verstehen ist. Yonan nimmt den ‚material turn‘ als jüngere Neuorientierung in der Kunstgeschichte zum Anlass, um über die Notwendigkeit der Einbeziehung der materiellen Qualitäten der entsprechenden Objekte, insbesondere im Zeitalter Maria Theresias, zu reflektieren.¹ Sein Artikel basiert auf einer grundlegenden Unterscheidung zwischen Bildern und Objekten, wobei Yonan festhält, dass mit der traditionellen Kunstgeschichte eine starke Bevorzugung von Bildern einhergeht – verstärkt durch die unterschiedlichen Ausformungen der *visual culture*. Der *material turn* nimmt hier eine Korrektur vor, indem ein neues Schwergewicht auf die vielfältigen materiellen Komponenten der Artefakte gelegt wird. Yonan spricht sich dafür aus, dass einer interdisziplinär verstandenen *material culture* nicht nur eine wichtige Funktion im Rahmen der Erforschung der europäischen Monarchien zukommt, sondern hält darüber hinaus fest, dass ohne eine Einbeziehung der vielfältigen Bedeutung von Oberflächen und materiellen Komponenten unser Verständnis habsburgischer Hofkunst notwendigerweise unvollständig bleiben muss. Der Autor fokussiert nicht ohne Grund sein Interesse in besonderer Weise auf die Kunst der Epoche Maria Theresias. Trotz eines hohen Anteils an Porträts und allegorischen Bildschöpfungen mit zum Teil innovativen ikonografischen Lösungen ist eine visuelle Präsenz ihrer Herrschaft ebenso – wengleich bisher zu wenig beachtet – in scheinbar wenig repräsentativen Werken, oft ostasiatischer Herkunft, festzustellen. Diese vermitteln deutlich subtilere Botschaften in Bezug auf Herrschaftsverständnis und Autorität der Regentin. Damit geraten die reichen Facetten einer *materializing power* (Yonan) in der maria-theresianischen Epoche in den Blick, die nachdrücklich einen ‚Kult‘ der

Oberflächen und der ‚Nahsichtigkeit‘ belegen. Zudem wird aus dieser Perspektive deutlich, welchen besonderen ‚historischen Ort‘ Materialität in Preziosen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besitzt.² Ebenso wird in Zukunft danach zu fragen sein, wie *material culture* von Bildern im traditionellen Sinn abgegrenzt werden kann, formuliert doch der ‚material turn‘ mit seiner Betonung taktiler Eigenschaften von Objekten letztlich auch nur eine bestimmte Seite von Visualität. Ein interdisziplinärer Ansatz müsste in Hinkunft Musik und musikalische Aufführungen mit einschließen, was jenseits einer Materialästhetik Theodor W. Adornos eine methodische Herausforderung darstellt. Was etwa die Verbreitung repräsentativer Musikwerke in Drucken betrifft, war der Hof Ludwigs XIV. (z. B. mit Opernpartituren von Lully) dem Kaiserhof zunächst voraus; allerdings spielte auch für das Haus Habsburg die materielle Komponente bei besonderen Anlässen eine unverzichtbare Rolle, etwa im Jahr 1854 bei der *Huldigung der Tonsetzer Wiens* an Kaiserin Elisabeth in Form einer Hochzeitskassette mit 91 Musikautografen.

Während Michael Yonan in seinem Beitrag eine allgemeine methodische Perspektive anspricht, konzentrieren sich die anderen Beiträge der Sektion stärker auf medien- und themengeschichtliche Fragestellungen. FRIEDRICH POLLEROß thematisiert mit seinem Artikel *Repräsentation und Reproduktion. Der ‚Kaiserstil‘ in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘* das Verhältnis zwischen Repräsentation und ihrer medialen Verbreitung mittels Druckgrafiken, wobei auch die Bedeutung dieser Medien in ihren unterschiedlichen Formaten deutlich wird. Im Gegensatz zur Kulturpolitik Ludwigs XIV., die weitgehend durch einen zentralistischen Zugriff gekennzeichnet ist, kann eine vergleichbare Vorgangsweise am Wiener Hof nicht bzw. erst verspätet festgestellt werden. Seit den grundlegenden Forschungen von Jutta Schumann³ ist bekannt, dass dieser Nachteil eines geringeren Aktionsradius des Wiener Hofes durch ein zunehmendes Engagement der sogenannten ‚Reichspublizistik‘ wettgemacht wurde: Dabei handelt es sich um eine Medienproduktion, die – nur indirekt gelenkt bzw. unabhängig von den Wiener Zentralstellen – in den deutschen Reichsstädten und vielfach auf kommerzieller Grundlage agierte. Polleroß spürt am Beispiel teilweise unbekannter Darstellungen von Werken der Epoche Karls VI. der weit über Wien hinaus wirksamen Publizität kaiserlicher Baupolitik von der Wiener Pestsäule (ab 1692), Schloss Schönbrunn (ab 1700) über die Peterskirche (ab 1701), die Josephssäule (ab 1708), die Karlskirche (ab 1715) und die Hofbibliothek (ab 1729) bis zum Vermählungsbrunnen (ab 1732) und der Wiener Hofburg (ab 1733) nach. Der auf die politische Publizistik bezogene Befund Schumanns kann, so Polleroß, mit dem nun präsentierten Material bestätigt werden: Lag der Schwerpunkt der Publikationen bis etwa 1715 im Heiligen Römischen Reich, so erfolgten spätere publizistische und propagandistische Offensiven hauptsächlich durch den Wiener Hof bzw. in

dessen unmittelbarem Umkreis. Im Fall der von Polleroß behandelten Fragestellung stehen ausgewählte Medien (Druckgrafik, Medaillen) der habsburgischen Repräsentation, die sich auf ein bestimmtes ‚Set‘ prominenter Baudenkmäler beziehen, im Vordergrund. Dabei wird aber auch deutlich, dass Bildquellen dieser Art nur vor dem Hintergrund einer Analyse der entsprechenden Akteure erhellt werden können und sich auf dieser Basis Repräsentation als dynamische Gemengelage unterschiedlichster Interessen manifestiert.

ALLISON GOUDIE zielt in ihrem Beitrag mit dem Titel *Habsburg Portraiture Face-to-Face with the French Revolution. Jakob Adam's Prints of the ‚Kaiserpaar‘, 1794* auf die Druckgrafik und die Wachs-kunst – fokussiert allerdings auf die enge Zeitperiode (1793/1794) von Darstellungen von Kaiser Franz II. (I.) und seiner Frau Maria Theresia von Neapel-Sizilien. Hier spielen zwei nicht mehr überlieferte, aber durch Quellen bekannte hyperrealistische Wachsskulpturen von Josef Müller (wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit Leonhard Posch) eine essentielle Rolle. Stiche nach diesen Wachs-porträts wurde von Jakob Adam im Profiltypus angefertigt. Schließlich ist ein Stich von Pier Leone Bombelli (Rom), der die Profile des Paares als verborgene Silhouette wiedergibt, nachweisbar, wobei hier die Porträts des Kaiserpaares in die heraldische Figur eines habsburgischen Doppeladlers eingebettet sind. Es geht Goudie in diesem Zusammenhang um die Rekonstruktion eines richtigen Netzwerks an Darstellungen des Herrscherpaares im beschriebenen Zeitraum und auf dieser Basis um die zentrale Frage, in welcher Hinsicht diese Werke mit ihrer offensichtlichen visuellen und materiellen Verwandtschaft untereinander an einem Diskurs habsburgischer Legitimität teilhaben – und dies zu einem Zeitpunkt, als im Gefolge der Französischen Revolution dynastische Legitimität europaweit in Diskussion geraten war. Die Situation ist somit eine prinzipiell andere als um 1700, als das Medium der Druckgrafik (noch) nicht mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert war, zwischen dem Persönlichen und dem Politischen bzw. dem Intimen und dem Öffentlichen vor dem Hintergrund der Revolution vermitteln zu müssen. Goudie setzt sich somit für eine Interpretation monarchischer Porträtkunst jenseits einer Verkürzung der Funktion der Medien im Sinne eindimensionaler Machtinstrumente ein. Sie präsentiert ein ‚Set‘ zusammenhängender Werke im Sinne eines komplexen und vielschichtigen Felds von Repräsentation, das auch als Zeichen eines Epochenumbruchs gelesen werden kann.

OLIVIA GRUBER FLOREK verfolgt die Bedeutung des habsburgischen Herrscherbilds im Rahmen ihres Beitrags *The Absent Empress. Photomontage, Monarchy, and Celebrity in the Nineteenth Century* im Rahmen der Fotografie, die der monarchischen Repräsentation im 19. Jahrhundert einen völlig neuen Stellenwert verschaffte. Der Artikel skizziert, in welcher Weise die Notwendigkeiten von Monarchie und *celebrity* in jenen Porträts der habsburgischen Familie miteinander kollidierten, die

als Fotomontage angefertigt wurden. Die entsprechende Entwicklung ist nicht ohne die im Jahr 1854 erfolgte Einführung der *carte de visite*-Fotografie verständlich, die eine wahre Sucht nach Fotos monarchischer Familien in Europa auslöste. Allerdings schränkte Kaiserin Elisabeths bekannte Abneigung, bei solchen Gruppenbildern zu posieren, die Möglichkeiten der Partizipation der habsburgischen Familie an diesem neuen Trend stark ein, obwohl gerade die Habsburger diese Bildkultur dringend benötigten, um ihr Image in einer politisch instabilen Zeit aufzubessern. Um Elisabeths notorischer visueller Absenz begegnen zu können, beauftragte der habsburgische Hof Bilder, die unterschiedliche Fotografien der Familie zu fiktiven *composite portraits* vereinigen. Als Imitate der Formate und der Bildsprache der *carte de visite*-Studiofotografie, aber unter Verwendung der Narrative des imperialen und biedermeierlichen Gruppenporträts offerieren diese Artefakte gleichsam einen gleichermaßen intimen wie privilegierten Zugang zum persönlichen Leben der Staatslenker, während zur gleichen Zeit auf der exzeptionellen Stellung der Dynastie beharrt wird. Mit diesem Paradox von Intimität *und* Distanz ist ein Grundmerkmal der Inszenierung von höfischer *celebrity* im 19. Jahrhundert angesprochen. Zugleich offenbart diese Instrumentalisierung des traditionellen Typus des Familienbilds in neuem Gewand, dass gerade die ‚Bildpolitik‘ der habsburgischen Dynastie die Verwandlung überlieferter Repräsentationsformen in neuer medialer Einkleidung kongenial beherrschte.

Für die Repräsentation durch und in Musik spielen die Gattungen der (höfischen) Oper und der (politischen) Hymne eine wesentliche Rolle. In ihrem Beitrag *Vom patriotischen Volkslied zur nationalen Kaiserhymne* thematisiert ANDREA LINDMAYR-BRANDL die Entstehung (1796/1797) und weitere Rezeption (vor allem bis 1826) der sogenannten Kaiserhymne Joseph Haydns. Basierend auf der Studie von Franz Grasberger über die Hymnen Österreichs werden die historischen Motive für den Auftrag einer ‚Volkshymne‘ nachgezeichnet, die ursprünglich ein Geburtstagslied für Kaiser Franz II. (I.) war und auch bei späteren Anlässen noch nicht als offizielles imperiales Symbol fungierte. Aus den spontanen Kundgebungen entwickelte sich allmählich eine Identität stiftende Hymne im modernen Sinn, so dass hier eine gewissermaßen logische Entwicklung von Präsenz über Präsentation hin zu Re-Präsentation rekonstruierbar ist. Hier setzt der Beitrag an: Bisher unbeachtete Zeitungsberichte lassen die unterschiedlichen Funktionsweisen der Melodie erkennen, vom patriotischen Lied bis hin zu religiösen Feiern. Nicht zuletzt die verschiedenen Texte (Kontrafakturen) in den acht offiziellen Sprachen der Monarchie haben zur Identifizierung der Bevölkerung, auch des Militärs, mit der Hymne und – klassisch re-präsentierend auch ohne Präsenz – mit dem/den Monarchen beigetragen.

Worauf im Beitrag nicht näher eingegangen wird, sind die zahllosen Bearbeitungen und Zitate, durch die die *Kaiserhymne* bis in die Gegenwart rezipiert, aktualisiert

und popularisiert wurde.⁴ Haydn selbst wurde – schon mit merkantilen Hintergedanken, aber auch aus ehrlicher politischer Überzeugung – der Initiator dieser komplexen Rezeptionsgeschichte, indem er die Melodie schon im Jahr 1797 als Thema des langsamen Satzes seines später ‚Kaiserquartett‘ genannten Streichquartetts Hob. III:77 verwendete. (Hier wird das Thema weniger variiert als farblich beleuchtet, eine sogenannte Charaktervariation fehlt ganz – vermutlich soll die Melodie mit dem, was sie repräsentiert, auch in Variationen ‚unversehrt‘ zur Geltung kommen.) In der Deutung László Somfais stellt das Kopfmotiv des ersten Satzes (die Töne G E F D C) ein Anagramm von *Gott erhalte Franz den Kaiser* dar. Der Satz, in dem dieses Motto wie ein *cantus firmus* verwendet wird, kann als „an unusual instrumental representation of something which might be called a ‘patriotic scene’“ mit ungarischen Topoi verstanden werden.⁵ – Weniger bekannt sind die mit dem Quartettsatz identischen Klaviervariationen Hob. XVII:13. Die Besetzung reduziert sich damit vom Chor mit Orchester (Ensemble) über ein Quartett bis zum solistischen Tasteninstrument, was die Verbreitung bis hinein in das häusliche Musizieren fast schon biedermeierlich beförderte. Bekanntlich ist der Komponist selbst noch einen Schritt weiter gegangen, als er in seinen letzten Lebensjahren die Melodie für sich jeden Tag auf seinem Klavier spielte, gewissermaßen als religiöse Andachtsübung – ein bemerkenswertes Beispiel dafür, wie musikalische Repräsentation im historischen Kontext der Habsburgermonarchie als soziale Praxis auch funktionieren konnte.

In ihrem Aufsatz *Selbstdarstellung und höfische Repräsentation. Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie* konzentriert sich ADRIANA DE FEO auf die Librettistik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausgehend von der Figur des Ascanius, der in Alba ein neues Geschlecht begründete, wird Giuseppe Parinis Libretto in Mozarts Vertonung (*Ascanio in Alba*, Mailand 1771) für die Hochzeit des Habsburger Erzherzogs Ferdinand Karl mit Prinzessin Maria Beatrice d’Este behandelt. Eine nähere Untersuchung des Textes zeigt nicht nur, dass das junge Paar in den Protagonisten der Oper seine Entsprechung findet, sondern auch, dass die bei den Feierlichkeiten abwesende Kaiserin Maria Theresia in der Gestalt der Venus (die das Geschehen lenkt) personifiziert wird. Was in diesem Beitrag aus Platzgründen nicht erwähnt wird, sind die zahllosen weiteren Spektakel, die Bankette, ein Wagenkorso, ein Pferderennen, einen Maskenball und eine *Cuccagna* (Schlaraffenland) mit Tieren umfassten, selbstverständlich alles mit Musik begleitet, sowie die große Oper *Ruggiero* von Johann Adolf Hasse nach einem Libretto von Metastasio (mit einer *Licenza* an das Brautpaar). Wie Christine Siegert erläutert, wird im Schlusschor von Mozarts *Ascanio* „die Herrschaft der Göttin [Venus] über die ganze Welt verherrlicht, was sich durchaus als Vormachtanspruch des Hauses Habsburg verstehen läßt: ‚Alma Dea tutto il Mondo governa; / Che felice la terra sarà‘ (‚Die hehre Göttin regiert die ganze Welt, damit die Erde glücklich sei‘).“⁶

Gattungsbeiträge von Fux – seine erste erhaltene und seine letzte Oper: *Julo Ascanio* (1708) bzw. *Enea negli Elisi* (1731) – werden im Aufsatz vor dem Hintergrund weiterer thematischer Libretti beleuchtet, wobei sich der Bogen der Adressaten von Joseph I. bis zu Joseph II. spannt.

In ihrem Beitrag *Dynastisch-politische Botschaften in musikalischen Huldigungswerken für Karl VI. und Elisabeth Christine* (1723) bespricht IRENA VESELÁ sechs musikdramatische Werke, die in diesem Jahr für das Kaiserpaar aufgeführt wurden. Der Aufsatz konzentriert sich auf musikalische Schlüsselstellen der sechs in Prag, Znaim und Wien aufgeführten Opern (von denen die eine oder andere in den letzten Jahren wiederaufgeführt oder in einer Aufnahme zugänglich gemacht wurde, wie etwa Antonio Caldaras *La Concordia de' Pianeti*). Die Analysen weisen nicht nur das hohe Niveau der am bzw. für den Kaiserhof tätigen Komponisten, Virtuosen und Sängerinnen bzw. Sänger nach (Stichwort ‚Imperialstil‘), sondern gewähren spezifische Einblicke in die Satztechnik, die Orchesterbesetzung und das Wort-Ton-Verhältnis.

Am bekanntesten wurde die prächtige Inszenierung von Johann Joseph Fux' Krönungsoper *Costanza e Fortezza* in Prag. Reinhard Strohm erkennt in diesem wie in anderen „Hauptwerke[n] der Barockoper“ zwischen exquisitem Kontrapunkt und natürlicher Melodik eine „unterlaufene Ideologie“. ⁷ Anders formuliert (um einen Aufsatztitel von Stuart Hall⁸ zu zitieren): Was in diesen Opern durch das semantisch ‚flüssige‘ Medium der Musik repräsentiert wird, ist ein „Spektakel des ‚Anderen‘“.

Der Abstand im musikalisch-szenischen Repräsentationsaufwand zwischen Karl VI. und Maria Theresia lässt sich ermessen, wenn man sich die ebenfalls in Prag, aber 20 Jahre später erfolgte Aufführung der Oper *Semiramide riconosciuta* anlässlich der Krönung der Regentin zur Königin von Böhmen (1743) vorstellt: ein Pasticcio von mehreren, ungenannt gebliebenen Autoren in bescheidenem Rahmen.⁹

An dieser Stelle könnten weitere vertiefende Überlegungen zu vergleichbaren oder differierenden Phänomenen der Visualisierung einsetzen, da etwa die Wirkmacht der Herrscherdevise in den Medien der bildenden Kunst in der Epoche Maria Theresias – ganz im Gegensatz zur Musik – scheinbar nichts von ihrer Attraktivität eingebüßt hat: *Iustitia et Clementia* ist in der Druckgrafik und in den Medaillen der zweiten Jahrhunderthälfte wie bereits unter Karl VI. ein zentraler Orientierungspunkt¹⁰, der die Programmatik von Repräsentation auf eine griffige textliche und bildlich fast unendlich ausdeutbare Formel bringt. Dieser Umstand vermag auch die Warnung zu unterstreichen, die Gemeinsamkeiten von musikalischen und visuellen Repräsentationsformen gleichsam *in extenso* auszudehnen. Wiewohl prinzipiell ein bestimmtes Corpus an Quellentexten existierte, das wesentliche Anregungen für Kunst und Musik lieferte, ist dieses zugleich starken Schwankungen unterworfen, die es methodisch

höchst ratsam erscheinen lassen, die Eigengesetzlichkeit der an der Repräsentation beteiligten Medien als oberstes Kriterium in Rechnung zu stellen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michael YONAN, Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18 (2011), Nr. 2; <http://www.west86th.bgc.bard.edu/articles/yonan.html> [letzter Zugriff 12.12.2016].
- 2 Vgl. Michael YONAN, Portable Dynasties. Imperial Gift-Giving at the Eighteenth-Century Habsburg Court in Vienna, in: *The Court Historian* 14/2 (2009), 177–188.
- 3 Jutta SCHUMANN, Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (*Colloquia Augustana* 17), Berlin 2003.
- 4 Dazu Gerhard J. WINKLER, Art. „Gott erhalte Franz den Kaiser“, in: Armin RAAB/Christine SIEGERT/Wolfram STEINBECK (Hg.), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber 2010, 276–280.
- 5 László SOMFAI, „Learned Style“ in Two Late String Quartet Movements of Haydn, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1986), 325–349, 331.
- 6 Christine SIEGERT, Oper als Fest. Ascanio in Alba (KV 111) und *Il sogno di Scipione*, in: Dieter BORCHMEYER/Gernot GRUBER (Hg.), *Mozarts Opern (Das Mozart-Handbuch 3)*, Laaber 2007, Teilband 1, 202–212, 207.
- 7 Reinhard STROHM, Barockes Musik-(Wort-Bild-)Theater, in: Andrea SOMMER-MATHIS/Daniela FRANKE/Rudi RISATTI (Hg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Ausstellungskatalog Theatermuseum Wien, Wien 2016, 35–47, 47.
- 8 Stuart HALL, Das Spektakel des ‚Anderen‘, in: DERS., *Ideologie – Identität – Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, hg. von Juha KOIVISTO/Andreas MERKENS, Hamburg 2004, 108–166.
- 9 Milada JONÁŠOVÁ, *Semiramide riconosciuta*. Eine Oper zur Prager Krönung Maria Theresias 1743, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 55 (2009), 53–120.
- 10 Vgl. neuerdings zu dieser Problematik: Werner TELESKO, Herrschaftssicherung mittels visueller Repräsentation. Zur Porträtkultur Maria Theresias, in: Eva KERNBAUER/Aneta ZAHRADNIK (Hg.), *Höfische Porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789) (Edition Angewandte)*, Berlin-Boston 2016, 37–47.

Michael Yonan

Interdisciplinary Material Culture Studies and the Problem of Habsburg-Lorraine Representation

Dieser Beitrag nimmt als Ausgangspunkt die Unterscheidung zwischen Bildern und Objekten. Die disziplinäre Ausrichtung der Kunstgeschichte hat vor allem in ihren englischsprachigen Versionen die Bedeutungen von Bildern aufgeklärt. Das Aufkommen der visuellen Kultur als eine Kategorie der historischen Analyse hat diese Betonung nur verstärkt, wobei die Geschichte der Visualität nun in breiteren Konzeptionen der Methodik der Disziplin priorisiert wird. In den letzten Jahren ist eine weitverbreitete Korrektur dieser Bevorzugung des Bilds eingetreten, ein Prozess, der als „Materialwende“ bezeichnet wurde. Die Kunstgeschichte hat darauf reagiert, indem sie die Materialkomponenten der Kunst neu ins Auge gefasst hat, sei es ihr Medium, ihr Platz in einer breiteren gesellschaftlich verstandenen materiellen Welt oder die Objekthaftigkeit/Objektivität, die allen vormodernen Produkten menschlicher Schöpfung innewohnt.

Diese Abhandlung argumentiert nicht nur, dass interdisziplinäre Materialkulturstudien eine nützliche Perspektive für das Verständnis besonders der habsburgischen monarchischen Repräsentation bieten, sondern dass ohne eine materielle Dimension in der Analyse der habsburgischen Hofkunst unser Verständnis unvollständig bleibt. Habsburger Macht war sowohl in Bildern als auch im Material vertreten. Die beste Fallstudie hierfür ist die Habsburgische Kaiserin Maria Theresia. Obwohl ihre Herrschaft in Porträts thematisiert und in allegorischen Bildern dargestellt wurde, offenbarte sich ihre Macht auch in nichtrepräsentativen materiellen Einheiten, oft ostasiatischen Ursprungs, welche die Vermittlung subtiler Botschaften über ihre Autorität außerhalb der offiziellen Repräsentationssysteme ermöglichten, was zu ihrer spezifischen monarchischen Situation passte. Durch diese Erkenntnis wird die Dimension der monarchischen Repräsentation über die einfache Geschichte von Bildern hinaus zu einer Geschichte der Materialisierung von Macht erweitert.

When strolling around Vienna, one is confronted in almost every alley, on every square, and on the façade of every building with the material legacy of the city's remarkable past. From its role as a northern outpost of the Roman Empire, its growth as a center of economic influence in the Middle Ages, its subsequent glory as the seat of the Holy Roman Empire in the early modern period, and right to the bourgeois civic vision represented through the *Ringstraße*, there is no better primer for understanding Vienna than Vienna itself. Among its European peers, perhaps only Rome narrates its history with such clarity in the urban fabric. And the history that one encounters in Vienna's squares and streets is to a great degree a Habsburg one, since the history of

that imperial dynasty is inextricably bound into the history of that place. Although the Habsburg-Lorraine dynasty was an internationally significant political entity and the phenomenon of their influence is therefore pan-European, nowhere is Habsburg impact more tangible than in Vienna. Likewise no European city has linked so much of its modern cultural prestige to the critical fortunes of its past. To see this, one need only walk around the First District to the Hofburg, the Augustinerkirche, the Stephansdom, the Kapuzinergruft, the 'alte Universität', or take a short *U-Bahn* ride out of the First District to visit Schloss Schönbrunn. And if those buildings were not proof enough, the city's museums are filled with the material legacy of Vienna's past: objects that likewise narrate moments in the Habsburg-Lorraine story and provide starting points from which a broader sense of its cultural history can emerge.¹

The challenge for scholars is to formulate methods for understanding this massive cultural inheritance, which can be extended to all of the arts: visual media, architecture, landscape, theater, dance and of course music. Finding a single framework from which to approach all of these diverse forms of cultural expression has not been easy. One large overarching framework can be derived out of a Marxist or sociohistorical approach, one that understands Habsburg representation through concepts of class, control of means of production, and economics. Certainly wealth is part of the Habsburg-Lorraine story, although their continual struggles with finances are likewise a major component of their dynastic history. High status necessitated the display of power through ceremony achieved by commissioning impressive works of art, producing grand musical and theatrical spectacles, and occupying architectural spaces of impressive beauty. Such actions were demanded of elites as a condition of their status, and indeed were used to differentiate socially among them. Norbert Elias demonstrated this for the French setting, and Hubert Ehalt later applied it to the Habsburgs in his classic study *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft*.² Wealth and power, as components of rule, relied heavily on the arts to convey social distinctions and create impressions of difference through luxury.

This approach is widespread especially in European scholarship on royal representation. Another approach for assessing Habsburg-Lorraine cultural influence would approach the idea of representation more in its English-language sense, one slightly different from the German meaning of *Repräsentation*. Studies of representation in this scholarly perspective are concerned with the formation of images: the ways in which an ideal is created in pictures. For the Habsburg-Lorraine dynasty, we can think of representation as a process of creating perfected images of its members, ideal perceptions of power and influence, and ideal sources of influence and authority. When Empress Elisabeth of Bavaria ('Sisi') appears in a portrait wearing a fashionable costume, she creates an ideal as understood within the requirements of royal

representation, or in some cases a calculated deviation from those requirements. The work of art can then be understood as a construction, a sign in the semiotic sense, or as a form of communication through symbols.³ It communicates as a sign much more than it represents how she actually looked or her activities on a specific occasion. Much recent scholarship on monarchical art takes this critical approach, and it can be applied to architecture and music as well: the chosen themes of a musical performance like an opera, for example, may reflect the symbolic identity of those who commissioned it or the projected identities of the public who attended its first performance. And architecture, as the city of Vienna abundantly demonstrates, conveys profound ideals about a place, its sociopolitical structures, and its inhabitants.

Both of these perspectives would enable an understanding of monarchical influence in the Habsburg-Lorraine tradition. This essay adds to them by choosing as its starting point a different methodological framework: that of contemporary interdisciplinary material culture studies. I shall argue that material culture offers not only a useful set of ideas for understanding specifically Habsburg-Lorraine monarchical representation, but also that without acknowledging a material dimension to our scholarly inquiries generally, and an acknowledgment of the material basis to the meanings we derive from the objects of our study, our historical understanding will remain incomplete. Here the histories of art, music, and architecture can combine with recent scholarship in anthropology and archaeology to create a truly cross-disciplinary approach to cultural production. Given my scholarly concentration in mid-eighteenth-century European art, it is not surprising that I find the best case study of this process to be none other than court art commissioned under Empress Maria Theresa (1717–1780). Although artists thematized her rule in portraits and represented it in allegories, the manifestation of her power was also conveyed non-representationally, in ways which enabled subtle messages about her authority that suited her complex and sometimes confusing monarchical role.⁴ Recognizing this expands the definition of monarchical representation beyond simply the history of luxury and the history of imagery, and toward a history of materiality. It is my hope that in exploring these material possibilities, Maria Theresa might offer inspiration, as she has often done, for thinking in new ways about the relationship between art, power, and influence.

Let us begin with a discussion of what ‘material culture’ might mean. Its definition varies according to discipline and scholarly tradition. At its simplest, material culture refers to the study of objects. Object studies have no single home in the academic geography; one can study objects in a multitude of disciplines, among them anthropology, archaeology, art history, sociology, history, and in the United States even literary studies adopted material culture into its activity through the development of

Thing Theory, a theory of objects as described in literary texts.⁵ This state of affairs has created an exciting interdisciplinarity, but no discipline has contributed more to the current frameworks in material culture studies than has anthropology.⁶ Anthropologists have long relied on objects as a primary source for analyzing human behavior, social structures, and cultural perceptions of the world. This tendency emerged purely out of necessity, since from many eras of human history, especially distant history, objects are all that survive. In this manner, anthropology abuts archaeology and art history in being disciplines that attempt to understand human experience at specific moments in our shared history as well as in different cultural settings through objects.

Yet anthropology has recently developed new dimensions to object studies, which focus less on past cultures or on anthropology's other traditional focus, the experiences of pre-technological cultures, ones which modernity has affected in only minor ways. A movement has occurred that seeks to apply anthropological frameworks to modern cultures and to contemporary, often mass-produced objects. The leader of this shift has been the community of anthropologists at University College London, and its most visible spokesperson has been Daniel Miller.⁷ Beginning in the 1980s, Miller advocated understanding material culture – the study of objects – as a major project within anthropology, and likewise proposed it as a useful framework for understanding the ways that modern individuals in advanced, industrialized, late capitalistic societies coexist with their things. The way in which a person relates to an iPhone is complex and filters through a series of physical, personal, societal, economic, and emotional constructs. It is not simply a tool used to communicate with others. It is an object that is carried, interacted with, fetishized, decorated, and psychologized during the course of a typical day. Contemporary anthropology has enabled frameworks for studying objects like these, as well as other mass-produced commodities such as clothing, Coca-Cola, magazines, paper money, and household furnishings of all types.⁸ It has also been extended into the museological sphere to address the histories of collecting and display.⁹

This has proven to be an enormously successful scholarly project, one formulated to a great degree outside of art history. Intriguingly, American art history once attempted to go down a similar scholarly path. In 1982, a historian of American art at Yale University, Jules David Prown, recognized the beginnings of a shift in art history, one which turned away from the study of images – then largely the discipline's privileged subject – to one of objects. Here we should recognize that national tradition plays a significant role in how one understands these trends. Austrian academic art history has a long tradition of close collaboration with the nation's numerous museums, as well as with the material legacy of its past accessible virtually every-

where. American art history has not traditionally operated this way; universities and museums work in quite separate social spaces and with different scholarly priorities. Prown recognized this as an unfortunate divide, and in some respects his theory of material culture attempted to bridge this gap. In addition, he saw what many art historians have seen when digging deeply into their work: that not all objects worthy of historical analysis fall into the category of art – even a broad, inclusive definition of art. If art history defines itself as a discipline of art, as its name implies, or if its limits are circumscribed even more closely to become a discipline primarily of images, then large categories of humanity’s material legacy fall outside of its disciplinary scope. Prown saw this as a huge problem for scholars of American art especially. Much American art is not ‘high art’ of the kind we associate with major museum exhibitions: often it is functional art, decorative art, popular art, industrial art, or mass-produced art. His scholarly engagement with material culture sought to shift art history toward something broader, and to my eyes, something more like the vision of material culture then propounded in British anthropology by scholars like Miller.

Prown’s 1982 article “Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method”, which appeared in the journal *Winterthur Portfolio*, traced several different specifically art-historical approaches to understanding the material culture of the past.¹⁰ This has been a hugely influential essay in the subfield of American art, but less so for scholars who concentrate on European material. Most readers have focused on Prown’s theory of deduction as a tool for ascertaining historical meanings.¹¹ I would like to concentrate instead on another dimension of his thinking, one particularly relevant to an interdisciplinary inquiry like the one proposed here: his broad definition of material culture. In his view, it is this:

1. Art (paintings, drawings, prints, sculpture, photography)
2. Diversions (books, toys, games, meals, theatrical performances)
3. Adornment (jewelry, clothing, hairstyles, cosmetics, tattooing, other alterations of the body)
4. Modifications of the landscape (architecture, town planning, agriculture, mining)
5. Applied arts (furniture, furnishings, receptacles)
6. Devices (machines, vehicles, scientific instruments, musical instruments, implements)¹²

This list encompasses a great deal of human activity: virtually everything, actually, that could be described as things people make. It is a broader definition than that which traditionally has defined art history, and is indeed closer to an anthropological definition for art. And, one should note as well, that it is far broader than simply a

history of objects, including as it does ephemeral yet material entities like music and theater. One might ask how a theatrical performance could count as a material entity. There are specific material conditions in which theater occurs, specific modifications of real and imagined spatial boundaries, which stage designers achieve through optical and physical transformations of architecture. Music, likewise, might exist in its purest form in the mind of a composer, but its conveyance to others occurs materially, either through printed scores or through the specific cultural conditions that govern performance. All art is in some manner of understanding a skilled manipulation of matter to produce desired effects on the senses.

There are several implications to Prown's definition of material culture. The first is that it demands the convergence of disciplines. The study of landscape modification, for example, can be undertaken by an art historian, but may just as well take place in a different university department, that in the United States is termed Landscape Architecture or Garden History. The study of devices, likewise, may fall to historians of science or historians of technology, scholars not necessarily trained in the study of art. Yet these objects are designed as much as anything else, and they do in fact change appearance over time and become obsolete, much as works of art change style and go in and out of popularity. Prown's list calls for a truly interdisciplinary study of culture, including – but by no means limited to – painting and sculpture, and indeed is the study of nearly all human experience as understood through material transformations. Perhaps it is understood best as the history of design, again in its broadest sense.

The second point, less obvious from this list, is that Prown's definition keeps its focus on the object as a basis for historical analysis. This is a more radical move than might first appear to be the case. In the United States, for example, the “visual turn” of the 1990s has pushed art history to become a discipline of images, not objects, and questions of optics, the gaze, technologies of vision, and other such concepts have been normalized into the scholarly discourse. German-language scholars have followed suit in naming *visuelle Kultur*, *Bildwissenschaft*, or *Visualistik* as interdisciplinary projects devoted to the visual, and they have battled with and sometimes subsumed art history into their missions. The danger here is that most of the art we study, and nearly all the Habsburg-Lorraine cultural legacy that is the focus of this volume, does not just consist of imagery, but are also of things. Emphasizing the visual over the tactile, physical, and experiential components of historical art robs that art of an essential component of its significance. Material culture studies, in re-orienting attention to the object and its materiality, the physical presence and objecthood of art, holds the potential to access meanings inherent in objects that otherwise would remain closed.



Figure 1: Franz von Mack and Antonio Bencini, Snuffbox of Prince Kaunitz, 1773.

These methodological musings may seem far indeed from the dynasty of Habsburg-Lorraine, but actually they are not. For if anthropological and art-historical perspectives on materiality can enliven modern subjects, there is no reason why they cannot also be applied to cultural products from the early modern era. To see how materiality might work there, let us look at a beautiful object whose function and meanings are clearly related to the Habsburg-Lorraine dynastic mission: the so-called *Prunktabatière des Fürsten Kaunitz* (Fig. 1). Although the name ‘Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg’ evokes the celebrated court chancellor under Empress Maria Theresa and Emperor Joseph II, this snuffbox actually came into his possession rather late in its history. It was commissioned in 1773 as a present to Maria Theresa’s brother-in-law Charles Alexander of Lorraine, co-governor of the Austrian Netherlands, brother of her husband and husband of her sister Maria Anna.¹³ Fashioned of gilded and cloisonné metal by the court jeweler Franz von Mack, the box displays on its surfaces thirteen diamond-encrusted family portraits painted by the court miniaturist Antonio Bencini. Across a career lasting several decades, Bencini produced hundreds

of small paintings like these for court use, and many found their way onto snuffboxes. *Tabatières* were favorite parting gifts for visitors to the Habsburg court, often presented as personal mementos of the imperial family after diplomatic encounters.¹⁴ In that respect, this object reveals the overlapping trajectories of the familial and the political that combine in so much Habsburg-Lorraine art.

In understanding this object's historical significance, the traditional methodologies of art history will only take us so far. We might wish firstly to situate it in the sociohistorical contexts of gift exchange at the imperial court. Here we must rely on that uniquely valuable primary source, the minutely detailed, multivolume diary of the court's high chancellor, Johann Joseph Khevenhüller-Metsch. His text is filled with references to art, and he describes the presenting of snuffboxes with particular detail. A selection from one brief period of just over a month illustrates how snuffboxes functioned within court ceremonial. On 23 May 1764, Khevenhüller writes that the Emperor and Empress received the Vicomte de Choiseul formally at a dinner for the court's highest nobles at Schönbrunn and afterwards presented him with a "magnificent, very expensive snuffbox garnished with diamonds and including the Empress's portrait."¹⁵ A few weeks later, on 1 July 1764, the court received the Spanish Duke of Ossuna for a final audience, during which he received a "magnificent" portrait of the Empress and from Archduke Leopold a golden snuffbox containing his portrait.¹⁶ These are not isolated references; Khevenhüller is filled with similar ones.

But the Kaunitz *Prunktabatière*, it turns out, was not a typical diplomatic gift and therefore not presented to its intended recipient in the manner Khevenhüller describes. Here, then, his written record is of little help. Even if we were to find somewhere a long-buried reference to its initial gifting, that reference would not necessarily explain why this object looks as it does, or better said, the implications of constructing an object in this way materially. To understand those implications, we must remember that this object is not simply a visual construction and is therefore fundamentally unlike a picture that hangs on a wall. It is what the British art historian Marcia Pointon has designated a 'portrait object': an object that is partly representational and partly material.¹⁷ It is at once a visual and a tactile artistic construction, or to use the terminology of Alois Riegl, it combines both optic and haptic.

Let us look more closely at it. The snuffbox's portraits form its major elements, with representations of all Maria Theresa's living children. One first notices that each family member appears individually. Individual likenesses stress the proliferation of Habsburg presence in Europe – their sheer number – in a way that makes the Habsburg wish to repopulate the European nobility through strategic marriage and abundant childbirth apparent. The object can therefore be said to embody the Habsburg ideologies of proliferation and fecundity, highlighting Maria Theresa's specific role as

mother. Ilsebill Barta and Werner Telesko have demonstrated how important such visual techniques were for promoting the Habsburg-Lorraine dynastic ideology.¹⁸ The proliferation of offspring represented assumes a subtle ranking and gendering. At the top are the two eldest surviving male children, Joseph and Leopold; they are the individuals who will continue the Habsburg line after Maria Theresa's reign. In 1773 Joseph was already Emperor and co-regent, but representing both sons was essential since the family line would pass not through Joseph but rather his brother. In true Habsburg tradition, Leopold fathered sixteen children during his reign as Grand Duke of Tuscany, one of whom later became the Emperor Franz II/I. The box therefore privileges dynastic lineage in its arrangement. Once the two successive male inheritors are established, the box continues this gendered ranking on its curved sides. The two younger sons, Ferdinand and Maximilian, appear immediately below their elder brothers on the object's front, creating a quartet of individual male portraits. Around the box's circumference the archduchesses come into view, totaling six and including Maria Christine, co-founder of the modern *Graphische Sammlung Albertina*, and Marie Antoinette, queen of France. They are essential to the message of dynastic augmentation conveyed on the box, but are less important due to their sex since they, unlike their mother, would never directly carry forward the primary Habsburg-Lorraine line. Their job was to be available for marriage into foreign states, and since many of them already had done so, there is an implicit and imagined geography built into the box. For its recipient, Charles of Lorraine, contemplating this object must have conveyed Habsburg sovereignty in a European setting ideally by insisting on the familial character of these rulers, their individual noble selves and the regions they linked through blood ties.

Thus far, Maria Theresa appears on this box only as an emblem in diamonds on its top, at least until one lifts the box and turns it over. On its bottom surface we find Maria Theresa at last, represented in her widow's costume, and larger in scale than the others (Fig. 2). She is flanked by portraits of Charles and Maria Anna. Modern viewers may find the positioning of diamond-encrusted images like these on the box's underside strange, but remember that a snuffbox demands a tactile engagement as well as an optical one. Their designers expected them to be picked up, turned around in the hands and scrutinized closely, a process that invites the beholder to imagine relationships, official as well as covert, among the people represented. Manipulating the object through turning reveals the Empress through surprise, a telling detail since it recasts the official statement of imperial power represented on the top and sides into something unorthodox – a sovereign, female, widowed monarch who holds pride of place below and at the center of the object's three-dimensional arrangement. When we recognize the significance of this arrangement, then the absence of Maria



Figure 2: Franz von Mack and Antonio Bencini, Snuffbox of Prince Kaunitz, 1773, bottom side.

Theresa's deceased spouse Franz Stephan begins to make sense. As father to the children represented here and brother of its intended recipient, one would expect him to be included, but the object's function as an imperial dynastic statement renders him unnecessary, since his sons Joseph and Leopold convey the imperial message.

The object therefore engages only minimally with concepts of reciprocity and reward, which would be characteristic for gifted snuffboxes of the kind Khevenhüller mentions.¹⁹ Instead, it makes visible political and familial relationships and rejoices in dynastic success. My point is that this object's materiality, the way in which it is arranged and its elements combined, contains an essential source of meaning in it. It may be enough to say that its formal arrangement communicates something of its importance; that the intricately handled materials and finely painted images are components of its value. But rearranging the portraits on the snuffbox would in fact have changed fundamentally what it says. It is not simply a group of pictures, but pictures arranged in a specific configuration that reveals the social system within which these individuals imagined themselves relating to each other. It could even be said

that the object materializes aspects of the structure that held together the society that produced it; that the object is a material record of its historical world. It makes those structures apparent in a specific material form, but it also idealizes and decorates that social structure to make it appear glorious, precious, and inevitable. Such processes of formal communication in art have been emphasized in an important essay by the late Alfred Gell, a British cultural anthropologist who has argued that there is a parallel “between the technical processes involved in making art and technical processes generally, each being seen in light of the other.”²⁰ Stated more simply, art stands in for, inflects, connects, metaphorizes, and indeed materializes how a society imagines itself functioning. The snuffbox seems an excellent example of this.

The workings of the Habsburg dynastic system are conveyed here in a surprisingly honest way. Maria Theresa was at once the Empress and also a widow: a woman paradoxically in control of an Empire, but one who shared control with at least two other individuals, her co-regent Joseph and the court chancellor Kaunitz. Something of her complex political and social position, at once a figurehead and also hidden, operating through a combination of official and clandestine actions, is conveyed through her presence on the snuffbox’s bottom. The official power of the sons is therefore shown to rely upon the true, but initially invisible source of power: the Empress. This only becomes apparent when chosen individuals handle the object. The physical construction of this object – one might better say its materiality – therefore conveys tacitly what held this elite community together in a way that would be difficult to represent through other means.

One may ask if such a message was intentional, and if so intended by Mack, Benicini, the Empress, Charles Alexander, or for that matter anyone else. Such a question is impossible to answer definitively, but probably it was not. Yet the judgments involved in making art, the many decisions that arise regarding arrangement, style, and what can only be called rightness (*convenance*), are all in some respect metaphors for how a society imagines itself functioning, so says Gell. The Empress’s portrait could not appear along the sides of the snuffbox, nor would a Habsburg sense of female piety allow her to be represented directly on its top. Her location artfully materializes her place in the Habsburg political system. By virtue of its rightness, its apparent success as an art object, it conveys precisely that reality.

Viewing this object through the lens of material culture studies, then, reveals rich strands of meaning that otherwise would remain difficult to see. Yet such approaches are not only relevant to portable things such as this one – to objects in a literal sense, and to show that, we shall turn to another case study. This is the beautiful *Vieux-Laque-Zimmer* at Schloss Schönbrunn (Fig. 3). Looking carefully at it allows us to see that material culture studies do not simply concern objects, but that its concepts



Figure 3: Vieux-Laque-Room, Schloss Schönbrunn, after 1765.

can be extended to include discussions of nearly all material entities, toward a total materiality. In this respect, material culture approaches Prown's terminology as presented earlier. This room, like the snuffbox we just discussed, is itself a material entity and it too holds strains of meaning in its complex materiality, especially, I shall emphasize, in its choice of medium.

One quality of this room's design fascinates above all else: the juxtaposition of portraits of European monarchs with Chinese lacquered wood panels. This combination of European and Asian elements is typical in eighteenth-century art, but is somewhat special here in that this is a room devoted to celebrating a European monarchic family. Perpetually fascinating as well is that in this room devoted to the Habsburg-Lorraine dynasty, very little of its pictorial iconography evokes the territory where it stands, Austria, or for that matter any of the territories that formed the Empire: no references to Bohemia, Moravia, Hungary, Slovenia, nor any other imperial domain appear in the room. Instead, we find evocations of more distant places, Rome and East Asia specifically. Why would a room designed to celebrate the dynastic line include so few references to territories under their authority? Part

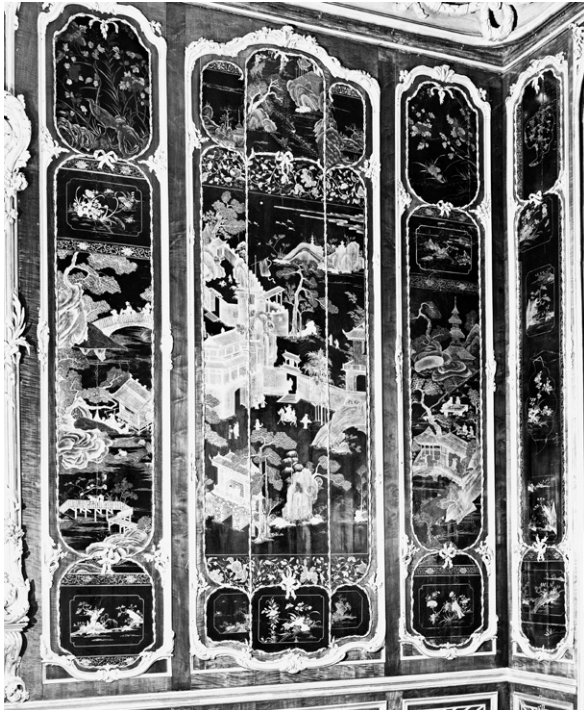


Figure 4: Vieux-Laque-Room, Schloss Schönbrunn, after 1765, details at the north-east corner.

of the answer lies in its history. The room reached its current appearance in the early 1770s. Formerly Emperor Franz Stephan's *Retirade* or private study, it was originally associated with him as the innermost space in his official state apartment, adjoining as it does the shared imperial bedroom and from there leading to Maria Theresa's study, the breakfast room, and onward into her apartment.²¹ After Franz's sudden death in 1765, the room initially remained little changed until it was transformed into a memorial to the deceased Emperor a few years later. It also was quickly absorbed into a series of competing interests at court regarding the future of Habsburg art patronage. Under Kaunitz's supervision, three portraits were commissioned, two from Pompeo Batoni (the ones representing Joseph II and Leopold of Tuscany, and the posthumous portrait of Emperor Franz) and a further one from the Austrian art representative in Rome, Anton von Maron. This third picture represents Leopold's bride Maria Ludovica and his eldest children, and in including it, something like the representation of dynastic efflorescence conveyed in the *Prunktabatière* is created here architecturally. But when one looks more closely at these paintings, it becomes apparent that all in one manner or another refer fundamentally to Maria Theresa. She appears in the room obliquely and subtly, but she is ever present. In Maron's

picture, for example, she appears as a sculpted bust, a work of art within this work of art (Fig. 4).

But what about the lacquer that gives the room its name? Why was it included here? One way of explaining its presence would be through the history of taste, and indeed this has been the default explanation in the scholarly literature. Asian art enjoyed great popularity among eighteenth-century elites, and in inserting lacquer into this room's design program, the Habsburg court remained current with broader artistic trends. The *Faszination Asien* that modern travelers enjoy has its eighteenth-century predecessor here. Yet this is a superficial and circular explanation. A second approach would be through notions of luxury and of representation as described earlier. The room demonstrates that costly, rare, imported Asian lacquers adequately displayed the high status of its occupants, and that it represented their eliteness in material form. This is more convincing, since a room like this certainly impressed, and one way it did so was through the rarity and high monetary value of its materials.

But that does not account for the room's incorporation of lacquer specifically, since any number of other rare, expensive materials could have conveyed that meaning. Lacquer, it turns out, is a fascinatingly complex substance, one with wide-ranging associations and rich metaphorical resonances.²² The eighteenth century understood lacquered wood not just through its distant origins and role in international trade, but also as exemplifying great age and optical brilliance. The best lacquer, connoisseurs claimed, was the oldest, and at a minimum, lacquer acted as a preservative that kept old wood looking beautiful for centuries, seemingly insulating it from the ravages of time.²³ That concept is built into the room associatively, and in this respect the lacquer supports the myths of dynastic continuity presented overtly in the room's portraiture. Likewise, lacquer possesses a brilliant shine, and indeed part of its appeal lay in how it could be both darkly colored and shiny at the same time. This contradiction parallels the material pleasure that eighteenth-century observers found in porcelain, which likewise manipulated light in ways that defied the logic of optics. Lacquer brought optical brilliance into otherwise dark spaces like the Emperor's former *Retirade*. Combine these physical qualities with the East Asian origin of the panels, which derive from paravents cut to fit the walls' surfaces, and lacquer's materiality comes to metaphorize at least three different components of imperial identity: longevity, light, and geography. On this level, then, lacquer is more than a decorative insert into the room, but a material that echoes subtly the themes expressed in the paintings and one that is appropriate for its site in an imperial *Lustschloss*. And the lacquer panels do this irrespective of what they actually represent pictorially, which are entirely typical Asiatic landscape scenes.

But lacquer does even more than this in the *Vieux-Laque-Zimmer*. It turns out that not all of the room's panels are Chinese. Some of the smaller panels were actually made by Austrian court artisans in Vienna. Maria Theresa loved lacquer and fostered the creation of an Austrian lacquer industry in Vienna. The room then is partially about how materials deceive: a blending of materialities that convey an imperial authority far more wide-ranging even than it at first seems to do. A generalized China therefore replaces the Habsburg-Lorraine dominions, and in so doing, the room obfuscates some of the more uncomfortable realities of this particular Empire, replacing actual political organization with something less sensitive and semantically more open. And I would argue further that it does this successfully because it conveys those possibilities materially. The materiality of lacquer turns out to be of crucial importance to how this room works; replacing the lacquer with another material would have changed the room's meanings, just as rearranging the portraits on the *Prunktabatière* would change that object's meanings. Lacquer is therefore rightly the material that gives the room its name.

Demonstrating the validity of such material meanings is really the goal of material culture studies: to emphasize the symbolic significance of objects through their materiality, through the unspoken yet present concepts implied in their non-iconographical, non-pictorial elements. This correlates with a further insight: namely, that objects convey meanings on more than one level. There is an official acknowledged meaning to a work of art – a snuffbox is an expensive object, a palatial room commemorates its ruling dynasty's power – but there are also other meanings that are presented indirectly. I would add that these are often located in a work of art's formal and structural components. These are the unstated, one might say unconscious motivations of a culture that determine the way works of art look. Perhaps academic scholarship is uncomfortable with such modes of interpretation. If there is a criticism to the material culture approach, it is that it might seem a highly subjective response to historical objects. But there must be some value to such impressions when developed through a contemporary scholarly consciousness. Material culture approaches offer at minimum an acknowledgment of what that value might be and where it might be found. And such perspectives are potentially of great value to the study of the Habsburg-Lorraine dynasty. So much art made for, by, and about them deals with desired relationships, ideal configurations of power, wishes for their territories' future, hopeful expressions of influence, imaginary legacies, mythological origins, and other such concepts, ones that could in fact never be expressed precisely with succinctness. Particularly in a multicultural Empire comprised of competing internal communities, such unstated yet materially evoked concepts might be exceptionally valuable, since in reality, many of these desires were elusive, difficult

to achieve, or unrealistic entirely. Yet it was possible to materialize them quietly in things. The more distant the desire, the more the abstracted yet concretized materiality of the object could be called upon to convey it.

Endnotes

- 1 For a recent assessment of Vienna's museums, see the multi-author forum on Museums and Material Culture in Vienna, in: *Austrian History Yearbook* 46 (2015); see especially Julie JOHNSON, 'The Streets of Vienna are Paved with Culture, the Streets of Other Cities with Asphalt'. *Museums and Material Culture in Vienna – A Comment*, in: *Austrian History Yearbook* 46 (2015), 89–96.
- 2 Norbert ELIAS, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Berlin 1969; Hubert Christian EHALT, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14)*, Munich 1980.
- 3 Peter BURKE, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven-London 1992; Louis MARIN, *Le portrait du roi*, Paris 1981.
- 4 Michael YONAN, *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park 2011.
- 5 Out of a large and growing literature, see especially Lorraine DASTON (Ed.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004; Paula FINDLEN (Ed.), *Early Modern Things. Objects and their Histories, 1500–1800*, London 2013; Bill BROWN (Ed.), *Things*, Chicago-London 2004. On material culture and monarchy specifically, see Eva GILOI, *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750–1950*, Cambridge 2011. The role of the object in art-historical inquiry was also the theme of the 2012 CIHA Congress: G. Ulrich GROSSMANN/Petra KRUTISCH (Eds.), *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts*. 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress, Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Nuremberg 2014.
- 6 The anthropological perspective is summarized in Christopher TILLEY et al (Eds.), *Handbook of Material Culture*, London 2006. A more archaeological slant is offered in Dan HICKS/Mary C. BEAUDRY (Eds.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010.
- 7 Daniel MILLER, *Material Culture and Mass Consumption*, London 1997.
- 8 Daniel MILLER, *Material Cultures. Why Some Things Matter*, Chicago 1998; Daniel MILLER (Ed.), *Materiality*, Durham 2005; and Daniel MILLER/Sophie WOODWARD, *Blue Jeans. The Art of the Ordinary*, Berkeley 2012.
- 9 Sandra H. DUDLEY, *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, London 2010.
- 10 Jules David PROWN, *Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in: *Winterthur Portfolio* 17/1 (Spring 1982), 1–19; reprinted in: *Art as Evidence. Writings on Art and Material Culture*, New Haven-London 2002, 69–95.
- 11 PROWN, *Mind in Matter* (as note 10), 8–10.
- 12 PROWN, *Mind in Matter* (as note 10), 3.
- 13 Michael YONAN, *Portable Dynasties. Imperial Gift-Giving at the Court of Vienna in the Eighteenth Century*, in: *The Court Historian* 14/2 (December 2009), 177–188. On Viennese relations with Charles de Lorraine's court in Brussels, see Michèle GALLAND, *Charles de Lorraine, Gouverneur Général des Pays-Bas autrichiens*, Brussels 1993.
- 14 Claire LE CORBEILLER, *European and American Snuffboxes, 1730–1830*, London 1966; Lorenz

- SEELIG, *Golddosen des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Fürsten von Thurn und Taxis*, Munich 2007.
- 15 KHEVENHÜLLER-METSCH, 23 May 1764. Rudolf KHEVENHÜLLER-METSCH/Hans SCHLITZER, *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch*, Vienna 1907.
 - 16 KHEVENHÜLLER-METSCH (as note 15) 1 July 1764.
 - 17 Marcia POINTON, *Surrounded with Brilliants. Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, in: *The Art Bulletin* 83/1 (2001), 48–71.
 - 18 Ilsebill BARTA, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung* (Museen des Mobiliendepots 11), Vienna 2001; and Werner TELESKO, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Vienna-Cologne-Weimar 2012.
 - 19 SEELIG, *Golddosen* (as note 14), 25–33.
 - 20 Alfred GELL, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in: Jeremy COOTE/Anthony SHELTON (Eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford 1992, 56.
 - 21 Elfriede IBY, Schönbrunn, Wien 2000, 132–139.
 - 22 Recently explored from a technical perspective in Gabriela KRIST/Elfriede IBY (Eds.), *Investigation and Conservation of East Asian Cabinets in Imperial Residences (1700–1900). Lacquerware and Porcelain*, Vienna 2015.
 - 23 Michael YONAN, *Veneers of Authority. Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna*, in: *Eighteenth-Century Studies* 37/4 (Summer 2004), 652–672.

Friedrich Polleroß

Repräsentation und Reproduktion

Der ‚Kaiserstil‘ in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘

This paper provides an overview of the nature of works depicted in the ‘imperial style’ in contemporary journalism as well as in the print- and medal-making media. Although partially unknown until now, the significant number of visual and textual sources dealing with the buildings commissioned by Leopold I, Joseph I and Charles VI indicate the way in which the construction works of these emperors helped to shape and bend public opinion. Evidence to support the contention of a concerted series of ‘advertising’ activities, specifically planned and enforced by the ‘centre’, is lacking. Yet what emerged directly from the Court, from sympathetic members of the clergy and from contemporary scholars was an extensive range of ‘public relations work’ carried along on a wave of politically and economically motivated ‘imperial journalism’. After all, the effectiveness of public relations in regard to imperial construction policy extended far beyond Vienna. Indeed, it ranged from the consecration of the Marian ‘Plague’ column in 1692 to the completion of the Court library in 1737. All this reveals a clearly growing interest on the part of the Court and the public in regard to the architectural ‘representation’ of the Viennese Court. As the sources indicate, it was also a response to the ‘representation’ of other Courts which had been made available for public consumption.

Während König Ludwig XIV. seine zentralistische Kunstpolitik von einer ebensolchen Publizistik verbreiten ließ¹, sind ähnliche Phänomene am Wiener Hof kaum bzw. erst verspätet bekannt.² Von Jutta Schumann wissen wir, dass dieser Nachteil durch ein Engagement der sogenannten ‚Reichspublizistik‘ wettgemacht wurde³, also in Medien, die nur indirekt gelenkt oder unabhängig von den Wiener Zentralstellen in den Reichsstädten auf kommerzieller Grundlage agierten.⁴ Anhand von Werken des ‚Kaiserstils‘ in den Medien Druckgraphik und Medaille soll daher der schließlich über Wien hinaus wirksamen Publizität der kaiserlichen Baupolitik – von der Einweihung der Pestsäule 1692 bis zur Vollendung der Hofbibliothek 1737 – nachgespürt werden.⁵

Zwei Kupferstiche sollen die Problematik verdeutlichen: Allain Manesson Mallet publizierte 1683 seine Zusammenfassung des geographischen Wissens seiner Zeit in der *Description de l'Univers*. Die Ansicht der Wiener Hofburg in diesem Standardwerk zeigt allerdings nur den Schweizer- und Amalien trakt ohne den dazwischen liegenden modernen Leopoldinischen Neubau. Im Gegensatz dazu erschien 1686

auf dem Frontispiz zum Versailles-Führer *Le Nouveau Panthéon* von Claude-Charles Guyonnet de Vertron die Ehrenhofanlage von Versailles. Egal, ob Manesson Mallet absichtlich oder aus Unkenntnis die Hofburg-Ansichten des Georg Matthäus Vischer von 1672 übersehen hatte, die publizistische Wirkung war für den internationalen Leser die gleiche: ein deutlicher repräsentativer Kontrast zwischen der altertümlichen Residenz des Kaisers und der modernen Residenz seines Schwagers und Rivalen.⁶

Pestsäule und Peterskirche

Mit der 1686/1687 als Reaktion auf das Standbild des französischen Königs auf der *Place des Victoires* erfolgten Planänderung der Pestsäule wurde eine Inkunabel des ‚Kaiserstils‘ geschaffen.⁷ Der ersten offiziellen Kunstkonkurrenz auf Wiener Boden folgte 1692 die Publikation der Dreifaltigkeitssäule in einer für Österreich neuen Form, da in der Festbeschreibung sowohl die ausgeklügelte Ikonographie als auch der Anteil der einzelnen Künstler an ‚Invention‘ und Ausführung des Denkmals beschrieben wurden.⁸

Schon am 1. Juni 1692 lobten die *Avisi italiani* die Dreifaltigkeitssäule als eine der vielleicht schönsten in Europa sowie als Produkt der besten Architekten und Bildhauer. Eine Woche später war der Bericht über die Einweihung mit einer Beschreibung des Denkmals und einer überschwänglichen Kunstkritik verbunden.⁹ „Des alldurchleuchtigsten Kaisers Leopoldi dreyfaches Pyramidalisches Gedächtnus=Mal“ wurde außerdem durch hochwertige Kupferstiche der europäischen Öffentlichkeit bekannt gemacht. Bereits am 20. Mai 1692, also zehn Tage vor der Einweihung, erhielt der Wiener Hoftheaterarchitekt Lodovico Burnacini das kaiserliche Privileg für einen Kupferstich inklusive Wiedergabe der vom Kaiser verfassten Widmungsschriften in lateinischer und deutscher Version, „damit disses zu sehen würdige werkh auch andern in= und ausser Landts entlegenen orthen, und deren Inwohnern kund und sichtbar [werde] und die Christliche Gemueter zu gebührender dankh erkändlichkeit aneyfern solte“. Am 12. August d. J. ging das Druckprivileg an die Firma Rad & Hößlin über¹⁰, die „cum speciali Sacrae Cesareae Majestatis Gratia et Privilegium“ eine zweite Auflage in Augsburg und Wien herausbrachte.

Bisher kaum beachtet wurde jedoch der Umstand, dass es zwei verschiedene Ausgaben des Stichs gibt: Die vermutlich erste Version stammt von Bartholomäus Kilian und zählt mit einer Länge von 142,4 cm zu den Riesengraphiken (Abb. 1).¹¹ Die wahrscheinlich danach angefertigte Version ist nur halb so groß, gehört aber mit 71,5 x 50 cm immer noch zu den Großformaten. Sie stammt vom Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus und unterscheidet sich vor allem durch den Platz der Inschriften vom anderen Blatt.¹² Bei den ‚Verlegern‘ beider Grafiken handelt es sich um



Abbildung 1: Bartholomäus Kilian nach Lodovico Ottavio Burnacini, Die Pestsäule in Wien, Kupferstich, 1692.

den Goldschmied Christoph Rad und seinen Schwiegersohn Bartholomäus Hößlin, die beide 1697 von Kaiser Leopold I. in den Adelsstand erhoben wurden. Ihre 1690 gegründete Firma hatte nicht nur die Lieferung des Dreifaltigkeitsbilds im Gesamtwert von 25.000 Gulden durchgeführt, sondern eine fast monopolartige Stellung am Wiener Hof erlangt.¹³ Es lässt sich daher wohl schwer entscheiden, ob die Publikation dieses propagandistischen Kupferstiches durch das Augsburger Luxushandelshaus eine frühe Form von Kultursponsoring, ein barockes Beispiel für Firmenwerbung und Wirtschaftslobbying oder eine gezielte Form von Reichspublizistik darstellt. Aber auch für Kraus, der in den Jahren zuvor u. a. durch Nachstiche der *Tapisseries du*

Roy sowie der *Description de la Grotte de Versailles* bekannt geworden war¹⁴, blieb dieses Engagement nicht ohne geschäftliche Folgen: Er erhielt nämlich später den Auftrag für die Ansicht Fischers von Schönbrunn.¹⁵ Während wir also die Intentionen der Beteiligten teilweise nur vermuten können, ist zumindest einer der Rezipienten des Blatts bekannt: König Wilhelm III. von England, der ein Exemplar des Stichs von der Koloristin Anna Beek für seinen Atlas kolorieren ließ.¹⁶

In der Folge wurden durch einige allegorische Stiche nicht nur die markante Form des Dreifaltigkeitsdenkmals, sondern vor allem dessen Ideologie weiter bekannt gemacht. Ein unsignierter und undatierter Kupferstich porträtiert Leopold I. inmitten des 1686 auf dem Stephansturm zum Triumph über die Osmanen aufgesetzten Doppelkreuzes, der 1667 vom Kaiser in Bronze errichteten Mariensäule¹⁷ und der Dreifaltigkeitssäule, wobei die bekannte konstantinische Devise durch ‚In his signis

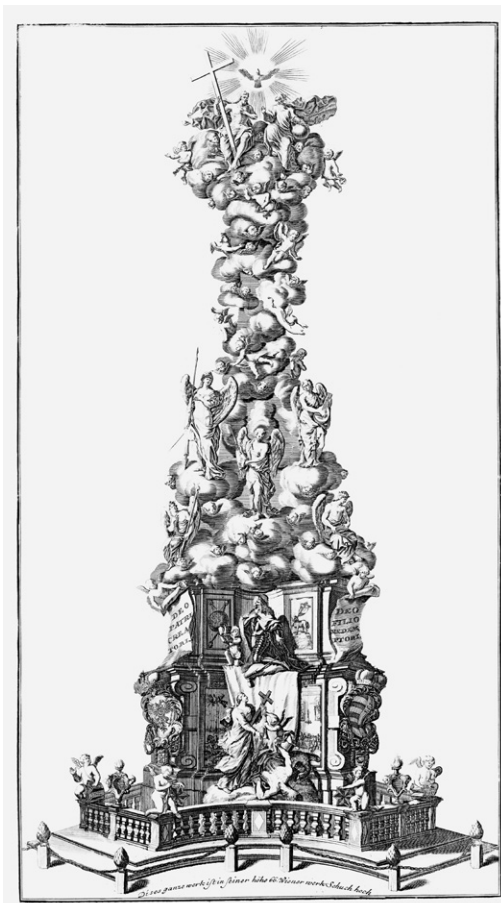


Abbildung 2: Unbekannter Künstler, Die Pestsäule in Wien, Kupferstich (in: *Theatrum Europaeum*, Bd. 14, Tf. 37, 1702).

vinces‘ auf die anderen Kultbilder erweitert wurde.¹⁸ Das Werk *Annus Sanctus Habsburgo-Austriacus* von Johann Ludwig Schönleben aus dem Jahr 1696 sollte durch die vermeintliche Verwandtschaft Leopolds I. mit 365 Heiligen die besondere göttliche Gnade des Erzhäuses demonstrieren. Das dazugehörige Titelkupfer von Elias Nesselthaler visualisierte dies mit der Ansicht der Pestsäule, deren steinerne Wolken in einen habsburgischen Heiligenhimmel rund um die Dreifaltigkeit übergehen, während Leopold I. vom Monument auf die Erde versetzt wurde. Der Kupferstich verdeutlichte sozusagen den hochbarocken Illusionismus des Denkmals in künstlerischer und politischer Hinsicht.¹⁹ Hätte es noch eines Beweises für die propa-

gandistische Funktion des Projekts bedurft, so wurde dieser von den Grazer Jesuiten 1705 bei einem Emblem am Trauergerüst des Kaisers erbracht: Der mittelalterliche Schweizertrakt als Sinnbild des Hauses Österreich thront über der Marien- und der Dreifaltigkeitssäule, um die *Pietas Austriaca* als Basis der habsburgischen Herrschaft zu symbolisieren: „Diese zwey Säulen / auff welchen das Durch=leuchtigste Hauß von Oesterreich steht / hat die Gottseeligkeit LEOPOLDI auffgerichtet; auff daß er die Weissagung glaubwürdig machte: Oesterreich wird in der Welt die letzte seyn“.²⁰

Eine indirekte Bestätigung der antifranzösischen Absicht der Pestsäule ergibt sich auch aus dem publizistischen Umfeld ihrer Darstellung im *Theatrum Europaeum*. Diese wichtigste zeitgeschichtliche Publikation wurde 1633 vom Verlag Merian in Frankfurt am Main gestartet und erschien bis 1738 in 21 Bänden.²¹ Dem reichspolitischen Interesse folgend dominierten unter den Illustrationen Bildnisse von Herr-

schern und Feldherren sowie Schlachtendarstellungen und Festungen. Dazu kamen gelegentlich Zeremonial- und Festdarstellungen.

Als erstes modernes Kunstwerk fand sich im 12. Band von 1691 über die Geschichte der Jahre von 1679 bis 1687 eine Ansicht der *Place des Victoires* mit dem Denkmal Ludwigs XIV. Es war sicher kein Zufall, dass im 1702 gedruckten 14. Band des *Theatrum Europaeum* über die Jahre 1691 bis 1695 als erstes Zeichen kaiserlicher Repräsentation die Dreifaltigkeitssäule präsentiert wurde (Abb. 2), nachdem bereits im vorhergehenden Band kurz von der Grundsteinlegung 1687 berichtet worden war.²² Das Ungewöhnliche dieses Berichts wird deutlich angesprochen, wenn es zum Jahre 1693 (recte 1692) heißt:

„Kaiserliche Hof=Geschichte. Unter diese wird hoffentlich erlaubt seyn mit zusetzen die kostbare Seule oder Pyramide / welche Ihr. Käis. Maj. wegen der An. 1679 nachgelassenen Pest / der Heil. Drey Einigkeit gewidmet / und [...] nunmehr auff dem Marckte war auffgerichtet worden.“

Bei der ausführlichen Beschreibung des Monuments wurde vor allem auf eine Erklärung der politischen Aussage Wert gelegt:

„So bald man die Treppe hinauf kommt / praesentirt sich zuvorderst der Glauben / und dabey ein Engel mit einer brennenden Fackel / wormit er auf ein auf dem Boden mit zerstreuten Haaren liegende Weib / so die Pest vorbildet / zustösset. Etwas höher stehet Ihr. Kaiserl. Maj. Bildnuß in Lebensgrösse / angethan mit einem ganzen Harnisch und Käiserl. Mantel / wie auch einem Lorbeer=Kranz auf dem Haupt gezieret / kniende auf einem Küssen / worunter ein langes Tuch / mit verschiedenen Auffschriften / und Andachts=Bewegungen / hängt / und das Gesicht gegen das zu oberst stehende Bildnuß der Heil. Drey=Einigkeit in tieffer Andacht kehrende: [...] / zu oberst das Bildnuß der Heil. Drey= Einigkeit auf einem Gewölcke zu sehen / und zwar in Kupffer gegossen / und dermassen starck vergüldet / daß man bey klarem Sonnenschein / wegen des grossen Glanzes sothane Bilder nicht wohl ansehen kann. Die Auffschriften daran haben haben Ihr. Käis. Maj. selbst mit eigener Feder in Lateinis. Sprache aufgesetzt / und in Marmor einhauen lassen / wovon die eine auß folgenden Worten bestehet: [...]. Dir / o allerheiligste und unzertheilte Drey=Einigkeit / sage ich Leopoldus, dein demüthiger Knecht / nach allem meinem Vermögen höchsten Dank / wegen der im Jahr 1679 durch deine unendliche Güte / von dieser Stadt und Oesterreichischen Lande / abgewendeten entsetzlichen Pest=Seuche / und will zu einer immerwährenden Erinnerung / meiner schuldigsten

Danckbarkeit / diese gegenwärtige Denck=Mahl allerunterthänigst gewidmet haben. Auf der linken aber: [...]. Nimm an o höchst= güthigster GOTT / die Gelübde deines Knechts / welcher dich demüthigst anbetet / und regiere / behüte / beschirme mich / meine Gemahlin / Kinder sambt meinem Hause / meine Völcker und Armeen / meine Königreiche und Landschafften / mit dem unaufhörlichen Schutz Deiner Barmhertzigkeit / DIß Ist geLobt IM Versön-Vngs Iahr / Vnsers eInIgen Erretters IesV ChrIstI“ (= 1679).²³

Ebenso wie die Publikation der Dreifaltigkeitssäule im *Theatrum Europaeum* bildete auch die Veröffentlichung der Baupläne der Wiener Peterskirche von Gabriele Montani 1701 eine Novität auf dem Wiener Kunst- und Medienmarkt. Eine Ansicht der geplanten Fassade und ein Grundriss des Gotteshauses von Jacob Hoffmann und Jacob Hermundt waren einem gedruckten Spendenaufruf der Dreifaltigkeitsbruderschaft beigefügt.²⁴ Angesichts der Tatsache, dass das Gelöbnis zum Bau dieser Votivkirche von Leopold I. gleichzeitig mit jenem für die Pestsäule erfolgt war, sowie aufgrund der römisch-kaiserlichen Ikonologie dieses Gotteshauses²⁵ wird man diesen Kupferstichen wohl eine habsburgerfreundliche Werbeabsicht zuschreiben können, wenn nicht sogar eine (bescheidene) publizistische Reaktion auf die 1683 veröffentlichten Baupläne des 1670 von Ludwig XIV. gelobten Invalidendomes in Paris, mit dem Ludwig XIV. „voulut signaler sa piété“.²⁶

Schönbrunn und Josefsäule

Parallel zum Ausspielen der Frömmigkeitskarte wurde aber auch versucht, mit dem 1696 begonnenen Neubau von Schönbrunn auf Versailles zu reagieren und dies auch umgehend publik zu machen.²⁷ Schon am 26. Dezember 1699 wurde in den *Avvisi italiani* das in Bau befindliche Schloss als sehr schönes Gebäude des königlichen Architekten Fischer gepriesen und die Herausgabe eines Kupferstiches angekündigt: „Edifizio pomposo, e deliziosissimo [...] secondo il disegno & invenzione del Sig. Fischhers Ingegniere della Maestà Sua: del quale Palazzo si darà in breve alla luce un bella Stampa di Rame“.²⁸ Noch vor Abschluss der Bauarbeiten erhielt Johann Bernhard Fischer von Erlach am 29. November 1700 die Druckerlaubnis für einen ‚Prospect‘. Dieser vom Augsburger Kupferstecher Kraus angefertigte *Prospect deß Neuen Gebäus und Gartens Schönbrunn vor Ihro Majestätt dem Römisch König* mit der Signatur „Fischer V.E. Königl. Hoff. Ing. Inv:“ galt bisher als verschollen und unterscheidet sich durch die Inschrift „SCHÖNBRVNN“ im Himmel von den späteren Varianten (Abb. 3).²⁹ Dass es sich dabei auch um ein in Röteln gedrucktes Exemplar handelt, könnte auf den exklusiven Charakter dieser ersten Drucke verweisen. Vor



Abbildung 3: Johann Ulrich Kraus nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Schloss Schönbrunn, Kupferstich in Rötel, 1701.

diesem Hintergrund erscheint auch der zunächst wie eine Werbemaßnahme des Architekten wirkende Versand der „Mit Röm. Kayerl. May. Allergädigst ertheilten Privilegio“ gedruckten Kupferstiche durch Fischer von Erlach im Jahre 1701 in einem politischeren Licht. Empfänger der Graphiken waren das Salzburger Domkapitel, die Landstände der Steiermark und der Abt des Benediktinerklosters St. Lambrecht sowie mit gleichlautenden Schreiben aufgrund ihrer Wertschätzung für „den römischen König, meinen allergnädigsten Herrn“ zwei deutsche Reichsfürsten, Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha und König Friedrich I. in Preußen.³⁰ Deshalb hatte Einsingbach schon im Jahr 1963 dahinter eine „mit künstlerischen Mitteln betriebenen Propaganda für den von Wien vertretenen neuen Reichsgedanken und seine [...] architektonische Darstellung“ vermutet.³¹

Die mit „1700“ datierte Grundsteinlegungsmedaille des Schlosses Schönbrunn von Johann V. Wolfgang geht wohl direkt auf die vorbildliche Zeichnung des Architekten für den ersten Stich zurück.³² Auch dies bedeutete die Einbeziehung eines neues Mediums, waren doch solche Grundsteinlegungsmedaillen in Wien bisher nur



Abbildung 4: Unbekannter Künstler, Schloss Schönbrunn, Radierung (in: E. G. Rinck, Leopolds des Grossen [...] Leben und Thaten, 1708).

bei sakralen Bauten üblich gewesen. Nicht zuletzt verweist die Sonnensymbolik der Medaille auf die *Histoire métallique* Ludwigs XIV. als direkte Inspirationsquelle und auf Versailles als Konkurrenz zu Schönbrunn.³³ Aufgrund der Signatur „J: B: Fischer V: E. Königl: Hoff: Ingen: Inv:“ muss auch die von Pfeffel und Engelbrecht stammende Kupferplatte für den *Niederer Prospect* des Schlosses vor 1705 entstanden sein. Diese Ansicht war 1712 für Fischers Architekturtraktat vorgesehen, wurde jedoch 1719 in das Wiener Vedutenwerk integriert.³⁴ Verliehen also der Anteil des Architekten an seiner Selbstpromotion und die propagandistische Absicht des Wiener Hofes zunächst noch parallel, wie auch ein 1702 veröffentlichtes Emblem von Joseph I. als Herkules vor Schönbrunn belegt³⁵, so gewann spätestens mit dem Tod des Kaisers 1711 die ökonomische Intention des Architekten die Oberhand. Er übernahm die im Format alle anderen Stiche übertreffende Vedute von Schönbrunn in seinen um 1712 vorläufig vollendeten und 1721 veröffentlichten *Entwurf einer historischen Architektur*³⁶ sowie in verkleinerter und vor allem bei der Staffage veränderter Form in die Serie der von Joseph Emanuel Fischer von Erlach gezeichneten und von Johann Adam Delsenbach gestochenen Ansichten Wiener Paläste³⁷, die vor 1713 geschaffen, aber erst 1719 publiziert wurden. Den technischen Charakter unterstreicht

auch der von Fischer publizierte Grundriss, der ebenso wie jener der Peterskirche eine Novität in der Publizistik im Umkreis des kaiserlichen Hofes darstellt und vielleicht von dem 1716 publizierten Plan von Versailles³⁸ angeregt wurde oder diesem sogar vorausging.³⁹

Die propagandistische Absicht der Reproduktionen beweist die Tatsache, dass die Ansicht von Schönbrunn vor ihrer Publikation in den Stichwerken des Architekten bereits in zwei in Leipzig bzw. Nürnberg verlegten Produkten der ‚Reichspublizistik‘ veröffentlicht wurde. Die 1708 erschienene Biographie Leopolds I. von Eucharius Gottlieb Rinck enthält unter den zehn Illustrationen vier kaum beachtete Kupferstiche von kaiserlichen Monumenten:⁴⁰ Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um *Die der Unbefleckten Empfengnis der Mutter Gottes gewidmete Seule auff dem Hoffe*, um *Die der Heil. Dreyeinigk. gewidmete Seule auff dem Hoff (!)*, um *Die dem Heil. Joseph gewidmete Seule auf dem Hohen Mark* und um *Das Kayerliche Lust Schloß Schönbrunnen* (Abb. 4). Diese Auswahl bestätigt die propagandistische Wirkung der Votivsäulen ebenso wie die parallele Strategie im Bereich der profanen Bauwerke. Schon im ersten Kapitel wird im Sinne eines Wagner von Wagenfels betont, dass Wien Paris an architektonischer Qualität übertreffe und dass Leopold I. „seine Pracht an denen Kirchen [...] desto mehr gezeiget“ habe, „wovon die Peters=Kirche in Wien [...] ein Wunder der Soliditaet und Schönheit seyn wird. Die drey Seulen / so durch sein Angeben gerichtet / sind voller Kunst und Pracht. [...]“. Bei Schloss Schönbrunn habe Fischer von Erlach „die Kräfte seiner reichen Erfindung hier angewendet / und unserm Teutschland so viel Ehre damit zu wege gebracht / daß dessen prächtiger Prospect vielen vollkommener vorkommt / als Versailles selbst“. Im zweiten Kapitel wird die propagandistische Absicht noch deutlicher, da die künstlerische Kritik an den Monumenten entkräftet wird. So wird von der Mariensäule berichtet, es gäbe zwar

„einige / welche absonderlich an denen vier Engeln aussetzen wollen / daß sie zu dicke gerathen. Allein es ist dieses Judicium ganz unzeitig / dann sie sind nicht unter erwachsener Gestalt / sondern als Kinder vorgebildet / in welcher Beschaffenheit sie alle Vollkommenheit / Der Bild=Kunst besitzen. [...] Dieses ist die erste Säule / welche der gottsfürchtige Käyser / nicht sich / sondern der Mutter Gottes zu Ehren / auffrichten lassen / und worinnen er seine Frömmigkeit / die allen eitlen Hochmuth mit Füßen trat / gleichsam mit vorgestellt. Dieses Seculum fieng auch bey uns in Teutschland an öffentliche Monumenta und Bild=Säulen aufzurichten. Ludwig der XIV. König in Franckreich / thate dieses zur Verehrung seiner eignen Person / der fromme Käyser aber erwies / daß eigne Ehr nichts sey / und daß denen Menschen kein andrer Ruhm als in der Verehrung Gottes gegeben.“



Abbildung 5: Unbekannter Künstler, Josefssäule in Wien, Kupferstich (in: Theatrum Europaeum, Bd. 17, Tf. 31, 1718).

Im Jahre 1714, also ebenfalls noch vor dem Druck der beiden Wiener Stichwerke, erschien eine auf dem Stich von Fischer und Kraus basierende doppelseitige Vogelschau *Das Kayserliche Lust=Schloß Schönbrunn* im zweiten Teil des Buches von Johann Christoph Volckamer über die Zitrusfrüchte *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*. Im Vorwort wird nicht nur die barocke Verbindung von Zeremonial- und Architekturtheorie, sondern auch der Reichspatriotismus auf die Spitze getrieben:

„Und dieweil insonderheit Wien die allerhöchste Ehre hat / daß das allerhöchste Haupt der ganzen Welt in selbigem seine Residenz aufgeschlagen / bei welchem bei nahe mehr grosse Fürsten und Herren täglich sich befinden / als andere regierende Könige Stands= und Adelige Personen um sich haben / so ist unschwehr zu begreifen / daß allda solche unvergleichliche Lust-Gärten / in so grosser Menge / anzutreffen / deren ein jedweder ein sattsamer Beweißthum ist / sein Principal seye würdig / in der Bedienung desjenigen Monarchen zu stehen

/ welchem der unstreittige Vorzug / vor andern Kaisern und Königen so gewiß / als der Sonne vor den Sternen / gebühret. Denen allen und jeden aber / geht darnach die Kaiserliche Lust-Gärten / um so viel für / um wieviel Seine Kaiserliche Majestät / an Hoheit und Macht / alle seine gewaltige und höchst-ansehnliche Ministres / übertrifft. Durch ein einziges Exempel die Wahrheit meines Auspruchs zu bekräftigen / lege ich dem verständigen Leser / einen Abriß vor Augen / von dem Kaiserlichen Schloß und Garten zu Schönbrunn [...].“

Konsequenterweise wird Schönbrunn dann als erster Gartenpalast in Bild und Text vorgestellt:

„Den allervörderisten Platz eigne ich höchst-billig / dem in der Vorrede von mir höchst-gepriesenen Kaiserlichen Lust-Schloß Schönbrunn zu / dessen herrliches Schloß / und über alle Massen künstlich-angelegter Garten / würdig ist / daß das höchste Haupt der Welt / darinnen zu Seiten sein Vegnügen suche. [...] Den Ruhm eines so vortrefflich-aufgeführten Gebäudes / trägt (S.T.) Herr Johann Bernhard Fischer von Erlach / [...]. Was noch an diesem Kaiserlichen Lust-Schloß und Garten anzubauen ist / das soll unter der glücklichen Regierung unsers jetzigen allertheuersten Kaisers [...] nächstens seine Perfection zu hoffen haben.“⁴¹

Eine formal gleichartige Darstellung des Josefsbrunnens wie bei Rinck, aber mit anderer Bildlegende wurde 1718 im 17. Band des *Theatrum Europaeum* veröffentlicht (Abb. 5), der den Jahren 1704 bis 1706 gewidmet war. Das 1702 von Leopold I. gelobte Monument existierte damals noch immer in der provisorischen Form eines Holzmodells von 1706.⁴² Der Text berichtete kurz von der Einweihungsfeier und zitierte die kaiserliche Widmungsinschrift.⁴³ Ausgangspunkt beider Darstellungen war die großformatige (68,5 x 37,0 cm) offizielle Radierung von Christian Engelbrecht und Johann August Pfeffel, die wohl noch 1706 mit kaiserlichem Privileg entstanden ist, wie aus der Inschrift hervorgeht: „Abbildung der auß Verlobnuß weil. Ihrer Maj. Leopoldi des Ersten höchstseeligen Angedenckens und allergnädigsten Befehl Ihrer anjetzo Glorwürdigst regierenden Kays. Maj. Josephi des Ersten [...] prächtig aufgerichteten Ehren-Saul“.⁴⁴ 1713 bzw. 1719 wurde das vorläufige Denkmal auch bei der Platzansicht von Fischer jun. und Delsenbach in den *Wienerischen Prospecten* prominent in Szene gesetzt.⁴⁵

Karlskirche und Hofkanzleien

Die Grundsteinlegung zur 1713 von Karl VI. gelobten Pestvotivkirche erfolgte am 4. Februar 1716.⁴⁶ Damals gab es aber noch keinen endgültigen Fassadenentwurf, denn dieser erschien erst auf der nachträglich von Daniel Warou angefertigten Grundsteinlegungsmedaille, die in einer goldenen, einer silbernen und einer bronzenen Version je nach dem Rang des Empfängers geprägt wurde.⁴⁷ Der Entwurf dazu stammt vom kaiserlichen Numismatiker Carl Gustav Heraeus, weshalb eine Reproduktion davon 1721 auch in dessen Publikation seiner Medaillen und Konzepte aufgenommen wurde.⁴⁸ Im selben Jahr wurde eine emblematisch-schematische Paraphrase darauf in einer Huldigungsschrift der Universität Wien für Karl VI. veröffentlicht und seitens dieser Institution wurde 1728 auch eine Beschreibung der Medaille mit Abbildung in einer Festschrift über die Medaillen Karls VI. gedruckt.⁴⁹ Fischer hat die Grundsteinlegungsmedaille in seinen 1721 veröffentlichten Fassadenstich integriert, um seine an der Antike orientierte Bautätigkeit zu legitimieren bzw. seine von den Medaillen abgeleitete Antikenrekonstruktion zu demonstrieren.⁵⁰ In seinem Architekturwerk war die Karlskirche natürlich auch mit Grundriss und Schnitten vertreten.⁵¹ Die 1724 veröffentlichte Fassadenansicht von Salomon Kleiner übernahm den Planungsstand von Fischers Stich und variierte nur die Staffagefiguren vor der Kirche.⁵² Bisher unbeachtet blieb hingegen eine Variante des Kleinerschen Stiches, welche in die 1727 gedruckte *Pest=Beschreibung und Infections=Ordnung* aufgenommen wurde (Abb. 6). Dort wurden die Seuche und die medizinischen Maßnahmen dagegen beschrieben, aber auch der Wortlaut des kaiserlichen Gelübdes sowie der Grundsteinlegungsmedaille veröffentlicht.⁵³

Mit dem in Paris geschulden Schweden Carl Gustav Heraeus war jedoch nicht nur die *Histoire métallique* nach französischem Vorbild in Wien eingeführt, sondern auch die Idee der 1663 von Jean-Baptiste Colbert gegründeten *Académie royale des Inscriptions et Médailles*, d. h. die Funktion von Gelehrten, die die für die öffentlichen Bauten und Medaillen nötigen Inschriften verfassten und darüber auch publizierten. Nachdem Heraeus schon 1712 die Texte zu Fischers *Entwurff* verfasst hatte, wollte er 1715 eine Sammlung seiner Inschriften und Gedichte unter dem Titel *Vermischte Neben=Arbeiten* veröffentlichen. Er publizierte diese jedoch erst 1716 gemeinsam mit dem von ihm verfassten Programm der Festdekorationen zur Geburt des Erzherzog Leopold *Bedeutungen und Innschriften Einiger Wienerischen redenden Beleuchtungen Bey Welt-erwünschter Geburt Durchlauchtigsten Ertz-Hertzogs Leopoldi etc.* Als Heraeus 1721 eine erweiterte Auflage dieser Texte publizierte, wurden in diesem Buch nicht nur die beiden Grundsteinlegungsmedaillen zur Karlskirche und das Trauergerüst

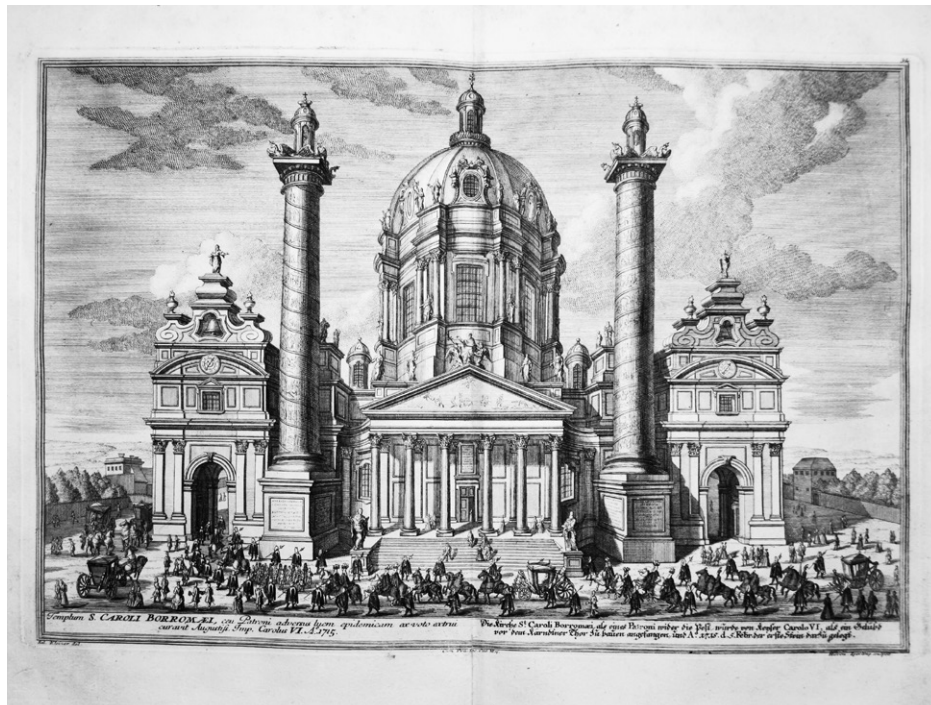


Abbildung 6: Unbekannter Künstler, Karlskirche, Radierung (in: E. G. Rinck, Leopolds des Grossen [...] Leben und Thaten, 1708).

Josephs I. abgebildet, sondern auch die Festdekorationen von 1716, darunter auch eine Ansicht der Böhmisches Hofkanzlei.⁵⁴

Offizielle Fassadenansichten des von Johann Bernhard Fischer von Erlach errichteten Bauwerks erschienen 1719 in den *Wienerischen Prospecten* sowie 1725 im zweiten Band des Kleiner'schen Stichwerkes.⁵⁵ Schon in der ersten Publikation hat Heraeus als deren einzige Zielsetzung genannt,

„der kaiserlichen Residenz durch Vorstellung deren Plätze und Gebäude den Vortheil zuwegen zu bringen, den geringere Städte des Teutschen Reiches, nicht weniger als andre Spanische, Französische, Welsche, Niederländische, und neu-lich erst Englische und Schwedische in Herausgebung ihrer Prospective erhalten; welchen Wien auch keinem andren Ort an Kostbarkeit und Ansehen seiner Palläste nachgeben darf.“⁵⁶

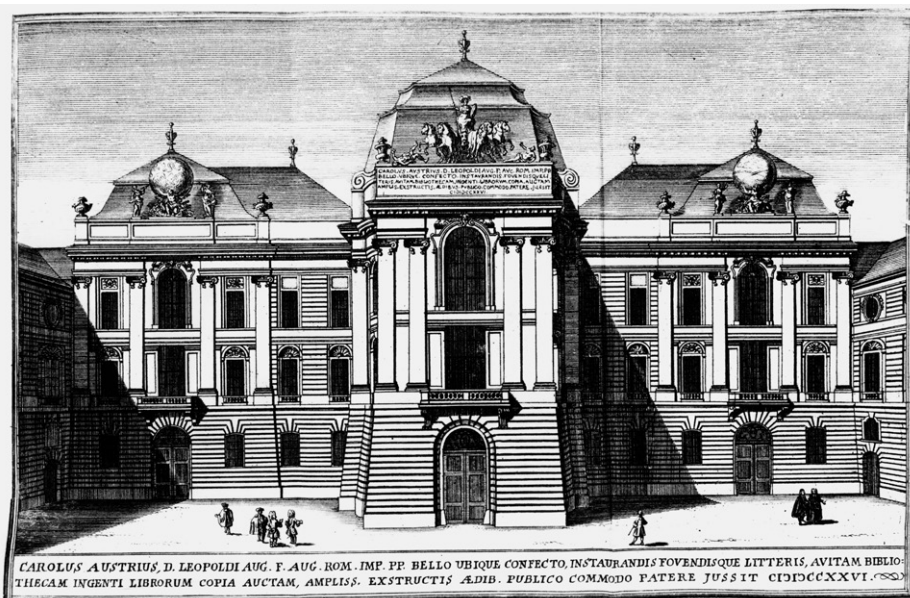


Abbildung 7: Unbekannter Künstler, Hofbibliothek, Kupferstich (in: I. Greiner, *Bibliothecae Veterum Deperditae*, 1729).

Die Propaganda für den kaiserlichen Hof und seine Residenzstadt setzte Salomon Kleiner mit seinen Stichserien im gleichen Format fort. In dem den Bauten des Kaiserhauses gewidmeten Band wurde daher 1725 neben den älteren Trakten der Hofburg auch das Projekt der kaiserlichen Hofstallungen vorgestellt. Erst im dritten Band folgten 1733 die Ansichten des Reichskanzleitraktes sowie der ebenfalls von Joseph Emanuel Fischer von Erlach stammenden Projekte für die Fassaden des Michaelertraktes der Hofburg und der Hofbibliothek.⁵⁷ Bemerkenswerter ist jedoch die Tatsache, dass die Fassade der Hofbibliothek bereits vier Jahre vorher in einer Schrift der Wiener Universität veröffentlicht worden war (Abb. 7).

Hofbibliothek und Vermählungsbrunnen

Mit dieser der Geschichte der kaiserlichen Bibliothek gewidmeten Publikation wenden wir uns einem noch nicht näher behandelten Medium der Propagierung kaiserlicher Bautätigkeit zu, das zwar in einer langen Tradition steht, aber offensichtlich als Reaktion der Jesuiten auf die Publikationen von Heraeus und die diesbezüglichen Bestrebungen seines Nachfolgers Conrad Adolph von Albrecht zu sehen ist. Denn schon bei der Veröffentlichung der Konzepte des kaiserlichen Antiquars im Jahre 1715



Abbildung 8: Unbekannter Künstler, Vermählungsbrunnen, Kupferstich (in: *Monumenta Religionis Augustae*, 1732).

dürfte der vorangegangene Streit mit den Jesuiten bei der Konkurrenz um das kaiserliche Trauergerüst zu Ehren Ludwigs XIV. eine wesentliche Ursache gebildet haben.

Es war daher folgerichtig, dass die – vor der Ankunft der Protestanten in Wien das Monopol auf die kaiserliche Panegyrik innehabende – ‚Gesellschaft Jesu‘ an der Wiener Universität den Fehdehandschuh aufgriff und entsprechende Publikationen auf den Markt brachte. Sie bediente sich dafür ihrer Festschriften der Poetik- oder Rhetorikklasse zur Verabschiedung des Jahrganges der *Baccalauri* oder *Doctores*. Diese enthielten häufig Huldigungen an die kaiserliche Familie und griffen vereinzelt auch emblematische Architekturdarstellungen auf.⁵⁸

Im Jahre 1684 stand bei der Grazer Ausgabe einer solchen Veröffentlichung aber nicht der Herrscher im Mittelpunkt, sondern die von den Türken befreite Stadt Wien – *Vienna Gloriosa*. Die Widmungsseite an Leopold I. zeigte daher eine Stadtansicht im Zeichen des siegreichen Kreuzes und mit einer Waage, auf der die kaiserliche Sonne schwerer wiegt als der osmanische Mond.⁵⁹ Man muss wohl davon ausgehen, dass der Wiener Jesuit Johann Baptist Thullner den Titel im Jahre 1700 übernahm, als er im *Libellus gratulatorius* seiner Poetikklasse für die *Neobaccalauri* den bekannten Stadtführer *Vienna Gloriosa* veröffentlichte, der neben einer historischen Einleitung und einer ausführlichen Beschreibung von Kirchen, Befestigungen, Ämtern und

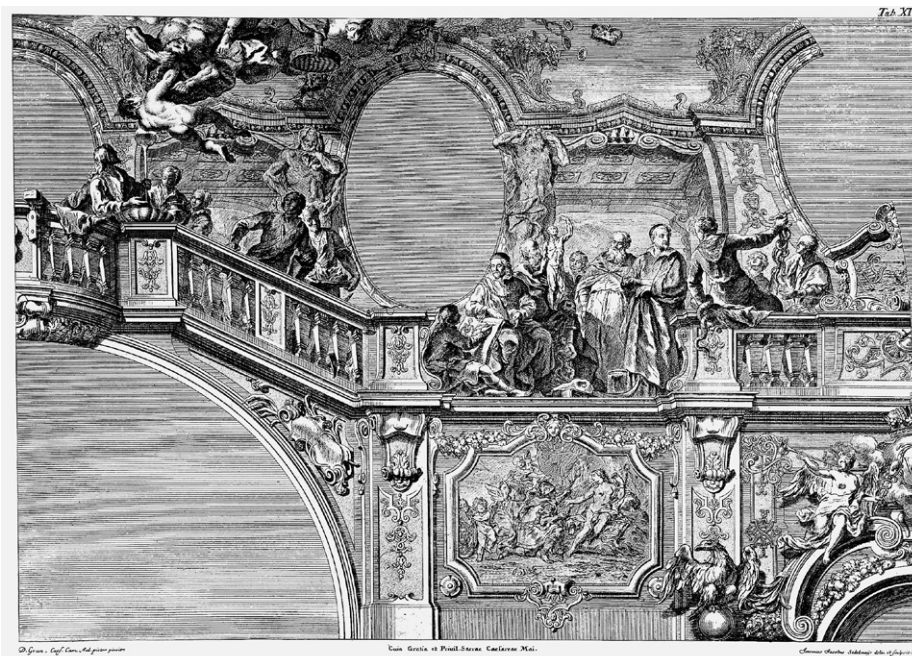


Abbildung 9: Jeremias Jacob Sedelmayr nach Daniel Gran, Fresken der Hofbibliothek, Kupferstich (in: Eigentliche Vorstellung der vortreflichen und kostbaren Bibliothec, 1737 [Reprint])

Geschäften auch ein Kapitel über die kaiserlichen Stiftungen der Marien- und Pestsäule sowie eines über die kaiserliche Schatzkammer enthält.⁶⁰ Im Jahre 1717 – also ein Jahr nach der natürlich ebenfalls Karl VI. gewidmeten Publikation von Heraeus – erschien nun wohl nicht zufällig in dieser Serie die von Gerhard Hillebrand verfasste Huldigung an Karl VI. unter dem Motto *Monumenta Virtutis Austriacae*, in der nicht nur die Bescheidenheit des Kaisers im Unterschied zu Ludwig XIV. hervorgehoben, sondern die fiktiven Denkmäler auch in Kupferstichen vorgestellt wurden. Am eindrucksvollsten war die Idee eines kaiserlichen Reiterdenkmals im großen Burghof.⁶¹

Aber trotz des Vergleiches der Baupolitik Karls VI. mit jener seiner antiken Vorgänger konnte damals noch nicht auf konkrete Wiener Bauwerke des Herrschers verwiesen werden. Erst einige Jahre später wurden daher in den entsprechenden Universitätsschriften tatsächliche Bauwerke bzw. das aktuelle Mäzenatentum des Kaisers gewürdigt. So erschienen Monographien im Jahr 1721 über den Wiener Stephansdom sowie 1725 über das Belvedere⁶² und über die Wiener Gartenpaläste. 1728 folgte die schon erwähnte Publikation über die kaiserlichen Medaillen, mit der die Jesuiten offensichtlich drei Jahre nach dem Tod von Heraeus in die Fußstapfen des

Begründer der österreichischen Numismatik treten wollten. Mit der 1729 veröffentlichten Jahresschrift von Ignaz Greiner über die im Bau befindliche Hofbibliothek meldeten sie ihren wissenschaftlichen Anspruch auf das ebenfalls von einem weltlichen Gelehrten geleitete kaiserliche Bibliothekswesen an. Dieser Publikation war der schon genannte Kupferstich der Bibliotheksfassade (Abb. 7) beigegeben.⁶³ Schon 1726 und gleichfalls 1729 waren Ansichten der im Bau befindlichen Hofbibliothek auf Kupferstichen nach einer kaiserlichen Schießscheibe bzw. im Rahmen eines Hofkalenders publiziert worden.⁶⁴

Im Jahr 1732 erschien anlässlich der Einweihung der Josefssäule die Universitätschrift von Anton Höller über die drei religiösen Denkmäler in Wien *Monumenta Religionis Austriacae*.⁶⁵ Nach einer ausführlichen Geschichte der Mariensäule wird die Pestsäule in Wort und Bild vorgestellt, wobei eine Auflistung der Baukosten eine Gesamtsumme von 66.000 Gulden nennt. Beim Vermählungsbrunnen wird die Vorgeschichte referiert und dann die 1728 von Joseph Emanuel Fischer von Erlach entworfene und von Antonio Corradini ausgeführte Version präsentiert (Abb. 8). Auch bei den Grundsteinlegungs- oder Erinnerungsmedaillen scheint es zwei Varianten mit unterschiedlichen Inschriften zu geben; ein vielleicht von Heinrich Fuchs stammendes und dem Stich folgendes Exemplar und eine mit der Inschrift „VOTA SOLVTA“.⁶⁶

Mit dem im Dezember 1735 angekündigten und 1737 gedruckten ersten Band der unvollendeten Stichserie von Salomon Kleiner zur Hofbibliothek erreichte die Bildpublizistik der kaiserlichen Bautätigkeit schließlich ihren Höhepunkt. Die erste Lieferung umfasste 18 Kupferstiche; nicht nur Fassadenansichten, Grund- und Aufrisse der Architektur, sondern auch Reproduktionen der Fresken von Daniel Gran mit einem Text zu deren Erklärung (Abb. 9).⁶⁷ In Qualität und Quantität ist diese wegen der hohen Kosten nicht fortgesetzte Publikation wohl nur mit der 1723 begonnenen, aber erst 1753 veröffentlichten Stichserie von Jean Baptiste Massé nach den Fresken Charles Lebruns in der Spiegelgalerie von Versailles vergleichbar. Ob dies allerdings nur ein historischer Zufall oder politische Absicht war, lässt sich wohl nicht mehr feststellen.

Aedificia a Carolo VI. per Orbem Austriacum Publico Bono Posita

Die politische Stoßrichtung der Wiener Architekturpublizistik dieser Jahre wird vor allem aus zwei offensichtlich miteinander konkurrierenden Unternehmungen der frühen 1730er-Jahre deutlich. Als vorläufiger Abschluss und Höhepunkt der jesuitischen Huldigung auf die kaiserliche Bautätigkeit erschien 1733 die Publikation der Rhetorikklasse unter dem Titel *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta* von Anton Höller oder Franz Keller. Die Bauten des Herrschers werden dabei ausführlich als Zeichen kaiserlicher Tugendhaftigkeit, geordnet nach ihrer Funktion, beschrieben



Abbildung 10: Emanuel Wohlhaupter, Karl VI. mit einer Darstellung der Karlskirche, Deckenfresko der Sala Terrena, um 1728. Fulda, ehem. Fürstbischöfliche Residenz.

und in zahlreichen kleinen, aber trotzdem sorgfältigen Illustrationen abgebildet.⁶⁸ Unter dem Titel *Laudes Posthumae Carolo VI* erschien 1741 die Jahresschrift der Poetikklasse des Promotors Cajetan Rechpach, die die Verdienste des Herrschers in Form eines fiktiven Trauergerüsts präsentiert. In feinen Kupferstichen werden hier die Renovierung des Stephansdoms, die Mariensäule, der Josefsbrunnen, das Budapester Invalidenhaus und die Hofbibliothek dokumentiert.⁶⁹

Um 1731/1732 verfasste der nach Heraeus als Kunstberater am Wiener Hof tätige Conrad Adolph von Albrecht sein für den Druck vorgesehenes Manuskript, den sogenannten Codex Albrecht der Österreichischen Nationalbibliothek (Cod. 7853), der die Bauten und Stiftungen Karls VI. in ebenso ausführlichen Texten wie zahlreichen Abbildungen vorstellen sollte.⁷⁰ Nach einer umfangreichen Beschreibung der Hofbibliothek und ihrer Dekorationen⁷¹ folgte eine detaillierte Vorstellung der Fresken sowie der Säulenreliefs der Karlskirche⁷², sowie des Fassadenprogramms des großen Burghofes und des Freskos der Reichskanzlei.⁷³ Kürzere Abschnitte behandeln

den Vermählungsbrunnen, die kaiserlichen Denkmäler auf dem Semmering und in Raab, die Ritterakademien in Wien und Liegnitz sowie einige Grabmäler kaiserlicher Minister. Obwohl Albrecht während seines Studiums an der Wiener Universität nachweislich mindestens zweimal in die Entstehung der oben genannten Jahresfestschriften eingebunden war⁷⁴, folgte er diesem Muster weder in der Gestaltung noch in der lateinischen Sprache, sondern sah sich offensichtlich als direkter Nachfolger der Publikationstätigkeit von Carl Gustav Heraeus.

Die ‚Parallelaktion‘ der Publikationen des Privatgelehrten und der Jesuiten, die vermutlich beide den gleichen Anspruch auf eine kaiserliche Kunstberaterstätigkeit anmelden sollten, wird vor allem beim Vergleich der allegorischen Titelbilder deutlich. Denn in beiden Fällen verweisen die Personifikationen der Frömmigkeit und der Weisheit bei Albrecht bzw. der Architektur oder des *Decorum* bei Höller / Keller auf den Ruhm, den Karl VI. durch seine von Putten in Modellform präsentierten Bauten erlangt habe – auch wenn die (pro- bzw. anti-Fischersche) Auswahl etwas variiert: Karlskirche, Hofbibliothek, Reichskanzlei und Josefsbrunnen auf der einen, Karlskirche, Befestigung, Budapester Invalidenhaus und Gemäldegalerie auf der anderen Seite.

Zusammenfassend lässt sich also der eingangs genannte Befund bestätigen: Die Bauten des Wiener Hofes wurden nicht in einer zentralistischen Kampagne propagiert, sondern nach einer offensichtlichen Startphase unter Leopold I. durch Architekten und Kupferstecher aus finanziellen Überlegungen, durch ‚Reichspublizisten‘ aus politischen Gründen sowie durch weltliche und geistliche Gelehrte aus panegyrischen und beruflichen Ambitionen. Das oft parallel und gelegentlich auch in Rivalität der Beteiligten zueinander erreichte Ergebnis scheint von Erfolg gekennzeichnet gewesen zu sein. Die positive Rezeption lässt sich zumindest an zwei Beispielen belegen: Der Kupferstich der Karlskirche von Salomon Kleiner wurde um 1730 in einem Ölgemälde reproduziert, das sich heute in Prag befindet.⁷⁵ Und im Kaisersaal der fürstbischöflichen Residenz in Fulda malte Emanuel Wohlhaupter schon um 1728 den regierenden Kaiser mit einer Ansicht der Karlskirche (Abb. 10). Gibt dieses Fresko die künstlerische Qualität des Bauwerkes nur unzureichend wieder, so war die politische Botschaft der kaiserlichen Bautätigkeit damit jedenfalls auch im Reich angekommen.

Anmerkungen

- 1 Michaela VÖLKEL, *Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600–1800*, München-Berlin 2001, 70–76; Claudia SCHNITZER, *Ein „Cabinet du Roi“ für Dresden? Frankreichrezeption und Kupferstich-Kabinetts Augusts des Starken*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31 (2004), 22–50; Hendrik ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik (Studien zur Internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 79)*, Petersberg 2010, 151–155.

- 2 Ende des 17. Jahrhunderts setzte der Wiener Hof der französischen Kunsthegemonie einen italienisch-flämischen ‚Reichsstil‘ entgegen: Friedrich POLLEROSS, Kaiser und Fürsten – Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, in: Jochen LUCKHARDT (Hg.), „... einer der größten Monarchen Europas“?! Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich, Petersberg 2014, 24–67.
- 3 Jutta SCHUMANN, Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. (Colloquia Augustana 17), Berlin 2003.
- 4 Zur Bedeutung von Architekturgraphik für den Kulturtransfer siehe zuletzt: Sabine FROMMEL/Eckhard LEUSCHNER (Hg.), Architektur- und Ornamentgraphik der frühen Neuzeit. Migrationsprozesse in Europa, Rom 2014.
- 5 Zur Repräsentation des Wiener Hofes unter Kaiser Leopold I. sowie Karl VI. siehe vor allem: Thomas VON DER DUNK, Das deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Stein und Bronze vom Hochmittelalter bis zum Barock (Beiträge zur Geschichtskultur 18), Köln-Weimar-Wien 1999, 413–535; Maria GOLOUBEVA, The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 184), Mainz 2000; Friedrich POLLEROSS, „Pro decore Majestatis“. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums, 4/5 (2003), 191–295; Franz MATSCHE, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“ (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Berlin-New York 1981; Friedrich POLLEROSS, „Monumenta Virtutis Austriae“. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI., in: Markus HÖRSCH/Elisabeth OY-MARRA (Hg.), Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche, Petersberg 2000, 99–122.
- 6 Die Propagandawirkung, aber auch der gegenteilige Effekt, zeigte sich 1698 beim Besuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach in Versailles, da dieser von der Realität des Ehrenhofes im Vergleich zur druckgraphischen Vogelschau enttäuscht war: ZIEGLER, Sonnenkönig (wie Anm. 1), 176–177. Auch Erzherzog Karl wurde ab 1695 durch die Kupferstiche in seinen Schulbüchern über den Kontrast zwischen den Residenzen in Wien, Paris und Versailles informiert: POLLEROSS, Monumenta (wie Anm. 5), 101–103, Abb. 2; Friedrich POLLEROSS, Zwischen Konfrontation und Imitation. Französische Einflüsse am Wiener Hof um 1700, in: Karl MÖSENER/Michael THIMANN/Adolf HOFSTETTER (Hg.), Barocke Kunst und Kultur im Donauraum, Bd. 2, Petersberg 2014, 530–547, hier Abb. 4 und 5.
- 7 Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, in: Hellmut LORENZ (Hg.), Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4), München-London-New York 1999, 461–548, hier Kat.-Nr. 211.
- 8 Friedrich POLLEROSS, „Docent et delectant“. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996), 165–206, hier 178–179.
- 9 Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Unbekannte Zeitungsnachrichten zum Wiener Barock. Mit einem Anhang von Auszügen aus den Beständen des Hofkammerarchivs, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), 182–214, hier 187–188.
- 10 Franz M. EYBL, Konfession und Buchwesen. Augsburgs Druck- und Handelsmonopol für katholische Predigtliteratur, insbesondere im 18. Jahrhundert, in: Helmut GIER/Johannes JANOTA (Hg.), Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, 633–652, hier 643.
- 11 Wien, Albertina Inv.-Nr. DG2010/219; Hans SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, 2. Aufl., Stuttgart 1997, 41.
- 12 Robert ZIJLMA, Hollstein’s German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd. 19, Amsterdam 1976,

- 99, Nr. 107; Christian M. NEBEHAY, Aquarelle – Zeichnungen – Graphik (Katalog 21), Wien o. J., Kat.-Nr. 25.
- 13 Herbert HAUPT, Außerhalb der Zunft. Bemerkungen zum Hofhandwerk und hofbefreiten Handwerk im barocken Wien, in: Ilsebill BARTA-FLIEDL u. a. (Hg.), *Tafeln bei Hofe. Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur*, Hamburg 1998, 101–110, hier 105.
- 14 Ulrike SEEGER, Die „Tapisseries du Roy“ des Verlags Johann Ulrich Kraus von 1687. Ein Beitrag zum französischen Nachstichwesen in Augsburg vor 1700, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 61 (2010), 69–107.
- 15 ZIJLMA, Hollstein (wie Anm. 12), 127, Nr. 294; Dietrich ERBEN, Augsburg als Verlagsort von Architekturpublikationen im 17. und 18. Jahrhundert, in: GIER/JANOTA (wie Anm. 10), 963–989, hier 970.
- 16 Clemens PAULUSCH, Anna Beek. Illuminierte Kupferstiche aus dem Atlas des Wilhelm III. von Oranien-Nassau. Österreich – Südtirol – Tschechien, Berlin o. J., Kat.-Nr. 48.
- 17 Die Mariensäule war schon 1651 auf einem Stich von Bartholomäus Kilian dokumentiert worden: Walter F. KALINA, *Die Mariensäulen in Wernstein am Inn (1645/47), Wien (1664/66), München (1637/38) und Prag (1650)*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 58 (2004), 43–61, hier Abb. 51.
- 18 Friedrich POLLEROSS, Macht und Image. Das Bildnis des Landesfürsten in der Stadt Wien, in: Elke DOPPLER u. a. (Hg.), *Schau mich an. Wiener Porträts*, Wien 2006, 54–73, hier 63.
- 19 Helga LITSCHEL (Hg.), *Welt des Barock*, Ausstellungskatalog St. Florian, Linz 1986, Kat.-Nr. 1.26.
- 20 Grete LESKY, Das Leben des heiligen Leopold in einem Emblembuch, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 10 (1976), 117–212, Abb. 11.
- 21 Lucas Heinrich WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ä., Bd. 3: Die großen Buchpublikationen. Teil 1*, Hamburg 1993, 113–272.
- 22 PÜHRINGER-ZWANOWETZ, *Zeitungsnachrichten* (wie Anm. 9), 188–190.
- 23 *Theatrum Europaeum*, Bd. 14, Frankfurt am Main 1702, 500–501.
- 24 Peter Heinrich JAHN, *Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745). Sakralarchitektur für Kaiserhaus und Adel*, Petersberg 2011, 433–447.
- 25 Friedrich B. POLLEROSS, Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk, in: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 39 (1983), 142–208; JAHN, *Hildebrandt* (wie Anm. 24), 34–134.
- 26 Zur Möglichkeit, den Bau der Wiener Peterskirche als kaiserliche Reaktion auf den Invalidendom zu sehen: Ulrich FÜRST, „Die lebendige und sichtbare Historie“. Programmathe Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini) (Studien zur christlichen Kunst 4), Regensburg 2002, 176–177.
- 27 Die Stiche von Schönbrunn zählen zu den frühesten Beispielen ihrer Gattung im Deutschen Reich: VÖLKELE, *Bild* (wie Anm. 1), 97–99.
- 28 PÜHRINGER-ZWANOWETZ, *Zeitungsnachrichten* (wie Anm. 9), 195.
- 29 Wolfgang KIPPES, *Schloß Schönbrunn. Frühe Bilddokumente als Beleg der Bauausführung unter Fischer von Erlach*, in: Elfriede IBY (Hg.), *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte* (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2), Wien 1996, 68–79, hier Kat.-Nr. 1.2.1. Plattengröße 43,3 x 65,5 cm. Seit der Tagung vom Juni 2015 sind drei Exemplare bekannt: im Berliner Kunsthandel, in Schönbrunn (Inv.-Nr. SKB 002419) und in Privatbesitz.
- 30 Oskar RASCHAUER, *Schönbrunn – eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schloßbau Kaiser Josefs I.*, Wien 1960, 68.
- 31 Wolfgang EINSINGBACH, Ein neuer Brief Fischers von Erlach, in: *Forschungen und Fortschritte* 37

- (1963), 378–380; Grete KÜHN, Notizen und Nachrichten. Baukunst Deutschland, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2 (1933), 126–127.
- 32 Hans AURENHAMMER, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien-München 1956, Kat.-Nr. 24/5; Heinz WINTER, Glanz des Hauses Habsburg (Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums 5), Wien 2009, Kat.-Nr. 67.
- 33 Gemeinsam mit den Medaillen auf die Errichtung des Schlosses Salzdahlum (1694) und des Berliner Schlosses (1704) gehört die Schönbrunn-Medaille zu den frühesten numismatischen Reaktionen im Deutschen Reich: Dagmar SOMMER, Fürstliche Bauten auf sächsischen Medaillen. Studien zur medialen Vermittlung landesherrlicher Architektur und Bautätigkeit (Schriften zur Residenzkultur 3), Berlin 2007, 25–27.
- 34 KIPPES, Schönbrunn (wie Anm. 29), 70, Nr. 1.2.3; Hellmut LORENZ/Huberta WEIGL (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2007, 96–99.
- 35 POLLEROSS, Rhetorik (wie Anm. 8), Abb. 19.
- 36 KIPPES, Schönbrunn (wie Anm. 29), 69–70, Nr. 1.2.2.; Peter PRANGE, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), Salzburg 2004, 96–97, Kat.-Nr. 4.
- 37 LORENZ/WEIGL, Delsenbach (wie Anm. 34), 100–103.
- 38 ZIEGLER, Sonnenkönig (wie Anm. 1), Abb. 125.
- 39 KIPPES, Schönbrunn (wie Anm. 29), 70–71, Nr. 1.2.4., Abb. 1; PRANGE, Entwurf (wie Anm. 36), 98–99, Kat.-Nr. 4.
- 40 Eucharius Gottlieb RINCK, Leopolds des Grossen Röm. Kaisers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet, Leipzig 1708, Bd. I, 64–65 und Bd. II, 165–168, 669–672 und 954–955.
- 41 Johann Christoph VOLCKAMER, Continuation der Nurnbergischen Hesperidum, Nürnberg 1714, Tf. 10.
- 42 Barbara MIKUDA-HÜTTEL, Der „Colossus“ der Fischer von Erlach auf dem hohen Markt zu Wien. Ein Beitrag zur Entwurfs- und Planungsgeschichte, in: Friedrich POLLEROSS (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien 4), Wien-Köln-Weimar 1995, 229–248; SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 212.
- 43 Daniel SCHNEIDER, Theatrum Europaeum, Bd. 17, Frankfurt am Main 1718, 3. Teil, 90.
- 44 AURENHAMMER, Fischer (wie Anm. 32), Nr. 40.1, Abb. 44a; MATSCHE, Die Kunst (wie Anm. 5), 189, Abb. 70.
- 45 LORENZ/WEIGL, Delsenbach (wie Anm. 34), 80–85.
- 46 Andreas KREUL, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg-München 2006, 266–269.
- 47 WINTER, Glanz (wie Anm. 32), Nr. 77; Gregor Martin LECHNER/Bernhard RAMEDEY, Österreichs Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege, Göttweig 2012, Kat.-Nr. M 151.
- 48 Carl Gustav HERAEUS, Inscriptiones et Symbola, Nürnberg 1721, 75.
- 49 Friedrich POLLEROSS, Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner *conceptus imaginatio*, in: Römische Historische Mitteilungen 49 (2007), 319–396, hier Abb. 38 und 42.
- 50 Werner OECHSLIN, Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architectur“. Die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: Hermann FILLITZ/Martina PIPPAL (Hg.), Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bd. 7, Wien-Köln-Graz 1986, 77–81.

- 51 George KUNOTH, Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956, 139–148.
- 52 Peter PRANGE, Meisterwerke der Architekturvedute. Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag, Salzburg 2000, Kat.-Nr. 20.
- 53 Pest-Beschreibung und Infections-Ordnung, Wien 1727, 166–170.
- 54 Zu Heraeus und seinen Arbeiten siehe: Hansjörg JEHSSENKO, Carl Gustav Heraeus (1671–1725). Zur kaiserlichen Repräsentation zwischen 1710–1720, phil. Dipl., Universität Graz 1996; Anders HAMMARLUND, Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Heraeus auf dem Wege von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers, in: Andreas KREUL (Hg.), Barock als Aufgabe (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 40), Wiesbaden 2005, 93–108.
- 55 LORENZ/WEIGL, Delsenbach (wie Anm. 34), 76–79; PRANGE, Kleiner (wie Anm. 52), Kat.-Nr. 13.
- 56 Zitiert in: LORENZ/WEIGL, Delsenbach (wie Anm. 34), 11.
- 57 PRANGE, Kleiner (wie Anm. 52), Kat.-Nr. 13, 23, 24 und 27.
- 58 Friedrich POLLERROSS, Architektur und Panegyrik. Eine Allegorie der Jesuiten zur Geburt von Erzherzog Leopold Joseph (1682), in: Martin ENGEL u. a. (Hg.), Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 55/56), Wien-Köln-Weimar 2007, 375–391.
- 59 Werner TELESKO, Luna fugit. Der Krieg gegen das Osmanische Reich in den Medaillen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur habsburgischen „Türkenikonographie“ in der Frühen Neuzeit, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14 (2012/13), 174–195, hier 174–177, Abb. 1.
- 60 Friedrich REDER, Ignaz Reiffentstuell S. J. (1664–1720). Eine Untersuchung über sein Leben und die von ihm verfaßten oder ihm zugeschriebenen Werke, phil. Diss., Wien 1972, 111–140.
- 61 LITSCHEL, Welt des Barock (wie Anm. 19), Kat.-Nr. 1.28; POLLERROSS, Monumenta (wie Anm. 5), Abb. 9; Friedrich POLLERROSS, Caesar et Imperium. Zur Neuerscheinung von Franz Matsche über die Reichskanzlei der Wiener Hofburg, in: Barockberichte 59/60 (2012), 759–766.
- 62 Sonja SCHREINER, ‚Sedes Pacis Martis Austriaci‘. Ein panegyrisch-aitiologisches Gedicht auf Prinz Eugen von Savoyen und das Belvedere, in: Manuel BAUMBACH (Hg.), Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike, Heidelberg 2000, 253–270.
- 63 POLLERROSS, Rhetorik (wie Anm. 8), 199, Abb. 29; Franz RÖMER/Elisabeth KLECKER, Die erste Leiterin der Nationalbibliothek. Minerva und Karl VI. in Ignaz Greiners „Bibliothecae veterum deperditae in Augusta Vindobonensi instauratae“, in: Edith STUMPF-FISCHER (Hg.), Der wohlinformierte Mensch. Eine Utopie. Festschrift für Magda Strelb zum 65. Geburtstag, Graz 1997, 117–137.
- 64 Elisabeth KLECKER, Einleitung, in: DIES./Christian GASTGEBER (Hg.), Barock (= Geschichte der Buchkultur 7), Graz 2015, 9–42, hier 14–16, Abb. 1.
- 65 Anton HÖLLER, Monumenta Religionis Augustae seu Colossi Dei et Divorum Honoribus Caesarum Austriacorum munifica Pietate Viennae erecti, Wien 1732.
- 66 Ein Exemplar der ersten Variante befindet sich im Belvedere (Inv.-Nr. 7685).
- 67 Walter BUCHOWIECKI (Hg.), Salomon Kleiner. Eigentliche Vorstellung der vortrefflichen und kostbaren Kaiserlichen Bibliothec (Reprint Graz 1967); PRANGE, Kleiner (wie Anm. 52), Kat.-Nr. 26.
- 68 MATSCHE, Die Kunst (wie Anm. 5), 386–427, Abb. 155–160; Friedrich POLLERROSS, Augusta Carolinae Virtutis Monumenta. Zur Architekturpolitik Kaiser Karls VI. und seiner Programmatik, in: Stefan SEITSCHEK (Hg.), 300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers, Wien 2011, 218–234.
- 69 POLLERROSS, Monumenta (wie Anm. 5), 116–117.

- 70 Edwin P. GARRETSON, Conrad Adolph von Albrecht. Programmer at the Court of Charles VI, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 24/25 (1980/81), 19–92; MATSCHÉ, Die Kunst (wie Anm. 5), 376–380, Abb. 145.
- 71 Werner TELESKO, Die Deckenmalereien im „Prunksaal“ der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum Albrechtscodex (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI., in: Ars 43 (2010), 137–153.
- 72 Robert STALLA, „... der mächtigsten Vorsprechung Caroli von dem Himmel gegen Carolum auff Erden“. Johann Michael Rottmayrs Kuppelfresko, der Albrechtcodex und die Schauseite der Karlskirche in Wien. Neue Überlegungen zur Kunstpropaganda Kaiser Karls VI., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 61 (2014), 145–180.
- 73 Franz MATSCHÉ, „Caesar et Imperium“. Die Fassadendekoration und das Deckenbild im Festsaal der ehemaligen Reichskanzlei in der Wiener Hofburg (ÖAW, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 10), Wien 2011.
- 74 Elisabeth KLECKER, Universität und Hofbibliothek unter Karl VI., in: Biblos 63 (2014), 5–19, hier 13.
- 75 Friedrich POLLEROS, Votivkirche und Staatsdenkmal. Die Karlskirche als Kunstwerk und politisches Symbol, in: Elke DOPPLER u. a. (Hg.), Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz, Wien 2008, 80–87.

Allison Goudie

Habsburg Portraiture Face-to-Face with the French Revolution

Jakob Adam's Prints of the *Kaiserpaar*, 1794

Dieser Essay untersucht zwei Porträtdrucke von Kaiser Franz II. (I.) und seiner Frau, Kaiserin Maria Theresia, die 1794 in Wien auf dem Höhepunkt des Terrors im revolutionären Frankreich veröffentlicht wurden. In der Zusammenarbeit des Kupferstechers Jakob Adam und des Wachsmodellisten Josef Müller, Graf Deym von Stritetz, wurden die Drucke nach lebensgroßen Wachsportraits hergestellt, die Müller aus Abgüssen der Gesichter der Modelle gefertigt hatte. Der Prozess der Produktion verfolgte dadurch eine direkte, indexikalische Linie zum kaiserlichen Paar. Diese Porträts waren Teil eines breiteren, multimedialen Netzwerks ‚indexikalischer‘ Abbildungen der Habsburgischen Herrscher, die während der Französischen Revolution geschaffen wurden. Dieser Essay betrachtet, was ein solches Vokabular der Indexikalität im spezifischen historischen Moment von 1794 zur Folge hatte; wie diese Porträts durch ihre visuellen und materiellen Ähnlichkeiten untereinander sowie durch den Dialog zwischen verschiedenen Medien und Gattungen in den Mittelpunkt der Legitimationsdiskussion gestellt werden, zu einer Zeit, in der die königliche Legitimität grundsätzlich in Frage gestellt wurde. Dabei zeigt dieser Essay, wie diese Porträts das Persönliche und das Politische, das Private und das Öffentliche umfassten und die Tradition mit der dringendsten modernen politischen Wirklichkeit der Revolution konfrontierten.

On 25 June 1794 the *Wiener Zeitung* ran an advertisement, in between others for Hungarian *Wechselweine* and sheet music, announcing the publication of various printed portraits of the imperial family, now available for the public to purchase.¹ Top of the list of this “Ankündigung sechs neuer Portraite” were the likenesses of Holy Roman Emperor Franz II, and his second wife, Empress Marie Therese (Fig. 1 and 2). The imperial couple are presented in the advertised prints in profile, he displaying the orders of the Golden Fleece, Marie Therese, and Saint Stephen on his chest, and she dressed in a fashionable chemise dress. Each is encircled by a fictive roundel frame bearing the inscription of their titles in Latin, Franz’s roundel crowned with branches of oak and laurel, and Marie Therese’s adorned with an abundance of roses and lilies. In both cases, an eagle, its wings spread, has come to roost on top of the roundel amidst the foliage. This all in turn is mounted on a fictive architectural ledge, serving also as a plaque and displaying quotations from Virgil in the case of Franz and Horace in the case of Marie Therese. Resting on the ledge in front of the roundels, on velvet cushions, are the imperial regalia. While at first glance these prints ad-



Figure 1: Jakob Adam (printmaker) after Josef Müller (modeller and sculptor in wax), Empress Marie Theresie, 1794.

hered – in their broad structure at least – to an established format of portraits of rulers and *grands hommes*, they in fact possessed a unique selling proposition. As the inscription on the lower perimeter of the main image declares, these were not merely prints after drawings or paintings. They were a collaboration between the printmaker Jakob Adam and the wax modeller Josef Müller-Deym: “Ioseph Müller ad Vivum formav. et in cera fecit / Iacob Adam del. Et sculpsit Viennae 1794”. The Viennese public was in fact being offered an image after a wax portrait which had been ‘taken from life’, that is, created by means of a cast of the sitter’s face. As the

notice in the *Wiener Zeitung* emphasised, “der rühmlich bekannte Künstler, Hr. Joseph Müller die allerhöchste Gnade hatte [das Kaiserpaar], nach dem Leben abzufornen, und in Wachs zu machen, und [die Bildnisse wurden] dann von dem ohnehin bekannten Künstler Hrn. Jacob Adam in Kupfer gestochen”.²

Indeed, it was precisely this quality – what we might describe as the ‘material provenance’ of these printed portraits as having derived directly from the sitters’ physiognomy – which guaranteed their implicit significance, not to mention value: “Man sagt nichts weiter zu ihrer Empfehlung, sondern läßt es den Kennern über, den Werth dieser Kupfer zu bestimmen.”³

This essay will consider how these exceptional images operated in the thick of a multimedial network of Habsburg imperial portraiture created during the most violent throes of the French Revolution, around 1794. In doing so it will map out an ‘ecology’ of portraiture – one that traverses ‘national’ and linguistic boundaries and the interfaces between the public and the private, the official and the unofficial, and even, at times, what we might describe as the ‘revolutionary’ and ‘counterrevolution-



Figure 2: Jakob Adam (printmaker) after Josef Müller (modeller and sculptor in wax), Emperor Francis II., 1794.

ary'.⁴ These portraits, it will become clear, operate in dialogue – at times directly, at times indirectly – with one another through a visual and material vocabulary of indexicality. What is meant by this term is the form of indexical signification as laid out in the semiotic theory of Charles Sanders Peirce, whereby an index signifies by means of being 'really affected' by the object (or indeed person) it represents through some existential or physical, real connection, in the manner of a fingerprint.⁵ Moreover, what follows is concerned with how the visual and material affinities between these portraits position them at the centre of discourses of legitimacy,

at a time when royal legitimacy was being fundamentally questioned.

Only relatively little is known about the printmaker, Jakob Adam, but he appears to have been a noteworthy figure in the artistic community of late eighteenth-century Vienna, where he was born in 1748, trained at the Akademie der bildenden Künste, and lived until his death in 1811.⁶ His "fleißig[...] punktirt[e]" style and the 'Sauberkheit' it produced in his prints was considered by contemporaries to be in the French manner, recalling especially the work of Étienne Ficquet.⁷ He was most recognized for his portraits, a genre to which his particular technique was evidently well suited. We do not know who initiated the collaboration between Adam and Josef Müller (an alias for Graf Deym von Strítež), but there must have been mutual agreement that Adam was the right printmaker to be 'publishing' Müller-Deym's wax portraits. Indeed, this was not the first time that Adam had made prints after wax portraits. His prints after Müller-Deym's wax portraits of Franz and Marie Therese made from casts followed three depicting the prominent military leaders, the Count of Wurmser (Fig. 3), the Duke of Württemberg and Baron Mack von Leiberich, published in



Figure 3: Jakob Adam (printmaker) after Josef Müller (modeller and sculptor in wax), Dagobert Graf Wurmser, 1793.

late 1793 after portraits by Müller-Deym created using the same casting method.⁸ These would be complemented in 1796 by two further portraits of the same ‘material provenance’, depicting the military luminaries, the Count of Clerfayt and the Prince of Waldeck.⁹ All of these prints shared a broad compositional structure – portrait roundel mounted on a fictive architectural ledge inscribed in Latin – both with Adam’s prints of Franz and Marie Therese from 1794, and with various prints he made after small-scale wax portraits by Leonhard Posch largely from the early 1790s.¹⁰ Adam’s prints of Franz and Marie Therese are both a part of this loose series, and, as portraits

of the Emperor and Empress (their portrait roundels crowned, unlike the others, with the imperial eagle) necessarily distinct from it. This surely also reflected a diverse audience comprised both of those customers seeking ‘one-off’ portraits, and serial collectors seeking to build up a comprehensive printed ‘who’s who’ gallery.

Müller-Deym was a somewhat enigmatic figure who enjoyed renown in 1790s Vienna as a producer of plaster casts of faces from life and death, many in turn transformed into wax portraits.¹¹ The wax likenesses of his more famous clients were also exhibited alongside paintings, casts of antique statuary, automata and other curiosities in the *Müllersches Kunstkabinett*, which had its premises variously at the Kohlmarkt, Graben, Stock-am-Eisen-Platz and ultimately at the Rotenturmtor. Müller-Deym and Posch appear to have been colleagues of some description, although the precise extent and arrangements of their collaboration is unclear.¹² Posch by and large worked on small-scale wax relief portraits¹³, while Müller-Deym’s focus was on life-size figures in the round, which could upon first glance be mistaken for their sitters.

This distinction is reflected in Adam's prints after the respective modelers' portraits; those after Müller-Deym's emphasized in the credit line the "ad Vivum *formau.*" that was central to his working method as one based on casts of his sitters' faces, while Posch's wax portraits are merely indicated as having been produced "ad vivum", terminology that could also be used in prints after painted or drawn portraits.¹⁴

The imperial family clearly had great enthusiasm for wax portraiture and were keen clients of Müller-Deym. He took death masks of various members of the family, including Emperors Joseph II and Leopold II¹⁵, and a full-length wax portrait he had created of the deceased Archduchess Ludovica, now in the collection of the Habsburg Fideikommissbibliothek within the Österreichische Nationalbibliothek, kept Emperor Franz II company in his private apartments.¹⁶ Franz himself was a pupil of small-scale wax modelling, employing Posch as his tutor.¹⁷ Following a visit by Franz and Marie Therese to the *Kunstkabinett* on 26 March 1795¹⁸, Müller-Deym was honoured as "K. K. privilegirt", permitting him to bear the title of "K. K. Hofmodeleur und Statuaire" and to display the imperial eagle on his premises.¹⁹ While there, Franz and Marie Therese would have seen versions of the many wax portraits of their extended family – both the imperial family and that of Marie Therese's birth, the royal family of Naples – which Müller created from life. Like much wax portraiture, most of these objects no longer exist, and are known only through textual sources, most notably the private correspondence between members of the extended family now conserved in Vienna's Haus-, Hof-, und Staatsarchiv.²⁰ Adam's prints after Müller-Deym's sculptures are therefore of great significance as extremely rare surviving examples of direct and detailed visual records of the many life-size polychrome wax portraits that existed in Europe during the French Revolutionary period.

Adam's prints are also significant for what they reveal about the status of Müller-Deym's wax portraits of the imperial family as objects on the threshold between private and public portraiture. From one plaster cast of a sitter's face, it was possible to make multiple wax portraits. This was an important feature of the creative process given the known discomfort and potential danger of having a cast taken²¹, not to mention the indecorousness of it when it came to royal and imperial sitters, whose faces had to be handled and whose nostrils had to be filled with straws to prevent suffocation.²² It seems likely that the portraits of the imperial family that were on public display in Müller-Deym's *Kunstkabinett* originated in commissions that were in the first instance private, intended, for example, as gifts to other family members. This was probably the case with a series of wax busts which Müller-Deym produced of the Neapolitan royal family in 1793–94 as a gift for Marie Therese, in direct response to a tableau of wax portraits of the imperial family which Müller-Deym personally brought to Naples in 1793. In the ensuing years the Müllersches *Kunstkabinett* would contain full-length wax portraits

of the Neapolitan royal family, despite the fact that they would not have had the opportunity to sit for him again in the interim, the implication being that Müller-Deym almost certainly re-used the casts of the royal family's faces taken in Naples to create the portraits displayed in his *Kunstkabinett*.²³ The tableau of wax portraits of the imperial family sent to Naples in 1793, intended as a personal gift to mark the name day of Maria Carolina, Queen of Naples and mother of Marie Therese, was itself exhibited publicly at the *Kunstkabinett* for six days prior to its delivery to Naples.²⁴ While these portraits were first and foremost intended for private use, and indeed fulfilled such a function for Maria Carolina, their unveiling in Naples was a very public affair, with the court even seeking to perform the *baciamano* ceremony on the waxen Marie Therese.²⁵

The capacity for wax portraiture to bridge the private and the public was recognized and exploited by Müller-Deym as 'curator' of his *Kunstkabinett*, where the tableau of the imperial family was set up as a domestic scene, purporting to provide a privileged insight into their private sphere. Central to this was the verisimilitude of life-size wax portraiture, as a 1797 guidebook to the *Kunstkabinett* (no doubt authored by Müller-Deym himself²⁶) makes clear:

“Bey allen diesen Statuen wird man die sprechende Ähnlichkeit mit den sämtlichen erhabenen Personen bewundern, und jeder, der das Glück hatte, diese hohe Familie zu sehen, wird mit innigem Vergnügen hier auf einer Stelle verweilen, wo er sie alle beysammen in einer wirklichen Scene ihres Privatlebens zu finden glaubt.“²⁷

The intersection of private and public present in the wax portraits themselves was then reiterated in Adam's prints. They ensured that the wax objects after which they were drawn reached an even wider public than that which visited the *Kunstkabinett* (or indeed serving as a souvenir, maintained in the domestic sphere, of a visit to the *Kunstkabinett*), all the while reminding the viewer of the very intimate circumstances of their genesis, the cast from life of the imperial physiognomy. And to only further muddy the divide between public and private, the existence of these prints in what is now the *Porträtsammlung* of the Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv suggests that they were added to Franz's own private library, comprising an extensive collection of portraits of rulers and prominent figures past and present – a collection which of course could never be divorced from its owner's public and political function.²⁸ Adam's prints may therefore be regarded as consummate artefacts of what Werner Telesko has described as “ein[...] permanente[r] Austauschprozess[...] zwischen privaten Porträtformen und offiziellen Bildnissen” of Habsburg rulers that emerged in the late eighteenth century.²⁹

Adam's prints of Franz and Marie Therese were circulating in 1794 in a Vienna acutely conscious of the events unfolding in Revolutionary France. A year earlier, Adam had published two prints of members of the French royal family, which were duly advertised in the *Wiener Zeitung*.³⁰ The first was after Callet, and showed Louis XVI and the former Archduchess Marie-Antoinette with their eldest son, the Dauphin Louis; the other showed Louis XVI's brothers, the Counts of Provence and of Artois, and cousin, the Prince of Condé, who had fled France into exile.³¹ Although in each case the prints are groupings of three figures and depicted frontally or in three-quarter profile, the structuring details of these images – the portraits encircled in roundels and accompanied by Latin quotations from Seneca and Virgil rendered in fictive architectural cartouches – are not dissimilar to those Adam would go on to produce of Emperor Franz II and Empress Marie Therese. This consistency perhaps suggests a shrewd business move on Adam's part, who might have envisaged his public collecting his portraits of the imperial family – and their extended family – as they were successively released. It also suggests an understanding of the French Revolution in terms of the close dynastic connections between the houses of Habsburg and Bourbon.

At the same time as Adam was advertising his prints of the French royal family³², Müller-Deym, for his part, was capitalizing on the execution of Louis XVI – which had been illustrated in prints throughout Europe in its aftermath – by advertising, as a “neue sehr interessante Ankündigung”, his tableau of the defunct French King and Queen that could be seen in his *Kunstkabinett*:

“In Herrn Müllers [...] Kunstkabinett ist eine lebensgroße sprechend ähnliche Abbildung Ihrer Majestät der Königin in Frankreich ausgestellt, welche um so interessanter wird, weil es dem Künstler gelungen ist, das Erhabene und Grosse in diese Abbildung hinein zu bringen, welches er vor 7 Jahren in Versail an dieser damals von ihrem Volke so angebeteten grossen Königin selbst zu bewundern das Glück hatte. Man wird in dieser majestätischen Abbildung die Größe der Seele lesen, welche diese erhabene Unglückliche, in ihren jetzigen unermesslichen Leiden durch ihre bewunderungswerthe Standhaftigkeit zeigt. Neben ihr sitzt nachdenkend ihr von seinen undankbarem Volke so grausam gemordete Gemahl Ludwig XVI. König in Frankreich, ebenfalls sprechend ähnlich, wie er vor 7 Jahren von Hrn. Müller in Versail gesehen war.”³³

It seems from this description that not much about the make-up of the existing tableau had actually changed since Louis' execution; all that was required to make it a news event worthy of inclusion in the *Wiener Zeitung* in April 1793 was to project

onto it a new poignancy, by reading into the face of the Habsburg Marie-Antoinette her loyalty and resilience. This limbo period between the executions of Louis XVI in January 1793 and Marie-Antoinette in October of the same year added however another particularly curious aspect to the tableau, namely that it now presented both a living and a dead person within the same composition. This contradiction, while made especially apparent during the nine-month period between the executions of Louis XVI and Marie-Antoinette, is of course inherent to all wax portraiture, as the author of the *Neuestes Sittengemälde von Wien* recognized in reflecting on the experience of visiting the *Müllersches Kunstkabinett*:

“Es ist nicht zu läugnen, daß Hr. Müller die Kunst, die Natur nachzuahmen, und selbst dem Auge eine Art von Leben, und scheinbare Beweglichkeit zu geben versteht; indessen, sey es Grille, oder Mangel an Kenntniß der Kunst, die mich vielleicht sonst mehr hinreißen würde, ich kann nicht umhin, diese Figuren, die theils bekannte theils unbekante Personen vorstellten, mit der Art von heimlichen Graun zu betrachten, mit welcher ich eine prächtig geschminkte Leiche auf dem Paradebett betrachten würde. Das scheint zu leben, und lebt doch nicht. Du gehst hin und untersuchst die treuen bis ins Kleinste sorgfältig nachgeahmten Züge und Eigenheiten des menschlichen Gesichts, alles trifft zu, die Lippen scheinen feucht zu seyn, die Augen glänzen, die Haare gehen aus der durchsichtigen Haut hervor, es ist, als stündest Du wirklich vor einem Menschen, und nichts erinnert Dich daran, daß es nur eine Bildsäule ist – nichts als die starre kalte Unbeweglichkeit – das – was den Charakter des Todes ausmacht. Eine schauerliche Idee, die weder durch die lebendige Farbe, noch den Anzug der Puppen verdrängt wird. Weniger unangenehm sind mir indessen jene Figuren weit unter Lebensgröße; denn da erinnert schon das Maß daran, daß wir keine wirklichen Menschen vor uns haben.”³⁴

The truth value of portraiture based on the indexicality of a cast always carries with it a shadow of death, inherent in the necessary petrification central to its production. As Georges Didi-Huberman and Marcia Pointon have observed, the boundary between life casts and death masks is a fine one; the process of taking the former is distinguished from the latter only by the presence of nasal straws to facilitate the continued breathing of the sitter, while the finished products of life cast and death mask are in any case often indistinguishable.³⁵ This notion of the indexical, “automatic” portrait on the threshold between life and death was particularly acute during the Terror, when, as Daniel Arasse has argued, the guillotine, “by removing the head from the body to set it before the spectator’s eyes [...] becomes a sort of portraitist, a veri-



Figure 4: Villeneuve (publisher), *Matière à reflection pour les jongleurs couronnées*, 1793.

table, indeed a terrifying, ‘portrait machine.’”³⁶ Much as the portrait derived from a cast aspires to do, the guillotine-as-portrait-machine “does away with the unreliable ‘human agent,’” producing the most truthful of portraits.³⁷ This idea, Arasse argues, can be witnessed in the so-called *portrait de guillotiné*, the prime version of which depicts the guillotined head of Louis XVI held aloft from the hair, blood dripping from the wound at the neck (Fig. 4). Originally titled

“*Matière à reflection pour les jongleurs couronnées*” and captioned with the line from the Marseillaise, “qu’un sang impur abreuve vos sillons”, the print was also disseminated in the German-speaking world, having been re-presented and re-captioned with a distinctly counterrevolutionary verse: “Mensch wenn bei diesem Bild, dein Aug nicht Tränen stand, dann bist du härter noch als selbst die Henckers Hand” (Fig. 5).³⁸ Like Müller-Deym’s wax portraits of the imperial couple, the *portrait de guillotiné* claimed to be “taken from life”, supposedly “deriv[ing] directly from the event”, in this case, instead of the moment of the encounter between modeler and sitter, the event of decapitation.³⁹ As if to underline the *portrait de guillotiné*’s claim to truth and its direct connection to the sitter, in the French print the precise time and location of the portrait’s origin, that is, Louis XVI’s execution, is recorded: “lundi 21 janvier 1793 à 10 heures un quart du matin sur la place de la Revolution.” In the German version viewers are encouraged to consider the “Wahre Abbildung” as a faithful documentary record, likening the printed sheet, through the purported indexicality of the portrait it carries, to a form of secular Veil of Veronica.⁴⁰

Yet both the French and German prints are of course much less documentary than they purport to be. Unlike a similar print of General Custine⁴¹, in which the head is presented in three-quarter profile, the head of Louis XVI is displayed in direct profile, as if directly referencing the fundamental numismatic profile struck into

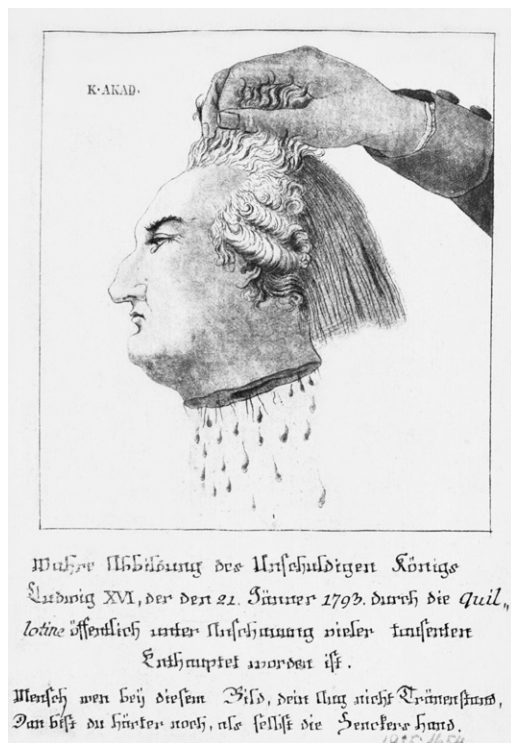


Figure 5: Wahre Abbildung des Unschuldigen Königs Ludwig XVI, after 1793.

coins.⁴² Again unlike the image of Custine, which is depicted with eyes closed, his brow in a grimace and his pouted mouth suggestive of clenched teeth, Louis' facial features do not bear the expression of someone who has moments before faced the horror of having their neck pressed on the guillotine's block and heard the clunking of the pulley, the sudden slackening of the rope and the weight of the blade descending. There is no blood dribbling from the mouth or other signs on the face of the physical trauma of the guillotine blade. Rather, as if to uphold the connection to the numismatic profile and

thereby emphasize the audacity of the act just completed, the clean, composed face and physiognomy is kept quite distinct from those features of the image – the oblique view of the raw wound, the hair at the back of the head that has been hacked short in preparation for the execution, and the hand and forearm synecdoche of the Republic – that indicate the actual act of decapitation.

The emphasis on a clear silhouette profile of Louis XVI must also have been particularly desirable because of the popularity at the end of the eighteenth century of the pseudo-science of physiognomy, championed by Johann Kaspar Lavater, which promised to reveal truths about a sitter's soul by 'reading' the nuances of their physiognomy.⁴³ As demonstrated by a print showing Franz's face in three-quarter profile and turned in such a way that his silhouette is cast as a shadow on a wall behind him, the principle of silhouette portraiture was indexical, placing it on the same spectrum of 'automatic' portraiture as wax portraits, guaranteeing some kind of privileged access to the imperial person in their true nature (Fig. 6). An image such as this, which hands the physiognomy of the Emperor over to the scrutiny of his subjects, fostered, through its ostensible intimacy, a perceived emotional bond – modelled



Figure 6: L.[?] M. f. [Mansfeld?],
Franciscus. II., n. d.

on the relationship between a father and his children – between the Emperor and his subjects.⁴⁴ Telesko has shown how Franz's characteristically *ernste* physiognomy would become in the nineteenth century a 'trademark' for his leadership style, one distinguished by his sense of duty, responsibility, and fatherly love towards his subjects.⁴⁵ It is significant therefore that Adam chose to publish Müller-Deym's portraits of Franz and Marie Therese in profile rather than frontally. Through careful choice of lighting effects within the roundels, Adam is able

to both suggest something of the reality effect of the wax medium while maximizing the contrast between the highlighted contours of the imperial physiognomy and the dark background to produce as clear a silhouette as possible. The result is a compounding of the indexicality of these two forms of automatic portraiture: wax likenesses derived from casts and silhouettes.

Silhouettes also had a particular currency in the year 1794, around the end of the Terror, when a distinct subgenre of silhouette imagery emerged, characterized by the profiles of prominent figures, often royalty, 'hidden' in the negative space of another ostensible image.⁴⁶ Although the genre would evolve in the Napoleonic period, the vast majority produced around the end of the Terror featured the silhouettes of the defunct French royal family embedded into allegorical mourning scenes. A curious exception can be found in a series of prints produced in Rome in 1794 by Pier Leone Bombelli, one of which features the silhouettes of Franz and Marie Therese. While Franz features in a handful of other prints in the company of manifold other sovereigns⁴⁷, Bombelli's print titled *Aquila Imperiale* appears to be unique in its focusing exclusively on the imperial couple (Fig. 7). The first plane of the image is composed of the Habsburg double-headed eagle crowned with the Austrian imperial crown, brandishing in its talons the imperial sceptre, sword and orb. As the caption at the bottom

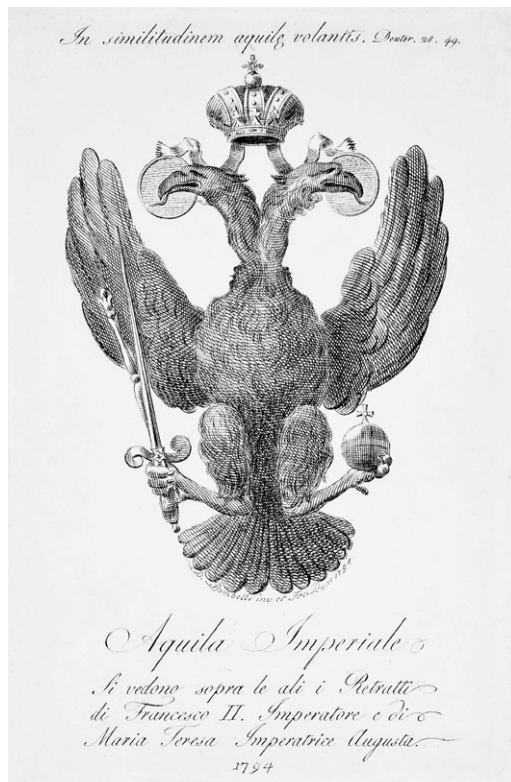


Figure 7: Pier Leone Bombelli, *Aquila Imperiale*, 1794.

of the print, “Si vedono sopra le ali i Ritratti di Francesco II. Imperatore e di Maria Teresa Imperatrice Augusta”, points out, nestled into the neck of their dynastic attribute are the silhouettes of Franz and Marie Therese. Such captions were rather the norm in hidden silhouette prints, and seem to confirm the notion that, contrary to what has sometimes been assumed, these prints were not actually genuinely secret images but rather participated actively and openly in a visual discourse around the French Revolution and its repercussions.

In April 1794 the French Revolutionary army invaded Liguria, making the vulnerability of the Ital-

ian peninsula alarmingly apparent. It seems likely therefore that the biblical excerpt that crowns Bombelli’s image – published in Rome – refers to the French invasion of Northern Italy, or at least more broadly to the ongoing hostilities between France and the Holy Roman Empire in the early 1790s. Taken from Deuteronomy 28:49, the caption at the top of the image, “*In similitudinem aquilæ volantis*” (“Like an eagle that flieth swiftly”)⁴⁸, is an up-to-the-minute invocation of the symbolic potency of the Habsburg heraldic eagle in the Holy Roman Empire’s resistance to Revolutionary France. Taken in its wider biblical context, the religious significance of this resistance – and by extension the longstanding Habsburg self-identity of *pietas austriaca*, now directed against a democratizing and secularizing Republican France – comes into play:

“because thou heardest not the voice of the Lord thy God, and didst not keep his commandments and ceremonies which he commanded thee [...] The Lord will bring upon thee a nation from afar [...] like an eagle that flieth swiftly: whose tongue thou canst not understand.”⁴⁹

In returning to Adam's print of Franz II after Müller-Deym's wax portrait and the Latin inscription that accompanies it – "Populos[que] feroces / Contundet, moresque viris et moenia ponet" – it becomes clear that Adam's print likewise carried a specific message in direct response to the political situation in 1794. Taken from Virgil's *Aeneid*, the inscription even refers specifically to the situation in Italy, the passage in the original reading in full, "He [...] shall wage a mighty war in Italy, and subdue fierce Nations, and institute laws and cities for his subjects".⁵⁰ Likewise, the motto accompanying Adam's portrait of Marie Therese, taken from Horace's fifth ode to Augustus – "in thy Countenance the Spring / Shines forth to cheer[sic] thy People's Sight"⁵¹ – while on one level pure obsequiousness towards an important client, also suggests a particular form of *Liebe zum Herrscher*⁵² as it manifested itself with regard to the Empress' role in maintaining morale during the Revolutionary Wars. Moreover, this was entirely consistent with her presentation in Müller-Deym's *Kunstkabinett*, where she is shown as a sort of mother to the Empire (in her supporting role to Franz)⁵³, tirelessly dedicating herself to the wellbeing of her soldiers:

"Die erste Statue stellt Sr. Majestät, die Kaiserinn, in Lebensgrösse sitzend vor. Sie ist mit Charpiezupfen [plucking lint⁵⁴] beschäftigt. Der Künstler scheint gefliesentlich diese Nebenbeschäftigung zum Sujet seiner Vorstellung gewählt zu haben, um dadurch einen edlen Zug des guten Herzens dieser grossen Monarchinn auszudrücken. Sie denkt an die verwundeten, aber noch nicht besiegten Krieger Ihrer unüberwindlichen Armee, und sucht mit zu ihrer Erhaltung etwas beyzutragen."⁵⁵

Adam's printed portraits are therefore much more timely images than is perhaps immediately apparent, casting their sitters as worthy leaders during the Revolutionary Wars. This timeliness would not have been lost on their audience, an audience which, we might imagine, followed the Austrian campaigns against France as they were reported in the *Wiener Zeitung*.⁵⁶ Alongside these reports, the newspaper also periodically listed throughout the Revolutionary Wars the names of those "Biedermänner" who had made voluntary financial contributions – "patriotische[...] Beyträge" – to the war effort. Among the names listed was frequently that of Joseph Müller, "Inhaber des Kunstkabinetts am Kohlmarkt"⁵⁷; the dissemination in print of his wax portraits of the *Kaiserpaar*, not least in such a way as would have allowed them to be collected along with prints of the top military brass, must surely have been conceived within this same struggle against Revolutionary France.⁵⁸

In a seminal study of indexicality as a form of signification, Didi-Huberman argues, using the example of Roman coinage displaying the emperor's silhouette, that "la frappe – la procédure d'empreinte – à la fois *centralise et dissémine le pouvoir de*

César.”⁵⁹ The significance of Adam’s prints of Franz II and Marie Therese might likewise be understood in such terms. Certainly, in the profile format of the portraits at their centre, encircled by Roman lettering declaring the sitters’ respective Latin titles, the prints consciously cite a language of numismatics. For Didi-Huberman, it is the indexicality of the portrait struck into the coin which ensures that the portrait’s symbolic value is not diminished through dissemination:

“Voilà peut-être ce que Walter Benjamin n’a pas su voir dans son fameux texte sur la reproductibilité des images: que l’élément du *contact* demeure une garantie d’unicité, d’authenticité et de pouvoir – donc d’*aura* – par-delà sa *reproduction* même. Ce n’est pas la reproduction en soi qui fait ‘disparaître’ l’aura, comme on l’affirme trop souvent; plutôt la perte de contact que supposerait une répétition sans matrice et sans processus d’empreinte.

Tel serait donc le grand pouvoir des empreintes, leur *magie* essentielle: une adhérence capable de dissémination. Magique, le pouvoir que prend la monnaie de s’échanger autant à Rome que dans la plus éloignée des provinces syriennes. Magique, le pouvoir du sceau qui, à chaque fois – c’est-à-dire à chaque rituel de son empreinte dans la cire – manifeste la même autorité de signature ou de pacte.”⁶⁰

The comparison with a seal here is germane, for the portrait cast in wax – a medium admired and reviled for its ability to mimic the appearance and consistency of human flesh – allows for a certain carnality that cold, hard metal could never accommodate. Rather, as Didi-Huberman has observed elsewhere, “Wax is also, as we know, the privileged material of seals, where it legitimates the existence of a symbolic power [...] Unlike a simple mimetic or metaphorical representation, the wax imprint, we may say, *incarnates the symbolic power* [emphasis original].”⁶¹

Indeed, it might be said that Bombelli’s print, in its heraldic structure itself reminiscent of a seal, the carnality of the bodies of the imperial couple (represented by their silhouettes) and the symbolic power contained in the imperial emblem literally collide, their contours one and the same.⁶² Adam’s prints after wax portraits, in turn based on casts, have at their origin the imperial physiognomy – imperial power incarnate – which is then compounded through an armoury of indexical references, both iconographical and material. The indexicality of the wax portrait after which the printed portrait has been produced is reinforced through the association with the indexicality of modern, Enlightenment silhouette portraiture, while the borrowing of numismatic structures in the image is a reminder of the indexicality central to one of the oldest forms of dissemination of the imperial portrait, that struck into the metal

of a coin. Finally, the indexicality of the wax portrait derived from a cast is reiterated in the printing process itself, dependent in turn on the indexical relationship between the intaglio plate pressing against the paper. Adam's prints, as an entrenched accumulation of imprints intended for wide dissemination, present themselves thus as an unassailable assertion of royal legitimacy in response to the fundamental wound which that legitimacy had suffered in Paris in January 1793.

Endnotes

- 1 Wiener Zeitung, 25 June 1794, 1881. The same advertisement ran in the Wiener Zeitung over the course of the ensuing weeks: 2 July 1794, 1952, and 9 July 1794, 2026.
- 2 Wiener Zeitung, 25 June 1794, 1881.
- 3 Wiener Zeitung, 25 June 1794, 1881.
- 4 Cf. Richard TAWS, *The Politics of the Provisional. Art and Ephemera in Revolutionary France*, University Park (PA.) 2013, 8.
- 5 Charles S. PEIRCE, *Logic as Semiotic. The Theory of Signs*, in: Robert E. INNIS (Ed.), *Semiotics. An Introductory Anthology*, Bloomington 1985, 8.
- 6 Maria Luisa STERNATH-SCHUPPANZ, *Adam, Jakob*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online* [last access: 30 January 2016].
- 7 Friedrich NICOLAI, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Vol. 4, Berlin-Stettin 1784, 512. See also Constantin VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. 1, Vienna 1856, 4; and Andreas ANDRESEN, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler- Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke*, vol. 1, Leipzig 1870, 5.
- 8 Wiener Zeitung, 16 November 1793, 3351; and Wiener Zeitung, 20 November 1793, 3383.
- 9 Wiener Zeitung, 30 March 1796, 883; and Wiener Zeitung, 6 April 1796, 965.
- 10 On Posch, see Anne FORSCHLER-TARRASCH, *Leonhard Posch. Porträtmodelleur und Bildhauer 1750–1831. Mit einem Verzeichnis seiner Werke und deren Vervielfältigungen in Eisen- und Bronze-guß, Porzellan und Gips*, Berlin 2002. For examples of the prints referred to see cat. 33 (fig. 14), p. 52; cat. 962, p. 252; cat. 967, p. 253; cat. 972, p. 16, pp. 254–255; cat. 976, pp. 255–256; cat. 978, p. 256; cat. 979, p. 256; and cat. 983, p. 257.
- 11 'Viele bemittelte Personen liessen sich oder ihre Lieben von diesem geschickten Manne in Gyps und Wachs abformen, und obwohl seine Preise immer ziemlich hoch waren, hatte er doch beständig Arbeit.' *Neuestes Sittengemählde von Wien*, vol. 1, Vienna 1801, 39. On Müller-Deym, see Gabriele HATWAGNER, *Die Lust an der Illusion – über den Reiz der „Scheinkunstsammlung“ des Grafen Deym, der sich Müller nannte* (unpublished thesis), University of Vienna 2008.
- 12 See Allison GOUDIE, *The Wax Portrait Bust as Trompe-l'œil? A Case Study of Queen Maria Carolina of Naples*, in: *Oxford Art Journal* 36/1 (2013), 65, n. 24.
- 13 One notable exception was the life-size equestrian portrait of Franz II, displayed in the Müllersches Kunstkabinett and published in a print by Adam. See FORSCHLER-TARRASCH, *Leonhard Posch* (as note 10), 18.
- 14 See, for example, the prints listed in note 10.

- 15 HATWAGNER, *Die Lust an der Illusion* (as note 11), 68–69.
- 16 FRANZ XAVIER VON SICKINGEN, *Darstellung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien*, vol. 3, Vienna 1832, 11.
- 17 FORSCHLER-TARRASCH, Leonhard Posch (as note 10), 15.
- 18 *Wiener Zeitung*, 28 March 1795, 837.
- 19 *Wiener Zeitung*, 1 April 1795, 878.
- 20 See Allison GOUDIE, *The sovereignty of the royal portrait in Revolutionary and Napoleonic Europe: Five case studies surrounding Maria Carolina, Queen of Naples* (unpublished thesis), University of Oxford 2014, Chapter 1.
- 21 King Ferdinand of Naples records his own apprehension ahead of having his face cast by Müller-Deym in a letter to Marie Therese, his daughter: ‘Vede [vedo?] il desiderio che ai che l’Autore che é veramente celebre facesse anche tutte le tue Sorelle e Fratelli, e ... tutto Sarà fatto Siccome lo desideri, e benche per me Sia forse una Saccatura, e mi possi costar della pena, quando avró veduto come lo fá, pure mi ci assoggetteró per farti piacere.’ Haus-, Hof- und Staatsarchiv [= HHStA], *Sammelbände des Hausarchivs* 54-5, Letter from King Ferdinand IV of Naples to Holy Roman Empress Marie Therese, 4 November 1793, fol. 98 r/v. See also Marcia POINTON, *Casts, Imprints, and the Deathliness of Things. Artifacts at the Edge*, in: *The Art Bulletin* 96 (2014), no. 2, 172; 192, n. 26.
- 22 I am grateful to Hannah Williams for pointing out the element of indecorousness that must have accompanied the process of taking a cast of a royal sitter.
- 23 C. M. A., *Beschreibung der kaiserl. königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien*, Vienna 1797, 66–67.
- 24 HATWAGNER, *Die Lust an der Illusion* (as note 1), 116.
- 25 HHStA, *Sammelbände des Hausarchivs* 55-1, Letter from Giovanni Vivencio to Holy Roman Empress Marie Therese, 5 November 1793. See also GOUDIE, *Wax Portrait Bust* (as note 12), 65.
- 26 HATWAGNER, *Die Lust an der Illusion* (as note 11), 12.
- 27 C. M. A., *Beschreibung* (as note 23), 67.
- 28 On the private nature of Franz’s collection of printed portraits, see Wilfried SLAMA, *Die Geschichte der Sammlung unter Franz I.*, in: Hans PETSCHAR (Ed.), *Die Porträtsammlung Kaiser Franz’ I.* Zur Geschichte einer historischen Bildersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna-Cologne-Weimar 2011, 38; and on the indivisibility of the collection from Franz’s political role, Hans PETSCHAR, *Einleitung. Ein Kaiserliches Bild der Welt*, in: IDEM (Ed.), *Die Porträtsammlung Kaiser Franz’ I.* Zur Geschichte einer historischen Bildersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna-Cologne-Weimar 2011, 16.
- 29 Werner TELESKO, ‘Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen’: Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I., in: Sabine GRABNER/Michael KRAPP (Eds.), *Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840*, exhibition catalogue Österreichische Galerie Belvedere, Vienna 2006, 72.
- 30 *Wiener Zeitung*, 10 April 1793, 1009; and *Wiener Zeitung* 17 April 1793, 1078.
- 31 Österreichische Nationalbibliothek, *Bildarchiv und Grafiksammlung* PORT_00038986_01 and PORT_00039445_01.
- 32 Advertisements for both Adam’s prints and Müller-Deym’s tableau appear in the *Wiener Zeitung* for 17 April 1793, 1076 and 1078.
- 33 *Wiener Zeitung*, 13 April 1793, 1036. The same advertisement is repeated on 17 April 1793, 1076, and 20 April 1793, 1119.

- 34 Neuestes Sittengemälde von Wien (as note 11), 48–49. See also HATWAGNER, *Die Lust an der Illusion* (as note 11), 104.
- 35 Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l'Empreinte*, Paris 2008, 99; POINTON, *Casts, Imprints* (as note 21), 171–172.
- 36 Daniel ARASSE, *The Guillotine and the Terror* (trans. Christopher Miller), London 1989, 134.
- 37 ARASSE, *The Guillotine and the Terror* (as note 36), 138.
- 38 On this transformation, see, for example, Christoph DANELZIK-BRÜGGEMANN, *Frankreich und die Bildpublizistik in Deutschland*, in: Hans-Jürgen LÜSEBRINK/Rolf REICHARDT/Annette KEILHAUER/René NOIR (Eds.), *Kulturtransfer im Epochenbruch: Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815*, Leipzig 1997, 693–694.
- 39 ARASSE, *The Guillotine and the Terror* (as note 36), 137.
- 40 DANELZIK-BRÜGGEMANN, *Frankreich und die Bildpublizistik in Deutschland* (as note 38), 694.
- 41 Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Collection Hennin 11601.
- 42 Regina JANES, *Losing Our Heads. Beheadings in Literature and Culture*, New York 2005, 72.
- 43 For Lavater's writing on the subject, see John Caspar LAVATER, *Essays on Physiognomy; calculated to extend the Knowledge and the Love of Mankind* (trans. C. Moore), 4 vols., London 1797. Franz II/I. had maintained a personal interest in Lavater's physiognomy since it was introduced to him by one of his tutors as a teenager: SLAMA, *Geschichte der Sammlung unter Franz I.* (as note 28), 36–37; 55–56.
- 44 TELESKO, *Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein* (as note 29), 73; Werner TELESKO, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienna-Cologne-Weimar 2006, 153–154, 160–162.
- 45 TELESKO, *Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein* (as note 29), 73–74; TELESKO, *Geschichtsraum Österreich* (as note 44), 161–162.
- 46 On the hidden silhouette imagery, see Allison GOUDIE, *Smuggled Silhouettes. Opacity and Transparency as Visual Strategies for Negotiating Royal Sovereignty During the Revolutionary and Napoleonic Wars*, in: Satish PADDIYAR/Philip SHAW/Philippa SIMPSON (Eds.), *Visual Culture and the Revolutionary and Napoleonic Wars*, New York 2016, 40–55.
- 47 See, for example, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Collection Hennin 11773; and Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Collection de Vinck 5930.
- 48 As translated in John Thomas TROY (Ed.), *The Holy Bible. Translated from the Latin vulgat, diligently compared with the Hebrew, Greek, and other editions in divers languages [...]*, Dublin 1816, Deuteronomy XXVIII: 49, 175.
- 49 TROY (Ed.), *The Holy Bible* (as note 48), Deuteronomy XXVIII: 45–49, 175.
- 50 As translated in *The First Six Books of Virgil's Aeneid, Literally Translated [...]*, London 1834, 21.
- 51 As translated in Philip FRANCIS (Ed.), *A Poetical Translation of the Works of Horace [...]*, vol. 1, London 1749, 366.
- 52 On this notion, see TELESKO, *Geschichtsraum Österreich* (as note 44), 153–156.
- 53 See TELESKO, *Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein* (as note 29), 78.
- 54 As translated in Julius von SCHLOSSER, *History of Portraiture in Wax („Geschichte der Porträtbilderei in Wachs“*, 1910–1911), in: Roberta PANZANELLI (Ed.), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles 2008, 266.
- 55 C. M. A., *Beschreibung* (as note 23), 66.

- 56 On this subject, see Alex BALISCH, The *Wiener Zeitung* reports on the French Revolution, in: Kinley BRAUER/William E. WRIGHT (Eds.), *Austria in the Age of the French Revolution 1789–1815*, Minneapolis 1990.
- 57 See, for example, *Wiener Zeitung*, 1 March 1794, n. p.; *Wiener Zeitung*, 23 August 1794, 2479; *Wiener Zeitung*, 13 September 1794, 2673; *Wiener Zeitung*, 8 July 1795, n. p.; *Wiener Zeitung*, 12 December 1795, n. p.; *Wiener Zeitung*, 5 March 1796, n. p.; *Wiener Zeitung*, 11 June 1796, n. p.; *Wiener Zeitung*, 27 August 1796, n. p.; *Wiener Zeitung*, 25 December 1796, n. p.; and *Wiener Zeitung* 15 July 1797, n. p.
- 58 On the „Patriotische Beiträge“ as an example of the *Liebe zum Herrscher*, see TELESKO, *Geschichtsraum Österreich* (as note 44), 154.
- 59 DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par Contact* (as note 35), 72.
- 60 DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par Contact* (as note 35), 72–73.
- 61 Georges DIDI-HUBERMAN, *Wax Flesh, Vicious Circles*, in: *Encyclopaedia Anatomica. A Complete Collection of Anatomical Waxes*, Cologne 1999, 69.
- 62 See GOUDIE, *Smuggled Silhouettes* (as note 46).

Olivia Gruber Florek

The Absent Empress

Photomontage, Monarchy, and Celebrity in the Nineteenth Century

Diese Arbeit untersucht, wie die Ansprüche der Monarchie und jene der Berühmtheit innerhalb des Mediums der Fotomontage-Porträts der Habsburger Familie aufeinanderprallten. Die Erfindung der *Carte de Visite*-Fotografie führte bei kaiserlichen Familien zu großer Begeisterung für Fotografien, aber Kaiserin Elisabeths Abneigung, für solche Bilder zu posieren, begrenzte die Teilnahme der Habsburger an diesem neuen Medientrend. Ähnliche Familienporträts hatten sich für andere Monarchien als wirksame Propaganda bewährt und die Habsburger brauchten diese Bildersymbolik, um ihr öffentliches Image zu stärken. Zur Kompensierung der visuellen Abwesenheit Elisabeths gab der Habsburger Hof Bilder in Auftrag, die einzelne Fotografien der Habsburger Familie zu zusammengesetzten Portraits arrangierten. Die Größe und die visuelle Sprache der *Carte de Visite*-Fotografien nachahmend, aber die Erzählungen kaiserlicher Porträtmalerei beinhaltend, boten diese Objekte dem Betrachter intimen Zugang zum persönlichen Leben ihrer Herrscher, während auch auf die Einzigartigkeit der Habsburger Familie bestanden wurde. Dieses Paradox der Intimität und Distanz war von zentraler Bedeutung für die Entwicklung der Berühmtheit, indem die Habsburger Fotomontagen bei der Visualisierung eines größeren Phänomens des 19. Jahrhunderts eine aktive Rolle spielten. Eine genaue Betrachtung zeigt die Unstimmigkeiten der Bilder durch Montage aus inkongruentem fotografischem Quellenmaterial auf. Die fortgesetzte Produktion solcher Gegenstände bis zum Ende des Jahrhunderts deutet darauf hin, dass diese Unstimmigkeiten von den Betrachtern der Bilder vermutlich deshalb hingenommen wurden, weil sie durch sie einen Zugang zur zunehmend abwesenden Kaiserin erhielten.

The 1854 invention of *carte de visite* photography dramatically changed expectations for monarchical portraiture. While traditional oil paintings remained the medium of choice for official state portraits, most subjects gained familiarity with their rulers' likenesses through these small, photographic portraits, which were produced by the million during the second half of the nineteenth century.¹ The Habsburg response to this new media reveals their investment in the concurrently evolving phenomenon of celebrity, as well as their ability to manipulate the technical capabilities of photography to best suit their propagandistic aims.

In 1861 Emperor Franz Joseph posed for a *carte de visite* portrait with his two young children Archduchess Gisela and Crown Prince Rudolf (Fig. 1).² The physical contact of Franz Joseph with his children suggests a tender intimacy: Rudolf sits in his



Figure 1: Ludwig Angerer, Emperor Franz Joseph with Archduchess Gisela and Crown Prince Rudolf, c. 1861, *carte de visite*.



Figure 2: Ludwig Angerer, Empress Elisabeth, 1860, *carte de visite*.

father's lap and Gisela leans upon his chair. The emperor's arms extend around both children in a protective embrace. Compared to typical family *carte de visite* portraits, this photograph also suggests a lack: the missing mother. Franz Joseph's wife, Empress Elisabeth (Fig. 2), was physically absent from Vienna in 1861, treating her "affected lungs" on the remote island of Madeira.³ This vague diagnosis and the choice of a destination so distant as to prevent visits from her husband fueled rumors within the Viennese court about the imperial couple's marital strife and Elisabeth's inability to perform her duties as empress. Court member Archduchess Maria Theresa Anna wrote, "One cannot get to the bottom of whether there is much or little wrong with her, since so many versions of Dr. Skoda's pronouncements are told."⁴ The diaries of Elisabeth's mother-in-law, Archduchess Sophie, record her outrage with the empress, who, in Sophie's opinion, "was unmindful of her obligations and [...] was only shamming illness in order to escape winter and [...] pursue her peculiar habits without



Figure 3: Ludwig Angerer, *The Imperial Family*, 1860, *carte de visite*.

constraint.”⁵ What may appear as idle gossip amongst aristocratic elites had political consequences for the struggling Habsburg government. Elisabeth’s nearly two-year-long absence from the court precluded her participation in the public appearances central to her husband’s relationship with his multinational subjects.⁶ Her departure also coincided with several of her child-bearing years, thereby compromising Elisabeth’s ability to produce numerous heirs for the Habsburg throne, her primary imperial responsibility.

Elisabeth’s intransigence extended to a more subtle form of disobedience: an apparent refusal to pose for photographs with her Habsburg family. Though she posed dozens of times with her Bavarian siblings or favorite dogs, Elisabeth appeared in only a single group portrait with the Habsburgs (Fig. 3). There exists no written evidence of the empress’s refusal to be photographed with her family, but the ubiquity of *carte de visite* portrait groupings among their aristocratic peers, including several of Franz Joseph’s younger brothers posing with his wife and children⁷, as well as the importance of family portraits in the history of Habsburg representation⁸, suggests that Elisabeth deliberately avoided this practice.

To obfuscate Elisabeth’s uncooperative attitude, portrait artists manipulated photographic technologies to visually return Elisabeth to her husband’s side. In an 1861 portrait (Fig. 4), Franz Joseph appears confident, his left hand resting jauntily on his hip, while his right hand appears to touch the seated Elisabeth’s upper back; she gazes affectionately toward the two children. It contains all the hallmarks of *carte de visite*



Figure 4: Anonymous, *The Imperial Family*, published by Joseph Bermann *Kunsthandlung*, 1860, photomontage.



Figure 5: Emil Rabending, *The Schnitzler Family*, 1862, *carte de visite*.

studio photography – the sweeping side curtain, cramped composition, and studio props – but this portrait is a photomontage. To produce the image, the anonymous artist assembled elements from two separate Ludwig Angerer *cartes* (Fig. 1 and 2), painted a new backdrop to link the disparate photographs, and then photographed the final product for sale at Joseph Bermann's *Kunsthandlung* on Vienna's Graben.⁹ At roughly nine by six centimeters, the object measured the same size as a standardized *carte de visite* photograph, suggesting that it was meant to be collected in an album where individuals might compile *cartes*.

Comparisons with contemporary Viennese *carte de visite* group portraiture reveal an almost identical composition and setting. In an 1862 portrait of the future novelist and playwright Arthur Schnitzler with his parents, Luise and Johann Schnitzler (Fig. 5), the young parents appear in nearly the same pose as the imperial couple; the mother sits on a high back chair on the left side of the frame, and the father stands behind with his hand resting upon her shoulder. However, closer inspection uncov-

ers cracks in the illusionism of the photomontage. Elisabeth's massive skirts could not fit in the narrow space between the children and Franz Joseph, and the tilt of Gisela's head creates an unnatural angle between her face and body. These fissures reveal the constructed nature of the image, for the artist could not reconcile the different sizes of the photomontaged heads within a singular, unified space. Although this disruptive quality was appealing for twentieth-century avant-garde practitioners, certainly the nineteenth-century *photomonteur* desired a more illusionistic quality. Nevertheless, the continued production of such photomontages through the end of the century indicates that the awkwardness was overlooked or even accepted by their original viewers, perhaps because of the access photomontages granted to the increasingly absent empress.¹⁰

Widely available for visual consumption, but self-consciously secluded from public life, Elisabeth embodies the paradox of intimacy and distance central to the development of celebrity in the nineteenth century.¹¹ As described by Leo Braudy, the personal lives of celebrities played out on the international stage, yet they cemented their status by also portraying themselves as "consummate outsiders", distinguished from the realm of everyday life.¹² Not coincidentally, the same intimacy and distance witnessed in celebrity culture was politically desirable for monarchs, who needed to appeal to their subjects while also insisting upon their ancestral right to rule.

The photomontages addressed this tension by creating narratives that recalled Elisabeth's unique physical body while also assuring the public of her bourgeois values. To achieve this effect, artists paired traditional strategies of imperial and *Biedermeier* group portraiture with the emerging visual culture of celebrity, creating hybrid images that transform Elisabeth into an ideal mother and supportive wife. This paper offers a case study of three examples, all sold at Joseph Bermann's *Kunsthandlung*, in which artists drew upon a range of sophisticated narrative techniques that contradict the perception of Elisabeth as an absent wife and parent. In these photomontages, public desire for *cartes de visite* of Emperor Franz Joseph and his family collide with centuries of carefully-controlled imperial representation; the resulting images reveal the slippery boundaries between monarchical portraits and the imagined relationships they evoke.

While photographic portraiture had been available since the 1840s, what distinguished this new visual culture from earlier media was the nearly universal participation in the craze. Bourgeoisie and aristocracy alike visited *carte de visite* studios, and posed for portraits in which they appear indistinguishable from each other. Although a sitter could choose which attitude to adopt, the number of positions was somewhat limited, and the small scale and repetitive poses render the images relatively banal. Geoffrey Batchen suggests that the success of the *carte* lies in this repetition, because

it allowed collectors to create imaginative relationships through the arrangement of *cartes* within their albums.¹³ Holding these calling-card sized images in the palms of their hands or assembling them into albums, the infinite permutations of individuals allowed the viewer to make new connections between the different personalities. Margaret Olin calls this imaginative potential of portrait photography a 'performative index': "it performs a relation that may not depend on resemblance. Its ability to behave in this relational sense gives a photograph its power to stand in for a person."¹⁴ In Olin's performative index, viewers perceive similarities between disparate photographs, thereby creating links between individuals who are wholly unrelated in real life.

Such a theoretical approach is especially appropriate for *carte de visite* albums, where *cartes* of rulers occupy the same space as those of family members. Placing a *carte* of the imperial family beside a *carte* of one's own family, a viewer can imagine physical and social resemblances between the two groups of people through comparative analyses of composition, gesture, and identity. For example, the 1862 *carte de visite* of the Schnitzler family (Fig. 5) offers striking similarities with the Habsburg photomontage (Fig. 4). Both portraits situate the mother in a high-backed chair with spiral posts. Franz Joseph rests his hand on Elisabeth's shoulder in the same pose as Johann Schnitzler does on his wife's. The viewer can envision the empress occupying the same seat as his wife, or how the photographer directed the emperor to place his hand in just the same manner as in his or her own studio experience. The viewer may even strain to determine the family resemblance between parents and offspring, just as one would with a portrait of one's own family. The comparison demonstrates the indexical aspect of Olin's 'performative index', as photographs become substitutes for individuals, though not necessarily the individuals represented within the portrait. In this 'performance', viewers imagine themselves occupying the same space as the imperial couple.

Portrait photography demanded this type of close looking. As described by Alfred Lichtwark, in "our age there is no work of art that is looked at so closely as a photograph of oneself, one's closest relatives and friends, one's sweetheart."¹⁵ Although the monarch has no such relationship with the average viewer of a *carte de visite* album, the scrutiny performed upon the image inserts the imperial family into the same sphere. Under such analysis it is not difficult to understand why the medium appealed to royal portrait makers. The ability to enter into the imaginative lives of their subjects through their physical presence in *carte de visite* albums granted rulers a visual manifestation never afforded by a painted portrait. Mass-produced and distributed across the continent, *cartes* featuring group portraits of Britain's Victoria and Albert or France's Napoleon III and Eugénie projected an image of bourgeois

domesticity.¹⁶ This intimate and permanent access to a broad population of subjects was unavailable to the Habsburg monarchs because of Elisabeth's refusal to pose for family portraits, particularly those that reproduced the imagery of *carte de visite* studios. The large group portrait of the extended imperial family (Fig. 3) bears little resemblance to the group portraiture typically produced by *carte* photographers. As a result, this image invited none of the imaginary interactions that made *carte de visite* photography so attractive.

Collected alongside portraits of actors and performers, *carte de visite* culture inserted monarchs into the sphere of celebrity. Celebrity culture became increasingly important to nineteenth-century sovereigns, as transformations in public expectations of leaders meant they had to justify themselves as never before. As analyzed by the sociologist Max Weber, traditional elites like the Habsburg family possessed a diffused 'hereditary charisma', which was independent of any individual prince's talents and personality and located entirely within specific monarchical dynasties.¹⁷ This 'hereditary charisma' could not compare with the near magical qualities of the "charismatic authority" that Weber identified in the political demagogues of the late nineteenth century. Monarchs combated this development by employing the same strategies as contemporary celebrities. Germany's Wilhelm I autographed *carte de visite* portraits for his subjects¹⁸, while his successor Wilhelm II granted 'at-home' interviews with the popular press.¹⁹ While aiming to appear as approachable as his German counterparts, the Catholic conservatism of the Habsburg court meant that Franz Joseph also wished to emphasize his exceptional status as the divinely appointed Habsburg leader.²⁰ This tension of intimacy and distance plays out on the surface of the photomontages, which highlight a fragile balance between the desire of the emperor to assert his unique privilege to rule and a popular demand for access to the imperial family.

A closer examination of the photomontages reveals a variety of visual strategies to balance this tension, for the anonymous artist did far more than simply paste Elisabeth into the *carte* with Franz Joseph and the children. The most apparent change is the artist's rearrangement of the four figures. Franz Joseph has risen from his armchair to occupy a dominant position at the center of the image. In contrast, Elisabeth is now seated, her photographic head affixed to a newly-painted figure in an elaborate wooden and upholstered chair. The artist removes the young crown prince from the protective space of a parent's lap; instead, Rudolf plays with toys that foreshadow his future responsibilities as a military leader. Gisela discards her doll to rest her hand upon her brother's hobbyhorse. This shift in figural arrangements places Elisabeth, Rudolf, and Gisela as the base of a triangular composition with Franz Joseph as the apex, visualizing quite literally the emperor's leadership of his family. These modifica-



Figure 6: Anonymous, The Imperial Family, published by Joseph Bermann Kunsthandlung, c. 1863, photomontage.

tions effectively communicated the legitimacy of Franz Joseph's claim to authority, implied the secure future of the dynasty in Rudolf, and emphasized Elisabeth's participation in Habsburg family life.

The appeal of photomontage is especially apparent in comparison with actual group photographs. Court photographer Ludwig Angerer produced the only photograph of Elisabeth with her Habsburg family (Fig. 3), but the 1860 composition conceals the relationships between the sitters. Franz Joseph stands to the far left of the frame, while his brother Ferdinand Maximilian hovers above the empress, his arms placed on either side of her shoulders. The camera did not clearly record Elisabeth's features, perhaps because she was unable to remain motionless while simultaneously balancing the toddler crown prince on her lap and attending to the requests of the

three-year-old Archduchess Gisela. Overall, the portrait offers neither a pleasing intimacy with the royal family nor a didactic perspective on the patriarchal authority of Franz Joseph.

These discrepancies did not prevent artists from mining the image to produce a more appropriate portrait. The family hierarchy in an anonymous photomontage of the *Kaiserfamilie* is far more coherent (Fig. 6). Elisabeth and Franz Joseph appear at the center with the others positioned like satellites around them. Elisabeth pages through a *carte de visite* album, a gesture that repeats the activity of the viewer, who presumably inserted this image into a very similar book. The artist placed Elisabeth at the direct center of the portrait, a compositional choice perhaps intended to demonstrate her importance as the mother of the future emperor. The special emphasis on Elisabeth's motherhood invokes a bourgeois value celebrated in group portraiture dating to the eighteenth century²¹, especially within images of Empress Maria Theresa and her family. Self-styled as *Landesmutter*, Maria Theresa commissioned numerous portraits of her family, the majority of which featured her and her husband surrounded by their expanding offspring. These children, particularly the Archduke Joseph and his brothers, demonstrated the empire's future strength and legitimized Maria Theresa's contribution to the Habsburg legacy.²² The original iconography of motherhood has been traced by Carol Duncan to the secularization of the Holy Family, whose domestic bliss was documented in centuries of Western painting. Like the Holy Family, the imperial family possessed a weighty destiny as inheritors and executors of the Austrian Empire.²³ A portrait of the Habsburgs needed to communicate their suitability for this task.

Without Elisabeth, a portrait of Franz Joseph and his successors suggests a different narrative, especially when compared with recent *Biedermeier* painting. Portraits of a father alone with his children were haunted by the missing mother, who is presumed deceased. In his 1837 portrait of the widower Rudolf von Arthaber and his children (Fig. 7), Viennese painter Friedrich von Amerling²⁴ includes many reminders of the recently deceased mother, such as the fashionable shawl hanging on the arm of the couch. The family seems uncomfortably pressed into the corner of the loveseat rather than in its center, but this arrangement suggests a space for the absent mother beside them.

Many parallels exist between Amerling's portrait and the *carte de visite* produced by Angerer of Franz Joseph with Rudolf and Gisela (Fig. 1). Amerling uses the physical relationship of von Arthaber to his children to demonstrate a gentle love among the family members. Each child touches the father in some way, whether by sitting directly upon his lap or leaning on his knees. The physical contact of Franz Joseph with his children in the *carte* suggests a similar closeness: Rudolf sits in his father's



Figure 7: Friedrich von Amerling, Rudolf von Arthaber and his Children Rudolf, Emilie, and Gustav, 1837, oil on canvas.

lap and Gisela leans upon his chair. Franz Joseph's arms extend around both children, his hands appearing at their waists in a warm embrace.

Signs of this tenderness between father and children have been erased from the photomontage. Franz Joseph now stands at a considerable distance from his children, and Elisabeth replaces his position as their guardian. Whereas the photographed Rudolf wore the skirts of a small child, this Rudolf duplicates his father's military apparel, even surpassing it by wearing a cavalier cap. Gisela also abandons the presence of her parent in order to stand beside Rudolf. Emilie von Arthaber holds a doll, but Gisela drops her toy to lean supportively upon her brother. These modifications transform the interpersonal dynamic of the image. In his 1902 study of Dutch group

portraits, Alois Riegl noted that group unity was produced through a linking of psychological and physical functions between the figures.²⁵ Similarly, in the photomontage, Franz Joseph demonstrates his authority over his family through his position at the peak of their triangular composition. His placement in relation to Elisabeth is equally significant, as she becomes the link between him and his heirs. Franz Joseph's right arm disappears behind Elisabeth's head, creating a physical line through her body to the children at her knees. Here, she is the vessel through which continued Habsburg vitality is measured.

The narrative power of the photomontage is especially apparent when compared to the *carte de visite* Angerer produced of the imperial family in 1860. The toddler Rudolf wears military apparel, with his hat tipped at the same angle as his father's. But the clarity of the imperial succession is confused, especially as Franz Joseph does not appear near the center of the image. The photomontage clarifies these questions by combining the photographic qualities of the *carte* with the narrative power of imperial portraiture.

Though the family portraits emphasize Elisabeth's capability as a mother, nowhere is the image of Elisabeth as an ideal wife more explicitly visualized than in a photomontage of Elisabeth and Franz Joseph together in Franz Joseph's office (Fig. 8). His pen in hand, Franz Joseph shifts the paperwork on his desk when Elisabeth interrupts his concentration with her appearance. Like so many of the photomontages, its composition can be linked to contemporary *cartes de visite*. Such a pose was popular in photographs of husbands and wives, as evidenced by a Disdéri portrait of Prince Richard Metternich and his wife Pauline.²⁶ Closer scrutiny of the Habsburg portrait dissolves this equivalence. Franz Joseph's gilded desk is unfeasibly narrow and short. The ornate chair upon which he sits could never fit behind such an insubstantial piece of furniture. In addition to its insupportable depth, the width of the desk is difficult to discern behind the mass of Elisabeth's skirts. Dwarfed by the figure of his wife, the seated Franz Joseph himself occupies an awkward position, his broad frame disconnected from the shadowed legs that appear beneath the desk. Another fissure appears beneath Elisabeth's left hand; she leans against what looks to be the back of a chair, but no space exists for an additional piece of furniture within this tightly packed frame. Perhaps the most alienating feature of the photomontage is the emotional disconnection between the two figures, who make no acknowledgment of each other comparable to the shared engagement of Pauline and Richard Metternich with the book on Metternich's desk.

These illusionistic failures are a consequence of the manipulation of multiple portraits. The inclusion of a solitary photograph within a photomontage would not have been so problematic, as the entire composition could match the scale determined by the single portrait. However, using the heads of the emperor and empress from two



Figure 8: Anonymous, Elisabeth and Franz Joseph, published by Joseph Bermann Kunsthandlung, c. 1863, photomontage.

separate photographs constrained the composition. Everything the artist drew around the heads of the imperial couple, their clothing, props, and architectural space, had to conform to the distinct sizes of the original photographs.

Photographic illusion in a doctored image was possible, as evidenced by the clarity of the combination print *Fading Away* produced by the British photographer Henry Peach Robinson in 1858. In his celebrated photograph, Robinson compiled five deliberately staged negatives to create a convincing scene of a grieving family. As Robinson's work was familiar across Europe²⁷, it is likely that artists recognized the comparatively slapdash nature of their creations. Which begs the question, why

photography? Artists could have produced similarly didactic portraits using lithography alone, and yet every example uses montage to integrate photographic likenesses.

The use of photography in spite of its clumsiness suggests that the medium was an essential ingredient for the success of the portrait. Perhaps its necessity lies in its evocation of Elisabeth's absent body, or what Roland Barthes called the *noeme* of photography, its capacity to point to something that-has-been.²⁸ The photomontages utilized portraits of Elisabeth taken only months before her 1860 flight from Vienna, photographs that were popular perhaps because of her subsequent absence from the empire. At a time when Elisabeth's body was allegedly wracked with pulmonary disease, referencing the healthy body photographed before her diagnosis was especially valuable. This physicality aligns with Walter Benjamin's discussions of the photography's early history. While Benjamin argued that photography could destroy aura, or "the unique appearance of a distance" between an object and viewer²⁹, he conceded that portrait photography of the mid-nineteenth century retained aura,

which emerged from the “fleeting expression of a human face.”³⁰ Such a preservation of aura would have bolstered Franz Joseph’s sacrosanct privilege as the divinely appointed leader of the Austrian Empire. The photographic increase in accessibility to monarchs makes them even more revered, but only as a reproduction, as this image replaces the actual individual in the hearts of their subjects. Most subjects never saw their monarchs; their experience of this sanctified leader was limited to his or her photographic portrait, which takes on an equivalence with the body of the monarch. As a result, the photomontages allowed the Habsburg court to erase the real Elisabeth and replace her with a more compliant duplicate.

The significance of the reference to the original bodies of the imperial family is demonstrated by a caption that Ludwig Angerer added to an enlargement of his original 1860 portrait.³¹ At the lower left of the image, Angerer added “Nach dem Leben photographirt von L. Angerer.” The insistence that this was produced *nach dem Leben* could be Angerer’s attempt to distinguish his product from the more fanciful montages sold by Bermann’s *Kunsthandlung*. Under this rubric, the appearance of photography in mass-produced images of the imperial family is essential, because they record the physical presence of the monarchs. This evokes a similar sentimental response to one experienced by Barthes when looking at a photograph of Napoleon Bonaparte’s youngest brother Jérôme. Staring into eyes that had once looked at Napoleon Bonaparte, Barthes felt a deep connection to Jérôme, “a sort of umbilical cord link[ing] of the body of the photographed thing to my gaze.”³² These photomontages may have stirred such a response in its viewers: gazing upon their ruler, his beautiful wife seated beside him, they too might have been reminded of the singular existence of their monarchs, and, by extension, their dynastic claim to authority. This further reinforced the reverence that Franz Joseph sought to inspire through the reinstatement of Spanish court etiquette following the 1848 revolutions.³³ The ceremonial of this regime created an artificial distance between Franz Joseph and his subjects, a gap that was crucial to the re-establishment of Habsburg hegemony. Yet, Franz Joseph also needed to inspire loyalty among his heterogeneous subjects. Photography allowed the court to visually resolve the paradox between emphasizing Franz Joseph’s divine status while making himself more available and visible to them. It also obfuscated Elisabeth’s problematic behavior by referencing her healthy body in scenes that highlighted her qualities as a wife and mother.

Such an indexical interpretation of photography has its limitations, as the visual inconsistencies of the Habsburg photomontages make it unlikely that nineteenth-century viewers understood them as unproblematic indexical representations of the imperial family. Recent scholarship has scrutinized Barthes’s discussion of the photographic index, going so far as to question the very existence and composition of im-

ages Barthes used as key visual evidence.³⁴ Nevertheless, the inclusion of photography activated Olin's 'performative index', inviting viewers to imagine relationships with the photographic figures in a manner that simply did not function within other media. Lithographic portraits of the imperial family could never inspire the same type of reflection as photographic portraits. This photographic quality removed the burden of relationship building from Franz Joseph and Elisabeth and transferred it to the viewers.

The success of these photomontages set a precedent for a portrait practice that would extend until the end of the century. Existing between the boundaries of multiple media, the photomontages evade the expectations of photographic, lithographic, and painted portraits. Nevertheless, the insertion of narrative compositions drawn from imperial and *Biedermeier* portraiture suggests that the tropes of monarchical celebrity were works-in-progress. Similar to photography itself, the rules for popular representations of royalty during this period were still being written.

Endnotes

- 1 For a history of cartes de visite in the nineteenth century, see Elizabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven-London 1985.
- 2 The images central to my argument were the subject of an 1998 exhibition at the Österreichische Nationalbibliothek with the accompanying catalogue by Gerda Mraz/Ulla Fischer-Westhauser (Eds.), *Elisabeth, Prinzessin in Bayern, Kaiserin von Österreich, Königin von Ungarn. Wunschbilder oder die Kunst der Retouche*, exhibition catalogue Österreichische Nationalbibliothek, Vienna-Munich 1998.
- 3 Brigitte Hamann, *The Reluctant Empress* (trans. by Ruth Hein), Berlin 2000, 95–125.
- 4 Hamann, *Reluctant Empress* (as note 3), 100.
- 5 Hamann, *Reluctant Empress* (as note 3), 102.
- 6 For analysis of Franz Joseph's use of public appearances, see Daniel Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, West Lafayette (Ind.) 2005.
- 7 Portraits of the Archduke Karl Ludwig with his family can be found in Ludwig Angerer's *Musteralben* (Albertina). For more on the relationship between the court photographer Ludwig Angerer and the imperial family, see Ulla Fischer-Westhauser, *Court Photographers – Photographers for the Court?* in: Anna Auer (Ed.), *Photography and Research in Austria. Vienna, the Door to the European East*, Vienna 2001, 69–78.
- 8 This is especially true during the reign of Maria Theresa. For a study of Maria Theresa's use of family portraiture to secure her position, see Michael Yonan, *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park (Pa.) 2011.
- 9 The 1998 Mraz/Fischer-Westhauser catalogue (as note 2) lists the artist of this image as Emil von Hartitzsch, but the Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv only records the publisher Joseph Bermann as an author (Inventarnummer Pf 19000 E 337). To remain consistent with the Bildarchiv documentation, I describe the artist as anonymous.
- 10 Mraz and Fischer-Westhauser include comparable examples from as late as 1898. Mraz/Fischer-Westhauser, *Wunschbilder* (as note 2), 133.
- 11 Leo Braudy, *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*, New York 1986.

- 12 Leo BRAUDY, Conclusion.: Secular Anointings. Fame, Celebrity, and Charisma in the First Century of Mass Culture, in: Edward BERENSON/Eva GILOI (Eds.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York 2013, 173.
- 13 Geoffrey BATCHEN, *Dreams of Ordinary Life. Cartes De Visite and the Bourgeois Imagination*, in: Martha LANGFORD (Ed.), *Image and Imagination*, Montreal 2005, 63–74.
- 14 Margaret OLIN, *Touching Photographs*, Chicago 2012, 6.
- 15 Alfred LICHTWARK, quoted in Walter BENJAMIN, *Little History of Photography* (trans. Edmund JEPHCOTT/Kingsley SHORTER), in: Michael W. JENNINGS/Brigid DOHERTY/Thomas Y. LEVIN (Eds.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge (Mass.) 2008, 287.
- 16 For a discussion of French and British examples of this practice, see McCauley, A. A. E. *Disdéri and the Carte De Visite Portrait Photograph* (as note 1), and John Plunkett, *Queen Victoria. First Media Monarch*, New York 2003.
- 17 Weber's term is 'Erbscharisma'. Max WEBER, *Economy and Society. An Outline of Interpretative Sociology*, 2 vols (ed. by Günther ROTH and Claus WITTICH), Berkeley-Los Angeles 1978.
- 18 Eva GILOI, 'So Writes the Hand That Swings the Sword'. Autograph Hunting and Royal Charisma in the German Empire, 1861–1888, in: BERENSON/GILOI (Eds.), *Constructing Charisma* (as note 12), 41–51.
- 19 Martin KOHLRAUSCH, *The Workings of Royal Celebrity. Wilhelm II as Media Emperor*, in: BERENSON/GILOI (Eds.), *Constructing Charisma* (as note 12), 52–66.
- 20 UNOWSKY, *Pomp and Politics of Patriotism* (as note 6), 19–32.
- 21 Carol DUNCAN, *Happy Mothers and Other New Ideas in French Art*, in: Norma BROUDE/Mary D. GARRARD (Eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York 1982, 200–219.
- 22 YONAN, *Maria Theresa* (as note 8), 27–28.
- 23 DUNCAN, *Happy Mothers* (as note 21), 217–218, note 6.
- 24 Sabine GRABNER (Ed.), *Friedrich von Amerling. 1803–1887*, exhibition catalogue Österreichische Galerie Belvedere, Leipzig 2003.
- 25 Alois RIEGL, cited in Wolfgang KEMP, *Narrative*, in: Robert S. NELSON/Richard SHIFF (Eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, 72.
- 26 This photograph was in Elisabeth's personal collection of *carte de visite* photography, which she compiled between 1860 and 1864. See Werner BOKELBERG/Brigitte HAMANN (Eds.), *Sisis Schöneheftenalbum. Private Photographien aus dem Besitz der Kaiserin Elisabeth*, Dortmund 1980, 42.
- 27 Robinson's *Pictorial Effect in Photography* (1869) went through many editions and was translated into German in 1886. Beaumont NEWHALL, *The History of Photography. From 1839 to the Present*, 5th ed., New York 1982, 76.
- 28 Roland BARTHES, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York 1981. For recent interpretations of Barthes's *Camera Lucida*, see Geoffrey BATCHEN, *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Mass.) 2009, and OLIN, *Touching Photographs* (as note 14), 51–70.
- 29 Walter BENJAMIN, *Little History of Photography* (as note 15), 285. See also Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. Second Version* (trans. Edmund JEPHCOTT/HARRY ZOHN), in: JENNINGS/DOHERTY/LEVIN (Eds.), *Work of Art* (as note 15), 24.
- 30 BENJAMIN, *Work of Art* (as note 29), 27.
- 31 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. Pf 19000 E 332.
- 32 BARTHES, *Camera Lucida* (as note 28), 80–81.
- 33 UNOWSKY, *Pomp and Politics* (as note 6), 15–25.
- 34 The "Winter Garden" photograph of Barthes's mother is under particular debate. For a discussion of this scholarship, see OLIN, *Touching Photographs* (as note 14), 62–64.

Andrea Lindmayr-Brandl

Vom patriotischen Volkslied zur nationalen Kaiserhymne

Formen der Repräsentation in *Gott, erhalte Franz, den Kaiser!*

No other music has as much representational impact as a national anthem. The national anthem of the Habsburg Empire was the so-called *Kaiserhymne*, the Emperor's anthem. Joseph Haydn was commissioned with precisely one such work during the Napoleonic predicament of 1797. It was staged in Vienna's Burgtheater on the occasion of the birthday of Emperor Francis II in the presence of the sovereign.

This paper explores the question of how the *Volkslied* mutated into the national anthem, which function was assigned to the melody and text and in which way the different peoples of the Empire identified this specific music with the Habsburg-Lorraine dynasty. For before long, the melody had already come to serve as an emotional symbol which stood for the Emperor, which resonated even in his absence and which was used as a political instrument in various ceremonies and celebrations for the purpose of promoting national unity. Of particular interest are the historical and political constellations as well as the mechanisms that helped music attain its status as a national asset and elevate it to a 'representational' artefact protected by the law.

Wohl kein anderes Medium kann eine so starke repräsentative Wirkungskraft entfalten wie die Musik. Dieses Phänomen beruht darauf, dass Musik unvermittelt wirkt, intensiv emotionalisieren kann und in ihrer Melodiegestalt immer verfügbar ist. Das musikalische Genre der Nationalhymne ist davon besonders betroffen. Neben den anderen Insignien eines Staatsgebildes – der Flagge, dem Wappen und dem Bildnis des jeweiligen politischen Herrschers – ist die Hymne eines Lands seine zentrale politische Repräsentationsform. Ausgeprägt im 19. Jahrhundert im Schatten der Französischen Revolution, wird durch die emotionale Überhöhung eines Wir-Gefühls ein nationales Kollektivbewusstsein suggeriert, das den inneren Zusammenhalt des Staats befördern soll. Bis heute haben solche klanglichen Embleme ihren festen Platz in unserer Gesellschaft, ihre Wirkung ist ungebrochen – man denke etwa an die Eröffnung von internationalen Fußballspielen oder an Siegerehrungen bei großen Sportveranstaltungen. Das Erklingen der eigenen Hymne hat schon manch gestandenen Spitzensportler buchstäblich zu Tränen gerührt.

Die Nationalhymne des Habsburg-Lothringischen Kaiserreichs war die sogenannte Kaiserhymne *Gott erhalte*, die unter napoleonischer Bedrängnis bei Joseph Haydn in Auftrag gegeben und erstmals 1797 zum Geburtstag von Kaiser Franz II. öffentlich

inszeniert wurde. In meinem Beitrag will ich der Frage nachgehen, wie das ‚Volkslied‘ zur Nationalhymne mutierte, welche Funktion dabei Melodie und Text zukam und auf welche Weise die verschiedenen Völker des Reichs diese spezifische Musik mit der Habsburg-Lothringischen Dynastie identifizierten. Denn bald diente die Melodie als emotional besetztes Symbol für den Kaiser, das auch ohne dessen Anwesenheit seine Wirkung tat und als politisches Instrument bei verschiedensten Festakten und Feierlichkeiten eingesetzt wurde. Der Dreischritt Präsenz – Präsentation – *Re*-Präsentation scheint hier beinahe schulmäßig ausgebildet zu sein. Mich interessieren aber auch die vielfältigen, oft versteckten Mechanismen, mit deren Hilfe Musik ein nationaler Charakter eingeschrieben wird und sie zu einem repräsentativen, durch das Gesetz geschützten Artefakt erhoben wird.

Ausgangspunkt meiner Untersuchung ist zunächst die bestehende Sekundärliteratur – hier ist vor allem das Buch des langjährigen Leiters der Kommission für Musikforschung, Franz Grasberger, zu nennen¹ –, ergänzt durch historische Zeitungsberichte, die seit jüngerer Zeit an der Österreichischen Nationalbibliothek im Volltext durchsucht werden können.² Auf Basis dieses neu verfügbaren Materials kann erstmals konkreter verfolgt werden, welche Personengruppen musiziert haben, wer das Publikum war, wo die Kaiserhymne aufgeführt wurde und an wen sie überhaupt gerichtet war. Auch die Reaktion der Beteiligten und das Zusammenspiel mit anderen repräsentativen Künsten soll thematisiert werden. Meine Darstellung wird sich auf den Zeitraum von der Entstehung bis zur offiziellen Aufnahme des Liedes in das militärische Protokoll im Jahr 1826 konzentrieren und – nach einem großen Zeitsprung – mit der jüngsten, sozusagen ‚posthumen‘ Repräsentation im Rahmen des Requiems für Otto (von) Habsburg im Wiener Stephansdom im Jahr 2011 schließen.

Die historische Konstellation: Propaganda für den Krieg

Als im Herbst 1796 das Projekt ‚Kaiserhymne‘ offiziell in Angriff genommen wurde, war der Zeitpunkt für diese Aktion politisch hochaktuell: Die Folgen der französischen Revolution und die Kriegserklärung Napoleons an Österreich führten zu einer Serie von Kriegen an verschiedenen Fronten des Habsburgerreichs. Im sogenannten Ersten Koalitionskrieg (1792–1797) war von Anfang an das Kriegsglück auf Seiten der Feinde und die Hoffnung Österreichs auf einen kurzen Feldzug schnell zerstört. Neue Feldzüge konnten nur unter großen finanziellen Opfern der Bevölkerung realisiert werden, was zu Versorgungsmängeln und enormen Teuerungen führte. Auch bäuerlicher Widerstand gegen weitere Rekrutierungen aus deren Reihen war spürbar, die Stimmung im Volk insgesamt schlecht. Dazu kam eine gefürchtete innerpolitische Bewegung von anti-monarchistischen Freigeistern, die mit den Idealen der fran-

zösischen Revolution sympathisierte und die Bürger von den Fesseln durch Staat und Kirche zu befreien suchte. In diesen geheimen Versammlungen von oppositionellen sogenannten ‚Nichtprivilegierten‘ wurde der Wunsch nach Demokratie und einem raschen Kriegsende offen ausgesprochen und propagiert.³

In dieser Krise der Monarchie, die im Jahr 1794 kulminierte, trat Franz Josef Graf von Saurau (1760–1832) auf den Plan. Er stammte aus einem alten steirischen Adelsgeschlecht, stand in enger Verbindung zur Monarchie und zum Kaiserhaus und befand sich auf dem Weg zu einer vielversprechenden Karriere im Staatsdienst. Erst wenig zuvor war er zum stellvertretenden Polizeipräsidenten der unmittelbar dem Kaiser zugeordneten Polizeihofstelle avanciert, und in dieser Funktion agierte er erbarmungslos. Gleichsam als Demonstration für die Schlagkraft und die Macht des Staatsapparats deckte er die verräterischen Gruppierungen auf und lieferte sie der Gerichtsbarkeit aus. Unter dem Schlagwort der ‚Jakobinerverschwörung‘ fanden öffentliche Schauprozesse statt, in denen unverhältnismäßig harte Gefängnisstrafen verhängt und sogar mehrere Todesurteile ausgesprochen wurden. Graf Saurau, der auch der persönliche Berichterstatter des Kaisers war, galt als die treibende Kraft dahinter. Als Belohnung für die erfolgreiche Zerschlagung dieser Gruppierungen erhielt er zusätzlich das Amt des Regierungspräsidenten von Niederösterreich.⁴

In der Frage, ob der Krieg gegen Frankreich tatsächlich weitergeführt werden sollte, war man sich auch innerhalb der Regierung nicht einig. Staatsminister Zinzendorf riet zum Frieden, Außenminister Baron Thugut hingegen vertrat die gegenteilige Position. Trotz der andauernden Unzufriedenheit im Volk entschloss man sich schließlich für die Fortführung der Kampfhandlungen. Thugut war bewusst, dass er konkrete Propagandamaßnahmen ergreifen musste, um in der Bevölkerung die Kriegsbegeisterung erneut anzufachen. In einem vertraulichen Brief an den Kabinettsminister Graf Colloredo vom 24. Juli 1796 sprach er seine Bedenken und Pläne offen aus:

„Ich fürchte Wien allerdings mehr als die ganze Macht unseres Feindes; von dort droht der Untergang. Ich habe vor, morgen darüber mit dem Grafen Saurau zu sprechen, denn es ist ja vor Allem die Pflicht der Polizei, die Mittel zur Leitung der öffentlichen Meinung an Hand zu lassen.“⁵

Saurau nahm sich der Sache engagiert an. Es erging ein dringender Appell an den Erzbischof, von der Kanzel aus für den Krieg zu sprechen und die Bevölkerung auf die „Gefahren des Friedens“ aufmerksam zu machen.⁶ Und es war derselbe Saurau, der kurz danach die Initiative für die Gestaltung einer Hymne für den Kaiser ergriff. Diese Musik sollte seinen eigenen Worten zufolge „die treue Anhänglichkeit des Vol-

kes an seinen guten und gerechten Landesvater vor aller Welt kund [...] thun, und in den Herzen aller guten Österreicher jenen edlen Nationalstolz [...] wecken, der zur energischen Ausführung jeder von dem Landesfürsten als nützlich erkannten Maßregel unentbehrlich ist.“ Dies schien ihm „besonders in dem Zeitpunkte nothwendig[,] wo die Jakobiner sich mit der vergeblichen Hoffnung schmeichelten, unter den guten Wienern Anhänger und Theilnehmer [sic!] ihrer verbrecherischen Anschläge zu finden.“⁷ Dass die bestellte Hymne tatsächlich den erklärten patriotischen Zweck voll und ganz erfüllen würde, war zunächst nicht garantiert, wenn auch – wie wir sehen werden – strategisch perfekt vorbereitet.

Der Kompositionsauftrag: Vom Nationallied zum ‚Volkslied‘

In demselben oben zitierten Schreiben, das an den Hofmusikgrafen Moritz Dietrichstein gerichtet war, wird deutlich, dass von Anfang an die englische Königshymne – dort als „Nazionallied“ bezeichnet – das Vorbild für die in Auftrag gegebene Komposition war.⁸ *God save the King* ist eine alte englische Melodie, die unter der Bedrohung von schottischen Rebellen von Thomas Arne, Musikdirektor und Komponist von *Rule of Britannia*, für Orchester bearbeitet wurde und am 28. September 1745 als musikalische Loyalitätserklärung für König George II. an der bekannten Londoner Bühne Drury Lane vor großem Publikum zur Aufführung gelangte. Der Erfolg war enorm, die Hymne musste mehrmals wiederholt werden und wurde kurz danach auch in Covent Garden und anderen Londoner Theatern am Ende des Abends abgesungen.⁹ Ab 1749 erklang sie bei öffentlichen Auftritten des Königs, wurde aber erst allmählich im Verlauf der Regierungszeit von George III. (1760–1801) als offizielle englische Nationalhymne anerkannt.¹⁰ Im Gegensatz zum französischen Revolutionslied der *Marseillaise* ist sie eine monarchische Hymne.¹¹ Dass die englische Melodie in den 1790er-Jahren ihren Weg nach Deutschland fand und für den Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. mit den Worten „Heil dir im Siegerkranz“ adaptiert wurde, mag ein weiteres, stilles Argument für die Wahl der Vorlage gewesen sein. Immerhin war Preußen erster Koalitionspartner in dem laufenden Krieg gegen Napoleon.¹²

Die Wahl des Dichters für den neuen österreichischen Hymnentext fiel auf Lorenz Leopold Haschka, einen kriegsbegeisterten konservativen Hofpoeten. Er hatte sich als patriotischer Gelegenheitsdichter bereits mehrfach bewährt. Auch zum Auszug eines im Herbst 1796 zusammengestellten Wiener Freiwilligen-Korps, das zur Verstärkung der Truppen nach Mantua entsendet wurde, leistete er zwei poetische Beiträge, die im Sinne Sauraus die Kriegsbegeisterung im Volk schürten.¹³ Haschkas Aufgabe war es offensichtlich, den englischen Hymnentext für den österreichischen Kaiser zu adaptieren, was er auftragsgemäß erledigte. Anstelle von „God save the King / God

save Great George our King“ heißt es nun „Gott! erhalte Franz den Kaiser / Unsern guten Kaiser Franz“. Alle vier Strophen sind in ähnlicher Textparallelität angelegt.¹⁴ Weniger ‚vorbelastet‘ in seinem überzogenen Patriotismus erscheint der Komponist Joseph Haydn, schon damals eine überaus beliebte und hoch angesehene Persönlichkeit der Wiener Gesellschaft. Ganz konnte er sich den Kriegsereignissen allerdings nicht entziehen: Im selben Jahr 1796 komponierte er seine *Missa in tempore belli* (Hob XXII:9), die er im *Agnus dei* mit Pauken und Trompeten besetzte, um das Heranrücken des Feindes zu suggerieren. Haydns musikalische Vertonung des Texts von Haschka ist dem englischen Vorbild weniger nah angelehnt, sondern geht vielmehr eigene Wege.¹⁵

Wenn Saurau in dem Schreiben an Dietrichstein die neue Hymne als „unser Volkslied“ bezeichnete, dann ist damit freilich nicht der von Herder eingeführte Begriff gemeint, der in der später ansetzenden akademischen Diskussion um das sogenannte Volkslied eine zentrale Rolle spielte.¹⁶ Hier wurde ‚Volkslied‘ im ganz wörtlichen Sinn verstanden, als ein Lied des Volks, bzw. ein Lied, das das Volk singen sollte – auch wenn es, im Gegensatz zur ‚echten‘ englischen Volkshymne, mit politischem Kalkül von höchster Stelle verordnet wurde.

Die Uraufführung: Präsenz und Präsentation

Vieles spricht dafür, dass Graf Saurau unter dem Aspekt von größtmöglicher öffentlicher Aufmerksamkeit Ort und Zeitpunkt der Uraufführung schon von Anfang an mitkonzipiert hatte. Das Theater war damals die erste Institution, in der Adel und gehobenes Bürgertum sich in großer Zahl und kultivierter Umgebung zusammenfanden. Dort konnte auch der Kaiser hautnah erlebt werden, wenn er zu speziellen Veranstaltungen oder besonderen Festen persönlich erschien. Diese Konstellation war keine besondere Wiener Erscheinung, sondern war auch in England und anderen europäischen Monarchien üblich. Auch GOD SAVE THE KING wurde, wie schon erwähnt, erstmals in einem Theater aufgeführt, und die preußische Adaption der Hymne HEIL DIR IM SIEGERKRANZ erfuhr ihre erste öffentliche Präsentation am 5. Mai 1795 im Berliner Nationaltheater, zur Geburtstagsfeier des Königs.¹⁷

In Wien wurde der anstehende 29. Geburtstag des Kaisers am 12. Februar 1797 auserwählt und seine Anwesenheit im Burgtheater genutzt, um das neue ‚Volkslied‘ zur Uraufführung zu bringen. Haydn selbst kümmerte sich um eine ‚Theaterfassung‘, die er neben der textierten Originalmelodie und einem Chorsatz gleich mitlieferte. In dieser Fassung, die er selbst mit „Volks Lied“ überschrieb, ließ er das volle Orchester mit einem länger ausgehaltenen Akkord beginnen und bemerkte dazu: „Die allererste Note wird nur anfangs gespielt um dem Volk den Ton zu geben.“ (Abb. 1)

Abbildung 1: Johann Joseph Haydn, Orchesterpartitur des Kaiserlieds mit der Überschrift „Volcks Lied“ und dem Vermerk „v. Jos. Haydn [1]797.“ (Autograph).

Das ‚Volk‘, das bei der Vorstellung anwesend war, erlebte das erstmalige Absingen der Melodie wohl zunächst einmal nicht als Nationalhymne, sondern als Geburtstagsständchen an seine Majestät. Der Text, der in Handzetteln vor der Veranstaltung ausgegeben wurde, war ausschließlich an die Person des ‚guten Kaiser Franz‘ adressiert, mit allen guten Wünschen zu seinem zunächst persönlichen und wohl auch politischen Wohlergehen verbunden: „Gott! erhalte Franz den Kaiser, / Unsern guten Kaiser Franz! / Lange lebe Franz der Kaiser / In des Glückes hellstem Glanz!“

Diese Glückwünsche wurden vom versammelten Theaterpublikum in der Pause, nach einem Akt der komischen Oper von Karl Ditters von Dittersdorf¹⁸ und einem kurzen Ballett, unmittelbar an den anwesenden Kaiser Franz gerichtet. Seine Majestät gab – zeitgenössischen Berichten zufolge – seine „Rührung auf das huldvollste zu erkennen“.¹⁹ In dieser Konstellation repräsentierte das ‚Volks Lied‘ in seiner eigenen Geburtsstunde als Huldigung an den Kaiser zunächst tatsächlich primär das Volk und dessen Liebe zum Herrscher, um „die Empfindungen ihres Herzens für das Wohl ihres geliebten Fürsten öffentlich und gemeinschaftlich darthun zu können.“²⁰ Erst zweitrangig stand es für den Kaiser und das durch ihn repräsentierte Reich. Letzterer

ist hier bloß der Adressat des Liedes, der in seiner persönlichen Präsenz jedoch die beste Voraussetzung für die spätere Repräsentationsfunktion der Melodie schuf.

Die Parallelaktionen: Re-Präsentation

Dass aus der verhältnismäßig intimen Situation der Uraufführung ein hochoffizieller Akt wurde, dafür zeichnete wiederum Graf Saurau verantwortlich. Im Stil einer Musil'schen ‚Parallelaktion‘ versandte er noch rechtzeitig vor dem 12. Februar einen rasch hergestellten Erstdruck des Liedes (Abb. 2) an alle anderen Wiener Theater sowie an viele größere Städte des Reichs, verbunden mit der Aufforderung, „die Wünsche des ganzen Volkes [mögen] an dem nämlichen Tage für die Erhaltung seiner Majestät erschallen.“²¹ Wie *de facto* die rasche Distribution der Hymne bis in die letzten Ecken des Reichs organisiert wurde, erhellt sich aus dem Grazer Präsidialgeschäftsprotokoll vom 3. Februar 1797. Demnach schickte Saurau Musik und Text in die steirische Landesstelle, die mithilfe eines Circulars die Aufforderung, „dieses Lied auch hierlande mit möglichster Feierlichkeit absingen [zu] lassen“, umgehend an alle Kreisämter weiterleitete.²²

Aus einem Bericht der *Wiener Zeitung* erfahren wir, dass dieser Anweisung pflichtgetreu gefolgt wurde. Gleichzeitig mit dem sozusagen ‚Ur-Festakt‘ im Burgtheater wurden auch in Graz, Judenburg, Leoben, Innsbruck, Prag sowie östlich von Wien, in Brünn, Krakau, Ofen, Pest und vielen weiteren Städten Feierlichkeiten zum Geburtstag des Kaisers inszeniert, in deren Rahmen Haydns Hymne erklang.²³ Die Wiener Situation wurde dadurch gleichsam nachgestellt und ihr Effekt multipliziert: Man feierte ebenfalls in einem Schauspielhaus (sofern eines vorhanden war)²⁴, setzte ein inhaltlich passendes Stück auf den Spielplan und sang zum Beginn oder zum Abschluss der Veranstaltung das ‚Volk's Lied‘, das nun freilich nicht an eine physisch vorhandene Person adressiert werden konnte. In Triest war Erzherzog Ferdinand Karl anwesend und nahm als Mitglied der kaiserlichen Familie stellvertretend die Glückwünsche entgegen. In anderen Städten, wie etwa in Innsbruck, stellte man ein Bild von seiner Majestät auf, das man ansingen konnte, und in Graz und Judenburg wiederum schmückte man eigens dafür die Bühne. In der steirischen Landeshauptstadt war es eine – leider nicht genauer beschriebene – allegorische Dekoration, in Judenburg „verwandelte sich die Bühne in eine ländliche Gegend, in deren Mitte auf mit Rosen umwundenen Säulen, ein Tempel sich zeigte, der niedlich beleuchtet war.“²⁵ Damit abstrahierte sich der ursprüngliche Akt der Gratulationsgeste und löste sich von der unmittelbaren Situation des Gegenübers. Die Anwesenheit des Kaisers musste imaginiert werden, sei es durch persönliche Stellvertreter, durch ein ausgestelltes Porträt oder durch eine allegorische Dekoration. In Verbund mit Repräsentationselementen aus anderen Künsten – der Literatur, der bildenden und der darstel-

Langsam.

Gott! er = hal = te Franz den Kai = ser, Unsern guten Kai = ser Franz! Lange le = be Franz der Kai = ser In des Glük des hellstem Glanz! Ihm er = blühen Lorber = Kai = ser, wo Er geht, zum Ehrens = Kranz! Gott! er = halte Franz den Kai = ser, Unsern gu = ten Kai = ser Franz!

Gott, erhalte den Kaiser!

10.

1.

Gott! erhalte Franz den Kaiser,
 Unsern guten Kaiser Franz!
 Lange lebe Franz der Kaiser
 In des Glücks hellstem Glanz!
 Ihm erblühen Lorbeer-Kaiser,
 Wo Er geht, zum Ehren-Kranz!
 Gott! erhalte Franz den Kaiser,
 Unsern guten Kaiser Franz!

2.

Laf von Seiner Fahnen Spitzen
 Strahlen Sieg und Furchtbarkeit!
 Laf in Seinem Rathe sitzen
 Weisheit, Klugheit, Redlichkeit;
 Und mit Seiner Hoheit Wägen
 Schalten nur Gerechtigkeit!
 Gott! erhalte Franz den Kaiser,
 Unsern guten Kaiser Franz!

3.

Ströme deiner Gaben fülle
 Über Ihn, Sein Haus und Reich!
 Reich der Bosheit Macht; enthülle
 Jeden Schelm und Wuben-Streich!
 Dein Gesez sey stets Sein Wille;
 Dieser uns Gesezen gleich!
 Gott! erhalte Franz den Kaiser,
 Unsern guten Kaiser Franz!

4.

Troh erleb' Er Seiner Lande,
 Seiner Wölker höchsten Flor!
 Sch' sie, Eins durch Bruder-Bande,
 Ragen allen Andern vor;
 Und vernehme noch am Rande
 Später Gruft der Enkel Chor:
 Gott! erhalte Franz den Kaiser,
 Unsern guten Kaiser Franz!

Abbildung 2: Johann Joseph Haydn, Erstdruck von „Gott, erhalte den Kaiser!“ für Singstimme und Klavier, Wien, 1797.

lenden Künste – nahm die Hymne nun eine doppelte Funktion ein: Sie präsentierte nach wie vor das Volk als Überbringer von Glückwünschen, repräsentierte aber auch den abwesenden Kaiser.

Das ‚Wiener Aufgebot‘

Dieser Ablösungsprozess von einer konkreten Situation war auch nötig, um die intendierte politische Funktion des Lieds in den Vordergrund rücken zu lassen. Zur Zeit der Auftragsvergabe, Mitte 1796, war das Habsburgerreich ganz konkret von Napoleons Truppen bedroht, die vor allem in Italien stetig vorrückten und das kaiserliche Heer in eine sehr bedrängte militärische Lage brachten. Wie bereits oben, im Zusammenhang mit der Wahl des Textdichters Haschka, erwähnt, wurde schon im Herbst desselben Jahrs ein 1.400 Mann starkes Bataillon von Freiwilligen entsendet, um die militärischen Aktionen in Mantua zu unterstützen. Bei diesem ‚Corps der Wiener Freywilligen‘ handelte es sich um Bürger, die für ihre Verpflegung und Ausrüstung selbst aufkamen. Saurau ahnte wohl schon damals, dass es mehr Unterstützung aus dem Volk brauchte, um der Bedrängnis Herr zu werden. Tatsächlich ging Mantua am 2. Februar 1797 verloren, und das Freiwilligen-Korps geriet in französische Gefangenschaft.²⁶

Ob nun das Projekt ‚Kaiserhymne‘ unmittelbar mit einer längerfristig geplanten allgemeinen Mobilmachung der Wiener Bevölkerung in Verbindung stand oder sich die historischen Umstände erst kurzfristig in diese Richtung hin entwickelten, ist im Rückblick schwer zu sagen.²⁷ Nach dem Fall Mantuas fiel jedenfalls ganz Oberitalien in die Hände der Napoleonischen Truppen, die in den folgenden Wochen bis in die Südsteiermark vorstießen. Als diese bedrohlichen Nachrichten Anfang April Wien erreichten, wurde erstmals auch der Bevölkerung die unmittelbare Bedrohung drastisch bewusst. Viele Adelige verließen die Stadt, die Banken und Schulen wurden geschlossen. Nach einem Aufruf des Kaisers, in dem er an den ‚Nationalgeist‘ seiner Untertanen appellierte, kundgetan von Graf Saurau, und einer Rede Sauraus an die Standesvertreter im Rathaus wendete sich die bedrückte Stimmung (Abb. 3). Ein patriotischer Enthusiasmus wurde entfacht und der Aufforderung zur Landesverteidigung begeistert Folge geleistet. Am 17. April 1797 verließ ein Freiwilligenheer von rund 40.000 Mann nach Fahnenweihe und abgelegtem Eid die Stadt.²⁸ Auch wenn diese kriegsbegeisterte Truppe schlussendlich nicht zum Einsatz kam – denn nach einem eilig erklärten Waffenstillstand kehrte man schon nach drei Wochen ohne jede Kampfhandlung wieder in die Heimatstadt zurück –, so hatte diese gemeinschaftliche Aktion doch einen großen sozialen Zusammenhalt im Volk hergestellt und ging als ‚Wiener Aufgebot‘ in die Geschichte ein.

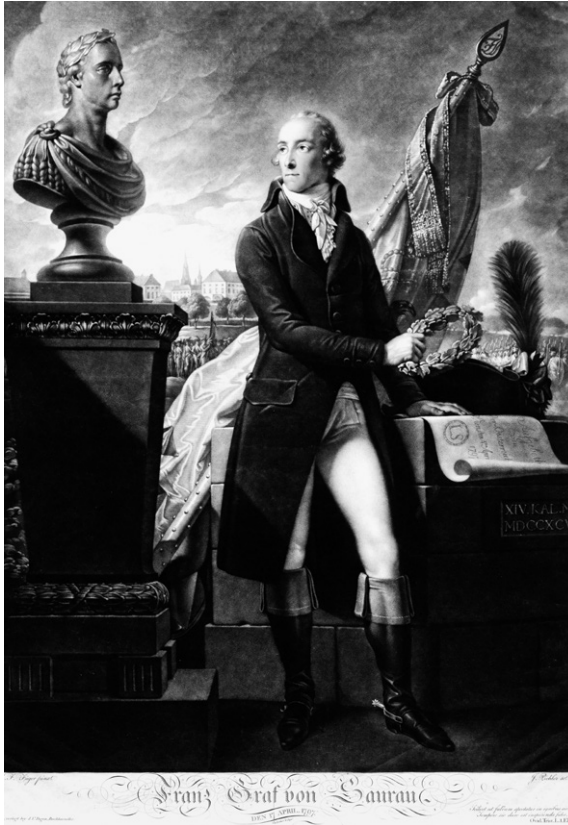


Abbildung 3: Schabblatt von Johann Peter Pichler nach einem Gemälde von Heinrich Friedrich Füger, Franz Josef Graf von Saurau (1760–1832), den 17. April 1797. Bildnis des Grafen Saurau mit Lorbeerkranz und dem Aufruf zur Bildung eines allgemeinen Landsturms, neben einer Büste von Kaiser Franz II. Im Hintergrund Fahne, Truppen und die Wiener Innenstadt.

Ob schon beim Ausrücken die Kaiserhymne gespielt wurde, davon besitzen wir keine Kenntnis. Dokumentiert ist aber, dass sie zumindest bei der Rückkehr des Heers erklang. Zur Feier des Tages gaben die beiden Hoftheater freies Schauspiel. Als der Kaiser im Kärntnertor-Theater erschien, „wurde [er] mit Äußerungen des in- nigsten Entzückens bewillkommt [sic!]. Alsogleich wurde das beliebte Nationallied *Gott erhalte den Kaiser* auf Verlangen vom Orchester angestimmt und von den Anwesenden einhellig abgesungen.“²⁹ – also gleicher Ort, gleiche Situation, aber andere Umstände: Das Volk besang den anwesenden Kaiser, aber nun nicht zum Geburtstag, sondern aufgrund eines staatspolitischen Ereignisses mit einem ‚Nationallied‘.³⁰ Man dankte dem Herrscher für den wiedergewonnenen Frieden und dachte dabei wohl an den Beginn der zweiten Strophe: „Laß von seiner Fahne Spitzen / Strahlen Sieg und Fruchtbarkeit! / Laß in seinem Rate sitzen / Weisheit, Klugheit, Redlichkeit“.

Dieselbe Bezeichnung als Nationallied findet sich in einer Anzeige des Wiener Musikalienhändlers Joseph Eder, in der im Mai 1797 die Kaiserhymne um 6 Kronen

angeboten wurde (siehe Übersicht 1). Die Titel des hier aufgelisteten restlichen Angebots machen deutlich, dass Haydns Komposition nur eines von vielen patriotischen Liedern war, die im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen entstanden sind. In seiner *Geschichte des Konzertwesens in Wien* meint Eduard Hanslick, dass das ‚Wiener Aufgebot‘ „viel schlechte Compositionen auf dem Gewissen [habe]. [...] Einen kleineren, jedenfalls edleren Beitrag gab Beethoven mit seinem *Kriegslied der Oesterreicher*“³¹ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung WoO 122. Beethoven hatte bereits für den vorausgegangenen Auszug des ‚Corps der Wiener Freywilligen‘ ein ebenso zündendes Klavierlied mit dem Titel *Abschiedsgesang an Wiens Bürger* WoO 121 komponiert, das dem Kommandanten der Truppe gewidmet ist.³²

Übersicht 1: Neue Musikalien, Wiener Zeitung, 10. Mai 1797, S. 1345

Neue Musikalien,
welche bey Joseph Eder und Comp. Kunst- und Musikalienhändler am Graben, um
beygesetzte Preise zu haben sind:

Clavierstücke.

Raphael	Lied der Freude bey der Ankunft Sr. königl. Hoheit des Erzherzogs Karl	15 kr.
Raphael	Aufruf eines Oesterreichers an seine Mitbürger	15 kr.
Haydn	Nationallied: Gott erhalte den Kaiser	6 kr.
Wittasek	Freudenlied der Freywilligen bey der Rückkehr nach Wien	10 kr.
Schwanenberg	Volkslied bey der Wiederkehr der deutschen Streiter	3 kr.
Anonym	Kriegslied für das adelich niederösterr. ständische Freykorps, gesetzt nach dem Aufruf den 14. April	6 kr.
Raphael	Marsch für das ständische Freykorps	6 kr.
Raphael	Marsch für die Wiener Bürgerschaft	6 kr.
Wanhal	Marsch für die Wiener Universität	6 kr.
Wanhal	Marsch für die akademischen Künstler	6 kr.
Teyber	Marsch für das Korps des bürgerl. Handelstandes	6 kr.
Teyber	Retirade der französischen Truppen	6 kr.
Benuci	Marsch für das Korps der Wiener Freywilligen	6 kr.

Verbreitung und Popularisierung

Um das Kaiserlied aus seinem konstruierten Rahmen und seiner zunächst eindimensionalen politischen Funktion zu lösen, musste die Melodie auch in breiten Bevölkerungsschichten und bei anderen sozialen Gruppen Eingang finden. Dass dieses Ziel rasch erreicht wurde, bezeugen Passagen aus den sogenannten ‚Eipeldauer Briefen‘, die in satirischem Ton aus dem Wiener Alltagsleben berichten. Schon bei der Beschreibung der Uraufführung erwähnte der Autor, dass das Lied bereits „in allen Gesellschaften und öffentlichen Oertern gesungen und von allen Fräulein aufn Klavier gespielt“ wird.³³ Zahlreiche Verlagsankündigungen von entsprechenden Bearbeitungen bestätigen die rasche Distribution in private Salons bereits vom ersten Jahr seiner Entstehung an.³⁴ Auch Haydn selbst trug zur Popularisierung der Hymne bei. Nicht nur, dass seine Autorschaft als ‚berühmtester Tonsetzer‘ seiner Zeit an sich schon ein Qualitätsurteil bedeutete. Schon kurz nach der Entstehung nahm er die Melodie zur Grundlage des Variationensatzes eines Streichquartetts³⁵ – später *Kaiserquartett* genannt – und eroberte damit die Adelsalons und das gehobene Bürgertum. Eine von ihm selbst erstellte Klavierfassung des Variationensatzes erweiterte den Rezipientenkreis der einkomponierten Melodie zusätzlich.³⁶

Der von Grasberger und späteren Autoren vertretenen Ansicht, dass die Kaiserhymne zwar schnell beliebt wurde, bald aber ihre politische Funktion und damit ihre repräsentative Kraft wieder verlor³⁷, muss aufgrund der recherchierten Zeitungsmeldungen widersprochen werden. Schon Anfang Juli 1797 war sie bei der Musterung der kroatischen Miliz in Agram nach der Fahnenweihe erklingen und „erweckte in allen Gemüthern Rührung und Enthusiasmus“.³⁸ Drei Monate später, am 8. November 1797, fanden in Graz Feierlichkeiten zur gut überstandenen Belagerung durch das französische Heer statt, die mit einer Abendveranstaltung im Theater schlossen. Man gab „unter prächtiger Wachsbeleuchtung“ die Stücke *Der dankbare Sohn* und *Der Bürgermeister*, dazwischen „sang das ganze versammelte Publikum das Volkslied: Gott erhalte den Kaiser! mit vieler Rührung des Dankes zu Gott, um die Erhaltung des guten Fürsten.“³⁹ Aus dem folgenden Jahr gibt es einen Bericht aus Korneuburg, wo die Kaiserhymne im Rathaus unter Anwesenheit eines Regierungsrats, des Stadtmagistrats und vieler Zuschauer zur Ehrung von vier Männern gesungen wurde, die sich beim Ausbruch einer Seuche durch ihren persönlichen Einsatz verdient gemacht hatten. Auch dabei war „manches Auge voll Thränen des Dankes und der Liebe gegen unseren Monarchen“.⁴⁰

Dass mit dem Lied nicht nur emotional der Kaiser, sondern über die Person des Kaisers auch sehr bald sein Reich repräsentiert wurde, lässt eine Komposition von Antonio Salieri erkennen. Noch vor der Jahrhundertwende, 1799, komponierte der

Wiener Hofkapellmeister eine Kantate mit dem sprechenden Titel *Der Tyroler Landsturm*, laut Titelblatt „zum Vortheil der durch feindliche Verheerungen verunglückten Tyroler und Vorarlberger Landeseinwohner“, die als weiteres Beispiel einer nationalpatriotischen Komposition sich auf Kriegshandlungen im zweiten Koalitionskrieg bezieht. Salieri repräsentierte hier die beiden gegeneinander kämpfenden Nationen mit den ihnen zugewiesenen Melodien: Frankreich durch die *Marseillaise* (die am 7. Juli 1795 zur offiziellen Nationalhymne erklärt worden war), Österreich durch die Kaiserhymne.⁴¹

Religiöse Konnotationen

Ein weiterer Faktor, der zur Loslösung der Melodie aus ihrer ursprünglichen Funktion als Geburtstagsständchen beitrug, war ihre Nähe zur geistlichen Musik. Dazu tragen einerseits die hymnenartige Gestaltung der Melodie, andererseits aber auch die gesungenen Worte bei. Insbesondere der Text der ersten Strophe ist eigentlich ein Gebet, ein Anruf Gottes verbunden mit der Bitte, dem Kaiser wohlgesonnen zu sein. Dieser Wunsch bildet auch den Refrain, der jede weitere Strophe sinnfällig abschließt. Auch wenn im Sinne des aufgeklärten Absolutismus die Macht des Kaiser nicht mehr auf dem Gottesgnadentum beruhte, entsprach diese enge Verbindung zwischen geistlicher und weltlicher Macht, wie sie auch schon in der englischen Hymne angelegt war, dem reaktionären Herrschaftsstil von Kaiser Franz II.⁴²

Die inhärente religiöse Wirkung der Kaiserhymne wurde bei der Uraufführung ungeplant verstärkt, indem sich einige Theaterbesucher zum besseren Lesen des Texts Kerzen anzündeten. Der oben schon erwähnte Eipeldauer, den die dadurch entstandene Atmosphäre an die Johannesandacht erinnerte, meinte, man wollte damit bewusst demonstrieren, dass der Kaiser auch eine Art Schutzpatron seines Volkes sei.⁴³ In der Tat zeigt die Melodie nicht nur eine enge Verwandtschaft zu einem kroatischen Volkslied⁴⁴, sie stimmt in ihrer Tonfolge auch mit verschiedenen Chormelodien überein. Vor allem der Beginn des lateinischen Glaubensbekenntnisses *Pater noster, qui es in coelis*, das zum Standardrepertoire eines katholischen Christen gehört, mag dazu beigetragen haben, dass viele Bürger des Habsburgerreichs die Kaiserhymne mehr oder weniger bewusst als Musik mit starkem religiösem Einschlag empfanden. Auch Joseph Haydn soll sie als „mein Gebet“ bezeichnet haben.⁴⁵ Ein Bericht des Schauspielers August Wilhelm im September 1808 verdeutlicht die irrationale Wirkung der Melodie auch bei seinem Schöpfer, der sie den Tränen nahe „mit unerklärbarem Ausdruck“ seinem Besucher am Klavier vorspielte. Haydn „spiele dieses Lied an jedem Morgen und oft habe [er] Trost und Erhebung daraus genommen in den Tagen der Unruhe.“⁴⁶

Die Zeitungen berichteten, dass das Lied immer wieder auch in Kirchen, während einer Messfeier oder unmittelbar im Anschluss daran, erklingen ist, gerne in Verbindung mit dem *Te Deum*. Auf dem Land sowie in Städten an der Peripherie des Kaiserreichs ersetzte der Messgesang die Aufführung im Theater, oft begleitet von einem dekorierten Kaiserbildnis. Beispielhaft sei eine Siegesfeier in der Pfarrkirche von Brody (Galizien) genannt, von der in der *Lemberger Zeitung* Folgendes berichtet wird:

„Am gestrigen Tage wurde dem Allmächtigen für den glorreichen Sieg [...] ein feierliches Dankopfer gebracht. Nachdem sich sämtliche k. k. Behörden, der Magistrat, der Handelsstand, die Bürgerschaft mit ihren Fahnen, und die Schulen in die Pfarrkirche begeben, in welcher das Bildnis Sr. Majestät unseres allergnädigsten Landesvaters auf eine anfassende [sic!] Art schön dekoriert aufgestellt war, so wurde daselbst bey einer von Dilettanten eingeleiteten, mit vieler Präzision vorgetragenen Vokal- und Instrumental=Musik das Hochamt und eine der Feier dieses Tages angemessene Predigt gehalten, das Tedeum so wie das Lied: ‚Gott erhalte Franz den Kaiser‘, von allen Anwesenden abgesungen, und auf solche Art dieses feierliche Dankopfer beschlossen.“⁴⁷

Diese Verquickung von Politischem mit Religiösem wurde schon früh institutionalisiert. Bereits drei Tage nach Kaiser Franzens Geburtstag – am 15. Februar 1797 – fand im Stephansdom eine organisierte Massenhochzeit statt. Vierundzwanzig minderbemittelte Bürgertöchter wurden auf Kosten eines britischen Grafen eingekleidet, mit Aussteuer und 500 Gulden ausgestattet und unter dem Beistand von Regierungsmitgliedern und Gräfinnen vor den Altar geführt. Beim anschließenden gemeinsamen Mittagmahl wurde nicht nur auf den edlen Spender, sondern auch auf das Wohl des Kaisers und des Vaterlands angestoßen. Dazu erklang das „neue Volkslied ‚Gott erhalte‘“ – wie es im Zeitungsbericht heißt –, „von der Regimentskapelle angestimmt“.⁴⁸ Dieses Ereignis dokumentiert, wie früh die Volkshymne bereits aus ihrer ursprünglichen Funktion heraustrat und unter veränderten Bedingungen nun tatsächlich Repräsentationsfunktion einnahm. Sie stand für den nicht anwesenden Kaiser, der damit gleichsam ‚in den Raum‘ geholt wurde, und erfüllte damit eine ähnliche Funktion wie ein repräsentatives Porträt. Bemerkenswert ist dabei auch die Rolle des Militärs, eines zentralen politischen und gesellschaftlichen Pfeilers des Habsburgerreichs. Schon allein die Tatsache, dass eine Regimentskapelle das Lied anstimmte, gab der Musik einen offiziellen Charakter.

Die Repräsentationsfunktion der Hymne nach 1800

Wie bereits angedeutet, lassen die recherchierten Zeitungsnotizen erkennen, dass die Kaiserhymne nicht erst seit der Völkerschlacht von Leipzig oder dem Wiener Kongress Repräsentationsfunktion eingenommen hat. Schon 1808 findet sich eine Erwähnung einer Aufführung von *Gott erhalte* im Zusammenhang mit der Krönung von Kaiser Franz' dritter Frau Maria Ludovika zur ungarischen Königin in Preßburg, und jährliche Geburtstagsfeiern im Stil der Ur- und Erstaufführungen wurden in allen Reichsstädten eine langjährige Tradition. Eine ähnliche Feierlichkeit übertrug sich bald auch auf den Namenstag des Herrschers, der auf den 4. Oktober fiel. Den Zeitungsberichten zufolge inszenierte man das Absingen der Hymne auf vielfältige Weise: Gerne begann man mit dem Vortrag eines patriotischen Prologs, mit einem Bildnis des Kaisers auf der Bühne, gelegentlich auch mit einem allegorisch-nationalen Tableau, und schloss schließlich die Feierlichkeiten mit der besagten Hymne. Das Schauspielhaus und manchmal auch die ganze Stadt waren zu diesem Ereignis besonders hell erleuchtet, Kanonendonner, Trommeln und Paukenschall betonten den festlichen Charakter. Dieses Zusammenspiel von Literatur, bildenden Künsten, Licht, Lärm und nicht zuletzt Musik verband die repräsentativen Künste der Zeit zu einem einzigartigen Akt – nämlich der Demonstration der Verbundenheit des Volks mit seinem Herrscher. Denn auch wenn die Haydn'sche Hymne in den öffentlichen Medien bereits ‚National-Lied‘ genannt wurde und nicht immer vom Volk bzw. dem Publikum allein vortragen, sondern von Schauspieler oder Opersänger zumindest angestimmt wurde, so blieb das Lied – auch wenn nationale Töne sicherlich bereits mitschwangen – in diesen Veranstaltungen grundsätzlich immer noch ein Glückwunsch-Ständchen des ‚Volks‘, und damit immer noch ein ‚Volkslied‘ im ursprünglichen Sinn.

Im Laufe der nächsten Jahrzehnte wurden mit der Hymne besonders verdienstvolle Männer geehrt, Denkmäler eingeweiht, Schulen und ‚Kinderbewahranstalten‘ eröffnet und ein neuer Rathaustrum gewürdigt. Dabei erweckt die Musik den Berichten zufolge große Rührung, innige Gefühle, Freudentränen, Jubel und Vivatrufe. Im Oktober 1822 erklang sie zur Eröffnung des Theaters an der Josefstadt, im Anschluss an Beethovens *Weihe des Hauses* und gefolgt von einem passenden Schlusstableau. Gleichzeitig diente sie aber auch immer noch als Volkshymne – etwa, wenn der Kaiser auf Reisen war und ihm die Bevölkerung auf der Straße mit dieser Hymne unmittelbar zujubelte.

Auch im k. k. Militärleben hatte sie in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts längst ihren Platz gefunden. Sie erklang als „erhabener Choral“ in Lemberg anlässlich einer Akademie für verwundete galizische Soldaten, bei einer Parade in Graz anlässlich einer Friedensfeier unter lauten Vivatrufen des Volkes, und auch von

einer Aufführung in einer Militärstation in Siebenbürgen in walachischer Sprache haben wir Nachricht.⁴⁹ Immer wieder liest man von Aufführungen von *Gott erhalte* bei Feldmessen, Siegesfeiern, Jahrestagen von wichtigen Schlachten oder Truppenbesichtigungen, gespielt von der Militärmusik. Die offizielle Installierung der Hymne im Jahr 1826 als Parademusik für das Militär⁵⁰ scheint demnach nicht – wie oft behauptet – der Beginn ihrer Funktion als Nationalhymne zu sein, sondern schließt viel eher eine Entwicklung ab, in der sich die Funktion der Melodie von der Volkshymne zur Kaiserhymne wandelte. Sie ist letztlich der Beweis, dass Graf Sauraus Plan voll und ganz aufgegangen war.

Die Variabilität der Hymne

Dass bekannte Melodien gerne mit neuen Texten versehen werden, ist ein häufiges Phänomen von populärer Musik. Es ist einerseits ein Zeichen für deren Beliebtheit, andererseits aber auch selbst Motor für deren Verbreitung. Die Tatsache, dass *Gott erhalte* nicht als Nationalhymne, sondern als Volkslied eingeführt wurde, hatte zur Folge, dass es von Anfang an einem solchen Prozess der Kontrafaktur unterworfen war. Ein sehr frühes Beispiel für eine Umtextierung mit politischem Hintergrund ist ein Gastmahl im Wiener Augarten, das am 21. Mai 1797 von der Innung der Gold- und Silberschmiede zu Ehren der Unterstützer des ‚Wiener Aufgebots‘ veranstaltet wurde. Bei der Tafel sprach man „unter Trompeten und Paukenschall“ einen Toast auf die Gesundheit des Kaisers aus. „Sodann aber ward ein mit der Aufschrift: Bürgergefühl, gedrucktes Lied, nach der Melodie des beliebten Volksgesangs: Gott erhalte unseren Kaiser [...] mit ungemeiner Rührung abgesungen, welche dieses Gastgeboth zu einem wahren patriotischen Bürgerfeste machte.“⁵¹

Dass die Melodie nach verhältnismäßig kurzer Zeit schon tief im Volk verwurzelt war, belegt eine weitere Passage, die auf ein anderes soziales Umfeld hinweist. In einem der Eipeldauer Briefe liest man, dass bei einer Tanzveranstaltung auf dem Wiener Schottenfeld die Tanzpaare einen bedruckten Zettel in der Hand hatten und während des Tanzens ein Lied nach der Melodie *Gott erhalte unseren Kaiser* gesungen hätten.⁵²

Die Beispiele für Neutextierungen sind zahlreich. Zum einen wurden damit innerhalb des Kaiserreichs weitere Mitglieder des Kaiserhauses, die man ebenfalls unter den Schutzschirm Gottes stellen wollte, angesprochen: der sehr beliebte, als Kriegsherr erfolgreiche Erzherzog Karl mit „Gott, erhalte Karl den Helden!“ oder die Kaiserin durch „Lange lebe Ludovike, Unsre holde Kaisern!“. Auch aktuelle politische Ereignisse fanden Eingang in den Text. So hieß es etwa zum Ende des Zweiten Koalitionskriegs: „Friede bringt dem Lande Seegen [sic!], Friede ist des Landes Heil!“, abgesungen 1802 im vaterländischen Theater in Prag.⁵³ Zum anderen trat die Melodie

auch über die österreichischen Grenzen, wenn sie in Hamburg als Gesellschafts-Lied und als *Volkslied für Hamburgs glückliche Bürger*, in Berlin als Freimaurer-Gesang und in Paris als Offertorium für den katholischen Gottesdienst in Druck ging.⁵⁴ Auffällig ist, dass in diesen Publikationen Haydn als Autor genannt wurde und man möglicherweise bloß die instrumentale Melodie des Streichquartettsatzes textierte und nicht bewusst die habsburgische Kaiserhymne umdichtete.⁵⁵

Tatsächlich scheint es weniger der Text als vielmehr die konstante Melodie zu sein, die im österreichischen Kaiserreich sehr bald Repräsentationsfunktion übernahm. Schließlich wurde *Gott erhalte* schon kurz nach seiner Entstehung in die wichtigsten Landessprachen des Vielvölkerstaats übersetzt, was der Wirkung der Hymne keinen Abbruch tat. Und auch in den folgenden Jahrzehnten musste sie im Zuge der Herrscherwechsel mehrmals ihren Text ändern.

Das Schicksal der Hymne in den nächsten hundert Jahren war bewegt und soll hier nicht mehr dargestellt werden. Am folgenschwersten war wohl die Neutextierung von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, die als *Das Lied der Deutschen* 1841 als Aufruf zur nationalen Einigung im Deutschen Bund veröffentlicht wurde. Spätestens mit der Wahl des patriotischen Lieds zur Nationalhymne der Weimarer Republik hatte die Melodie auch offiziell das Land gewechselt. Heute verbindet man mit der gesungenen dritten Strophe von Fallerslebens Text („Einigkeit und Recht und Freiheit“) die aktuelle offizielle Staatshymne der Bundesrepublik Deutschland.⁵⁶ In England und den USA kennt man die Melodie hingegen als Kirchenlied.⁵⁷

Dass mit dem Ende des habsburgischen Kaiserreichs auch dessen Hymne aufgegeben werden musste, ist letztlich auch ein Zeichen ihrer starken symbolischen Verbundenheit mit diesem historischen Staatengefüge. Als allerletzter Nachklang kann ihre Inszenierung im Requiem für Otto von Habsburg verstanden werden, das am 16. Juli 2011 in der Stephanskirche von Erzbischof Christoph Schönborn zelebriert wurde. Am Ende der Zeremonie, kurz bevor der Sarg in die Kaiserkrypta überführt wurde, kündigte der Kardinal das Singen der Kaiserhymne an, indem er geschickt Worte aus deren letztgültiger Textfassung als letzten Gruß an den Verstorbenen einflocht.⁵⁸ Er nannte sie „alte Volkshymne“ und ersetzte den Habsburgischen Thron mit der Geschichte der Familie: „Innig bleibt mit Habsburgs Throne / Österreichs Geschick vereint“ wurde zur „untrennbar mit der Geschichte unseres Landes verbundene Geschichte der Familie“ umformuliert. Seiner Rede setzte er die Krone auf, wenn er aus den Zeilen „Mächtig durch des Glaubens Stütze / Führ' er [der Kaiser!] uns mit weiser Hand!“ das Schlusswort gestaltete, indem er die Person des Kaisers durch Gott ersetzte: „Möge uns alle Gott beschützen und uns führen mit weiser Hand.“ Dass Text und Melodie hier nun eindeutig keine Volkshymne mehr darstellen, sondern zumindest in der Republik Österreich nach wie vor die alte monarchistische Ordnung

repräsentieren, zeigte die Reaktion der anwesenden österreichischen Politiker beim nachfolgenden Absingen: Sie schwiegen eisern.

Anmerkungen

- 1 Franz GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing 1968. Leider fehlen dieser gut recherchierten, überaus informativen Publikation Nachweise sowie ein Anmerkungsapparat. Darauf basierend vgl. auch Otto BIBA (Hg.), *Gott erhalte! Joseph Haydns Kaiserhymne/God preserve! Joseph Haydn's Imperial Anthem*, Wien 1982; und Günter BROSCHE (Hg.), *Joseph Haydn. GOTT! ERHALTE FRANZ DEN KAISER und STREICHQUARTETT Op.76, Nr 3: VARIATIONENSATZ*. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Sammelhandschrift aus dem Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 16.501), Graz 1982; ebenso Thomas LEIBNITZ (Hg.), *Joseph Haydn. Gott erhalte. Schicksal einer Hymne*, Wien 2008.
- 2 ANNO. *Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online* (<http://anno.onb.ac.at>). Die Volltextsuche wird freilich durch Frakturschrift und die in manchen Fällen mangelnde Qualität der Vorlagen erschwert und führt daher trotz Automatisierung nicht zu allen Belegstellen.
- 3 ERNST WANGERMANN, *Von Joseph II. zu den Jakobinerprozessen*, Wien 1966.
- 4 Constantin VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Wien 1874, Bd. 28 (1874), 279–283.
- 5 *Vertrauliche Briefe des Freiherrn von Thugut*, hg. von Alfred von VIVENOT, Wien 1872, Bd. I, Nr. 469, 323; zitiert nach WANGERMANN, *Jakobinerprozesse* (wie Anm. 3), 210.
- 6 Briefkonzept von Saurau an Hohenwart, 27. Juli 1796, nach WANGERMANN, *Jakobinerprozesse* (wie Anm. 3), 210.
- 7 Schreiben vom 28. Februar 1820 an den Hofmusikgrafen Moritz Dietrichstein, anlässlich der Überreichung der Originalhandschriften Haydns, zit. nach GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs* (wie Anm. 1), 13.
- 8 „Oft habe ich bedauert, daß wir nicht gleich den Engländern ein Nazionalied hatten, [...]“ (wie Anm. 7). Auch findet sich im Archiv der Familie Saurau eine Niederschrift der englischen Hymne sowie eine deutsche Übersetzung davon (GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs* [wie Anm. 1], 23).
- 9 Percy A. SCHOLES, „God save the King!“ Its history and its romance, London 1942, 8–14.
- 10 Vgl. dazu u. a. Esteban BUCH, *Beethovens Neunte. Eine Biographie*, Berlin-München 2000, 21–30; F. Gunther EYCK, *The Voice of Nation. European National Anthems and Their Authors*. Westport, Connecticut-London 1995, 13–21.
- 11 Birgit GLANER unterscheidet in ihrem Artikel ‚Nationalhymnen‘, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel 1997, 16–24, drei Hymnentypen: die volksliedartig einfach gehaltene Landeshymne (Friedfertigkeit und Heimatliebe), die patriotische Volkshymne (marschartiger und kämpferischer Charakter) und die Königshymne (dem Kirchenlied nahestehend und in Gebetsform gehalten, devoter Lobgesang, typ. für konservative monarchist. Staatsform), der *Gott erhalte* zugerechnet wird. (21)
- 12 Zwischen 1813 und 1815 diente sie sogar als preußische Staatshymne. Vgl. dazu BUCH, *Beethovens Neunte* (wie Anm. 10), 40.
- 13 „Beym Auszug der Wiener Freywilligen, im Oktober 1796“ und „Bey der Fahnen-Weihe der Wiener-Freywilligen im Oktober 1796“, nach GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs* (wie Anm. 1), 22–23. Siehe auch Johann PEZZL, *Chronik von Wien*, Wien 1824, 260–261.

- 14 Vgl. dazu die Gegenüberstellung bei Günter BROSCHE, Vorwort zu: Joseph Haydn (wie Anm. 1), 13.
- 15 Vgl. dazu z. B. die Melodieanalyse bei Claudia Maria KNISPEL, Vom Volkslied zur Nationalhymne, in: *Musiktheorie* 17 (2002), 195–207.
- 16 Zur Begriffserklärung vgl. den Beitrag von Wolfgang FUHRMANN, Volck's Lied. Zum ‚Gattungs-‘ Kontext von Haydns „Gott erhalte“, in: *Haydn-Studien* 10 (2013), 467–491.
- 17 Hans Jügen HANSEN, Heil Dir im Siegerkranz. Die Hymnen der Deutschen, Oldenburg 1978, 7–11.
- 18 Grasberger vermutet, dass ein patriotisches Lied im zweiten Akt der Oper, das auf den Sieg auf dem Schlachtfeld anspielt, Ursache für die Wahl dieses an sich unpolitischen Stücks war. Siehe GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs* (wie Anm. 1), 30.
- 19 Bericht in der Wiener Zeitung, 22. Februar 1797, S. 538; zitiert auch in Oscar TEUBER/Franz SCHÖCHTNER, *Unser Kaiserlied. Eine Denkschrift zum Centennarium der Volkshymne*, Wien 1897, 20. Vergleiche weitere zeitgenössische Berichte dieses Ereignisses in GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs* (wie Anm. 1), 30–33.
- 20 Bericht der Uraufführung im Magazin der Kunst und Litteratur, Wien 1797, Jg. 5, 231–234, zitiert nach TEUBER/SCHÖCHTNER, *Unser Kaiserlied* (wie Anm. 19), 20.
- 21 Brief von Saurau nach Prag, 30. Jänner 1797, abgedruckt in GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs* (wie Anm. 1), 27–28. Auch hier wird die Vorbildrolle und politische Funktion der englischen Hymne angesprochen: „Es wird Eurer Excellenz bekannt sein, welche Wirkung das bekannte englische Volkslied: God save the King, auf das Volk hervorgebracht, und wie sehr dasselbe seit so langer Zeit den Nationalgeist zur gemeinschaftlichen Vertheidigung gegen auswärtige Feinde in tätiger Spannung erhalten habe.“ (27).
- 22 Zit. nach GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs* (wie Anm. 1), 27.
- 23 Wiener Zeitung, 22. Februar 1797, 537–539.
- 24 In Innsbruck war das Schauspielhaus zu diesem Zeitpunkt geschlossen und man wich auf einen Saal in der Universitätsbibliothek aus.
- 25 Wiener Zeitung, 22. Februar 1797, 538.
- 26 PEZZL, *Chronik von Wien* (wie Anm. 13), 260–261.
- 27 Auch der Kustos der Hofbibliothek, Anton Schmid, schreibt 1847 rückblickend: „Auch dürfte derselbe [Nationalgesang] in dem damaligen Kampfe mit dem übrerrheinischen Dränger als ein edles Mittel dienen, die Herzen der Oesterreicher zu einem noch höheren Grade der Anhänglichkeit für den Fürsten und das Vaterland zu entflammen und die Schaar der freiwilligen Kämpfer, welche durch ein allgemeines Aufgebot versammelt wurden, sowohl vermehren, als zum Streite begeistern.“; zit. nach BROSCHE, *Joseph Haydn* (wie Anm. 1), 11.
- 28 PEZZL, *Chronik von Wien* (wie Anm. 13), 261–269.
- 29 Wiener Zeitung, 6. Mai 1797, 1297.
- 30 Die Bezeichnungen der Kaiserhymne in den Zeitungsmeldungen ist vielfältig und unsystematisch. Am häufigsten wird sie ‚Volkslied‘ genannt, oder auch nur ‚Lied‘, ‚Gesang‘, ‚Volksgesang‘ oder ‚Melodie‘ bzw. ‚österreichische Volksmelodie‘. Außerdem finden sich die Bezeichnungen ‚Chor‘, ‚Choral‘, ‚Hymne‘, ‚Volkshymne‘, ‚Völker-Hymnus‘ sowie schließlich ‚Nationallied‘.
- 31 Eduard HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, 170–172.
- 32 Vgl. dazu Helga LÜHNING/Siegward BRANDENBURG (Hg.), *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Bonn 1989, insbesondere den Beitrag darin von Günter SCHNITZLER, *Politische Lieder im Schaffen Beethovens*, 205–227.
- 33 Josef RICHTER, *Die Eipeldauer Briefe 1799–1813*, 2 Bde., München 1918. Bd. I, 33. Heft (1797), Vierter Brief, 307. Auch die englische Hymne „God save the King“ wurde bald zu einem ‚streetsong‘: vgl. dazu SCHOLES, „God save the King!“ (wie Anm. 9), 25.

- 34 Z. B. Wiener Zeitung, 15. Juli 1797; siehe auch GRASBERGER, Die Hymnen Österreichs (wie Anm. 1), 39.
- 35 Streichquartett Op. 76 Nr. 3, Hob. III:77.
- 36 Franz EIBNER, Die authentische Klavierfassung von Haydns Variationen über das „Gott erhalte“, in: Das Haydn-Jahrbuch 7 (1970), 281–303.
- 37 „Die Melodie hat sofort rasche Verbreitung erlebt, ganz vom Musikalischen her. Als Hymne mußte der Gesang durch Jahrzehnte wachsen, ehe er in solcher Bedeutung Allgemeingut wurde; die beabsichtigte politische Wirkung konnte das Lied zunächst nicht erzielen.“ Siehe GRASBERGER, Die Hymnen Österreichs (wie Anm. 1), 6.
- 38 Wiener Zeitung, 15. Juli 1797.
- 39 Wiener Zeitung, 8. November 1797, 3327–3328.
- 40 Medizinisch-chirurgische Zeitung Nr. 70, 3. September 1798, 350–351.
- 41 Vgl. dazu Thomas LEIBNITZ, „Gott! Erhalte ...“. Joseph Haydns Kaiserlied und die Hymnen Österreichs, in: DERS. (Hg.), Joseph Haydn. Gott erhalte. Schicksal einer Hymne, Wien 2008, 8–69, 35–36. Der Erstdruck der Titelseite ist auf Seite 36 abgebildet. Salieris eigene bildhafte Beschreibung zum Ablauf der in der Komposition angedeuteten Ereignisse wird zitiert in Volkmar BRAUNBEHRENS, Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts, München-Zürich 1989, 232–233.
- 42 Vgl. dazu Hermann KURZKE, Nationalhymnen sind säkularisierte Kirchenlieder, in: Cornelia KÜCK/DERS. (Hg.), Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge (Mainzer Hymnologische Studien), Tübingen 2003, 1–22.
- 43 RICHTER, Eipeldauer Briefe (wie Anm. 33), 307.
- 44 Vgl. dazu GRASBERGER, Die Hymnen Österreichs (wie Anm. 1), 41.
- 45 GRASBERGER, Die Hymnen Österreichs (wie Anm. 1), 45 und Albrecht RIETHMÜLLER, „Gott! Erhalte“. National Anthems and the Semantics of Music, in: Walter BERNHART u. a. (Hg.), Word and Music studies Defining the Field, Amsterdam 1999, 321–336, hier 322.
- 46 Zit. nach GRASBERGER, Die Hymnen Österreichs (wie Anm. 1), 35.
- 47 Lemberger Zeitung vom 24. November 1813, 712.
- 48 Wiener Zeitung vom 15. Februar 1797, 465–468 (mit einem Namensverzeichnis der getrauten Paare). Dieses Ereignis wird auch von Eipeldauer beschrieben (wie Anm. 33, 307–308).
- 49 Lemberger Zeitung, 8. November 1813, 677; Vaterländische Blätter, 3. Sept. 1814, 424; Wiener Zeitung, 29. Juli 1819, 681.
- 50 GRASBERGER, Die Hymnen Österreichs (wie Anm. 1), 62–63 und TEUBER/SCHÖCHTNER, Unser Kaiserlied (wie Anm. 19), 65–66.
- 51 Wiener Zeitung, 3. Juni 1797, 1598.
- 52 RICHTER, Eipeldauer Briefe (wie Anm. 33), Band II, 15. Heft (1800), Erster Brief, 41–42.
- 53 GRASBERGER, Die Hymnen Österreichs (wie Anm. 1), 57–59.
- 54 BIBA, Gott erhalte! (wie Anm. 1), 9.
- 55 Vgl. dazu RIETHMÜLLER, „Gott! Erhalte“ (wie Anm. 45), 321.
- 56 Vgl. dazu Albrecht RIETHMÜLLER, Joseph Haydn und das Deutschlandlied, in: Archiv für Musikwissenschaft 44 (1987), 241–267; Ulrike AICHHORN/Stefan JEGLITSCH, Österreichische Hymnen im Spiegel der Zeit. Geschichte und Geschichten von Bundes-, Landes-, Europa- und inoffiziellen Hymnen, Wien 2010, 97.
- 57 Sondra Wieland HOWE, Austrian Music Textbooks in the Mason-McConathy Collection, in: Journal of Historical Research in Musik Education 21 (1999), 84–96, 89.
- 58 Das Absingen der Hymne ist in einem Video auf YouTube dokumentiert: <https://www.youtube.com/watch?v=pMMhfR5i9wA> [letzter Zugriff: 14.08.2015]

Adriana De Feo

Selbstdarstellung und höfische Repräsentation

Dramatische Sujets zur Glorifizierung der Habsburgerdynastie in der barocken Librettistik

In all its manifestations (*dramma per musica* with *licenza*, serenate, cantate), the theatrical genre of the homage opera (Huldigungsooper) used allegory to convey authority and obedience, and dazzle with spectacle and splendour. In order to portray elements of homage in relation to the Habsburg court and dynasty, librettists drew on themes from classical antiquity. In this way they devised opera plots in which the mythological and historical traditions of the material were adapted to reflect contemporary political circumstances. In particular, in powerful figures such as Aeneas, Ascanio and Hercules, poets and composers saw the most important founding fathers of the European dynasties that now looked to the ancient world to legitimise roots in a new Roman Empire – the Holy Roman Empire of the German nation. Based on various examples from librettos of the Baroque period, and focusing on compositions that have previously not been examined in detail, this article will explore themes (more precisely, *topoi*) employed for the glorification of the Habsburg dynasty and its ‘canon of virtues’.

Der politische Inhalt der Huldigungskompositionen (*dramma per musica* mit *Licenza*, *Serenata* oder Kantate) ist ein wichtiger Aspekt eines Librettos, maßgeblich zum Zweck der Selbstdarstellung, der Machtentfaltung und der Verherrlichung einer Dynastie. Anhand verschiedener Beispiele aus der barocken Librettistik werden im Folgenden *Topoi* für die Glorifizierung des Geschlechts der Habsburger aufgezeigt. Damit wird versucht, die Existenz eines habsburgischen ‚Tugendkontextes‘ auszuloten.

Der Huldigungscharakter solcher Texte in Zusammenhang mit dem Hof und Geschlecht der Habsburger wird von den Librettisten durch Rückgriffe auf antike Vorbilder dargestellt: Insbesondere in den Gestalten des Ascanius, Aeneas und Herkules sahen Dichter und Komponisten die wichtigsten Stammväter jener europäischen Entwicklung, die seit der Antike mit dem Ziel verfolgt worden war, ein neues römisches Imperium erstehen zu lassen.

Der Huldigungscharakter des Texts konnte sowohl in versteckter als auch in offener Form in Erscheinung treten, und das dramatische Sujet musste mit dem jeweiligen Anlass zusammenpassen: Politische Anspielungen auf das habsburgische Geschlecht und auf die Pflichten als Herrscher, Hochzeitsglückwünsche sowie der

Lobpreis auf die Dynastie auf der Bühne lassen sich meistens als verschleierte (aber auch offensichtliche) Huldigung deuten, die sich auf den jeweiligen konkreten Anlass beziehen. Somit konstruierte man in den Libretti eine Handlung, in der die mythologisch-historische Überlieferung des Stoffs für zeitgenössische politische Verhältnisse adaptiert wird.

Ascanius: Die Gründung der Stadt Alba und eines neuen Stammes

Einer der Topoi dieses Tugendkontexts ist die Gründung eines neuen Reichs mit machtvollen Herrschern durch den Rückgriff auf die Figur des Ascanius:¹ Die Geschichte von Aeneas' Sohn Ascanius, der über Alba regieren soll, bot die Möglichkeit, Parallelen zwischen dem Sujet und zeitgebundenen politischen Ereignissen herzustellen, weshalb das Ascanius-Sujet für ein politisch-allegorisches Auftragswerk besonders geeignet war.² Schon vor der berühmten librettistischen Bearbeitung durch Giuseppe Parini (Mailand 1771), von Wolfgang Amadeus Mozart in Musik gesetzt, war dieser Stoffsjet Gegenstand von Vertonungen. So sind neben Parinis Libretto weitere fünf Textbücher belegt, in denen Ascanius als Titelheld fungiert: das *dramma per musica L'Ascanio* von Filippo Renato Sbarra und Giuseppe Antonio Bernabei (München 1686), das *dramma per musica Ascanio* von Pietro d'Averara und Carlo Francesco Pollarolo (Mailand 1702), das *poemetto drammatico Julo Ascanio Re d'Alba* (Wien 1708) von Pietro Antonio Bernardoni und Johann Joseph Fux, das *dramma per musica Ascanio, ovvero Gli odi delusi dal sangue* (Dresden 1718) von Antonio Maria Lucchini und Antonio Lotti und schließlich das *componimento per musica Enea e Ascanio*, zu dem vermutlich Christoph Willibald Gluck die Musik schrieb (Wien-Frankfurt am Main 1764).

Das Libretto von Mozarts *Ascanio in Alba* wurde aus Anlass der Hochzeit Erzherzog Ferdinand Karls von Habsburg mit Prinzessin Maria Beatrice Ricciarda d'Este im Oktober 1771 in Auftrag gegeben. Diese seit Langem geplante Hochzeit war ein großes politisches und gesellschaftliches Ereignis, wie die Zweckbestimmung der Serenata (die am Regio Ducal Teatro von prominenten Darstellern aufgeführt werden sollte) und die Wahl des renommierten Mailänder Intellektuellen Giuseppe Parini als Autor des Texts beweisen.

Die gesamte Handlung von *Ascanio in Alba* (mit einem pastoralen Thema als Hintergrund) lässt sich als verschleierte Huldigung deuten, die sich auf den konkreten Anlass bezieht und die habsburgische Dynastie preist:³ Ascanius als Gründer der neuen Stadt Alba ist das allegorische Ebenbild Ferdinand Karls, der einen weiteren habsburgischen Staat in Italien gründen sollte, wozu die Ehe mit der Prinzessin von Este (der einzigen Tochter von Ercole III. Rinaldo, Herzog von Modena) die Vor-

aussetzung bildete.⁴ Die Rolle der Venus ist auf die Kaiserin Maria Theresia bezogen, welche die Ehe gestiftet hatte, jedoch nicht zur Hochzeit nach Mailand gekommen war. Die Kaiserin wurde mittels einer allegorischen Darstellung glorifiziert. Denn Venus führt durch das Spiel und trifft die Entscheidungen, während sich Ascanius – und das ist ein wichtiger allegorischer Aspekt – als gehorsamer Sohn gibt. Auf Befehl der Venus wird eine neue Stadt gegründet, in der Ascanius regieren wird: „Qui novella città sorger vedrete / de la diva, e del figlio opra sublime.“ [„Hier werdet ihr eine neue Stadt entstehen sehen als erhabenes Werk der Göttin und des Sohns.“]

Der Text ist voller Anspielungen und allegorischer Reden, die Maria Theresia und ihre angeblich kluge Regentschaft preisen. Bereits der Eingangschor von Genien und Grazien („Di te più amabile“), enthält eine deutliche Anspielung auf ihren Edelmut und ihre aufgeklärte Denkweise sowie auf die aktuellen politischen Bestrebungen des europäischen Ausgleichs:

GENI E GRAZIE

Di te più amabile,
né dea maggiore,
celeste Venere,
no, non si dà.
Tu sei degli uomini,
o dea, l'amore:
di te sua gloria
il ciel si fa.
Se gode un popolo
del tuo favore,
più dolce imperio
cercar non sa.
Con fren sì placido
reggi ogni core,
che più non bramasi
la libertà.

GENIEN UND GRAZIEN⁵

Keine ist liebreicher,
höher als du
unter den Göttinnen,
himmlische Venus.
Du bist die Liebe
der Menschen, o Göttin,
des Himmels Ruhm bist du.

Kein süßeres Reich
sucht sich ein Volk,
steht es in deiner Gunst.

Mit sanftem Zügel
lenkst du jedes Herz,
so dass die Freiheit
es nicht mehr begehrt.

Die Göttin Venus hält die Fäden der Handlung in Händen, ebenso wie die Kaiserin damals zur Regisseurin der fürstlichen Hausmachtspolitik durch ehelich motivierte Zweckbestimmungen wie die Hochzeit zwischen Ferdinand Karl und Maria Beatrice wurde. Letztere trägt die Züge einer weiteren wichtigen Partie der Serenata: Mit Silvia wird schließlich auf die Braut angespielt; der Chor der Hirten und Hirtinnen

„Hai di Diana il core“ lobt ihre Bildung, ihre Bescheidenheit und ihr Geschlecht („erculea gente“):

CORO DI PASTORI E PASTORELLE

Hai di Diana il core,
di Pallade la mente.
Sei dell'erculea gente,
saggia donzella, il fior. [...]

HIRTEN UND HIRTINNEN

Dianas Herz hast du
und Pallas' Geist, o weises Mädchen.
Die Blüte bist du
aus des Herkules Geschlecht. [...]

Giuseppe Parini schuf nach der mythologischen Figur des Ascanius ein originelles Libretto, das außer den Bezügen auf griechische und lateinische Literatur auf keiner unmittelbaren Quelle beruht.⁶ Jedoch gab es bereits vor Parinis Dichtung andere Libretti, die das Sujet des Ascanius behandeln und damit die habsburgische Dynastie preisen.⁷

Die Aufführung von *Ascanio* von Pietro d'Averara und Carlo Francesco Pollarolo fand anlässlich der Hochzeit von König Philipp V. von Spanien und Maria Luisa von Savoyen am 2. November 1701 statt.⁸ Das Titelblatt lautet:

„ASCANIO / DRAMA PER MUSICA / Da recitarsi nel Regio / Teatro di Milano. / CONSAGRATO / ALLE SS. RR. MM. / DI / FILIPPO V., / E MARIA / LODOVICA / REGNANTI DELLE SPAGNE &c. / IN MILANO, MDCCII. / Nella Regia Ducale Corte, per Marc'Antonio / Pandolfo Malatesta Stampatore Reg. Cam. / Con licenza de' Superiori.“

Auch das Libretto d'Averaras handelt von der Gründung eines neuen Reichs durch das Geschlecht der Albani. Ascanius wird als Nachkomme und zugleich Nachfolger des Aeneas dargestellt: „Successo Ascanio allo scettro e alla fortuna d'Enea“ („Es folgte Ascanio auf Aeneas Herrscherwürde.“). Die Gründung der Stadt Alba und des Geschlechts der Albani wird schon im *Argomento* erwähnt: „[...] divenne Ascanio consorte d'Alba, col di cui nome edificò quella famosa città, nella quale ebbero l'origine gli Albani.“ („Ascanio wurde der Gemahl von Alba, unter deren Namen er jene berühmte Stadt erbaute, in der die Albani ihren Ursprung hatten.“) Darüber hinaus wird in der Widmungsvorrede – in allegorischer Verkleidung – von einer „Alba“ (Tagesanbruch bzw. Beginn) gesprochen, die auf den Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) anspielt: „un'Alba che può dissipar l'ombra dal cielo d'Italia.“ („eine *Alba*, die die Schatten am Himmel Italiens vertreiben kann“) und auf Ludwig XIV. („quel gran re che fu sempre accostumato di spedir un mondo d'armi per donare la pace“;

[„dieser große König, der stets gewohnt war, eine Welt von Waffen auszusenden, um den Frieden zu schenken“) und auf Vittorio Amadeo II. von Piemont-Sardinien („di quell’eroe che, dopo d’averci dato la pace, scende come fulmine di guerra per ristabilirla“ [„von jenem Helden, der, nachdem er uns den Frieden gegeben hatte, wie ein Blitz des Krieges herabsteigt, um den Frieden wiederherzustellen“]) hingewiesen, die eine entscheidende Rolle im Spanischen Erbfolgekrieg spielten.

Philipp V. kann mit der Figur des Ascanius verglichen werden, da er nach dem Aussterben der spanischen Habsburger (Karl II. starb 1700) die spanische Linie des Hauses Bourbon begründete. Auf den feierlichen Entstehungsanlass der Oper ist die spektakuläre Anlage des Werkes mit verschiedenen in die Handlung integrierten Balletten zurückzuführen. Es handelt sich um ein *dramma per musica* mit panegyrischem Hintergrund; mit Parinis Libretto teilt das Textbuch d’Averaras das Thema der Gründung der Stadt Alba einerseits und des Geschlechts der Albani andererseits. Darüber hinaus kommen die Vorfahren Venus und Aeneas vor, die Ascanius im Traum erscheinen und ihm den Weg weisen:⁹

Zu erwähnen ist des Weiteren *Ascanio, ovvero gli odi delusi dal sangue* von Antonio Maria Lucchini gedichtet und von Antonio Lotti vertont.¹⁰ Der Text teilt mit dem Libretto d’Averaras dasselbe Sujet und dessen antike Quellen.

Der venezianische Komponist Antonio Lotti wurde 1717 an den Dresdner Hof berufen mit dem Auftrag, Opern auf ‚italienischem Niveau‘ zu schreiben. Sein Debüt gab Lotti im Oktober 1717 mit dem *dramma per musica Giove in Argo*. Es folgten 1718 *Ascanio, ovvero gli odi delusi dal sangue* und ein Jahr danach *Teofane*; letztere Oper wurde am 13. September 1719 anlässlich der Feierlichkeiten (Planetenfeste) für die Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Friedrich August (des späteren Königs August III. von Polen) mit der Erzherzogin Maria Josepha von Österreich (der Tochter Kaiser Josephs I.) mit den berühmtesten Virtuosen der damaligen Zeit (Vittoria Tesi, Margherita Durastanti und Senesino) uraufgeführt. Im Rahmen der Feierlichkeiten wurden die bereits 1717 und 1718 entstandenen Werke *Giove in Argo* (3. September 1719) und *Ascanio* (7. September 1719) wiederholt; *Ascanio* zeichnet sich in der Musik Lottis durch einen höheren Repräsentationscharakter aus. Mit *Julo Ascanio Re d’Alba* und *Enea e Ascanio* ergibt sich ein konkreterer Lobpreis der habsburgischen Dynastie: *Julo Ascanio Re d’Alba* ist ein kleindimensioniertes Werk in einem Akt von Pietro Antonio Bernardoni und Johann Joseph Fux¹¹, das zum Namenstag von Kaiser Joseph I. am 19. März 1708 uraufgeführt wurde.¹² Die fünf Personen der Handlung sind: Ascanio, re d’Alba (Alt-Kastrat); Evandro, principe arcade ricoverato in Italia sul monte Palatino (Bass); Carmenta, madre di Evandro (Sopran); Emilia, sorella di Evandro destinata sposa ad Ascanio (Sopran) und Teucro, confidente di Ascanio (Tenor).

Die Handlung¹³ von Bernardonis Libretto stellt ganz das Herrscherlob auf Joseph I. und das Geschlecht der Habsburger in den Mittelpunkt. Das Rezitativ und die Arie des Teucer „Vola già di lido in lido“, die das Werk eröffnen, behandeln die Gründung eines neuen Reichs („Oggi il bel regno albano / per te comincia [...]“; [„Heute beginnt das Reich von Albano für dich“]) und den Ruhm des neuen Herrschers Ascanius und dessen Vater („e la fama che lo canta / già ti vanta assai più grande / del tuo grande genitor“). Wie bei Parinis *Ascanio* beginnt somit das Werk mit einem Lobpreis der Herkunft des Ascanius, wobei die Dynastie der Habsburger auf den Mythos zurückgeführt wird.

TEUCRO¹⁴

Signor, tai cose in poco tempo hai fatte,
che di porle in obbligo
l'invidiosa età confida invano.
Oggi il bel regno albano
per te comincia, ed oggi
sulle ruine alfin de' tuoi nemici
delle grandezze sue fonda gli auspici.

Vola già di lido in lido
chiaro il grido
del tuo braccio e del tuo cor,
e la fama che lo canta
già ti vanta assai più grande
del tuo grande genitor.

TEUCER

Herr, so vieles hast du in so kurzer Zeit
erschaffen,
dass auch die Zeiten des Neides
sie umsonst zu vergessen lassen suchen.
Heute beginnt das schöne Reich Albanos
für dich, und heute gründen
auf den Ruinen deiner Feinde
die Hoffnungen seiner Herrlichkeiten.
Es fliegt schon klar von Ufer zu Ufer
der Ruf
deines Armes und deines Herzens,
und der Ruhm, von dem er singt,
macht dich schon größer
als dein großer Vater.

Als Ascanius sich entscheidet, auf das Reich zu verzichten, wendet er sich an seinen Vater Aeneas. Das Libretto erweist sich somit ebenfalls als Allegorie des Spanischen Erbfolgekriegs. Besonders im Rezitativ des Ascanius und Teucer wird die Anspielung auf das aktuelle politische Geschehen deutlich: Im März 1707 war ein Großteil Italiens an die Habsburger gefallen. Im *poemetto drammatico* wird nun auf die Milde von Joseph I. angespielt. Denn Ascanius, der für Joseph I. steht, vereinnahmt durch das Vorbild seines Vaters Aeneas (Leopold I.) das Gebiet, gewährt aber den Besiegten Gnade:

ASCANIO

Taci, e rammenta che Ascanio io sono,
e che d'Enea son figlio.
Dal ciel, dove riposa
cangiato in stella, il mio gran padre un
guardo volge ad Ascanio, e miri
se ad imitar la sua virtude aspiri?
Vanne ad Evandro, e digli
che a me non piace incrudelir ne' vinti,
che finì con la guerra ogni mio sdegno,
e che gli rendo e libertade e regno.

ASCANIUS

Schweig! und erinnere dich, dass ich
Ascanius bin, und des Aeneas' Sohn.
Als Stern am Himmel wirft mein
großer Vater seinen Blick auf Ascanio,
und siehe, dass ich nun
seine Tugend nachahme.
Geh' zu Evandro und sag ihm,
dass ich nicht grausam mit den Besieg-
ten bin,
dass mein Zorn mit dem Krieg beendet ist
und dass ich ihm Freiheit und Reich zu-
rückgebe.

Im Rezitativ der Carmenta werden Josephs moralische und politische Tugenden hervorgehoben. Nach Darlegung der dynastischen Abstammung von Ascanius / Joseph I. aus der *gens Julia* und der Gründung des Reichs wird der Name selbst gelobt (der Namenstag des Kaisers bot ja eben den Anlass zu der Feierlichkeit):

CARMENTA

Della stirpe di Iulo alta e famosa
il primiero uscirà
che cinga il crine d'imperiale alloro,
e inver sarà ben degno
di fondar sovra il Tebro un nuovo regno.

CARMENTA

Aus dem hohen und berühmten Ge-
schlecht der Julier wird einer kommen,
dem es gelingen wird, sein Haupt zu
krönen mit kaiserlichem Lorbeer, und
der wahrlich würdig sein wird, ein neues
Reich am Tiber zu gründen.

Hier werden die Tugenden eines Herrschers besprochen: Mut („di core ardito“), Weisheit („e in consiliar maturo“), Gnade und Rechtschaffenheit („clemente e giusto“); es handelt es sich um einen Topos, der auch in Libretti Pietro Metastasio zu finden ist, wie in *Il re pastore*, *Il tempio dell'Eternita* oder *Alcide al bivio*.

CARMENTA

Ma dopo lunga età
più degno ancora di lui
sarà Giuseppe all'Istro in riva,
che gli cinga le chiome il lauro avito.
Egli, di core ardito,
prode di mano
e in consiglier maturo,
Egli, clemente e giusto,
d'ogni altro pria di lui famoso augusto
renderà col suo nome il nome oscuro.

CARMENTA

Nach vielen Jahren,
würdiger noch als er,
wird Joseph an Istros grünen Ufern
auf sein Haupt die ererbte Krone setzen.
Dieser, mit kühnem Herzen
und starker Hand,
im Rate stets weise,
Er, gerecht und milde,
berühmter als alle ruhmvollen Herrscher vor
ihm, wird mit seinem Namen den Namen
seiner berühmten Vorgänger verdunkeln.

Ein weiteres Beispiel, das eine konkrete Verbindung mit der habsburgischen Dynastie aufweist, ist *Enea e Ascanio*, ein *componimento per musica*¹⁵, das 1764 zur Krönung des Erzherzogs Joseph (des nachmaligen Kaisers Joseph II.) zum Römischen König in Frankfurt am Main aufgeführt wurde, vermutlich mit der Musik Christoph Willibald Glucks.¹⁶

Was die dramaturgische Anlage betrifft, handelt es sich um ein Werk geringen Umfangs mit nur zwei Arien (eine für jeden Protagonisten) mit einer allegorischen Dichtung, die ganz auf die damalige politische Situation zugeschnitten wurde, um die Krönung des habsburgischen Thronfolgers zum Römischen König zu würdigen. Zur Gelegenheit passend wird das Libretto mit einer philosophischen Betrachtung des Reichs von Gottes Gnaden eröffnet:

ENEA

Invan t'opponi, o figlio; il regio serto
cenno è del ciel ch'io ti circondi al crine;
del ciel che, stanco alfine
d'opprimer la pietà, limite o tempo
non prescrive al mio regno, e vuol frattanto
de' suoi fasti futuri
confermar sul tuo capo i lieti auguri.

AENEAS

Umsonst weigerst du dich, mein Sohn;
die Krone, mit der ich deine Stirn kröne,
kommt vom Himmel.
Der Himmel, der endlich müde ist, die
Liebe zu unterdrücken, nimmt hinweg
in meinem Reich Grenzen und Zeit,
und möchte seinen zukünftigen Ruhm
als Wünsche auf dein Haupt bekräftigen.

Sodann folgt in Anrufung der Venus (als Anspielung auf Maria Theresia), die als Göttin Friede und Zufriedenheit bringen möge:

ENEAS

No, no. Vano è il timor.

Venere bellatutti ha placati i numi, e innanzi a Giove difeso ha i dritti miei. Non v'è chi neghi nel celeste consigliol'ambrosia degli dèi d'Anchise al figlio.

AENEAS

Nein, nein: eitel ist die Furcht. Die schöne Venushat die Götter besänftigt, und mit Jupiter meine Rechte verteidigt. Keiner unter den Göttern kannAnchises Sohn den Göttertrank verweigern.

Nach dem Willen der Göttin wird Ascanius das Königreich Italien erhalten; mit ihm und seiner Braut wird demnach eine neue Ära beginnen:

ENEAS

Figlio, ho vinto, dicea; d'Italia il regno alla prole d'Eneaconcede il cielo. Il fortunato dono assicura in Ascanio, e il guida al trono.

[...]

Quanto mar! Quanta terra!

Quante belle venture!

Al regno fortunato

che in lui comincerà riserba il fato!

AENEAS

Mein Sohn, ich habe gewonnen, sagte sie, der Himmel gibt Italiens Reich an Aeneas' Geschlecht.Er verspricht Ascanio das glückliche Geschenk und führt ihn zum Thron.

[...]

Wie viel Meer! Wie viel Erde!

Wie viele schöne Ereignisse!

verspricht das Schicksal dem glücklichen Reich, das mit ihm anfangen wird!

Der politische Bezug ist in *Enea e Ascanio* offensichtlich, wurde Erzherzog Joseph doch zum Römischen König gekrönt. Die Pflichten eines guten Regenten werden von den Vorbildern, den Vorfahren des Ascanius, etwa Aeneas und Venus, zum Ausdruck gebracht.

Die Ähnlichkeiten mit Parinis *Ascanio* sind deutlich: Hier wie dort figuriert Venus / Maria Theresia als Stammutter. Sie trifft die Entscheidungen für das Reich. Ascanius (der in beiden Fällen für den Erzherzog steht) wird ein Reich erhalten und klug regieren:

ENEAS

Sian del tuo regno
più placide le cure, il ciel pietoso
questo ognor ne allontani
aspro flagello, e non ti muova all'armi
che una giusta difesa. I tuoi pensieri
sien l'amor de' vassalli,
l'abbondanza, la pace. In questa guisa
Giove regna su in cielo.

AENEAS

Deine Sorge um das Reich sei besonnener;
der barmherzige Himmel wird
diese raue Geißel fern halten, und nur
eine gerechte Verteidigung wird dich
zu den Waffen bringen. Deine Sorge
sei die Liebe deiner Untertanen,
der Überfluss, der Friede.
So regiert Jupiter oben im Himmel.

Enea e Ascanio schließt mit einer Glorifizierung des Geschlechtes der Habsburger. Um ein guter Herrscher zu sein, muss Ascanius dem Muster der „invitta genitrice“ (mit Bezug auf Venus beziehungsweise Maria Theresia) und „dell'amato genitor“ (mit Bezug auf Aeneas, der wahrscheinlich als Anspielung auf Franz Stephan von Lothringen zu verstehen ist) folgen:

Sia nel regno, o numi amici,
grato il figlio al vostro dono,
il terror de' suoi nemici
e de' popoli l'amor.
Basta a renderlo felice
che gli esempi io segua in trono
dell'invitta genitrice,
dell'amato genitor.

Der Sohn sei im Reich, o freundliche Götter,
dankbar für euer Geschenk,
sei der Schrecken seiner Feinde
und die Liebe seiner Völker.
Um ihm Zufriedenheit zu geben,
muss ich im Regieren den Beispielen
der unbesiegten Mutter und
des geliebten Vaters folgen.

Das Thema der Huldigung, die Interpretation des Aeneas als Vorfahre der Habsburger „d'Italia il regno / alla prole d'Enea / concede il cielo“ („der Himmel gibt Italiens Reich an Aeneas' Geschlecht“), verdeutlicht, dass hier besonderes Gewicht auf die Frage der Herkunft gelegt wurde.

Die Gründung des italienischen Reichs steht in der barocken Librettistik oft im Mittelpunkt der Handlung, und Aeneas wird in mehreren Libretti als Titelheld präsentiert (z. B. *Enea in Italia* von Niccolò Minato / Antonio Draghi, Wien 1678 und *Enea nel Lazio* von Vittorio Amedeo Cigna-Santi / Tommaso Traetta, Turin 1760). *Enea negli Elisi* von Pietro Metastasio enthält einen anderen wichtigen in Libretti vorkommenden Topos zur Glorifizierung der Habsburger: das moralische Thema.

Das moralische Thema: Aeneas und Herkules-Sujets

Das moralische Ziel der Dichtung steht oft mit den Gestalten von Aeneas und Herkules / Alcide in Verbindung und spielt vor allem bei Metastasio eine wichtige Rolle.¹⁷ In Wien entwickelte sich das Schaffen des Hofdichters in unterschiedliche Richtungen: Die ersten Huldigungswerke am habsburgischen Kaiserhof, die *feste teatrale Enea negli Elisi, overo Il Tempio dell'Eternità* (1731) und *L'asilo d'amore* (1732), stehen aufgrund ihrer Struktur, der Bühnenmaschinerie sowie der Bedeutung des Chors der prächtigen barocken *festa teatrale* nahe. Diese Werke wurden unter der Regierung Karls VI. für den Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christine mit der Musik von Fux bzw. Caldara aufgeführt; sie sind einaktig und ohne Szenengliederung, wurden aber mit vielen Regieanweisungen versehen und mit großem Aufwand aufgeführt.¹⁸

Eine direkte Huldigungsgeste enthält Fux' *Enea negli Elisi*: Das Libretto zeigt den typischen Fall, dass alle Tugenden der Widmungsträgerin gepriesen werden (Die Bühnengestalten sind Gottheiten, Allegorien und Gestalten der Mythologie [Sibyllen]: DEIFOBE Sibilla, ENEA, L'ETERNITÀ, LA GLORIA, LA VIRTÙ, IL TEMPO, L'ombra di ANCHISE). Kaiserin Elisabeth Christine wird mehrfach im Text direkt angesprochen. Schon im *Argomento* und in der ersten Bühnenanweisung werden das moralische Thema und die direkte Anspielung auf den Geburtstag der Kaiserin deutlich:¹⁹

„L'azione della festa sarà l'adempimento del tenero desiderio di Enea di rivedere il padre: e tutto ciò ch'egli vede ed ascolta in tale occasione, serve opportunamente per celebrare il felicissimo giorno natalizio d'Augusta.

Nell'aprir della scena comparirà una piccola ed oscura selvetta divisa in due strade; delle quali una, più caliginosa e funesta, conduce a Dite, e l'altra, più luminosa ed allegra, agli Elisi.“

ETERNITÀ

[...] Questa è l'aurora
che del nascer d'Elisa andrà superba.
 [...] Alla donna sublime
già nel mio tempio io preparai la sede.

VIRTÙ

[...] Io dell'eccelsa Elisa
 vestir l'anima augusta
 di tal luce saprò, che i raggi suoi
 offuscar non potrai. Farò che sia
 senza orgoglio prudente,
 giusta senza rigor, tarda allo sdegno,
 facile alla pietà. L'avversa sorte
 la troverà costante, e moderata
 la felice fortuna. In lei divisa
 la maestà dal fasto; in lei congiunta
 la clemenza all'impero,
 il mondo adorerà: talché vedrassi
 da tanto merto oppressa,
 e ammirarla dovrà l'Invidia istessa.

CORO

[...] A questo il fato
popolo fortunato
d'Elisa destinò la cuna e il trono;
popolo che sarà degno del dono.

DIE EWIGKEIT

[...] Das ist die Morgenröte,
die stolz auf die Geburt der Elisa sein
wird.

[...] Für diese erhabene Frau habe ich
schon in meinem Tempel einen Ort
bestimmt.

DIE TUGEND

[...] Ich werde die Seele der höchsten
Elisa

mit so viel Licht überziehen,
 dass du seine Strahlen
 nicht trüben können wirst. Ich werde
 dafür sorgen, dass sie vorsichtig, doch
 nicht stolz, gerecht, doch nicht streng,
 barmherzig, doch nicht zornig sein
 wird. Das grausame Schicksal wird sie
 standhaft finden, und das glückliche
 Los ausgeglichen. Die Welt wird bei
 ihr die Majestät vom Prunk getrennt
 betrachten,
 und ihre Milde vereint mit dem Kai-
 sertum lieben:
 so dass der Neid selbst,
 von so viel Tugend unterdrückt,
 die Kaiserin bewundern wird.

CHOR

[...] Das Schicksal hat
für das glückliche Volk
die Wiege und den Thron der Elisa
bestimmt;
das Volk wird dieses Geschenkes wür-
dig sein.

Im Rezitativ des Anchises wird Ascanius evoziert und sein Stamm gepriesen:

ANCHISE

[...] L'ordine intero
ti svelerò de' tuoi nipoti. Udrai
or d'Alba ed or di Roma
rammentarli fra' regi e fra gli eroi.
Saprai per qual cammino
d'Ascanio e di Quirino
diramisi il sangue; e quante reggie e
quanti
soli trascorra, allo splendor primiero
aggiungendo splendor, finché il remoto
secolo arrivi a cui l'invitto Carlo
nome darà. L'ultimo segno allora
sormonterà di gloria
d'Assaraco la stirpe, e andrà sì lunge
che a tanto il nostro immaginar non
giunge.

ANCHISES

Ich werde dir die ganze Folge
deiner Enkelkinder voraussagen.
Du wirst von Herrschern und Helden bald
aus Alba, bald aus Rom hören.
Du wirst erfahren, dass sich ihr Blut aus
dem Stamm des Ascanius und des Quiri-
nus verzweigt;
und wie viele Reiche und wie viele Jahre
auch vergehen werden – die ursprüngliche
Pracht wird immer prächtiger – bis das
Jahrhundert des unbesiegtten Karl kom-
men wird.
Das letzte Zeichen wird dann mit Glorie
den Stamm des Assarakos übersteigen und
so weit gehen, dass unsere
Vorstellungskraft dafür nicht ausreicht.

Auch die Figur des Herkules²⁰ steht oft mit der Glorifizierung der Habsburger in unmittelbarer Verbindung, wie die folgenden zwei Beispiele, zwei Libretti, die den jungen Herkules (in der Mythologie Alcide genannt) zum Titelhelden haben, zeigen.

Metastasio's *Alcide al bivio* wurde für die Hochzeit Erzherzog Josephs II. mit Isabella von Bourbon geschrieben und am 8. Oktober 1760 im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg mit der Musik von Johann Adolf Hasse uraufgeführt. Der Text teilt einige Gemeinsamkeiten mit *Il Tempio dell'Eternità*. So heißt es in der Pariser Edition Metastasio's von 1780:

„Questa festa teatrale, tutta allusiva ai sicuri segni d'indole generosa dati fin dalla prima sua adolescenza dal gran principe per cui è scritta, fu d'ordine sovrano composta in Vienna e rappresentata con musica dell'Hasse nella cesarea corte, con magnificenza proporzionata all'occasione, alla presenza degli augustissimi regnanti, per le nozze delle Altezze Reali di Giuseppe II, arciduca d'Austria (poi imperatore de' Romani), e della principessa Isabella di Borbone, l'anno 1760.“²¹

Das *Argomento* lautet:²²

„Che il giovanetto Alcide, giunto alla maturità degli anni e della ragione, si trovasse nel pericoloso cimento di scegliere una delle opposte due strade, alle quali nel tempo stesso lo invitavano a gara la Virtù ed il Piacere, fu allegorico insegnamento d'antichi saggi, adottato dal più celebre tra' filosofi; ed ha servito di motivo al presente drammatico componimento.“ (SENOF. [Xenophon], lib. II, cap. I, delle Cose memorabili).

Metastasio's Libretto beinhaltet also eine Handlung, in der das Huldigungsmotiv (Verherrlichung Josephs II.) mit dem jungen Helden Herkules identifiziert wird. Wie in seiner antiken Quelle (Xenophon, *Memorabilia*) erzählte Metastasio den Moment, in dem die Zeit für Alcide / Joseph II. gekommen war, sich frei entscheiden zu müssen, um damit die „speranze del mondo“ [„Hoffnungen der Welt“] erfüllen zu können; die Allegorie ist das formgebende Prinzip von *Alcide al bivio* und durch sie wird die Identifikation der Hauptfigur des Dramas (Alcide) mit dem Huldigungsträger (Joseph II.) realisiert.

Wie schon der Titel verdeutlicht, ist die große Bedeutung des Protagonisten eine absolute Neuheit dieses Dramas. Metastasio realisierte eine echte Charakterisierung der Bühnengestalt – die im Mittelpunkt des Dramas steht –, wie es in seinen Huldigungswerken bis dahin nie geschehen war.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass Alcide mit Verstand und Herz entscheiden wird, ohne seine gesellschaftliche Stellung und die damit verbundene Verantwortung gegenüber seinem Volk zu vergessen. Seine aufgeklärte Erziehung wird ihm dabei helfen: Im Jahr 1760 war dies ein sehr beliebtes und aktuelles Thema.

Ein Quartett (Aretéa, Edonide, Alcide, Fronimo) beendet die Szene und in der *scena ultima* erscheint Iris (als Botin von Juno und Jupiter) statt einer *Licenza* (die ohnedies in einer *festa teatrale* nicht üblich war, denn der Text an sich war schon allegorisch und huldigend). Man entschlüpft der allegorischen Verkleidung, und es folgt eine deutliche Lobpreisung der Braut und ihres Herrschergeschlechtes (der Bourbonen):

IRIDE

[...] A te destina
la bella dea, che su le stelle impera,
Ebe compagna, Ebe, del cielo, del mondo
amore e fregio. Il minor vanto in lei
è la stirpe immortal. Tutti a formarla
gareggiarono i numi, e i propri doni
ciascuno a lei comunicò clemente.

Ha di Pallade in mente

tutto il saper raccolto,
ha nel core Aretéa, Venere in volto.
Da questo in ciel formato
nodo che stringerà la coppia eletta,
la sua felicità la terra aspetta.

IRIS

[...] Die schöne Göttin, die über die
Sterne herrscht, bestimmt für dich
Hebe als Gefährtin; Hebe ist die Liebe
und der Stolz des Himmels und der
Welt. Ihre geringste Tugend ist das
unsterbliche Geschlecht. Die Götter
haben sich um ihre Entstehung gestrit-
ten, und jeder Gott hat sie mit Tugen-
den beschenkt.

Sie hat im Geist der Pallas

alles Wissen in sich vereint, sie hat das
Herz der Aretea und das Antlitz der
Venus.
Die Welt erwartet ihre Freude von die-
sem
im Himmel bestimmten Band, wel-
ches das erlesene Paar miteinander ver-
bindet.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich die Anspielung auf die Hochzeit erst im Schlusschor findet. Der Anlass des Auftrags ist nicht der Kern des Librettos, wie zum Beispiel bei *Ascanio in Alba*, wo die ganze Handlung um das Thema der versteckten Liebe zwischen Ascanio und Silvia gebaut wird.

Alcide al bivio kann man, wie Metastasio in einem Brief schrieb, als *fiesta morale* deuten: Die moralische Lehre ist das formgebende Prinzip des Werkes. Die letzte Regieanweisung verdeutlicht die Botschaft des Textes: „la concordia del Piacere e della Virtù“ (Der Einklang von Lust und Tugend):

„Nel tempo dell'antecedente coro si dilegua l'arco celeste e seco Iride ed il suo corteggio. Finalmente i felici abitatori del tempio della Gloria, esprimendo in un ballo la concordia del Piacere e della Virtù, danno compimento alla festa.“²³

Alcide wendet sich sofort an die Tugend unter der Regieanweisung „prorompe con trasporto di gioia“ und nennt Aretéa „la madre mia“ [„meine Mutter“]. Wie später noch deutlich wird, ist Aretéa die mythologische Entsprechung der Kaiserin Maria Theresia (eine weitere Ehrerbietung wird so erfüllt):

No; ravviso in quel volto
la nota maestà. Solo in mirarla
già gli usati d'onore impeti io sento,
che quel ciglio sereno
suol con gli sguardi suoi destarmi in seno.

Nein, ich erkenne in diesem Antlitz die
berühmte Majestät. Nur wenn ich sie
betrachte, fühle ich die gewohnten Ge-
fühle der Verehrung,
die sie mit ihrem heiteren Blick in mei-
nem Herz erwachen lässt.

Aretéa warnt Alcide vor falschen Versprechungen der Edonide; das wahre Glück kann man nur durch die Tugend erreichen; dabei werden ihm die Ahnen („domestici esempi“) beispielgebend sein:

[...] Da quelle, Alcide,
violente lusinghe
a difenderti impari. In tuo soccorso
ecco Aretéa. Da lei t'invola, e meco
sul buon cammino orme sicure imprimi.
[...]
Se il sentier ch'io t'addito
su i domestici esempi legger sai,
quel sentier calcherai che a tutti aperto
lasciò benigno il cielo, affinché possa
cangiar sorte e costumi,
e rendersi un mortal simile ai numi.

[...] Lern, Alcide,
gegen diese heftigen Schmeicheleien
dich zu verteidigen. Aretéa wird dir dabei
helfen. Geh weg von ihr, und komm mit
mir, mit sicherem Schritt, auf einen rich-
tigen Weg. [...]
Wenn du dem Weg deiner Ahnen, den
ich dir zeige, folgen wirst,
dann wirst du einen Weg gehen, den der
Himmel immer offen lässt für die, die
das Schicksal und die Bräuche ändern
können; so kommt ein Sterblicher den
Göttern näher.

Die Identifikation der Tugend mit Maria Theresia und Alcides mit Joseph II. wird im folgenden Zitat deutlich (Edition Paris 1781):

„Per aggiugner pregio all'allegoria, ed esprimer nello stesso tempo più al vivo le ideali sembianze della Virtù e il volto spirante magnanimo ardire ed auguri felici del maggior eroe dell'antichità, si è tentato d'imitar fedelmente due bellissimi ritratti; quello cioè della gran principessa di cui l'Europa piange tutta la perdita dolorosa; e quello dell'augustissimo figlio, erede del trono e delle virtù, sì gloriosamente inteso a ristorarla.“²⁴

Die Kaiserin und ihr Sohn werden auch in *Alcide negli Orti Esperidi* (Marco Coltellini / Giovan F. De Majo, Wien 1764) glorifiziert, wie schon im *Argomento* deutlich wird:²⁵

„Siccome si legge in Igino e in Ovidio che una delle Esperidi per nome Elettra fu moglie di Dardano, da' di cui discendenti riconosce l'Etruria i suoi primi Re e di cui una delle più antiche città di essa vanta i natali, ho riunito questi due tratti d'Istoria per il soggetto del presente Dramma, lusingandomi che vi possa trasparire una felice allusione a due figli augusti che sono adesso il soggetto de' pubblici voti e che almeno per questa ragione riuscir potesse un giocondo spettacolo all'immortal genitrice che fa la gloria dell'età nostra e farà la meraviglia e l'invidia de'secoli avvenire.“²⁶

Obwohl sich die verschiedenen Formen der hier besprochenen Huldigungskompositionen in ihrem Umfang, ihrer formalen und dramatischen Anlage, ihrer Zweckbestimmung sowie ihren Aufführungsbedingungen unterscheiden, können sie als politisch-allegorische Auftragswerke verstanden werden. Die antiken Vorbilder wurden daher auf den Lobpreis der habsburgischen Dynastie abgestimmt, deren Ursprünge man in der römischen Geschichte und in ihren Helden zu sehen glaubte. Ascanius – Erzherzog Ferdinand Karl, Erzherzog Joseph oder Philipp V. – werden als Begründer einer neuen Ära gefeiert. Die mythologisch-historische Überlieferung des Stoffs wurde konkret auf die damaligen politischen Verhältnisse adaptiert. Dafür bezog man Hauptfiguren aus den Libretti mit Personen aus dem realen Bereich der Hocharistokratie, wie dem jeweiligen Auftraggeber, konkret aufeinander. Metastasio schuf mit *Alcide al bivio* eine *fiesta morale*, worin das Huldigungsmotiv (Verherrlichung Josephs II.) mit dem jungen Helden Herkules identifiziert wird und alle Tugenden eines Kaisers angesprochen werden. Der Huldigungscharakter solcher Texte steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Hof und Geschlecht der Habsburger: Der politische Inhalt war die *raison d'être* eines Huldigungswerks. Es hatte den Zweck, die höfischen Auftraggeber bzw. Widmungsträger zu verherrlichen: Selbstdarstellung und Propaganda, mittels Allegorie und Mythologie, hatten zum Ziel, Gehorsamkeit und Autorität zu gewinnen sowie mit Glorie und Prunk zu beeindrucken und zu faszinieren.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Adriana DE FEO, Zur Rezeption des Ascanio-Sujets in der barocken Librettistik, in: Mozart-Jahrbuch 2009/10 2012, 149–186.
- 2 Ascanius wird bei Livius, *Ab urbe condita* als Sohn des Aeneas und der Cræusa (I 3, 2–4) sowie als Sohn des Aeneas und der Lavinia (I 1, 11; 3, 1–4) bezeichnet. In diesem Zusammenhang spricht Federico Lübker von der Existenz zweier Ascanius-Gestalten, vgl. Federico LÜBKER, *Lessico ragionato dell'Antichità classica* di Federico Lübker (Il lessico classico Zanichelli), Bologna 1993, 159.
- 3 Alle diese Aspekte ergeben sich schon aus den Skizzen Parinis zu *Ascanio*: „Sulla base di questi pensieri si potrebbe basare una breve e semplice azione capace di affetti, di varietà e d'un genere di spettacolo campestre e gentile quale si desidera, e continuamente allusivo alla circostanza del matrimonio

- di S. A. R.“. Vgl. Andrea SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994, 199–230.
- 4 Die Ehe Ferdinand Karls mit Maria Beatrice von Este wurde schon im zarten Kindesalter beschlossen und diente in erster Linie dazu, die Lombardei als Tertiogenitur zu gewinnen und dem Kaiserhaus die Erbfolge in Modena zu sichern. Vgl. dazu: Klaus HORTSCHANSKY, *Mozarts Ascanio in Alba und der Typus der Serenata*, in: Friedrich LIPPMANN (Hg.), *Colloquium „Mozart und Italien“* (Rom 1974). Bericht (*Analecta Musicologica* 18), Köln 1978, 148–159.
 - 5 Die Orthographie von Parinis *Ascanio in Alba* wurde von der Verfasserin den heute gültigen Regeln angepasst. Referenzexemplar in: Biblioteca Nazionale Braidense (SALA.FOSC.01. 0052). Deutsche Übersetzung nach Traude FREUDLSPERGER, in: Rudolph ANGERMÜLLER (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Sämtliche Opernlibretti*, Stuttgart 1990, 189–226. Alle Übersetzungen von *Ascanio in Alba* beziehen sich auf diese Edition.
 - 6 Virgils *Aeneis* und Titus Livius' *Ab urbe condita*; über die Figur des Ascanius und ihre antiken Quellen vgl. DE FEO, *Zur Rezeption des Ascanio-Sujets* (wie Anm. 1), 178 f.
 - 7 Vgl. dazu: Oscar Georg Theodore SONNEK, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, Bd. 1, Washington 1914 (Reprint New York 1967), 173; HORTSCHANSKY, *Mozarts Ascanio in Alba* (wie Anm. 4).
 - 8 „Nella felicità di questo eccelso imeneo abbiamo rimostrato la nostra gioia in un publico divertimento che ardisco di consacrare alle SS. RR. MM. VV.“ (In der Glückseligkeit dieser erhabenen Hochzeit haben wir unsere Glückwünsche im Folgenden divertimento geäußert, der allerhöchsten königlichen Majestäten gewidmet) ist in der Widmungsvorrede zu lesen. Referenzexemplar: Library of Congress – Washington, Albert Schatz Collection, Class ML 48/Book S 8274.
 - 9 Die Orthographie wurde von der Verfasserin den heute gültigen Regeln angepasst. Deutsche Übersetzung von der Verfasserin.
 - 10 Das Libretto wurde 1728 von Baldassarre Galuppi und Giovanni Battista Pescetti nochmals vertont und am Teatro S. Angelo in Venedig aufgeführt: „GL'ODI / DELUSI DAL SANGUE / DRAMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI NEL / TEATRO DI S. ANGELO / Nella fine del Carnevale / 1728 / IN VENEZIA / per Marin Rossetti[...]“; vgl. Eleanor SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford 2007, 401.
 - 11 Aus der Vorlage der Partitur lassen sich acht Szenen (die allerdings nicht als solche bezeichnet werden) rekonstruieren. Vgl. Marino PESSINA, *Julo Ascanio Re d'Alba di Fux*, in: Guido SALVETTI (Hg.), *Intorno all'Ascanio in Alba di Mozart, una festa teatrale a Milano*, Lucca 1995, 137–145.
 - 12 Titelblatt der Partitur (ein Libretto ist nicht überliefert): „Julo Ascanio Re d'Alba / poemetto drammatico / nel giorno del gloriosissimo Nome della S. C. R. M. Tà / di Giuseppe P. mo / Imperatore de' Romani Semper Augusto. / L'Anno 1712 / Poesia di Pietro Antonio Bernardoni / musica di Gio. Giuseppe Fux.“ Referenzexemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [A-Wn], Mus. Hs. 17.247. Entgegen dem in der handschriftlichen Partitur angegebenen Titel wurde die Serenata am 17. März 1708 aufgeführt. Vgl. Herbert SEIFERT, *Die Aufführungen der Opern und Serenate mit Musik von Johann Joseph Fux*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 29 (1978), 9–27, 16. Der Entstehungsanlass der Oper wird im *Wienerischen Diarium* Nr. 483 vom 17.–20. März 1708 mitgeteilt, in dem *Julo Ascanio* als „Serenada“ titulierte wird: „sodann wieder in die Kayserl. Burg zurück gekehret; alldorten des Abends allerhöchst besagter Kayserl. Majestät zu Ehren / Ihre Majestät / die regierende Kayserin / einer fürtreffliche *Serenada*, bey welcher alle Hohe Herschafften ebenfalls / ausser Ihre verwittibten Kayserl. Majestät / erschienen / halten lassen.“ Zit. nach Guido BIMBERG, *Festspiel des Barock. Die Ascanio-Opern von J. J. Fux und W. A. Mozart*, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *J. J. Fux – Symposium Graz 1991. Bericht* (*Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten* 9), Graz 1982, 27–42, 28.

- 13 Der Handlungsverlauf verzichtet auf Verwicklungen und schreitet geradlinig fort: Ascanio hat den arkadischen Prinzen Evandro besiegt und das Reich von Alba gegründet, doch liebt er Evandros Schwester Emilia. Aus Liebe entscheidet er sich, Evandro das Reich zurückzugeben. Emilia, die zwischen Stolz und Liebe für Ascanio schwankt, willigt nach der Zustimmung ihres Bruders Evandro und ihrer Mutter Carmenta doch in die Hochzeit mit Ascanio ein. Der Konflikt zwischen Pflicht und Liebe wird gelöst und das zukünftige Geschlecht gerühmt.
- 14 Das Libretto zu diesem Werk fehlt. Alle vorliegenden Zitate beziehen sich auf die Einrichtung des Texts durch Leopold ERGENS (*Vorwort* zu Johann Joseph Fux' *Julo Ascanio, Re d'Alba*, hg. v. Hellmut FEDERHOFER, Graz 1962, 183–185). Die metrische Gliederung der Verse musste anhand der Partitur rekonstruiert werden; die Orthographie wurde den heute gültigen Regeln angepasst und vor allem die Großschreibung wesentlich eingeschränkt.
- 15 *Enea e Ascanio* wird auf dem Titelblatt als „*componimento per musica*“, dagegen am Anfang des Textes als „*cantata*“ bezeichnet. Zu dieser Zeit war die Terminologie fluktuierend; Bezeichnungen wie *componimento per musica*, *cantata da camera* oder *drammatico componimento* beziehen sich, in der Regel, auf ein Werk geringen Umfangs, das zumeist in den privaten Räumen des Hofpalasts gespielt wurde. Libretto für die Aufführung im März oder April 1764 in Frankfurt am Main (Wien, Stadtbibliothek, E 95 084); Titelblatt des Librettos (Textdichter unbekannt): ENEA, E ASCANIO. / COMPONIMENTO PER MUSICA DA CANTARSI / IN FRANCFORT ALL'INCORONAZIONE / DI GIUSEPPE D'AUSTRIA / RE DE' ROMANI/ ALLA PRESENZA / DI SUA MAESTÀ IMPERIALE / IN VIENNA / Nella Stamperia di Ghelen 1764.
Faksimile in: Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke. VII. Supplement, Band 1, Libretti, hg. v. Klaus HORTSCHANSKY, Kassel u. a. c. 1995, 445–447. Die Orthographie wurde von der Verfasserin den heute gültigen Regeln angepasst. Deutsche Übersetzung von der Verfasserin.
- 16 Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice*, hg. von Ludwig FINSCHER, Kassel etc. 1967, XXIV, Anm. 94. (Gluck. Sämtliche Werke. I, 6). Die Handlung: Enea erklärt seinem Sohn Ascanio, dass er bald zum König gekrönt werde; weigern könne er sich nicht, denn diese Regentschaft komme aus göttlichem Recht („il regio serto / cenno è del ciel...“). Ascanio ist betrübt über den grausamen Krieg, der das Volk quält, und beklagt den armseligen Zustand des Reichs in der Arie „Non più del mar cruccioso“. Enea tröstet ihn, dass bald Friede herrschen werde: Die Göttin Venus habe die Götter besänftigt und Ascanio zum König bestimmt (Enea: „Disse che ognor si serba“). Ascanio, beruhigt und ermutigt von den Worten der Venus, äußert seine Absicht, für sein Volk zu kämpfen; aber Enea warnt ihn vor einem blutigen Krieg. Stattdessen muss er seinem Volk den Frieden sichern. Die Vorfahren werden ihm dafür Vorbild sein.
- 17 Huldigungstexte (*feste teatrali*, *azioni teatrali*, *componimenti drammatici*, *complimenti*, *cantate*) begleiten sein ganzes Leben als Dramaturg und Hofdichter (1731–1767) und sind sehr differenziert: Neben großen *feste teatrali*, die für eine Aufführung im Theater zu wichtigen politischen Ereignissen bestimmt waren, stehen kleine und intime Libretti zu Kompositionen, deren Bühnenrollen manchmal von den Mitgliedern der kaiserlichen Familie selbst dargeboten wurden. Vor seiner Berufung nach Wien als Hofdichter schrieb Metastasio in Neapel die folgenden *azioni teatrali*: *Endimione* (1720), *Gli orti esperidi* (1721), *Angelica* (1722), *Galatea* (1722); 1729 wurde in Rom *La contesa de' numi* aufgeführt. Vgl. dazu: Jacques JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne* (1731–1767), Paris 1978; Guido NICASTRO, *Temi e forme nelle serenate di Pietro Metastasio*, in: Niccolò MACCAVINO (Hg.), *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Bd. I, Reggio Calabria 2007, 237–246; Andrea CHEGAI, *Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio*, in: Annarita COLTURATO/Andrea MERLOTTI (Hg.), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, Lucca 2012.
- 18 Vgl. dazu: Elisabeth Theresia HILSCHER, *Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex*. Me-

- tastasio Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara, in: Andrea SOMMER-MATHIS/Elisabeth Theresia HILSCHER (Hg.), Pietro Metastasio. Uomo universale (1698–1782), Wien 2000, 65–72.
- 19 Bruno BRUNELLI (Hg.), *Tutte le Opere di Metastasio*, Milano 1954, Bd. 2, *Opere varie (2/1965)*. Alle Zitate aus *Enea negli Elisi, ovvero Il Tempio dell'Eternità* beziehen sich auf diese Edition. Deutsche Übersetzung von der Verfasserin: Die Handlung stellt die Erfüllung des Wunsches Aeneas' dar, seinen Vater wiederzusehen: und alles, was er bei dieser Angelegenheit sieht und hört, dient zur Feier des glücklichen Geburtstags der Kaiserin. Das Bühnenbild stellt einen kleinen und dunklen Wald dar, in zwei Straßen unterteilt; die erste, trüb und verhängnisvoll, führt zu Jenseits, und die andere, heller und fröhlicher, zum Elysium.
- 20 Zu erwähnen ist *Ercole acquistatore dell'immortalità* (Minato/Drighi, Wien 1667).
- 21 Deutsche Übersetzung von der Verfasserin: Diese *festa teatrale*, voller Anspielungen auf das großzügige Wesen des Prinzen, das er schon in seiner Jugend gezeigt hat, wurde aus Befehl des Hofes geschrieben, in Wien gedichtet und von Hasse in Musik gesetzt; die prächtige Aufführung fand in Anwesenheit der erlauchten Herrschern statt, anlässlich der Hochzeit von Königlichen Hoheiten Joseph II, Erzherzog von Österreich (der zukünftige Kaiser) und Prinzessin Isabella von Bourbon, im Jahr 1760.
- 22 Deutsche Übersetzung von der Verfasserin: Die Geschichte des jungen Alcide, der – zu seiner Reife gelangt – die gefährliche Zerreißprobe begeben soll, eine der gegenüberliegenden Wegen zu wählen, welche zugleich die Tugend und die Lust darstellen, war schon eine allegorische Lehre der Antike, bei einem berühmten Philosoph wiedergegeben; und sie war die Inspirationsquelle dieses *drammatico componimento*.
Bruno BRUNELLI (Hg.), Metastasio (wie Anm. 19). Alle Zitate aus *Alcide al bivio* beziehen sich auf diese Edition.
Das Libretto bestimmt fünf Personen der Handlung: ALCIDE giovanetto. / FRONIMO suo aio, o sia il Senno [die Vernunft]. / EDONIDE o sia la dea del piacere [die Sinnesfreude]. / ARETÉA o sia la Virtù [die Tugend]. / IRIDE messaggiera di Giunone e di Giove [Botin von Juno und Jupiter]. Dazu kommen Nebenfiguren, die für die spektakulöse Anlage des Werkes, die Chöre und Ballette benötigt werden: *Ninfe, Geni ed Amori seguaci di Edonide. / Eroi, Eroine e Geni seguaci d'Aretéa. / Geni seguaci d'Iride. / Abitatori del tempio della Gloria*.
- 23 Während des vorgängigen Chores verfliegen der Regenbogen und Iris mit ihrem Gefolge. Die glücklichen Bewohner des Tempels des Ruhmes, beenden die festa mit dem Ballett des Einklanges von Lust und Tugend.
- 24 Um die Allegorie zu erheben sowie gleichzeitig die Tugend und die großmütige Kühnheit einer der größten Helden der Antike darzustellen, versuchte ich zwei große Portraits nachzuahmen; nämlich die große Prinzessin, deren schmerzlichen Verlust ganz Europa trauert, und der erhabene Sohn, der Thronfolger, der die Tugenden und Edelmut seiner Mutter in sich trägt.
- 25 Referenzexemplar: https://archive.org/stream/bub_gb_5DFT3xTvuVwC#page/n3/mode/2up [letzter Zugriff: 12.12.2015].
- 26 Wie in Hyginus und in Ovid zu lesen ist, eine der Hesperiden – mit dem Namen Elettra – war die Gattin des Dardano, von dessen Nachkommen die ersten Königinnen Etruriens stammten, und der eine alte Stadt erbaute; so vereinigte ich diese beiden Elementen der Geschichte als Sujet dieses Dramas, in der Hoffnung, dass es vielleicht eine glückliche Anspielung auf zwei Herrschern enthüllt, die nun Gegenstand der allgemeinen Glückwünsche sind, und dass eine glückliche Aufführung gelingt, zur Ehre der unsterblichen Stammutter, die das Schicksal unserer Zeit bestimmt und die das Wunder und der Neid der kommenden Jahrhunderten sein wird.

Irena Veselá

Venga quel dì felice!

Dynastisch-politische Botschaften in musikalischen Huldigungswerken für Karl VI. und Elisabeth Christine (1723)*

During the reign of Emperor Charles VI (1711–1740), the arts (especially the courtly arts) were an important instrument that underpinned deliberate strategies of the projection of power as subsumed here under the term 'representation'. This becomes particularly evident in six works of musical theatre which paid homage to the Prague Coronation in 1723. First performed in Prague, the *Costanza e Fortezza* festival opera by J. J. Fux underscored Charles VI's proposal of his Pragmatic Sanction, which provided for his daughter Maria Theresia to succeed to all his territories should he die without a son. Specifically, with this decree which had the force of law, he wished to indivisibly continue his line to the monarchy for all time and to annul claims to the Imperial Crown made by those Saxon and Bavarian electors who were married to the daughters of Joseph I. After it had publicly been announced in Prague that the Empress was once again at an stage of pregnancy, the three works (*serenate*) by G. Porsile (*Il Giorno felice*), A. Caldara (*La Concordia de' Pianeti*) and C. A. Badia (*Il bel Genio dell'Austria ed il Fato*) underpinned hopes for the safe delivery of an heir to the throne. The focus shifts, however, in the case of two further works (by A. Caldara, *La Contesa de' Numi* and by F. B. Conti, *Il Trionfo della Fama*). Here, the overarching theme or *topos* is the universal monarchy and the succession of Charles VI as the heir of Charles V. In all the musical works commissioned to pay homage to the sovereign on State occasions, the ones for Charles VI and Elisabeth Christine emphasise typical idealised features of the Habsburg code of virtues. These, in turn, formed the basis for a diverse musical transposition in solo arias. Also striking is the increased use of metaphors for light in the libretto. Such metaphors were also emphasised through the medium of music. By following F. W. Riedel's theory on a unified imperial style of 'representation', we can identify three features of this possible 'imperial style' in the examples of these six works: a close connection between libretto texts and musical-rhetorical figures / affects / idioms, a strikingly contrapuntal movement for these genres, and a high degree of vocal and instrumental virtuosity (as appears evident in the works of D. Glüxam).

Während der Regierungszeit von Kaiser Karl VI. (1711–1740) stand die Musik- und Kunstpflege am Wiener Kaiserhof in Hochblüte. Besonders im Hoch- und Spätbarock wurden die Künste zum Instrument der Repräsentationsstrategie des Kaisers, die seine politischen Vorhaben verkünden und widerspiegeln sollten – und zwar mithilfe der allegorischen, biblischen und mythologischen Gestalten sowie der spezifisch

karolinischen Symbole und Tugenden. Dies hat Franz Matsche als Bestandteile der sogenannten Kaiserstilprogrammatis beschrieben.¹

Während der Regierung Karls VI. erlebten beim Wiener Hof auch die Hofmusikkapelle und das Hoftheater ihre Blütezeit: Persönlichkeiten wie der Hofkapellmeister Johann Joseph Fux, der Vizekapellmeister Antonio Caldara, die Hofkomponisten Francesco Bartolomeo Conti, Giuseppe Porsile und Carlo Agostino Badia, die Librettisten Apostolo Zeno, Pietro Pariati und später Pietro Metastasio sowie die Bühnenarchitekten Ferdinando und Giuseppe Galli Bibiena waren hier angestellt. Regelmäßig fanden bei Hof weltliche musikdramatische Aufführungen statt: im Fasching und anlässlich der Galatage, d. h. Geburts- und Namenstage Karls VI., seiner Gemahlin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel und ihrer Töchter Maria Theresia (geb. 1717) und Maria Anna (geb. 1718) sowie bei anderen Gelegenheiten.

Den höchsten Rang unter den Galatagen hatten der Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christine am 28. August und der Namenstag Karls VI. am 4. November inne. Zum Geburtstag der Kaiserin war es üblich, eine große Opernaufführung – eine sogenannte augustische Oper² – im Garten der Favorita zu veranstalten. Am 4. November wurde regelmäßig eine sogenannte karolinische Oper im Hoftheater aufgeführt. In beiden Fällen handelte es sich gewöhnlich um drei- oder fünftaktige *drammi per musica* oder um *feste teatrali* (Huldigungswerke mit dramatischer Handlung). In den musikdramatischen Werken, die zu diesen Gelegenheiten entstanden, sind in den einleitenden Sinfonien Trompetenchöre mit Pauken üblicherweise doppelt besetzt.

Dagegen wurden die anderen zwei Galatage – der Geburtstag Karls VI. am 1. Oktober und der Namenstag der Kaiserin am 19. November – gewöhnlich nur mit einer einaktigen *fiesta di camera* oder *fiesta teatrale per musica* gefeiert, in deren einfacher, auf Huldigung zielenden Handlung verschiedene mythologische oder allegorische Gestalten auftraten. Diese Werke können zur Gattung der Serenata gerechnet werden. Die Einleitungssinfonien zu diesen Werken sind üblicherweise ohne Trompetenchöre besetzt.³ Nach der *Sinfonia* folgt gewöhnlich ein kurzer Prolog und danach eine oder mehrere Reihen von solistischen *Da-capo*-Arien, die mit *Secco*-Rezitativen eingeleitet werden. Die auftretenden römischen Götter, die personifizierten Tugenden oder Himmelskörper besingen in diesen Arien die Eigenschaften und Tugenden des gefeierten Mitglieds des Kaiserhauses und reflektieren gleichzeitig durch verschiedene Anspielungen auch die aktuelle dynastisch-politische Situation. Je nach Gelegenheit und Umfang des Werks können ein oder mehrere Chorauftitte eingesetzt werden. Jedes Werk wird mit einer *Licenza* abgeschlossen, in der sich die handelnden Figuren mit der Huldigung direkt an Kaiser oder Kaiserin wenden.

Im Rahmen dieses Beitrags werde ich mich mit sechs musikdramatischen Huldigungswerken beschäftigen, die für die wichtigsten Galatage im Jahr 1723 entstanden und aufgeführt wurden. Diese Galatage fielen in diesem Jahr in den Zeitraum, in dem sich das Kaiserpaar mit beiden Töchtern auf der Krönungsreise in den böhmischen Ländern aufhielt, d. h. zwischen dem 19. Juni und dem 24. November 1723. (Nur die Aufführung der letzten in Betracht gezogenen Serenata hat höchstwahrscheinlich erst nach der Rückkehr des Kaiserpaars nach Wien stattgefunden.) Jede Aufführung musste also an die spezifischen Bedingungen und an den von Wien verschiedenen Rahmen angepasst werden. Dies betraf folgende Werke und Aufführungen:

28. August: *Costanza e Fortezza* (J. J. Fux/P. Pariati), Uraufführung, *Licenza* für Elisabeth Christine

29. August: *Il Giorno felice* (G. Porsile/P. Pariati)

2. September: *Costanza e Fortezza*, Reprise mit der *Licenza* für Karl VI.

(5. September: Krönung von Karl VI.)

(8. September: Krönung von Elisabeth Christine)

1. Oktober: *La Contesa de' Numi* (A. Caldara/?)

4. November: *Il Trionfo della Fama* (F. B. Conti/F. Fozio)

(6. November: Abfahrt der Kaiserfamilie aus Prag)

19. November: *La Concordia de' Pianeti* (A. Caldara/P. Pariati), Znaim

(24. November: Rückkehr nach Wien)

25. (?) November: *Il bel Genio dell'Austria ed il Fato* (C. A. Badia/?), Wien

Diese Gruppe umfasst sechs musikdramatische Werke von unterschiedlichem Umfang und Besetzung (von der außergewöhnlich umfangreichen *fiesta teatrale Costanza e Fortezza* bis zur letzten Kammer-Serenata mit zwei auftretenden Figuren) sowie mit verschiedenen dynastisch-politischen Botschaften.⁴ Diese Botschaften werden mithilfe der für die Repräsentationsstrategie Karls VI. grundlegenden Topoi dargestellt, die auch in für Karl VI. entstandenen Werken der bildenden Kunst zu finden sind. In einzelnen Huldigungswerken sind diese Topoi (Symbole und Emblematis) ganz spezifisch kombiniert worden und zwar je nach den einzelnen Galatagen, vornehmlich aber mit Rücksicht auf das dynastisch-politische Geschehen des Jahres 1723 (bzw. auf zwei aufeinander folgende unterschiedliche Situationen). Diese Topoi scheinen natürlich zuerst in den Libretti oder personifizierten Figuren auf, doch die inhaltliche Verbindung kann auch in der musikalischen Bearbeitung der Texte in den Arien und in der instrumentalen Besetzung gespürt werden. In diesem Beitrag werden die wichtigsten vorkommenden Topoi und Themen sowie ihre Verbindung mit der Mu-



Abbildung 1a: Johann Gottfried Auerbach (zugeschrieben), Elisabeth Christine in festlicher Kleidung, um 1732.



Abbildung 1b: Johann Gottfried Auerbach (zugeschrieben), Karl VI. im böhmischen Krönungsornat, um 1732.

sik behandelt. Als ein Resultat dieser Überlegungen wird zum Abschluss das eventuelle Vorkommen einiger spezifischer Merkmale des sogenannten ‚Imperialstils‘ in der Musik thematisiert.

Aus dem dynastisch-politischen Blickpunkt gesehen war der Zeitraum Anfang der 1720er-Jahre für Karl VI. sehr bedeutend. Kurz vor der böhmischen Krönung, im Jahre 1719, heiratete die ältere Tochter des verstorbenen Kaisers Joseph I., Maria Josepha, den sächsischen Kurprinzen Friedrich August und drei Jahre später vermählte sich ihre Schwester Maria Amalia mit dem bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht. Obwohl die Kurfürsten von Sachsen und Bayern die ‚Pragmatische Sanktion‘ angenommen und auf das habsburgische Erbe offiziell verzichtet hatten, blieb für

sie die Nachfolgefrage in den habsburgischen Ländern stets offen. Die Hoffnung auf künftiges Erbe erweckte hauptsächlich die Absenz eines männlichen Erbfolgers in der Kaiserfamilie. In der kurfürstlichen Familie in Dresden hingegen kamen in den Jahren 1720 bis 1722 drei Söhne zur Welt. Der Dresdner Hof unternahm im Sommer 1723 intensive diplomatische Anstrengungen, um die künftige dynastische Verbindung zwischen den Habsburgern und den Wettinern zu sichern. Zu diesem Zweck besuchte die Kurprinzessin Maria Josepha Anfang September die in Prag residierende Kaiserfamilie, um über eine eventuelle Eheschließung ihrer Söhne mit habsburgischen Erzherzoginnen zu verhandeln. Der Kaiser lud jedoch kurz vor der böhmischen Krönung den fünfzehnjährigen lothringischen Prinzen Franz Stephan an seinen Hof ein. Nachdem der Kaiser ihn am 15. August 1723 in Prag zum Ritter vom Goldenen Vlies ernannt hatte, spürten manche Diplomaten und Höflinge, dass eher dieser junge Mann als ein Wettinischer Kurprinz der künftige kaiserliche Schwiegersohn werden sollte.

Ausgehend davon stellte der Historiker Andreas Gugler fest, dass die Repräsentationsstrategie der Prager Krönungsfestlichkeiten im Jahre 1723 an diese Machtambitionen der Kurfürsten von Sachsen und Bayern gerichtet war.⁵ Diese These ist von der nachfolgenden kunsthistorischen und musikwissenschaftlichen Forschung bestätigt worden: Das ideologische Programm der im Rahmen der Prager Krönungsfestlichkeiten dargebotenen Kunstwerke wurde zu einem bedeutenden Bestandteil der habsburgischen Strategie in einem – vorerst nur auf der emblematischen Ebene eröffneten – dynastisch-politischen Spiel um das künftige Erbe. Zu den Leitmotiven gehörten vor allem die Unteilbarkeit der böhmischen Länder sowie ihre Zugehörigkeit zum habsburgischen Erzhaus, gerade auch in der weiblichen Erbfolge – was die böhmischen Stände schon im Jahre 1720 mit der Annahme der ‚Pragmatischen Sanktion‘ akzeptiert hatten.⁶

Diese politischen Leitmotive spiegelten sich aussagekräftig im ersten hier zu betrachtenden Werk, der Festoper *Costanza e Fortezza*, die zwar in der Fachliteratur meist unter der Bezeichnung ‚Krönungsoper‘ bekannt ist, tatsächlich aber zu den augustinischen *feste teatrali* gehört.⁷ Am 28. August 1723 wurde mit ihrer Aufführung der 32. Geburtstag von Kaiserin Elisabeth Christine begangen. Vertont wurde das Libretto des damaligen kaiserlichen Hofflibrettisten Pietro Pariati von Johann Joseph Fux. Die Aufführung fand unter freiem Himmel statt, in einem neben der Reithalle der Prager Burg für diese Gelegenheit erbauten Amphitheater. Die Szenen dafür hatte der kaiserliche Bühnenarchitekt Giuseppe Galli Bibiena entworfen.

In diesem Werk wird die Huldigung der Kaiserin und des Kaisers mit einer dramatischen Handlung verknüpft, die von der Geschichte über die Belagerung der Stadt Rom durch die Etrusker in den Jahren 510 bis 508 v. Chr. ausgeht. Die Römer

hatten damals die tyrannische königliche Dynastie der Tarquinier vertrieben und danach die Republik ausgerufen, die von zwei Konsuln und einem Senat regiert wurde. Der vertriebene Thronfolger Titus Tarquinius (Tarquinio) versuchte sein Erbe mit Hilfe des etruskischen Königs Porsenna wieder zu gewinnen, doch ohne Erfolg. Die Handlung der Prager *fiesta teatrale* spielt sich am letzten Tag der Belagerung Roms ab, der zugleich der Geburtstag der römischen Schutzgöttin Vesta ist. König Porsenna will die Stadt am Anfang des ersten Aufzugs mit Gewalt erobern, wird jedoch durch den plötzlich aufgetauchten Flussgott Tiber (Tevere), der zum ersten Mal auf Vestas Geburtstag aufmerksam macht, zurückgehalten. Deshalb entscheidet sich Porsenna, die Stadt friedlich für Tarquinio zu gewinnen, und zwar durch zwei Eheschließungen. Er selbst will Valeria, eine Tochter des römischen Konsuls Publio Valerio, heiraten, Tarquinio wiederum sehnt sich nach der vornehmen römischen Jungfrau Clelia. Die Römer lehnen jedoch diesen durch königliche Trauungen erkaufen Frieden ab. Sie bevorzugen stattdessen einen Kampf um die Freiheit, da die Göttin Vesta, der Gott Giove (Jupiter) und vor allem die römischen Tugenden Beständigkeit (*costanza*) und Stärke (*fortezza*) ihnen beistehen.

In der Handlung lässt sich die Wirkung der beiden Tugenden in den tapferen Taten der einzelnen Römer (des Konsuls Publio Valerio, seiner Tochter Valeria und seines Sohnes Erminio, Clelia sowie der Helden Muzio und Orazio) und in deren einmütigen Stellungnahmen beobachten – besonders bei der beiden Jungfrauen Valeria und Clelia, die ihren römischen Verlobten Muzio und Orazio treu bleiben. König Porsenna, der im zweiten Aufzug selbst von Vesta aus tödlicher Gefahr gerettet wird, bewundert die Stärke und Beständigkeit der Römer und verwandelt sich allmählich vom Feind zum Freund der Römer. Zum Schluss, als der Konsul im Namen des römischen Volkes und Senats die Friedensbedingungen (die Thronbesteigung Tarquinius und die zwei königlichen Eheschließungen) nicht akzeptiert, liegt die Entscheidung zwischen Krieg und Frieden an dem etruskischen König. Porsenna wählt den Frieden, kehrt sich vom wortbrüchigen Tarquinio ab und beugt sich der Göttin Vesta und beiden römischen Tugenden. So bewahrt die Stadt Rom ihre Freiheit. In der *Licenza* wird dann die wahre Identität der Göttin Vesta als Elisabeth Christine und der Stadt Rom als Prag enthüllt.

Eine auf ersten Blick merkwürdige Tatsache ist, dass in diesem am Vorabend der königlichen Krönung aufgeführten Werk eine freie Republik gepriesen wird, des Weiteren, dass der legitime Thronfolger sogar um sein Erbe kommt und zwei königliche Trauungen zunichte gemacht werden. Das alles lässt sich hinsichtlich der oben geschilderten dynastisch-politischen Situation und bezüglich des oben erwähnten Postulats von Andreas Gugler als eine allegorisch dargestellte Verteidigung der ‚Pragmatischen Sanktion‘ interpretieren. Der Machthaber in der römischen

Republik kann kein absolutistischer Monarch sein, sondern nur der Konsul Publio Valerio als gewählter Verwalter, da nur die Göttin Vesta gemeinsam mit Jupiter die wahren Herrscher der Republik sind, die die Freiheit gewährleisten. Dieselbe Freiheit könnte auch für die Länder der böhmischen Krone bzw. für die ganze Monarchie gesichert werden, solange sie ungetrennt unter der Herrschaft Habsburgs bleibt. In *Costanza e Fortezza* wollen die Römer den Frieden mit den Etruskern keinesfalls mit Trauungen erkaufen. Im Libretto wird sogar ausdrücklich erwähnt, dass das römische Blut zur Fortpflanzung der Tyrannen nicht bestimmt sei („Il nostro sangue servir non puote a propagar tiranni“) und dass die römischen Töchter den fremden Königen keine Erbfolger gebären dürfen („Figlie Romane dar non denno gli eredi a Re stranieri“).⁸ Dies lässt sich im Zusammenhang mit oben erwähnten diplomatischen Verhandlungen über die möglichen künftigen Eheschließungen der zwei Töchter Karls VI. deuten. Die am Ende des dritten Aufzugs an König Porsenna gerichtete Herausforderung des Konsuls „in tua man sta la pace e sta la guerra“ (In deiner Hand liegen Krieg und Frieden) war also weniger an den etruskischen König als vielmehr an reale oder potenzielle Bewerber um die habsburgischen Erbländer gerichtet. Der ohne Blutvergießen zustande kommende römische Sieg ist ebenfalls ein Sieg der Pragmatischen Sanktion. Das Kaiserpaar ist während der ganzen Handlung durch Personifizierungen und Symbole präsent: Elisabeth Christine als Vesta und Karl VI. hauptsächlich in seinen zwei Leittugenden *Costanza* und *Fortezza* (obwohl auch einige Merkmale in der Figur von Publio Valerio oder des verhüllten Gottes Jupiter auf ihn verweisen).

Die musikalische Bearbeitung des Werkes musste in diesem Falle an die Aufführungsbedingungen und die daraus folgende große Besetzung angepasst werden: Im Amphitheater traten etwa 100 Sänger auf der Bühne auf und etwa 200 Musiker spielten im Orchester – wie die Sänger (Gaetano Orsini, Christoph Praun, Francesco Borosini, Gaetano Borghi, Rosa Borosini, Anna d'Ambreville u. a.) und Instrumentalisten der kaiserlichen Hofmusikkapelle, auch Musiker aus Prag oder ausländische Musiker wie Johann Joachim Quantz.⁹ Wichtige dramatische Rollen übernahmen nicht nur die Solisten, sondern auch die Chöre der Römer und der Etrusker. Zur Begleitung von Chorauftritten wie auch von Solo-Arien setzte Fux (wieder mit Rücksicht auf das geräumige Amphitheater) keine Soloinstrumente, sondern meistens das vollstimmige, mit Oboen- und Fagottstimmen verstärkte Streicherensemble ein: zwei Violinstimmen (geteilt oder *unisono*), eine Violastimme und *Bassi*. Auch der doppelte Trompetenchor mit Pauken ist von großer Bedeutung, sowohl in der einleitenden *Sinfonia* (wie es übrigens alljährlich an diesem Galatag üblich war) als auch in der Handlung. Am Anfang der *fiesta teatrale* begleiten Trompeten die mächtigeren Etrusker, am Ende dagegen gehört ihr triumphaler Klang

den siegreichen Römern. Fux verwendet hier oft kontrapunktische Sätze, und zwar in den instrumentalen *Ritornelli* zu einigen Solo-Arien und in einigen Chorpartien.

Am Tag der Aufführung von *Costanza e Fortezza* wurde öffentlich erklärt, was schon einige Wochen ein offenes Geheimnis war: Das Kaiserpaar war guter Hoffnung. Es sah daher so aus, als ob die Botschaft dieser *fiesta teatrale* schon am Tag der Uraufführung nicht mehr aktuell sein könnte. In den Gratulationen zur Krönung, die der Kaiser aus verschiedenen europäischen Staaten sowie aus den Länder der Monarchie erhielt, wurde auch die Hoffnung auf die Geburt eines Erbfolgers ausgedrückt. Während der Krönungsfestlichkeiten trank man zum Wohl des ‚Hansel im Keller‘, wie das erwartete kaiserliche Kind öffentlich genannt wurde. Jedenfalls veränderte dieses Ereignis ganz unerwartet den Inhalt der im Herbst 1723 begangenen höfischen Festlichkeiten und spiegelte sich in den für die Kaiserin Elisabeth Christine entstandenen Huldigungswerken. Statt der bisherigen defensiven Verteidigung der Pragmatischen Sanktion trat die Hoffnung auf einen männlichen Erbfolger in den Vordergrund. Dieser würde das Erzhaus Habsburg zu neuen Siegen und Triumphen führen, besonders sollte er aber den künftigen Frieden und das allgemeine Wohl gewährleisten.

Als erstes wurde am 29. August die ebenfalls der Kaiserin zum Geburtstag gewidmete Kammer-Serenata *Il Giorno felice* des Hofdichters Pietro Pariati und des Hofkomponisten Giuseppe Porsile aufgeführt. An dieser in der Prager Burg wahrscheinlich nur in engem Kreis von kaiserlicher Familie und Höflingen begangenen Aufführung nahmen nur adelige Musiker teil.¹⁰ Die Serenata besteht aus einer einleitenden instrumentalen *Sinfonia*, sechs Solo-Arien und zwei Terzetten der drei handelnden Figuren Aurora (Morgenstern), Sole (Sonne) und Tempo (Zeit). Im ersten, tänzerischen Terzett preisen alle den glücklichen Tag von Elisabeth Christines Geburt. Dann beginnen sie jedoch sich zu streiten, und zwar, wer von ihnen den größeren Verdienst an der Geburt der Kaiserin habe. Aurora stellt in ihrer mit Flöten, Violinen und Lauten begleiteten Solo-Arie fest, dass sie den glücklichen Tag von Elisabs Geburt eröffnet hat. Sole hat den ganzen Tag mit seinen Strahlen erhellt, Tempo hatte wiederum unter allen Tagen den erhabensten, vom hellsten Sternenlicht erleuchteten Tag gewählt. Da sie sich nicht einigen können, erkennen sie den höchsten Verdienst dem Schicksal (*Fato*) zu. Im letzten Rezitativ weist Aurora auf einen anderen, sehnlich erwarteten Tag der Geburt einer neuen österreichischen Sonne aus der Kaiserin als dem Morgenstern hin. Sole und Tempo schließen sich dieser Lobpreisung mit einem Wunsch an und alle Figuren singen in einem Schlussterzett: „Venga quel dì felice che con ridente ciglio del grande Augusto figlio anche il natal si adori“ („Komme der glückliche Tag, in dem man mit Freude die Geburt des vornehmsten Sohnes preisen wird“). Die für diese Serenata charakteristischen Musikinstrumente sind Flöten und

Lauten, die alle Auftritte der Hauptfigur Aurora begleiten. Dadurch wird ihr Morgenlicht von den anderen (Sonnen- und Sternenlicht) unterschieden. Diese anderen Lichtquellen sind dagegen durch verschiedene instrumentale Figuren in den *Violini unisoni* versinnbildlicht.

Ein paar Tage nach dieser Aufführung, am 5. und 8. September 1723, fanden die Krönungen von Karl und Elisabeth Christine im Prager St. Veitsdom statt. Danach beging man in Prag noch zwei ‚karolinische‘ Galatage mit Serenaten-Aufführungen. Zum 38. Geburtstag des Kaisers am 1. Oktober erklang im Spanischen Saal der Prager Burg die Serenata *La Contesa de' Numi*. In diesem Werk finden sich keine expliziten Anspielungen auf die glückliche Erwartung des Kaiserpaars – es handelt sich um ein allgemeines Huldigungswerk für einen Herrscher. Trotz eines nicht sehr hochwertigen Librettos ist es zumindest wegen der vortrefflichen Musik von Antonio Caldara (mit 15 Solo-Arien und zwei Chorauftritten) bemerkenswert.¹¹

Vier altrömische Götter (Mars, Pallas, Apollo und Juno) streiten sich in einer für Huldigungswerke typischen Auseinandersetzung, wer von ihnen der mächtigste und unüberwindlichste sei. Jeder von ihnen stellt sich in einer *Aria* vor: Der wütende und rachsüchtige Mars hebt seine Macht hervor und zwingt die anderen Götter, sich ihm zu unterwerfen; Pallas hebt ihre Kriegskunst hervor; Apollo betont sein strahlendes Licht; Juno leitet ihre Macht von ihrer Stellung als Gemahlin Jupiters ab. Erst als der Göttervater mächtig die Bühne betritt, erkennen alle Götter in den einzelnen Solo-Arien seine Vorherrschaft an. Er weist jedoch auf jemanden, der noch mächtiger ist, auf den ‚Sohn des Himmels‘ (*Figlio del Ciel*) Karl VI. hin. Schließlich huldigen alle Götter dem Kaiser, wieder in Solo-Arien, die meistens vom Streicherensemble begleitet werden. Nur Jupiter, der in der *Licenza* dem Kaiser und seiner Gemahlin glückliche Regierungstage in Frieden und Freiheit (*pace e libertà*) wünscht, wird als einziger vom triumphalen Klang einer Trompete begleitet. Als der mächtigste Herrscher des Universums tritt hier Jupiter als Repräsentant des Kaisers auf. Eine wichtige Rolle hat jedoch auch der Sonnengott Apollo mit seinem Licht, das nur von dem noch stärkeren Glanz Karls VI. übertroffen wird. Caldara lenkt die Aufmerksamkeit auf den Sonnengott durch die solistische Instrumentalbesetzung: In seiner ersten, vom strahlenden Licht handelnden Arie *A quel raggio* verwendet der Komponist zwei *Violoncelli soli* als konzertierende Instrumenten, in seiner zweiten Arie *Lasciò la cetra e l'arco* wiederum konzertiert eine Oboe solo; die Alt-Singstimme zeichnet sich durch eine sehr virtuose Prägung aus.

Nach seiner Geburtstagsfeier hielt sich Karl VI. mit dem Hof noch einen Monat lang in Böhmen auf, obwohl ihm die Hofärzte empfahlen, aus Rücksicht auf die Gesundheit der Kaiserin und ihres erwarteten Kinds so bald wie möglich nach Wien zurückzufahren. Zum Namenstag Karls VI. am 4. November konnte also noch in Prag

ein musikdramatisches Werk aufgeführt werden. Diesmal wurde statt einer gewöhnlichen großen karolinischen Oper nur die einaktige Serenata *Il Trionfo della Fama* des Hofkomponisten Francesco Bartolomeo Conti gespielt.¹² Zu ihrer Aufführung kam es auch in der Prager Burg, diesmal in der Galerie neben dem Spanischen Saal. Sie wird mit einer *Sinfonia* mit zwei Trompeten und Pauken eröffnet. Die Handlung spielt sich im Tempel der Göttin Fama ab, in dem sich am Anfang vier Chöre als Vertreter der vier Erdteile (Asien, Afrika, Amerika und Europa) versammeln, um Fama Lob zu singen. Im Chorauftritt spielt Conti in den Begleitungsstimmen geschickt mit verschiedenen Klangfarben: Um die Vielfältigkeit der Erdteile musikalisch zu beschreiben, verwendet er abwechselnd Trompeten, Oboen mit Fagotten, Streichinstrumente und den *Tutti-Ensemble*-Klang; dabei wechseln auch homophone und polyphone Satzarten ab. Nach dem Chorauftritt der Erdteile lädt die Göttin Fama die anderen handelnden Figuren in ihren Tempel: Gloria, Valore (Tapferkeit), Destino (Schicksal) und Genio. Sie alle sollen gemeinsam eine Opferzeremonie zur Ehre des mächtigsten, tapfersten und in der ganzen Welt gefürchteten Kaisers Karl feiern. Diese Figuren besingen dann den Kaiser nacheinander in neun Solo-Arien. Als die wichtigste Figur steht hier jedoch nicht Fama im Vordergrund, sondern Valore, eine Allegorie des Kaisers, die die zwei virtuosesten Arien singt. Hervorzuheben ist die von ihm gesungene Bass-Arie *L'Asia crolla, Affrica teme* („Asia unterwirft sich, Afrika fürchtet sich“). Die virtuose Melodie mit großen Intervallsprüngen wird von zwei konzertierenden Fagottstimmen und *Basso continuo* begleitet. Alle anderen Arien (und ein Duett) begleitet das Streicherensemble – auch die Arie der Fama in der *Licenza*. Der Hofkomponist Conti hatte diesmal der Göttin ihr eigenes Instrument, die Trompete, vorenthalten und ließ sie eine ergebene Huldigung an den Kaiser vortragen. Sie findet keine Worte mehr, um Karl noch mehr preisen zu können – und befindet sich also in einer ähnlichen Situation wie der Römische Genius, der in der *Licenza* von *Costanza e Fortezza* die Kaiserin auch nicht mehr loben kann. Durch die Hervorhebung des Ruhms, der Kraft und der Tapferkeit sowie durch die musikalische Charakterisierung der exotischen Erdteile werden in dieser Serenata die universalen Machtansprüche der Habsburger besonders herausgestellt. Hinsichtlich der Verwendung dieses Leitmotivs in der zum Namenstag des Kaisers entstandenen Serenata muss man auf den dynastischen und emblematischen Zusammenhang mit Kaiser Karl V. (bzw. Herkules) hinweisen.¹³

Zwei Tage nach der Aufführung von *Il Trionfo della Fama*, am 6. November 1723, verließ die kaiserliche Familie Prag und fuhr Richtung Wien (Elisabeth Christine reiste im Tragsessel). In dieser Zeit wurde schon in der mährischen Stadt Znaim die höfische Festlichkeit zum Namenstag der Kaiserin vorbereitet. Im nahegelegenen Stift Klosterbruck (Louka) wurden dafür von den höfischen Tischlern zwei große

Triumphwagen hergestellt. Am Elisabeth-Tag, 19. November, als der Kaiserhof in Znaim weilte, wurden am Abend diese Wagen vor das kaiserliche Salzamtgebäude (heute Palais Starhemberg oder Althann genannt), in dem das Kaiserpaar übernachtete, gefahren. Auf den Wagen, die als Bühne dienten, wurde dann von insgesamt 144 Musikern die Serenata *La Concordia de' Pianeti* von Pietro Pariati und Antonio Caldara aufgeführt.¹⁴ Da der Namenstag diesmal dank der glücklichen Erwartung viel festlicher als in vorherigen Jahren begangen werden sollte und da die Aufführung unter freiem Himmel stattfand, wurde in der einleitenden *Sinfonia* ausnahmsweise ein vierstimmiger Trompetenchor mit Pauken eingesetzt, obwohl es sich nicht um einen erstrangigen Galatag handelte.

Die Serenata besteht aus einer *Sinfonia*, zwei Reihen von je sieben Arien, drei Chorauftritten der *Semidei* (Halbgötter) und der *Licenza*. Sieben Planeten bzw. sieben altrömische Götter (Merkur, Venus, Mars, Diana, Apollo, Saturn und Jupiter) treten hier auf. Am Anfang, nach der *Sinfonia* und dem folgenden Chorauftritt der Halbgötter, berichtet Mercurio im Rezitativ und in der Arie über eine würdige Erdentochter, die dank ihrer Tugenden und Schönheit eine Götterehre verdiene – ohne jedoch ihren Namen auszusprechen. Venus, Diana, Mars und Apollo sprechen ihr zunächst in den Solo-Arien die göttliche Ehre ab und verdächtigen sie des Stolzes und verwegenen Ehrgeizes. Merkur, Jupiter und Saturn kennen jedoch die wahre Identität dieser Frau, verteidigen sie gegen die Verurteilungen und loben sie. Jupiters Worten nach sei diese Frau zu weise und zu bescheiden, als dass sie die Götterehre ergreifen wollte. Als einen Tugendspiegel habe sie ihren tugendhaften Gemahl. „Ecco i due grandi, esempio e norma a gli altri“ („Da sind die zwei Vornehmsten, Beispiel und Norm für die anderen“), sagt Jupiter. Erst nachdem Merkur den Namen dieser Heldin – Elisa – ausspricht, huldigen endlich alle Planeten der Kaiserin: zuerst gemeinsam mit den Halbgöttern im Chor, dann nacheinander in der zweiten Reihe der Solo-Arien. Jupiter huldigt auch ihrem Gemahl, dem Kaiser, und dem erwarteten Thronfolger. Nur die eifersüchtige Schönheitsgöttin Venus wehrt sich bis zum Ende, ihre irdische Konkurrentin anzuerkennen. Sie würdigt sie erst zum Schluss in der *Licenza*, und zwar nicht die Kaiserin selbst, sondern ihren Namen. Die Serenata endet mit einem vom ganzen Chor gesungenen Lobgesang auf Elisabeth Christine.

Elisa wird hier nicht nur als die tugendhafte und den Götter gleichgesetzte Frau, sondern auch durch poetische Epitheta als Mutter des künftigen Kaisers vorgestellt. Beispielsweise wird sie als eine Muschel, die eine kostbare Perle in sich verbirgt, als Morgenstern, der schon die Sonne verspricht, oder als eine Blüte, aus der eine vornehme Frucht erwartet wird, bezeichnet. Auch hier kommen die Betonung des künftigen Friedens und die Hoffnung auf allgemeines Wohl zum Ausdruck. Merkur sagt in einer Arie zu Venus, dass Elisa zur Mutter des neuen Amor werde, durch den die

ganze Welt den Frieden erfahren werde. Auch der Kriegsgott Mars besingt unerwartet den Frieden und schmückt seine Trompete mit Blumen. Er ist jedoch vorbereitet, für den Kaiser zu kämpfen und die Trompete dann mit Lorbeer zu schmücken. Saturn besingt in einer Arie (*Pari a quella il Mondo vede*) auch die kaiserlichen Töchter, die die Tugenden von ihrer Mutter erben werden, und natürlich den kaiserlichen Sohn, der einmal so tapfer, gerecht, mild und gut wie sein Vater sein würde. Da aber die Tugenden der Kaiserin Elisa (Unschuld, Mitleid, Bescheidenheit, Frömmigkeit, Liebenswürdigkeit und auch Schönheit) den Schwerpunkt dieser Serenata (neben der glücklichen Erwartung) bilden, sind hier die Arien hauptsächlich durch die reich verzierte Melodik in den Vokal- und Instrumentalstimmen gekennzeichnet. Dies gilt auch für die zweite Arienreihe, in der Karl VI. mit dem erwarteten Thronerben gepriesen wird. Die Solo-Arien sind meistens nur mit Streicherensemble (das wegen der Aufführung im Freien sicher stärker besetzt wurde) begleitet, wobei ausschließlich der Götterherrscher Jupiter das Privilegium hat, eine Arie zu singen, in der sich die Streicher mit zwei Oboen und Fagott abwechseln (*A la bontade e' al merito*). Der Kriegsgott Mars singt wiederum seine friedenslobende Arie (*Da mia Tromba quel bel Nome*) mit Trompetenbegleitung. Da er über Pflanzen und Blumen singt, hat diese Arie einen mehr galanten als triumphalen oder kriegerischen Charakter.

Nach dem zweitägigen Aufenthalt in Znaim endete die Krönungsreise mit der Rückkehr nach Wien am 23. November 1723. Kurz danach, vermutlich am 25. November, nachdem im Stephansdom eine Votivmesse und ein *Te Deum* abgehalten worden waren, konnte bei Hof auch die kantatenförmige Serenata *Il bel Genio dell'Austria ed il Fato* von Carlo Agostino Badia erklingen.¹⁵ Die zwei im Titel erwähnten Figuren, Genio dell'Austria und Fato, treten hier auf. In der erhaltenen Partitur fehlt eine einleitende *Sinfonia*. Die Serenata beginnt also mit einem Duett, dann folgen vier Solo-Arien und ein abschließendes Duett. Die Arien werden vom Streicherensemble begleitet und in den Duetten am Anfang und zum Schluss mit der Trompete ergänzt. Im Libretto werden Karl VI. und Elisabeth Christine gemeinsam gepriesen. Der Genius besingt den ruhmreichen Kaiser, der als der irdische Mars und die römische Sonne an der Moldau die neuen Lorbeeren erhielt, während Fato wiederum betont, dass die schöne Elisa einen neuen römischen König mitbringt, mit dem ein goldenes Zeitalter beginnen wird. Der Höhepunkt der Serenata kommt im Rezitativ des Fato, das eine Prophezeiung ausspricht: Das Erzhaus Habsburg wird sich durch mehrere Nachkommen in den nächsten Jahrhunderten weiter entfalten, die Helden aus diesem Geschlecht werden über die Heiden siegen und auch das Grab Christi erobern. Zum Schluss sprechen die beiden Figuren die Göttin Fama an, damit sie den Ruhm von Karl und Elisa und deren Nachkommen der ganzen Welt verkünde (*Corri, vola*). Die abwesende Göttin ist hier durch den Klang der So-

lo-Trompete vertreten. Die Hoffnungen des Kaiserpaars und der ganzen Monarchie auf einen männlichen Erbfolger sollten sich jedoch nicht erfüllen: Am 5. April 1724 kam ein letztes Kind des Kaiserpaars, die Erzherzogin Maria Amalia, zur Welt.

An dieser Stelle soll die Aufmerksamkeit auf einige gemeinsame Grundzügen der betrachteten Werke gelenkt werden. Am wichtigsten ist sicherlich die Repräsentation des Kaisers und seiner Tugenden durch Emblemik und Personifikationen: Sie lässt sich besonders in Gestalt des Götterherrschers Jupiter erkennen, vor allem in *La Contesa de' Numi* und in *La Concordia de' Pianeti*. Dagegen ist in *Il Trionfo della Fama* der mächtige Herrscher in der Figur von Valore verkörpert. In *Costanza e Fortezza* ist Karl VI. durch seine zwei Leittugenden anwesend, personifiziert durch die um ihre Freiheit kämpfenden Römer. Hier wird im Libretto ebenso Jupiter als der höchste Herrscher Roms erwähnt. Auch die in den Libretti erwähnten kaiserlichen Tugenden Karls VI. besaßen in diesen Werken, als Abbildungen *sui generis*, eine vornehme Stelle: Tapferkeit, Stärke, Beständigkeit, Ruhm, Erhabenheit, Weisheit, Milde und Güte.

Den einzelnen Personifikationen und Tugenden nach unterscheiden sich die Solo-Arien in den untersuchten Werken grundsätzlich in ihrer musikalischen Bearbeitung. In *Costanza e Fortezza* erscheinen fast ausschließlich die dramatischen Arien, die die Gefühle und innere Bewegungen der handelnden Figuren darstellen. Nur in einer Arie werden die Herrschertugenden hervorgehoben: Der Römer Muzio zählt diese Tugenden (gerechte Milde, reine Unschuld und fromme Güte) auf und stellt fest, dass Tarquinio diese eben nicht besitzt und daher die Römer nicht regieren kann. Für unseren Zweck sind jedoch die Huldigungsarien von besonderem Interesse. Den einzelnen vertonten Tugenden und Eigenschaften nach lassen sich die Arien für Karl VI. in zwei Typen unterscheiden: Arie ‚*arte*‘ und Arie ‚*marte*‘. Für diese Systematisierung war die in der Programmatik des Imperialstils verwendete Devise *arte et marte* grundlegend. Sie bringt ein Herrscherideal, wie durch Wissenschaft und Kriegskunst zu regieren sei, zum Ausdruck, das in der Programmatik durch einige Vorbilder personifiziert wird: durch den Kriegsgott Mars, Cäsar und hauptsächlich Herkules, bzw. *Hercules Musarum*, eine für Karl VI. spezifischer Anspielung.¹⁶

Ein typisches Beispiel für die ‚Arie *arte*‘ ist die Arie Apollos *Lascio la cetra e l'arco* (Ich verlasse die Lyra und den Bogen) von Caldara mit konzertierender Oboe solo und stark verzierter Melodie in *La Contesa de' Numi* zu erwähnen. In dieser Arie unterwirft sich der Sonnengott und *Musagetes* dem Kaiser, verlässt die Lyra und Bogen, da er aus dem königlichen Hand Karls VI. größeren Ruhm, einen Bogen und Pfeile, erhalten werde.

In den Arien *marte* sind dagegen Macht, Tapferkeit, Kampf oder Ruhm betont, sie weisen allerdings eine nicht weniger virtuose Bearbeitung auf. Für diese Arien sind

167

Oboe solo

VI. I

VI. II

Vla.

[Apollo]

l'ar - co, e i dar - - - - -

[B. c.]

170

tutti *f*

di

Notenbeispiel 1: Antonio Caldara, *La Contesa de' Numi*, Aria *Lasciò la cetra e l'arco* (3/8, Allegretto; Besetzung: VI I/Oboe solo, VI II, Vla, Apollo-Sopran, Basso, T. 167–173), die konzertierende und reich verzierte Singstimme zusammen mit der Oboenstimme (im zweiten System mit Vni I – tutti) beim Wort *dardi* (die Pfeile).

schnelle tonleitermäßige Läufe oder schnell repetierende Achtelnoten typisch. Ein Beispiel für diesen Typus stellt die virtuose Arie des Valore *L'Asia crolla, Affrica teme* von Conti aus *Il Trionfo della Fama* mit zwei konzertierenden Fagottstimmen dar.

In einigen von diesen Macht und Ruhm ausdrückenden Arien wird eine bestimmte handelnde Figur, konkret die Götter Jupiter oder Mars, von einer Trompete oder zumindest von einer trompetenähnliche Melodik in den obligaten Violinen-Stimmen begleitet. Am anschaulichsten ist dies besonders bei den Wörtern *tromba* oder *rimbomba*. In den Serenaten, in denen die Göttin Fama auftritt oder im Libretto erwähnt wird (*Il bel Genio dell'Austria ed il Fato*), repräsentiert Trompete diese Göttin als ihr charakteristisches Zeichen.

33

Fag. I

Fag. II

[Valore]

Violoncelli e Contrabassi

L'Asia te

35

me, crolla dell'Augusto alto va-

37

lor

Notenbeispiel 2: Francesco Bartolomeo Conti, *Il Trionfo della Fama*, Aria *L'Asia crolla*, *Africa* teme dell'Augusto alto valor (4/4, Andante; Besetzung: Fag I, II, Valore-Bass, Violoncelli e Contrabassi, T. 33–41) mit „zitternden“ Sechszenteln auf d1 und c1 beim Wort teme (fürchtet sich).

Für die Repräsentation der Kaiserin hatte die Änderung der dynastisch-politischen Situation eine Schlüsselbedeutung. Wurde Elisabeth Christine in *Costanza e Fortezza* in der verhüllten Figur der Rom verteidigenden Schutzgöttin Vesta dargestellt, war sie schon einen Tag später in der Serenata *Il Giorno felice* als Aurora, gleichsam als werdende Mutter der künftigen österreichischen Sonne, versinnbildlicht. In *La Concordia de' Pianeti* und in *Il bel Genio dell'Austria ed il Fato* erscheint sie als Elisa für sich selbst – doch in *La Concordia de' Pianeti* wird mehr als sie selbst ihr Name gepriesen. In der Serenata *La Contesa de' Numi* ist sie offenbar in der Gestalt von Juno zu entdecken, die hier jedoch nur als ergebene Partnerin des Götterherrschers Jupiter fungiert. In den Werken für Elisabeth Christine, die im Jahre 1723 vornehmlich vom

71

Tr.

VII. unisoni

[Fato]

[B. c.]

qui rim - bom

77

ba

Notenbeispiel 3: Carlo Agostino Badia, *Il bel Genio dell'Austria e' il Fato*, Aria Corri, vola, e la tua tromba (3/4, ohne Tempo-Bezeichnung; Besetzung: Tr, VII unis, Fato-Sopran, Basso, Takten 71–82) mit trompetenähnlicher Melodik in der Singstimme beim Wort rimbomba.

Hoflibrettisten Pietro Pariati verfasst worden sind, und in *Il bel Genio dell'Austria ed il Fato* sind in den Arien die weiblichen Tugenden (Unschuld, Tugend, Bescheidenheit, Gefälligkeit, Güte, Frömmigkeit und Milde) und die Schönheit zu finden. Deswegen herrscht in diesen Arien reich verzierte Melodik von galanter, tänzerischer Prägung vor.¹⁷ Auch die Beziehung der Kaiserin zu ihrem Gemahl wird oft unterstrichen. Alle Werke münden selbstverständlich in einer Apotheose des Kaisers bzw. der Kaiserin oder beider gemeinsam.

Durch alle hier betrachteten Werke zieht sich wie ein roter Faden ein bedeutendes Symbol – das Licht. Die Librettisten verwendeten verschiedene Arten bzw. Quellen von Licht (Sonnenlicht, Sternen- und Morgensternlicht, Tages- oder Fackellicht und nicht zuletzt das symbolische Licht des Schicksals); dazu kommen verschiedene allegorische Licht-Träger (Sole, Aurora, Alba, Luna, Fato, Destino und Saturno). Zu den Schlüsselbegriffen gehören auch die entsprechenden Substantive, Verben und Adjektive (*lume, stella, astro, face, raggio, lampo, ombra, chiaro, sereno, accendere, scintillare, fiammeggiare, [ri]splendere, diffondere, ardere* und *brillare*). Diese zahlreichen Lichtmetaphern werden von den Komponisten auch in der musikalischen Gestaltung der Arien differenziert, sowohl in den Vokalstimmen (oft mithilfe der Koloraturen)

1

[Saturno]

[B. c.]

5

Pa-ri a quel-la il mon-do ve-de cre-scer già l'Au-gu-ste fi-glie

9

in mo-de-stia, ed in-no-cen-za, in vir-tu-de, ed

13

in bel-tà,

16

in bel-tà.

Notenbeispiel 4: Antonio Caldara, *La Concordia de' Pianeti*, Aria *Pari a Quella il Mondo vede* (4/4, ohne Tempobezeichnung; Besetzung: Saturno-Bass, Basso, T. 1–18). Saturn erwähnt die Tugenden Bescheidenheit (*modestia*), Unschuld (*innocenza*), Tugend (*virtude*: der sechsmal wiederholte Ton *a*) und die zur Tugend musikalisch kontrastierende Schönheit (*beltà*), die mit einer viertaktigen Koloratur verziert ist.

als auch in den begleitenden oder konzertierenden Instrumentalstimmen. Für die Huldigung an den Kaiser oder die Kaiserin ist das Licht von großer Bedeutung. In den Serenaten für Karl VI. hebt jeder der auftretenden Götter und Himmelskörper zuerst sein eigenes Licht hervor, dann aber unterwerfen sie sich gemeinsam dem unüberwindlichen Licht des Kaisers. Im Gegensatz zum Kaiser wird die Kaiserin immer als *Luna* oder Morgenstern bezeichnet. Sie ist immer mit dem Sonnenlicht ihres Gemahls oder erwarteten Sohnes verbunden und davon abhängig. Nur in *La Concordia*

de' Pianeti überwindet sie selbst mit ihrem Glanz das Licht der stolzen Göttinnen Venus und Diana – nicht aber das Licht von Apollo und Jupiter. Eher als Elisabeth Christine selbst, die laut Libretti der ihr gewidmeten musikdramatischen Werke zu bescheiden und tugendhaft sei, als dass sie ihr eigenes Licht in den Vordergrund stellen würde, haben ihr Geburts- bzw. Namenstag zu ‚strahlen‘, zu ‚funkeln‘ und zu ‚glänzen‘, wie z. B. in der Arie des Flussgottes Tiber (Tevere) in *Costanza e Fortezza*, wo das glänzende Tageslicht vom Geburtstag der Göttin Vesta mithilfe einer flimmernden Koloratur in der Tenor-Stimme gepriesen wird. In der Kammer-Serenata *Il Giorno felice* fallen die Darstellungen von drei verschiedenen Arten des Lichtes auf: das Licht Auroras in einfachen, mit Flöten und Lauten (und *Violini unisoni*) ohne *Basso continuo* begleiteten kantablen Melodien, das Sonnenlicht, das durch eine Melodie in Triolen (*Violino unisono*) gezeichnet ist, und das flimmernde Sternenlicht, das in einer Arie des Tempo durch schnelle aufsteigende Läufe (*Violini unisoni*) dargestellt wird.

109

Fl. I
Leuto
Vi. solo

Fl. II
Vi. solo

VII
unisoni

[Aurora]

[B. c.]

Ma - dre jo fui del fau - sto gior - no:

113

e il pia - cer che bril - la in tor - no

Notenbeispiel 5a: Giuseppe Porsile, *Il Giorno felice*, Aria Dessi a me se gode il Mondo (2/4, Allegro; Besetzung: Flauto primo, Leuto e Violino solo, Flauto secondo e Violino Solo, VII unis, Aurora-Sopran, Basso, T. 109–116), die onomatopoetischen Figuren in den oberen Instrumenten-Stimmen beim Wort brilla.

17

VII. unisoni

[Sole]

[B. c.]

Io con il lu - me so - - - - lo de'

22

miei più va - ghi ra - i a È - li - sa pa - le - sa - i col

26

mio splen - dor mia fe

Notenbergispiel 5b: Giuseppe Porsile, Il Giorno felice, Aria Io con il lume solo (3/4, Allegro; Besetzung: VII unis., Sole-Sopran, Basso, T. 17–29), die Verbildlichung des Sonnenlichts in der Vokalstimme.

68

VII. unisoni

[Tempo]

[B. c.]

(sere -) no scen - der mi - ras - si a l'or, _____

ms.: e

74

scen - der mi - ras - si a l'or la più bell' al - - - (ma)

Notenbergispiel 5c: Giuseppe Porsile, Il Giorno felice, Aria Dall' Astro più sereno (2/4, Allegro; VII unis., Tempo-Bass, Basso, T. 68–79), das onomatopoetischerweise verbildlichte Sternenlicht in der Violinenstimme.

Welche Merkmale könnten in diesen Werken auf den ‚Imperialstil‘ verweisen? Wie Friedrich Wilhelm Riedel richtig bemerkte, war – was die theatralische Musik betrifft – „die Beziehung zur Ideenwelt des ‚cäsarisch-imperialen‘ Stils bereits durch den Text vorgegeben“. ¹⁸ In der Musik ist es selbstverständlich problematisch, nur anhand von Einzelheiten, wie der Stilarten, des Tonsatzes oder anderer Details, direkt auf einen ‚Imperialstil‘ zu schließen oder diese als Zeichen davon zu betrachten. Eher sollte es sich um eine Text- und musikalische Analyse der vertonten Arien im Kontext des für eine spezielle Gelegenheit bestimmten Werks – das außerdem in einer konkreten dynastisch-politischen Situation zu kontextualisieren ist – handeln. Dies führt zwangsläufig zu einer Synthese der einzelnen Elemente. ¹⁹

Von diesen Elementen hebt Riedel als „die besten Mittel zur Verdeutlichung von Inhalt und Ausdrucksgehalt der Werke“ besonders „musikalisch-rhetorische Figuren, Affektfiguren und die da-capo-Form“ hervor. ²⁰ Dieser Ansatz lässt sich aufgrund der Analyse der konkreten Werke bestätigen; dazu muss aber betont werden, dass sich der Bestimmung des Werks nach (für den Kaiser oder für die Kaiserin) die Verwendung dieser Figuren sehr unterscheidet. Ebenso müssen nicht nur die in den Singstimmen verwendeten Figuren, sondern auch die Verwendung von spezifischen instrumentalen Idiomen oder die Kombinationen verschiedener Klangfarben der begleitenden oder konzertierenden Instrumente als Figuren *sui generis* in Betracht gezogen werden. ²¹ Eine vorrangige Stelle unter den Musikinstrumenten gehört dank ihrer repräsentativen Bestimmung den Trompeten und Pauken, deren Bedeutung in den Sinfonien zu den wichtigsten Galatagen schon A. Peter Brown betont hatte. ²² Jedoch nicht nur die Anwesenheit oder die Absenz dieser Instrumente, sondern auch ihre typische Melodik, auch wenn sie in ihrer Abwesenheit in anderen Stimmen erklingt, müssen als signifikant betrachtet werden.

Als ein zweites Element kommt der kontrapunktische Satz in Betracht. Riedel hatte im Jahre 1962 auf „auffallende Parallelen“ und die „geistige Verwandtschaft“ zwischen dem Kontrapunktiker Johann Joseph Fux und dem Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach hingewiesen, die sich „besonders in ihren bewußt historisch orientierten Lehr- und Demonstrationswerken“ (Fux’ *Gradus ad Parnassum* und Fischers *Entwurf einer Historischen Architektur*) zeige. ²³ Aufgrund dieser These kann der kontrapunktische Satz – mit bestimmten Texten verbunden oder in charakteristischen Kontexten eingesetzt – ebenfalls als ein Zeichen oder eine Figur *sui generis* auftreten. ²⁴

Um das dritte und letzte Element zu beschreiben, ist hier eine These von Dagmar Glüxam zu erwähnen, nach der die Virtuosität exklusiv für den Kaiser reserviert sei, als ein „Mittel zu Hervorhebung der Einzigartigkeit des Herrschers“. ²⁵ Die These lässt sich besonders anhand der oben genannten virtuosen Arien in den Serenaten

für Karl VI. aus dem Jahre 1723 nachweisen, da für die Arien jener Figuren, die für die Selbstdarstellung und Repräsentation des Kaisers am bedeutendsten sind, eine geradezu exaltierte Virtuosität in den Vokal- wie in den Instrumentalstimmen aufweist. Diese Arien wurden fast ausschließlich von zwei Virtuosen des Kaiserhofes, vom Altisten Gaetano Orsini und vom Bassisten Christoph Praun, gesungen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die sechs hier betrachteten musikdramatischen Werke allen diesen Postulaten entsprechen und je nach Umfang, Besetzung und Bestimmung die oben beschriebenen Charakteristika aufweisen. Die genannten drei Elemente – mit den Libretti verbundene musikalisch-rhetorische Figuren/Affektfiguren/Idiome, kontrapunktischer Satz und Virtuosität – erlauben es, die auf den ‚Imperialstil‘ hinweisenden Zeichen in den musikdramatischen Werken festzustellen.²⁶ Zur Verallgemeinerung und Überprüfung dieser Signifikanten des ‚Imperialstils‘ sind jedoch sechs beispielhaft untersuchte Werke zu wenig. Zukünftige Forschungen könnten diese Problematik eingehender erläutern und weitere Belege bringen.

In den vorliegenden Überlegungen wurde anhand einer kurzen Beschreibung der sechs musikdramatischen Huldigungswerke aus dem Jahre 1723 versucht, einige Topoi und Themen als Bestandteil der Repräsentationsstrategie Karls VI. zu betrachten. Gleichfalls wurde exemplarisch gezeigt, wie stark die aktuelle dynastisch-politische Situation die Themenwahl beeinflusste und wie im Falle von *Costanza e Fortezza* die dramatische Handlung als ein ‚exemplum‘ zur Übertragung politischer Botschaften an die Öffentlichkeit diene. Wenngleich die Auswahl der Topoi und Themen von der aktuellen dynastisch-politischen Situation geprägt ist, bleiben die in den Werken dargestellten Tugenden das wichtigste Element der Selbstdarstellung des Kaisers und seiner Gemahlin. „Ecco i due Grandi, Esempio e Norma a gli altri“ – so titulierte Jupiter in *La Concordia de' Pianeti* das Kaiserpaar, deren Kindern das Erbe dieser Tugenden zufallen sollte. Wie in den bildenden Künsten war auch in den musikdramatischen Werken der habsburgische Tugendkodex²⁷ weitgehend verbindlich, wobei er den Komponisten unzählige Möglichkeiten der Vertonung bot.

Anmerkungen

* Dieser Beitrag basiert auf der Dissertation der Autorin: Irena VESELÁ, *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723* [Der Kaiserstil in den höfischen musikdramatischen Werken zur Zeit des Aufenthaltes von Kaiser Karl VI. in den böhmischen Ländern (1723)], Diss. Masaryk-Universität, Brno 2007, sowie (v. a. die dynastisch-politischen Zusammenhänge betreffend) auf Štěpán VÁCHA/Irena VESELÁ/Vít VLNAS/Petra VOKÁČOVÁ, *Karel VI. a Alžběta Kristýna. Česká korunovace 1723*. Praha-Litomyšl 2009. Deutsche Zusammenfassung: VÁCHA/VESELÁ/VLNAS/VOKÁČOVÁ, *Karl VI. & Elisabeth Christine. Die böhmische Krönung 1723*, in: *Frühneuzeit-Info* 21 (2010), 226–231.

- 1 Franz MATSCHE, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“ (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), 2 Bde., Berlin-New York 1981.
- 2 Zum Begriff der augustinischen Oper bzw. Augustini-Oper vgl. Otto G. SCHINDLER, „Kaiserliche Augustini-Oper“ zwischen Hofjagd und Huldigung. Die Verlegung von Caldara's „L'asilo d'Amore“ von Böhmisches Krumau nach Linz, in: Studien zur Musikwissenschaft 44 (1995), 131–174, hier 132–135.
- 3 A. Peter BROWN, Caldara's Trumpet music for the Imperial celebrations of Charles VI and Elisabeth Christine, in: Brian W. PRITCHARD (Hg.), Antonio Caldara. Essays on his life and times. Aldershot 1987, 10–23. Der Spielplan bei Franz HADAMOWSKY, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740), in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Wien 1951, 100–115.
- 4 Analyse der gesamten Gruppe auch bei Claudia BÖHM, Theatralia anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d'Austria (1627–1764), Diss. Universität Wien, Wien 1986.
- 5 Andreas GUGLER, Constantia et Fortitudine (Bankette und Schauspielen im Zusammenhang der Krönungsfestlichkeiten in Prag 1723), in: Václav BŮŽEK (Hg.), Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750), České Budějovice 1996 (=OH), 267–292.
- 6 Zu den außenpolitischen Zusammenhängen der böhmischen Krönung sowie der Repräsentationsstrategien der beiden Kurfürsten s. VÁCHA/VESELÁ/VLNAS/VOKÁČOVÁ, Karel VI. (wie Anm.*), 28–49.
- 7 Partituren: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [A-Wn], Mus. Hs. 17.266; Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde [A-Wgm], IV 13592 (Q 1382); Libretto: Pietro Pariati, Costanza e Fortezza, Wien: J. P. van Ghelen 1723.
- 8 Die Bedeutung dieser Umstände lässt sich erst im Vergleich von Pariatis Libretto mit jenen von zwei Hochzeitsopern von Dresden (*Teofane*, 1719) und München (*Adelaide*, 1722) entdecken. In beiden tritt als eine Hauptfigur Ottone, Herrscher über das deutsche Reich im 10. Jahrhundert, auf. In *Teofane* heiratet Ottone als römischer Kaiser die „aus einem alten kaiserlichen Geschlecht“ stammende byzantinische Prinzessin Teofane, um mit ihr eine neue kaiserliche Dynastie im „neuen Rom“ zu gründen. In *Adelaide* wird ein deutscher König Ottone als Verteidiger des bedrohten Erbes der verwitweten Herzogin Adelaide von Burgund präsentiert. Am Ende heiratet er Adelaide und gewinnt damit auch ihre Erbländer. Vgl. VÁCHA/VESELÁ/VLNAS/VOKÁČOVÁ, Karel VI. (wie Anm.*), 39–45 und 170–172.
- 9 Den Bericht von Johann Joachim Quantz, der bei der Uraufführung im Orchester Oboe gespielt hat, zitiert Egon WELLESZ (Hg.), Johann Joseph Fux: Costanza e Fortezza (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVIII. Jg.), Wien 1910, IX.
- 10 Partituren: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [A-Wn], Mus. Hs. 17.630; Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde [A-Wgm], III 15597 (Q962). Die Rolle der Göttin Aurora sang Isabella Stirum Comtesse von Limburg, eine Hofdame der Kaiserin. In der Rolle der Sonne trat Abbate Stefano Leporati (damals ein Musikdirektor am Hof des Olmützer Erzbischof Kardinal Schrattenbach) auf. Die Rolle der Zeit (il Tempo) sang Graf Adam Filip Losy von Losymthal. Der *Prager Postzeitung* vom 31. August 1723 nach wurde dieses Werk am 29. August am Abend in der Prager Burg aufgeführt.
- 11 Autograph der Partitur: A-Wgm, III 15996 (A395); Partitur-Abschrift: A-Wn, Mus. Hs. 18.236.
- 12 Partituren: A-Wn, Mus. Hs. 17.222; A-Wgm, IV 13608 (Q1284).
- 13 Zu dieser Symbolik in den Huldigungswerken für Karl VI. siehe: Elisabeth Theresia HILSCHER, „... DEDICATA ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ ...“. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen, in: Studien zur Musikwissenschaft 41 (1992), 95–177, hier 110 f.

- 14 Partituren: A-Wn, Mus. Hs. 17.138; A-Wgm, IV 16119 (Q1229); Libretto: A-Wgm, 22/19/IV: Pietro Pariati, *La Concordia de' Pianeti*, Wien: J. P. van Ghelen 1723.
- 15 A-Wn, Mus. Hs. 17.625: *Il bel Genio dell'Austria ed il Fato*, Partitur (C. A. Badia/?).
- 16 MATSCHE, *Die Kunst* (wie Anm. 1), 334, 356 und 364.
- 17 Irena VESELÁ, Pietro Pariatis Libretti zu drei Serenaten für die Kaiserin Elisabeth Christine aus dem Jahre 1723 und ihre Vertonungen, in: Petr MACEK/Jana PERUTKOVÁ (Hg.), *The Eighteenth-Century Italian Opera Seria. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age* (Colloquia Musicologica Brunensia 42 (2007), Prag 2013, 42–51.
- 18 Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Kaiserliche Musik*, in: Hartmut KRONES/Theophil ANTONICEK/Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien-Köln-Weimar 2011, 211–231, hier 230.
- 19 Elisabeth HFRITZ-HILSCHER, *Kaiserstil? Überlegungen zum Konnex zwischen Zeremoniell und höfischer Musikproduktion am Hof Karls VI.*, in: *Musicologica Brunensia* 47/1 (2012), 79–91, versteht ‚Kaiserstil‘ bzw. ‚Imperialstil‘ im weiteren Sinne des Wortes, d. h. im Kontext des höfischen Zeremoniells und der verschiedenen Hoffestlichkeiten im Rahmen der kaiserlichen Repräsentation: „Der *Kaiserstil* oder *Imperialstil* kann daher als ein Konglomerat verschiedener Elemente eines Repräsentativ-Stils gesehen werden“, 87.
- 20 RIEDEL, *Kaiserliche Musik* (wie Anm. 18), 230.
- 21 Zur Verwendung der Instrumente in musikdramatischen Werken am Wiener Kaiserhof in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts siehe Dagmar GLÜXAM, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper von 1705 bis 1740*, Tutzing 2006.
- 22 BROWN, *Caldara's Trumpet music* (wie Anm. 3); auch RIEDEL, *Kaiserliche Musik* (wie Anm. 18), 215 f.
- 23 Friedrich W. RIEDEL, *Der Reichsstil in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: Georg REICHERT/Martin JUST (Hg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel 1963, 34–36, hier 34.
- 24 Schon im Jahre 1987 hatte A. Peter BROWN, *Caldara's Trumpet music* (wie Anm. 3), 18 f., die Verbindung der Intradan des Blechbläserchors mit der polyphonen Stimmführung in Orchesterstimmen in den Einleitungssinfonien zu drei Werken von Caldara (*Cajo Marzio Coriolano*, *La Concordia de' Pianeti* und *Enone*) als ein Zeichen von Imperialstil verstanden.
- 25 Dagmar GLÜXAM, *Zur instrumentalen Virtuosität in der Wiener Hofkapelle 1705–1740*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 56 (2001), 32. Als Beispiel wird hier eine Aria von Pluto aus dem 1715 zum Namenstag Karls VI. aufgeführten *Componimento da camera Orfeo ed Euridice* von Fux gebracht, wo zwei konzertante Fagottstimmen eingesetzt werden – wie in 1723 von Conti in der Aria des Valore in *Il Trionfo della Fama*.
- 26 So führt FRITZ-HILSCHER, *Kaiserstil?* (wie Anm. 19), 88, richtig an, 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“.
- 27 Dass die Tugenden des Herrschers im Mittelpunkt der ‚Kunstpolitik‘ Karls VI. stehen, hat MATSCHE, *Die Kunst* (wie Anm. 1) festgestellt. Zum Habsburgischen Tugendkodex siehe auch Elisabeth Theresia HILSCHER, *Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlagen und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock*, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity/Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis* 29 (1994), 25–32, und HILSCHER, „... *DEDICATA ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ ...*“ (wie Anm. 13), 108 f.

Sektion II: Herrscher, Staat, Nation

Richard Kurdiovsky/Stefan Schmidl

Kategorien der Untersuchung von Repräsentation von Souveränität

Die psychische Emergenz von Souveränität ist bedingt durch ihre Repräsentation. Erst die Vermittlung, die diese Repräsentation gewährleistet, verankert und konsolidiert die Vorstellung einer herrschaftlichen/staatlichen Ordnung im Bewusstsein (sowohl der souveränen Person als auch jener Personen, die ihr untergeordnet sind). Dadurch ermöglicht diese Vermittlung, dass der imaginäre Charakter der Souveränität materielle Folgen zeitigt. Repräsentation ist daher mehr als eine bloße Formgelegenheit und eine rudimentäre Ästhetisierung von Politik.

In der analytischen Auseinandersetzung mit entsprechenden historischen Artefakten bzw. der Rekonstruktion von repräsentativen Prozessen gilt es grundsätzlich zu unterscheiden, ob es sich hierbei, die Klassifizierung von Philip Manow aufgreifend und abwandelnd, um ‚heiße‘ oder ‚kalte‘ Repräsentation gehandelt hat, also entweder eine Konstellation, in der der Herrscher seinem ‚Volk‘ physisch gegenübertritt, oder eine Situation, in der ein abwesender Souverän innerhalb einer gouvernementalen Situation vertreten wird.¹ Manows Schema ging allerdings von einem politikwissenschaftlichen Verständnis von Repräsentation aus und klassifizierte nicht die artifizielle Präsenz individualisierter Macht. Doch auch die Vertretung durch künstlerische Repräsentation lässt sich nach den genannten Gesichtspunkten differenzieren: So kann die Begegnung mit dem Bild bzw. der Metapher der Herrschers, bei dem bzw. der es sich um ein eminentes Beispiel politischer Kommunikation handelt, ‚heiß‘ (intensiv-unmittelbar-ephemer) oder ‚kalt‘ (konsekutiv-ritualisiert-institutionalisiert) geschehen.

Differenzierung der Repräsentation

Die Unterscheidung dieser Modi ist in der Beschäftigung mit der Kultur der Repräsentation ebenso zu berücksichtigen wie die Genese und die Entwicklung des eingesetzten Formelrepertoires (beispielhaft hat etwa Martin Warnke gezeigt, welche bezeichnenden Wandlungen die Visualisierung der Demokratie durchlaufen hat).² Dazu zählt auch der Umstand, dass sich mit der ‚Erfindung der Nation‘ Ende des 18. Jahrhunderts und ihrer Inversion zur Idee des Nationalstaates eine imaginäre

Ordnung ergeben hat, die zwar Spezifik als ihre kennzeichnende Eigenschaft postulierte, aber wesentliche Elemente von der Rhetorik herrschaftlicher Repräsentation übernahm. Es ist diese bereits angesprochene Verwendung derselben allegorischen und metaphorischen Argumentationen, die seitdem bisweilen eine eindeutige Zuordnung politischer Repräsentationskunst erschwerte – besonders im komplexen Kontext der Habsburgermonarchie.

National und Supranational

Die Heterogenität und Diversitäten der Habsburgermonarchie stellten nicht nur ein im Laufe des 19. Jahrhunderts immer dynamischer werdendes Konfliktpotential dar, sondern verunmöglichten die Ausbildung einer nationalstaatlichen Identität. An deren Stelle trat ein Corporate Design, das die habsburgische Herrschaft zur Instanz über den binnennationalen Fraktalen der Monarchie deklarierte. Obwohl dies als Versuch verstanden werden kann, eine pragmatische Entsprechung zur Ideologie der Nation zu schaffen, sollte es nicht als Bruch mit ihr gewertet sein, insofern nationale Idiomatik (im übertragenen Sinne) durchaus in die herrschaftliche Inkarnation integriert wurde und damit eine jeweils partikuläre ‚Nationalisierung‘ der Souveränität erzielt werden konnte. Die simultane Identifizierung als supranational und national bleibt eine Eigenart habsburgischer Repräsentation, auch deshalb, weil sie gleichermaßen als sinnlich oktroyierte Ordnung und als unterschiedlich motivierte Loyalitätsbekundung geschah.

Stil und die Semantik des Imperialen

Vor dem Hintergrund, dass Verkörperung die fundamentale Metapher des Staatlichen ist³, betrifft ein anderes diesbezügliches Forschungsproblem die bereits wiederholt diskutierte Frage, welche Rolle abstraktere Formen im Akt der Repräsentation Habsburgs spielten, die die nicht auf der Person des Herrschers (seinem Amtskörper und physischen Körper sowie seiner fama) beruhten. Oder anders ausgedrückt: ob sich die Idee des habsburgischen Staates rein mittels Stil kommunizieren ließ, eines Stils, der mit seinem Referenzieren auf die klassische Antike im Sinne der *translatio imperii* eine Allgemeingültigkeit des Kaiserlichen suggerieren sollte.

Die Beiträge

Die folgenden drei Artikel thematisieren dynastische, staatliche und nationale Repräsentationen als Abbild obrigkeitlicher Macht bzw. als Vorstellung von den Aufga-

ben dieser Macht, wie sie sowohl ‚von oben‘ als der ausübenden Seite als auch ‚von unten‘, von der Seite der durch untergeordnete Verwaltungseinheiten vertretenen Untertanen, gesehen werden konnten. Dabei sind der Zeit- und geographische Raum sehr einheitlich: das ausgehende 19. Jahrhunderts in drei Regionen der Habsburgermonarchie, die geographisch eng beieinander liegen. Doch trotz dieser räumlichen und zeitlichen Nähe waren die Gemengelagen vor Ort sehr gegensätzlich. Im Sinne einer Spezifik des Ortes waren es vor allem lokale, religiöse, administrative, politisch-nationalideologische etc. Bedingungen und Verhältnisse, in denen die exemplarisch behandelten Beispiele entstanden und erweisen, wie Manifestationen von politischer Repräsentation vom jeweiligen Kontext abhängig sind.

Zum einen handelt es sich um Gebiete wie Siebenbürgen, die historisch seit Jahrhunderten Bestandteil habsburgischer Herrschaft (bzw. zumindest des Anspruchs darauf) waren und sich dabei innerhalb eines einheitlichen Verwaltungsgebiets ethnisch und religiös sehr heterogen zusammensetzten; zum anderen handelt es sich um ebenso heterogen beschaffene Gebiete wie Bosnien-Herzegowina, die dem habsburgischen Machtbereich völlig neu hinzugefügt wurden, und schließlich um Gebiete, die zwar zu den historischen Erb- und Kronländern Habsburgs zählen, in denen aber die spezielle ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung über Landesgrenzen hinweg die Vorstellung einer auch räumlich einheitlichen Nationsidee vor andere Herausforderungen stellte als etwa in Böhmen. Gleichzeitig präsentieren diese drei Artikel die Verschiedenheit jener sozialen Gruppen (etwa des Militärs, der Kommunen oder Landesverwaltungen, aber auch lokaler Eliten), die Monumente produzierten. Indem diese Monumente die Eigenvorstellung von staatlicher Obrigkeit bzw. die Fremdvorstellung davon ausdrückten (oder zumindest mittelbar transportierten), kam es zu verschiedenen Ergebnissen und Aussagen in den Monumenten je nach den individuellen Ansprüchen und Intentionen, die hinter der Entstehung dieser Monumenten standen. Die Darstellung von ‚Macht‘ erweist sich dabei als immer abhängig von der beabsichtigten Botschaft und den individuellen Interessen der Gruppe der Auftraggeber. Gruppen, die dabei homogene Interessen verfolgten, konnten in der Umsetzung sehr viel autonomer vorgehen als jene Gruppen, die beispielsweise gesamtstaatliche Interessen, also über diverse soziale, ethnische, nationale, religiöse etc. Grenzen hinweg reichende Interessen vertreten mussten; war ihre Intention doch, abbildlich die Einheit des Staates, dessen Bestandteile sich so heterogen charakterisierten, zu wahren. Und schließlich erweist sich, dass die räumliche Wirksamkeit der Monumente auf ihr Publikum vom jeweiligen Aufstellungsort abhängt, der ursächlich von der Intention des Monuments bedingt ist.

Auf einen groben Nenner gebracht, geht es in den folgenden Artikeln um die Darstellung der Gesamtheit des Staates, die Abbildung einer nationalen Idee und die bildliche Vermittlung eines neuen Herrschaftsanspruchs.

ANDREA BAOTIĆ-RUSTANBEGOVIĆ zeigt den ‚Zugriff von oben‘. Sie thematisiert, wie der habsburgische Staat als neue Staatsmacht in Bosnien-Herzegowina öffentliche Räume mit unterschiedlicher Zugänglichkeit mit Monumenten besetzte, und sie zeigt, wie sich dieser Zugriff im Lauf der historischen politischen Entwicklung von der Okkupationsphase, während der Annexion bis hin zur Phase des Ersten Weltkriegs änderte: von einem „behutsamen Vortasten“ in der Okkupationsphase Bosnien-Herzegowinas bis hin zum offenen Auftreten selbst nicht-lokaler Religionsgruppen und zur Vorstellung, dass die Macht in der habsburgischen Monarchie aus der Verbindung von Dynastie, Armee und (katholischer) Kirche bestehe, in der Krisenzeit des Ersten Weltkriegs. Indem man anfangs auf lokale kulturelle und politische Verhältnisse eingehen und Politik öffentlich vermitteln wollte (oder musste), zeigen sich diese Denkmäler nicht prinzipiell als „Zeugnis gesicherter Herrschaft“, sondern vielmehr als „Instrument zu deren Stabilisierung“.⁴ Baotić-Rustanbegović zeigt, wie sich der Aktionsradius, um Denkmäler aufzustellen, sowohl geographisch als auch inhaltlich und formal kontinuierlich erweiterte: von den grenznahen Regionen bis hin über das gesamte Land, von der schrittweisen Einführung von Abbildern des Kaisers in der abbildlosen Tradition der ehemals osmanischen Provinz Bosnien-Herzegowina bis hin zur figürlichen Monumentalplastik des Herrschers und der thematischen Fokussierung auf das Sarajevo-Attentat infolge des 1. Weltkriegs, von einfachen stereometrischen Objekten hin zur Gestaltung ganzer Architekturanlagen mit Denkmälern der neuen, inzwischen definitiven habsburgischen Herrschaft in der Annexionsphase. In diesen Monumenten erfüllte sich auch ein (westlich aufgefasster) zivilisatorischer Auftrag, nicht zuletzt in der Wahl (westlicher) ‚akademischer‘ Stile für die Monumente, der die Aufgabe verfolgte, die Modernisierung eines ‚zutiefst orientalischen Lands‘ voranzutreiben. Dabei sollten nationale Konfliktpotentiale vermieden werden – weshalb etwa Denkmäler für lokale Größen nicht, solche für die verdienstvolle habsburgische Armee allerdings sehr wohl errichtet wurden. Erreicht werden sollte ein Ausdruck der noch jungen Loyalität gegenüber der neuen Herrscherdynastie und der Zusammengehörigkeit der Bevölkerung bzw. der Einheit der habsburgischen Untertanen bei allen religiösen, nationalen und kulturellen Unterschieden. Wie wenig dieses Konzept in der Bevölkerung verankert war, sondern neben den staatlichen Auftraggebern von kleinen, lokalen Elite-Kreisen und gegenüber Habsburg loyalen Zirkeln abhing, zeigt das schnelle Verschwinden habsburgischer Denkmäler nach 1918.

Im Gegensatz dazu thematisiert NATAŠA IVANOVIĆs Beitrag, wie Staatsmacht ‚von unten‘, von den beherrschten Untertanen bzw. ihrer kommunalen Vertretung aufgefasst wurde. Ihr Beispiel Ljubljana demonstriert, wie nationales Selbstbewusstsein letztlich mit Forderungen an den Herrscher verbunden sein konnte. Der Fokus liegt

auf einem Gemäldepaar, das für das Laibacher Rathaus innerhalb eines kurzen Zeitraums entstand. Die Zahl der verantwortlichen Personen wie etwa Auftraggeber, Ideengeber, Ausführende etc. bewegt sich daher in einem entsprechend engen Rahmen bzw. fokussiert auf die zentrale Figur des von 1896 bis 1910 amtierenden Laibacher Bürgermeisters Ivan Hribar, der auch die Wahl der beiden Künstler, Josip Germ und Ivana Kobilca, traf. Die Ausgangslage war grundsätzlich verschieden, handelte es sich doch nicht wie in Bosnien-Herzegowina um ein Land mit vielen verschiedenen Subeinheiten, aber klaren Grenzen, sondern, weil die ‚slowenische Nation‘ nicht auf ein Kronland beschränkt, sondern auf drei Länder verteilt war, um die Suche nach einer Gemeinsamkeit, in der die Stadt Ljubljana/Laibach zur Integrationsfigur wurde. Daher ist auch der Hintergrund der behandelten Kunstaufträge ein anderer als in Bosnien-Herzegowina und entfaltet eine andere Wirkkraft, indem die Frage dynastischer Repräsentation hier vor dem Hintergrund der ‚Slowenisierung‘ behandelt werden muss, die besonders in der Stadt Laibach und der Aufwertung und Angleichung ihrer urbanen Struktur an das zeitgenössische Niveau städtischer Zentren eine spezielle Aufgabe sah. Während Ivanović die Akteure auf Kobilcas Allegorie treffend als ideal bezeichnet, werden die (real existierenden) Personen auf Germs Gemälde in einem so fragilen und in seiner physischen Realität fragwürdigen Setting präsentiert, dass sie disputabel werden. Der zentral thronenden Verkörperung der Ljubljana bei Kobilca steht die inferiore, lediglich farblich hervorgehobene Position Kaiser Franz Josephs bei Germ gegenüber. Zusätzlich werden lokale Ereignisse bzw. ihre Darstellung zu einem Demonstrationsraum von Forderungen an die Politik: Den unmittelbar nach dem traumatisierenden Erdbeben in Laibach 1895 stattgefundenen Kaiserbesuch verlegte Germ an einen fiktiven Ort, nämlich vor das Laibacher Rathaus, in dem dieses Kunstwerk auch aufgestellt wurde und das mit Hilfe eben dieses Gemäldes als zentraler Ort slowenischer politischer Identität interpretiert werden konnte. Durch diesen Auftrag für die Kommune und durch die gezielte Manipulation des abgebildeten Stadtraums durch den Maler traten der Auftraggeber und seine Amtskollegen im Laibacher Rathaus mit ihren politischen Anliegen hervor gegenüber der dynastischen Repräsentation des Staatsoberhauptes. Angesichts der Erdbebenschäden musste der Kaiser auf Besuch zwangsläufig reagieren – und das sollte er, angesichts des malerischen Pendants von Kobilca, auch im Bezug auf die slowenische Nation tun.

TIMO HAGEN stellt einen Monumentbereich, nämlich militärische Bauten im Siebenbürgischen Hermannstadt, vor, innerhalb dessen möglichst wenige formale, ikonographische etc. Anhaltspunkte für etwaige nationale, individuelle, politische, religiöse etc. Interpretationen und Vereinnahmungen bestehen und die realisierten Monumente daher nicht indikativ sein sollten. Diese zunächst neutral scheinende Haltung war wohl auch in der speziellen Zusammensetzung der Bauherren bzw. Auf-

traggeber begründet, die sehr gegensätzliche Interessen verfolgten und sich quasi auf den größten gemeinsamen Nenner einigen mussten: neben den lokalen Kommunen das gesamtstaatliche Kriegsministerium und landesstaatliche (ungarische) Verwaltungen. Auch hier also ein Beitrag zur Repräsentationspolitik ‚von oben‘, allerdings in einer differenzierten Zusammensetzung, in der auch gegensätzliche Auffassungen vertreten sein konnten. Dazu gesellen sich pragmatisch wirkende Grundlagen: abgesehen von topographischen Abhängigkeiten eines innerstädtischen Bauplatzes und Ansprüchen an eine zeitgemäße bauliche Stadtentwicklung auch funktionale Aspekte wie eine etwaige zivile Nachnutzung ehemals militärischer Objekte, die einen ausgeprägten ikonographischen Apparat nicht brauchen kann. Neben die feststellbare motivische und bautypologische Orientierung an Wien als sinnbildlicher Verkörperung der Idee einer Metropole trat eine stilistische Komponente, die bemerkenswert neutral war, weil sie sich in jede gewünschte Richtung interpretieren ließ: die Neorenaissance nach italienischem Vorbild als – quasi – internationaler oder international gültiger Stil, dessen Formenrepertoire zusätzlich auf so wenige Elemente reduziert wurde (im Wesentlichen auf den Einsatz von Rustika, Gesimgliederung und Ädikularahmen), dass damit an jedem Ort Mitteleuropas, sei es in Böhmen oder Ungarn oder Wien, eine nationale Aussage getroffen werden konnte – wenn man denn so wollte, wie Hagen am Beispiel der auf Wien zentrierten Argumentationen Albert Ilgs oder Rudolf Eitelbergers vorstellt. Mit der speziellen Stilwahl konnten (und sollten) letztlich keine verbindlichen Aussagen getätigt werden, weil der Stil einfach klassisch war. Daneben argumentiert Hagen, dass man sich zwar motivisch an der Wiener Hofburg als Zentrum habsburgischer Herrschaft orientierte und so auf Franz Joseph als Integrationsfigur der Doppelmonarchie rekurrieren konnte; letzten Endes aber stieß man auf die Schwierigkeit, dass sich die deutschsprachige Siebenbürger Bevölkerung aus politischen wie religiösen Gründen zunehmend am deutschen Kaiserreich orientierte und gegen einen als ‚österreichisch‘ und ‚katholisch‘ interpretierten oder interpretierbaren Stil wie den Neobarock anlaufen musste. Daraus resultierte die letztlich uneindeutige Zwitterstellung u. a. in der Stilwahl, die zwar nirgendwo offensichtlich aneckte, aber auch nur bedingt klare Botschaften ausenden konnte. Dies wird besonders deutlich an Hagens abschließendem Beispiel des Wohnhauses des Korpskommandanten in Sibiu/Hermannstadt, das sich ganz in eine neobarockes Formenkleid nach Wiener Vorbildern hüllen konnte, weil es offenbar im Gegensatz zu den innerstädtischen Kasernen und Kommandogebäude die Zugehörigkeit des Nutzers zu den hocharistokratischen Wiener Hofkreisen verkünden sollte – und supranationale Vorstellungen von übergeordneter Staatsmacht demgegenüber zweitrangig waren.

Anmerkungen

- 1 Philip MANOW, *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*, Frankfurt am Main 2008, 134–135.
- 2 Martin WARNEKE, *Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern*, in: DERS., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, 235–258.
- 3 Vgl. dazu eingehend: Albrecht KOSCHORKE/Suzanne LÜDEMANN/Thomas FRANK/Ethel MATALE DE MAZZA, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt am Main 2007.
- 4 Dietrich ERBEN, *Denkmal*, in: Uwe FLECKNER/Martin WARNEKE/Hendrik ZIEGLER (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie. Band 1: Abdankung bis Huldigung*, München 2011, 235–243, hier 239.

Andrea Baotić-Rustanbegović

The Presentation of the Habsburg Dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule 1878–1918: The Case of Public Monuments

Mit der Gründung der österreichisch-ungarischen Herrschaft in Bosnien und Herzegowina wurden auch Gedenkpraktiken umgesetzt, welche die Monarchie verherrlichen sollten, nämlich die der Habsburger Dynastie auf ihrem Thron. Allerdings waren das Erscheinen sowie die Abwesenheit von Denkmälern für Mitglieder der herrschenden Familie von komplexen politischen und kulturellen Umständen beeinflusst. Vor allem in den ehemaligen osmanischen und ‚tief orientalisierten‘ Provinzen gab es aus religiösen Gründen keine Tradition, figurale Gedenkskulpturen im öffentlichen Raum aufzustellen. Es gab auch keine homogene oder einheitliche Bevölkerung, deren nationale Identität durch kaiserliche Denkmäler bestätigt worden wäre. In diesem Aufsatz werden die verschiedenen Formen der Darstellung der Habsburger Dynastie in öffentlichen Denkmälern, die in Bosnien und Herzegowina zwischen 1878 und 1918 aufgestellt wurden, untersucht. Der Fokus liegt hier auf deren Zweck, Bedeutung und Inhalt, ihrer Platzierung im öffentlichen Raum, ihrer Typologie sowie ihren formalen und stilistischen Merkmalen. Auf der Grundlage von Initiativen und Denkmälern, die im Rahmen der Besatzungszeit, der Zeit der Annexion und während des Ersten Weltkriegs aufgestellt wurden, ist zu erkennen, wie das politische Paradigma des Lands die Darstellung der Habsburger auf Denkmälern prägte, die tatsächlich von ihnen ‚produziert‘ wurden, und wie die lokale Bevölkerung diese akzeptierte.

The presentation of the Habsburg dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule (1878–1918) is an almost entirely unexplored topic amongst all the areas that were dealt with by historians and art historians. Nonetheless, based on more recent research which focuses on primary archival sources, periodicals of the abovementioned period, as well as the rare preserved artefacts, an insight into the range and the basic features of the depiction of the Habsburgs in Bosnia and Herzegovina can be gained at least when it comes to the question of monumental sculpture.¹ The aim of this paper – as a kind of synthesis of the discoveries on the abovementioned topic – will be to show how, at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, the political paradigm in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule conditioned both the appearance as well as a certain lack of Habsburg monuments, and also influenced the material creation and its reception by the public. Thus, apart from the general indications on the cultural and political situation which contributed to a more or less successful realisation of the



Map of Bosnia-Herzegovina with the places referred to in the article.

monuments, this paper will explore the monuments that were explicitly or implicitly related to the Habsburgs.

When speaking about monuments in general, it needs to be remembered at the very beginning that the materialisation and placement of memory, which is created

according to the given identity, lies at the core of commemorative practices. According to Gillis “memories and identities are not fixed things, but representations or constructions of reality, subjective rather than objective phenomena.”² As Hobsbawm also put it: in times when a society goes through rapid changes that abolish the former social and political order, new cultural forms ensue to replace old traditions.³ Commemoration that results in raising monuments, as one of these forms, arises when and where there is a sense that a break with the past has happened due to political and economic changes.

Bosnia and Herzegovina experienced exactly such a break when it was entrusted to the Rule of the Austro-Hungarian Monarchy according to the decisions made at the Congress of Berlin. These neglected, isolated and war-weary Ottoman provinces were occupied in 1878 in order to be put through a ‘civilising mission’.⁴ In the almost 40 years of its rule over this territory, the Austro-Hungarian government brought deep changes to Bosnia and Herzegovina in the political, economic and socio-cultural sphere, and these changes are generally marked as a modernisation of a ‘deeply orientalisated land’.⁵ The process of adopting the *acquis* of the West-European circle of civilisation was in fact quite a complex and multifaceted process, which was not always accepted with enthusiasm by the confessionally and socially diverse local population. The largest challenge for the so-called ‘enlightenment mission of the Habsburgs’, which had above all political and strategic goals in Bosnia and Herzegovina, was the population’s split into three dominant groups: “Each of them had a different historical picture, and oriented themselves politically and culturally according to a different spiritual-political outer centre – Serbian Orthodox to Serbism, Muslims to Islam and the Ottoman Empire, and Catholics to Croatism with Yugoslavic elements”.⁶ The division was also felt throughout this entire period in the political and public life between the Austro-Hungarian regime, the protagonists of which were foreign immigrants, administrators and soldiers, and the aforementioned local population, who did not have a unique identity, but began a national wake.⁷ Although it often disabled the realisation of particular social and cultural initiatives⁸, this division tended to result in unexpected actions of both the regime and the local structures. This will also be shown in the case of commemorating and raising monuments in honour of the Habsburgs. In order to be more understandable, these initiatives and their realisations will be further presented in the framework of three epochs – the occupational period, the annexation period and the period of World War I.

Occupational period 1878–1908

In the occupational period, which lasted from the occupation in 1878 until the annexation of Bosnia and Herzegovina in 1908, the construction of monuments was exclusively in the hands of the Austro-Hungarian regime, and resulted in only a few and quite modest achievements. In this period, monumental statuary, which blossomed in European cities in the late nineteenth and at the beginning of the twentieth centuries, precisely because of its possibility to express the ideals of national countries and civil structures by means of allegorical contents⁹, was almost completely absent in Bosnia and Herzegovina. The occupational regime even prevented the rare initiatives which came from the local people, and which referred to raising ‘civic monuments’ to local writers, precisely to Serbian poet Simo Milutinović in Sarajevo in 1891¹⁰ and to the Franciscan and Croatian revivalist Ivan Frano Jukić in Banja Luka in 1893.¹¹ The refusal stemmed from the context of the former policy of ‘bosniakhood’ which was imposed by Benjamin von Kállay, Minister of Joint Finances and chief administrator of the country, and which suppressed any kind of nationalistic ideology that could endanger the interests of the Monarchy in the Balkans.¹²

Kállay’s regime in the occupied territories had a far better harmonised policy of raising military monuments, i. e. memorials that glorify events connected to the House of Habsburg. Therefore, Austrian troops and soldiers who fell during the occupation of 1878, fulfilling the will of their “most beloved ruler”¹³, were the first to be commemorated in Bosnia and Herzegovina. At the incentive of military circles, simple monuments in the form of pylons and obelisks were raised to honour the fallen, and they were mainly unveiled to mark the birthday of Emperor Franz Joseph.¹⁴ Due to that occasion, as well as due to the fact that they were usually followed by the narrative of sacrifice which was endured for culture and the advancement of the occupied countries¹⁵, these monuments marked a ‘turning point’ in the history of Bosnia and Herzegovina, and simultaneously emphasised the role of the Habsburgs in it.

Something similar could be said about the first monument raised to honour Emperor Franz Joseph himself, i. e. his first “contact with the grounds of Bosnia and Herzegovina”. An obelisk of nine meters height, crowned by a double-headed eagle, with the Emperor’s initials on its shaft and a commemorative plate fixed to the pedestal, was unveiled in Bosanski Brod on 24 October 1887¹⁶, and it was in fact destined to remind the people of the moment when the Emperor, coming from Slavonia, set foot into Bosnia and Herzegovina for the first time (Fig. 1).¹⁷ The (notably private) initiative for its construction allegedly came from the prominent residents of all confessions of this small city at the northern border of the country¹⁸, while its realisation was entrusted to the prominent Croatian architect Hermann Bollé¹⁹, whose task it

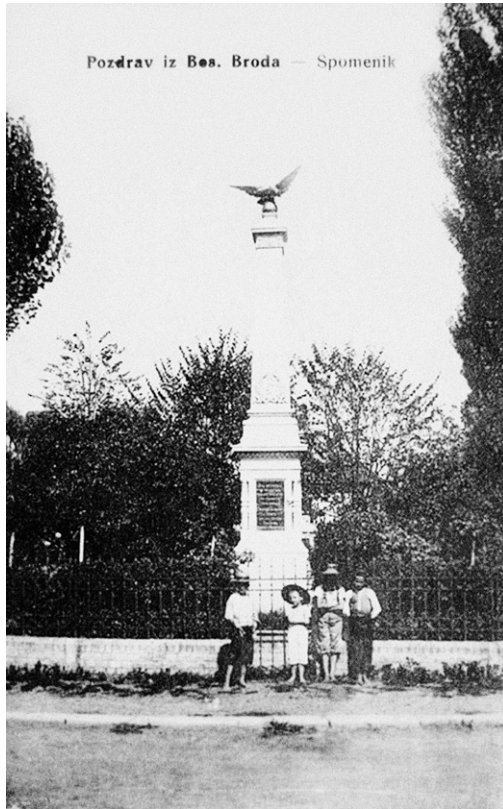


Figure 1: Postcard showing the monument in Bosanski Brod by architect Herman Bollé, raised in memory of the first presence of His Apostolic Highness Emperor and King Franz Joseph I, 1887.

was to create a monument as representative as possible. Since it had been supported by voluntarism, as a sign of “truthful love, affection and loyalty”²⁰, the monument was a reminder not only of the Emperor’s presence in the country, but also of the first permanent statement of loyalty of the population of Bosnia and Herzegovina towards the Emperor and the Imperial House. Minister Kállay even congratulated Bosnia publicly for this “voluntary statement” which “loudly testifies that the Bosnian people are gratefully loyal to the most serene ruler and that they are aware of this historical

moment”.²¹ He also emphasised that the Emperor’s visit meant “a confirmation of the Habsburg Dynasty’s sympathy towards Bosnia that lasted for several centuries, as well as a pledge for its further development”.²² It is interesting that the travel writer Heinrich Renner, who published his report in 1896, noticed how this monument is also reminiscent of two other events – the raid of Eugene of Savoy on Bosnia and Herzegovina in 1697 and the march of the Austro-Hungarian army under General Josip Baron Filipović across the river Sava in 1878.²³ It is clear that the monument as such, set at the border crossing into Bosnia²⁴, served the purpose of demarcating the ‘imperial’ territory, which would be officially annexed only two decades later.

In the context of memorials which demonstrate the importance and the presence of the House of Habsburg in Bosnia and Herzegovina, and which were created during Kállay’s regime, it would be worth mentioning the so-called Monument to the Croatian Nobility, raised in Bihać in 1900. Despite the fact that its construction was initiated by Catholics and by the head of the district in Bihać²⁵, in memory of the nobility whose tombstones had been found in the Fethija Mosque in 1894²⁶, neither the

provincial government nor the Joint Ministry of Finances opposed its construction. On the contrary, the Ministry financed the entire project²⁷, taking into consideration the opinion of the historian Lajos Thallóczy who considered that the discovery of the tombstones was of political significance as it recalled the fight in which “Croatian, Hungarian and Austrian troops” had participated to defend Bihać from the Ottomans.²⁸ He also held that the monument to the Croatian nobility itself would not question the integrity of Bosnia and Herzegovina, but would serve as a “symbol of joint combat of the people of today’s Monarchy”, although it would be desirable to include one “calming motive which would show peace between the Christians and the Turks”.²⁹ It is possible that all the reasons mentioned above made Minister Kállay choose the proposal made by architect Karl Pařík, who formed the monument as a sarcophagus with the coat of arms of the Croatian nobility, of Bihać and of Austro-Hungary, with a recognisable vocabulary of neoclassical architecture, suitable for the expression of universal, supranational values.³⁰ It is true that the monument had neither imperial nor Habsburg emblems, although the justification for its construction was sought in historical events and relations that the Habsburgs had with the occupied territories – Thallóczy even suggested publishing a special issue in the bulletin of the National Museum (*Glasnik Zemaljskog muzeja*) on the occasion of raising the monument, which would “additionally clarify and illuminate the meaning of Krajina and Bihać under the House of Habsburg”.³¹

What is surprising about this occupational period, which is generally labelled as the time of administrative absolutism and of almost repressive policies of the Provincial Government³², is the fact that the Regime used neither monumental statuary nor the figure of the Emperor himself for the promotion of its own policy or the demonstration of power of the Habsburg cultural mission. From the very beginning of the occupation, the Regime introduced rituals which were supposed to encourage the population to respect the Monarchy and the Habsburg dynasty, and they were actually in no way different from the rituals in other parts of the Austro-Hungarian Monarchy. Corpus Christi and the Emperor’s name day were regularly marked with church services and solemn processions, and on the Emperor’s birthday “special religious ceremonies during which priests, ministers and rabbis exhorted their flocks to associate religious devotion with imperial loyalty”³³ were held. The representatives of all religions, but also of individual pro-regime circles gave adoring deputations and statements of loyalty during such celebrations and visitations of members of the ruling family.³⁴ The press kept coming out as a rule with a narrative about the beneficial development and welfare which was brought upon Bosnia and Herzegovina by the cultural mission of the Habsburg dynasty, led by “the benevolent ruler who is adorned with virtues of a parental kindness, generosity and the broadest love for all



Figure 2: Postcard showing the portrait bust of the Emperor Franz Joseph I unveiled on 9 October 1903 in the military camp in Bijeljina.

the peoples and religions in the Monarchy”.³⁵ The image of the Emperor himself was present in public³⁶, but his figure was not present in the public space.

It was only after the death of Minister Kállay that a few imperial busts appeared; these were in fact kept in military and institutional spheres. One of these was raised in a military camp in Bijeljina on the Emperor’s name day in 1903 (Fig. 2).³⁷ During the ceremonious unveiling of this “beautifully built life-size bust”, it could be heard that the garrison of Bijeljina had decided to raise a monument which needed to be “an eternal witness of how a soldier is loyal and how much he loves his Emperor, his king and his homeland”.³⁸ This ceremony was accompanied by the inevitable narrative on the togetherness of the people “despite the differences in religion and a variety of nationalities”, since it was attended not only by the military, but also by the civilian population of Bijeljina.³⁹ Another bust of the Emperor was mounted in the Konak, the residence of the provincial governor of Bosnia and Herzegovina in Sarajevo. At the request of the new governor Eugen von Albori, it was donated by the Emperor and delivered to Sarajevo to be set into the Konak’s so-called ceremonial hall in 1904.⁴⁰ Cast in Vienna’s royal foundry in accordance with the existing model of the academic sculptor Anton Brenek⁴¹, this bronze bust was a unique example of art in Bosnia and Herzegovina, which was supposed not only to “arouse patriotic and

dynastic feelings”, but also to create “a sense of an aura that His Majesty emanates”.⁴² Considering its setting, it could have had an effect only on those who already were close and loyal to both the regime and the dynasty.

According to some interpretations, sculptures with figural plastic as well as the representations of the Habsburgs were not raised in public spaces in order to “avoid unpleasant reactions” from the local population⁴³, who were mainly “Muslim and Orthodox Christians to whom their faith prohibited the creation of cut and cast figures”.⁴⁴ Due to the rule of the Ottomans that had lasted for several centuries, there was no established tradition of making sculptures in the country, and the sculptural activity was not even developed in the period of the Austro-Hungarian administration either, although there was a need for it.⁴⁵ However, it should be taken into account that the religious sentiment of the local population was often ignored, regarding even much more sensitive issues than the raising of figural monuments in public spaces.⁴⁶ The real reason for the lack of a more considerable number of monuments with images honouring the Habsburgs primarily needs to be sought in the unsettled political status of the country, which was formally and legally under the sovereignty of the sultan up until the annexation in 1908.⁴⁷ Only in this new political period after 1908 will the representation of the Emperor gain importance, and the more so because the repressive policy will give place to the strengthening of the local structures which will wish to pay tribute to Franz Joseph I on their own initiative.

Annexation period 1908–1914

Bosnia and Herzegovina entered a new political era on 5 October 1908 when the annexation of the country was conducted by the Emperor’s proclamation. The fight for religious autonomy, the strengthening of national movements and an intensifying participation of the local structures in public and political life led to the adoption of the constitution which was proclaimed in 1910, and soon after the formation of the Parliament as the Representative of Commons. Although neither the annexation nor the occupation in 1878 were greeted with enthusiasm by all the social strata, the idea of introducing a parliamentary government and the idea of greater civil rights and freedoms created a sense that a step was being taken towards the democratisation of political relations.⁴⁸ Thus, the pro-regime oriented circles in the country gave high importance and a festive character to the annexation. In that manner, they thanked the Emperor himself for the measures he had taken to define the political and legal status of the country and they expressed once more their “vassal loyalty and filial love” for him. In this context, one can view the new attitude towards monuments

raised to honour the Emperor, which were initiated exactly by pro-regime oriented individuals.

Namely, already after the promulgation of the annexation, the building contractor Ignaz Langer prompted the idea of constructing a “worthy monument to the Emperor” in Sarajevo.⁴⁹ As the response of different associations, institutes, officials and citizens was quick⁵⁰, a board for the construction of the monument, consisting of eminent citizens and representatives of all confessions in Sarajevo, was formed in December 1908.⁵¹ After the initial enthusiasm⁵², the initiative of gathering voluntary funds for the monument came to a halt, so that several times during the course of 1910, the board and Langer as its spokesman had to remind the people via announcements in the press of their “duty to raise a monument in honour of the Emperor” which would be a sign of their “filial love, unbreakable trustiness and servile loyalty”.⁵³ After the concert that was held in September that same year with the aim of collecting contributions⁵⁴, it became clear that there was no capacity for raising a monument to the Emperor. Therefore, it was neither defined what the monument should look like nor where it should be placed.

Only one year later, in 1911, the question of the imperial monument was raised again, and this actually happened during the planning of the future building of the Parliament. At the special session of the Sarajevo Municipality in March, the proposal to construct the parliament building at the east entrance to Sarajevo, right across the City Hall, was adopted.⁵⁵ On this occasion, the idea of building a bridge over the river Miljacka forming a square that would connect these two buildings was unanimously accepted, as was the proposal from no less a person than the Muslim minister Mustaj-bey Muteveli c to raise a monument to “His Majesty” on this very square.⁵⁶ What the entire project could have looked like can be seen in one of the architectural designs submitted to the competition for the parliament building which was held in 1912 (Fig. 3).⁵⁷ Even though this plan made by the architect Anton Floderer earned only the third place and shows certain deficiencies in the topographic display of the town, it quite clearly illustrates the requirements of the authorities in terms of creating a square that would include a “worthy monument of the Emperor”.⁵⁸ Had it come to the realisation of the project and had the war that broke out in 1914 not entirely abolished the plans, this potential monument to Franz Joseph would have played a multifaceted role. Apart from being a statement of loyalty by the people of Bosnia and Herzegovina, or rather by the ruling class which owed its privileged position to the new political framework, this monument would also have been an explicit symbol of the power of the Habsburgs. Placed at the centre of the new urban zone, built according to the logic of west-European architectural thought and done so at the very centre of the former Ottoman core of Sarajevo, the monument would have

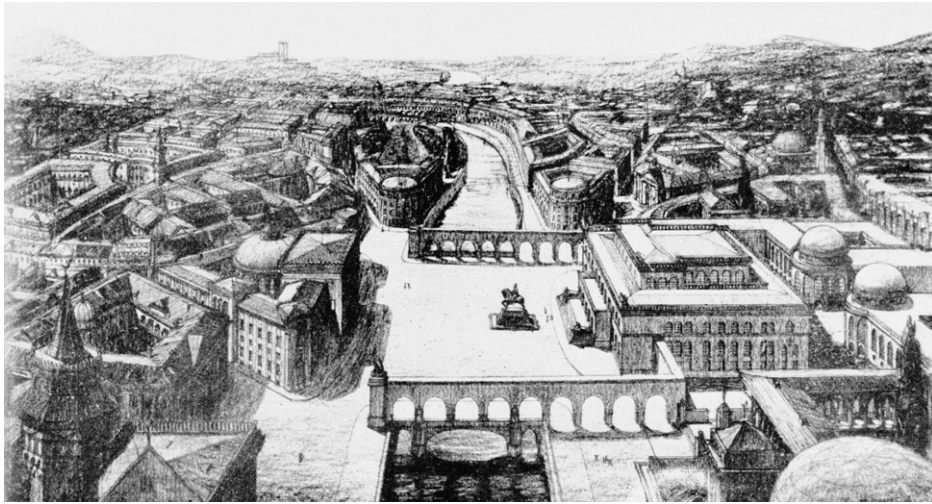


Figure 3: Anton Floderer, Bird's eye view towards the east of a project comprising a Parliament Building in Sarajevo and an open square with a statue of Emperor Franz Joseph, 1912. The Parliament Building was, according to the competition requirements, supposed to be built in front of the Sarajevo City Hall, which is situated at the eastern entrance to Sarajevo, between Kovači and Alifakovac hillside settlements (these are not shown correctly in Floderer's proposal). This area is also known as the Old town which was built under the Ottoman Rule, whereas most of the representative buildings built under the Austro-Hungarian Rule were situated towards the western part of Sarajevo.

symbolically shown the achievement of the Habsburgs who made their rule over the 'small Orient' official with the annexation.

Contrary to this monumental but unrealised initiative in the capital of Bosnia and Herzegovina, a whole range of monuments was raised in smaller cities to honour the Emperor during the annexation period. City squares were named after Franz Joseph⁵⁹, parks and public buildings received the epithet 'jubilee'⁶⁰ after imperial approval, and the first visit of the Emperor to Bosnia and Herzegovina in 1910 was also commemorated.⁶¹ In the same manner, commemorative busts of the Emperor were unveiled. As we learn from the coeval press, in 1910, "the first monument of this sort, to his Majesty in Bosnia and Herzegovina" was raised in Jajce, "the former capital of the Bosnian kings".⁶² The bronze bust of the Emperor in 'larger-than-life size' was a gift of the sculptor Anton Grath, and it was placed at the initiative of the political authorities and members of the municipal associations of Jajce in order to let "the most merciful Emperor and king enter the royal city as a victor to be symbolically enthroned between its old walls".⁶³ Apart from Jajce, towns like Brčko, Bosanska Kostajnica, Blatnica and Trebinje are also mentioned as places where smaller monu-



Figure 4: Robert Frangeš-Mihanović, Bust relief of the Emperor Franz Joseph in the City Hall of Sarajevo, unveiled in December 1908 (in: *Österreichische Illustrierte Zeitung* 18, 13 December 1908, iss. 11, 263).

ments were raised to the Emperor in 1913.⁶⁴ Even the German immigrants who had settled in the former colony Rudolfsthal (today Bosanski Aleksandrovac) raised a bust to the deceased prince Rudolf on the Emperor's name day in 1909.⁶⁵

Since these monuments, i. e. monumental busts, have not been preserved to this day, it is hard to speak about their appearance or about their artistic style of representing the Habsburgs. Nonetheless, it can be supposed that they did not differ from the official, courtly taste in art where academism was dominant. Such was the case at least with the depiction of Emperor Franz Joseph in buildings of social and cultural significance in Bosnia and

Herzegovina, about which more is known today based on preserved photographic reproductions. It was already mentioned that in the period before the annexation, one such bust of the Emperor was set at the Konak, the residence of the provincial governor, for the first time. After 1908, however, the Emperor's image appears in several buildings of public character. Among the most significant displays was the relief bust that was made and donated by the Croatian sculptor Robert Frangeš-Mihanović for the City Hall in 1908, again on the occasion of the annexation and the 60th anniversary of the rule of Franz Joseph.⁶⁶ Although he was famous as a sculptor of secession in the fine arts of Croatia, Frangeš-Mihanović academically, "sculpturally and faithfully" shaped the image of the Emperor whose profile was framed by a laurel wreath (Fig. 4). This relief (which was two meters high) was set at the so-called east ceremonial hall of the City Hall, next to the platforms for city mayors, and was a sensation both for the domestic and for the Viennese press.⁶⁷ An almost identical relief



Figure 5: Josef Wilk, Statue of the Emperor Franz Joseph, sculpted for the ceremonial opening of the Provincial Museum in Sarajevo, 1914 (in: *Österreichisch Illustrierte Zeitung* 23, 26 July 1914, iss. 42, 1163).

was created by Frangeš-Mihanović several years later for the vestibule of the building of the Post and Telegraph Office in Sarajevo, “the precision of which was a contribution to his tradition, his reputation, as well as to Croatian art as a whole”.⁶⁸

Academism also prevailed during the creation of the full statue of the Emperor which was supposed to be unveiled in 1914 at the ceremonious opening of the Provincial Museum in Sarajevo.⁶⁹ The Austrian press reported during the aforementioned year that the sculptor Josef Wilk had created the Emperor’s character in its full figure and in Lasa marble at the request of the Minister of Joint Finances, Leon Ritter von Biliński.⁷⁰ Allegedly, Franz Joseph himself chose the model according to which he was to be shown. Wearing the robe of the toison d’or, a scroll in his left hand and with his right hand raised

in a speaking pose, this sculpture was documented photographically and cinematographically⁷¹, thanks to which it can be seen how representative it was (Fig. 5). Due to the outburst of World War I, it was never set in the museum, although it would have been a unique display of the full figure of the Emperor in Bosnia and Herzegovina.

The period of World War I 1914–1918

After Gavrilo Princip’s assassination of Archduke Franz Ferdinand and his spouse Sophie von Hohenberg in 1914 and the outbreak of World War I, monuments in Bosnia and Herzegovina gained a somewhat different and broader use. In the midst

of the war, full figural statuary in public spaces, which had been almost completely absent during the preceding period, became the primary means of commemorating victims, foremost the crown prince, but also the fallen soldiers who had fought for the Emperor and their homeland. Their construction was predominantly encouraged by the country's district offices and clerical circles and, judging by the contributions, wider social structures also participated in their erection.

The majority of monuments raised during the war were in fact 'monuments in steel' (*Schwert, Wehrschild, Wehrmann in Eisen*) the function of which, apart from the commemorative one, had a humanitarian character. Made in accordance with the Austrian and German models⁷², they consisted of wooden monuments that served as a substructure for riveting nails, which were then added by the populace. The money that was earned by selling these nails was gathered for widows and orphans of fallen soldiers. Although they were of temporary nature, these monuments were a form of expressing 'patriotic duty' which the loyal common people should show in the name of their compatriots on the battlefield, but also in the name of the Emperor for whom they fought. Exactly for these reasons, most of them were raised just before 18 August, when the birthday of Franz Joseph was celebrated and on 2 December when the Emperor's rule was celebrated.⁷³ The commemoration of the fallen soldiers, therefore, was inevitably followed by a narrative on the loyalty to the Emperor and the dynasty, even when the Habsburgs were not explicitly present in the monuments. The most significant monuments raised in the form of 'Bosnian warriors' were to be found in Banja Luka and in Sarajevo.⁷⁴

The abovementioned patriotism and the memory of the fallen Bosnian and Herzegovinian soldiers started permeating even those monuments that were raised in honour of the Emperor himself, showing him in full figure for the first time. This concerns two statues in particular, one raised in Sanski Most in 1915 (Fig. 6) and one in Livno in 1916⁷⁵, again on the initiative of the city and district leaders. According to the press, both monuments were raised thanks to the effort of the citizens and villagers, "regardless of religion and nation", so as to show "loyalty and connection" to their ruler under the spectre of which the country had achieved progress, and under whose command it was now fighting.⁷⁶ Since the Viennese sculptor Theodor Maria Khuen made both of them⁷⁷, these statues are in formal and stylistic terms equivalent to another monument he had created for the city of Klosterneuburg to commemorate the sixtieth anniversary of the Reign of Franz Joseph. Representations of the Emperor such as those in Klosterneuburg (1908) and Bad Vöslau (1913) in which Franz Joseph is shown wearing a field marshal's gala uniform⁷⁸ in order to emphasize a connection between the Monarch and the army, could have seemed modest, inexpressive and unpretentious, especially when compared to the other imperial monuments in Vi-



Figure 6: Theodor Maria Khuen, Statue of the Emperor Franz Joseph, unveiled in Sanski Most in August 1915.

enna. In a place such as Bosnia and Herzegovina, however, statues of the Monarch that were two meters high and were placed on pedestals of equal height were certainly unfamiliar and novel, so they must have appeared impressive, demonstrating in an explicit manner the imperial presence of a ruler in the country.

While unveiling war monuments in Bosnia and Herzegovina, it was often highlighted that they should be “a living proof of the love of the peoples who had the duty to wash off the stain that was cast upon them by the criminal hand of the depraved”.⁷⁹ The narrative of redemption for the assassination was

most clearly expressed in the Expiation monument built for the murdered Archduke Franz Ferdinand and Duchess Sophie von Hohenberg (Fig. 7). Although the initiative for building this memorial was conceived in 1914⁸⁰, the monument was unveiled in Sarajevo on 28 June 1917 at the spot where the heirs to the throne had been assassinated, right beside the bridge *Latinska ćuprija*.⁸¹ It consisted actually of three parts, the commemorative plate made of cast iron on the street, a bench made of stone to the right side of the Latin bridge, and an architecturally and sculpturally formed monument on the left side of the bridge. The monument which was made by the Hungarian architect and Lieutenant Eugen Bory had clear dynastic elements in the form of relief busts of the Archduke and the Duchess, placed in the middle of the monument, and their coats of arms and crowns placed on the sarcophagus above the massive columns. An additional part which was supposed to emphasize the sacrifice of the devout heirs to the throne consisted of religious elements, more precisely of a sculptural group of the Pietà in the niche placed on the lower part of the memorial. As can be found in the periodicals from back then, the initiative for building monuments came from the ruling and military circles, while the collection of con-

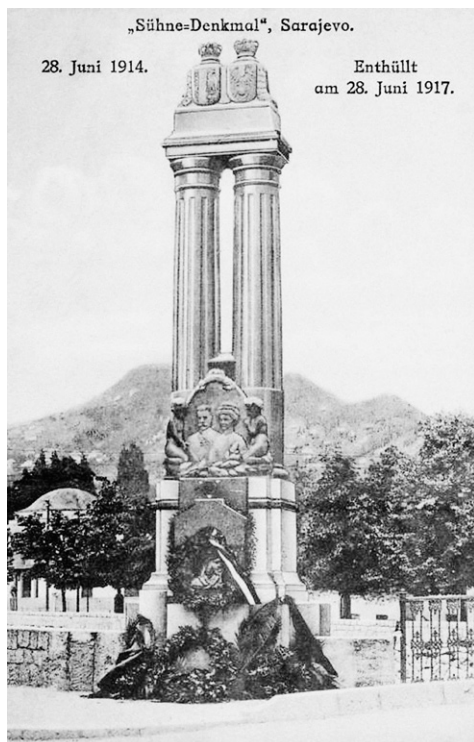


Figure 7: Eugen Bory, The Expiation Monument dedicated to Archduke Franz Ferdinand and his wife Sophie of Hohenberg, unveiled in Sarajevo, 28 June 1917.

tributions happened mainly thanks to members of the clergy.⁸² However, the board for the construction of monuments consisted of citizens⁸³, so it was actually their contributions which led to the realisation of the monument.⁸⁴

The most active among those who tried to maintain the memory of Franz Ferdinand and Sophie was the Jesuit Father Anton Puntigam, who also gave the extreme unction to the deceased and who zealously organised a collection of contributions for an even larger commemorative project in the name of the heirs to the throne. This project concerned the construction of the

Sophien-Heim (Duchess Sophie's youth centre) and the church of Franz Ferdinand. Intensive work on it started in 1917.⁸⁵ The action based on 'Catholic foundations', which was approved by Franz Joseph and which was taken over by his successor Karl I, was supposed to have – apart from its commemorative function – an educational, humanitarian and military purpose, as the centre and the memorial church were primarily meant for schooling, the Catholic youth and military groups.⁸⁶ Bory designed a draft for this project as well, and he conceived the future church as a monumental building in a Romanesque style. Had the outcome of the war been different, it would have been built at Kovačići and it would have dominated this part of Sarajevo.⁸⁷ At the entrance into the church Bory intended to place arcades which would serve to glorify the domestic "heroes of the World War", while for the church apse he envisioned kneeling statues of the heirs to the throne "shown as an eternal memory in the posture that they were in while attending the service only an hour before their death"⁸⁸ (Fig. 8). Apart from the religious elements which they possess and which tie them closely to the Catholic Church, both projects designed by Bory – the monument at the Latin bridge and the memorial church at the centre that was not

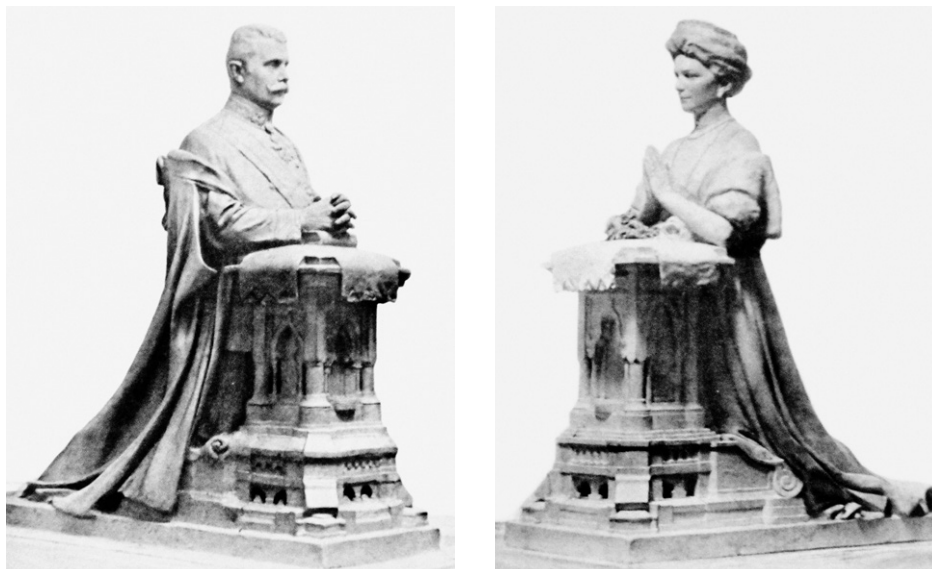


Figure 8a and b: Eugen Bory, Model statues of Archduke Franz Ferdinand and his wife Sophie made for the Sophienheim (Sophie's youth centre) and the church of Franz Ferdinand in Sarajevo, 1917 (in: *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo. Bilder nach den Plänen des akad. Bildhauers und Architekten Professors Eugen Bory, Oberl[eutnant]. d[er]. Res[erve]. Vom Aktionskomitee den Miterbauern gewidmet. Kais[erlich]. Kön[igliche]. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, sine anno).*

built – bear the formal and stylistic characteristics of historicism. In its old-fashioned massive and solid forms, a stability and durability of the Monarchy was symbolically suggested, the power of which rested in the conjunction of the dynasty, the army and the church.

Upon the end of the war and the creation of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, which also included Bosnia and Herzegovina, a new political reality was to be constructed, that is, a new remembrance had to be created to suit the new identity and the idea of a unified Yugoslavianism. In such an environment, there was no more space for the monuments to the Habsburgs, so the People's government passed an order about the removal of the signs of the old regime already in November 1918.⁸⁹ During the period that followed, almost all monuments which reminded citizens of the Austro-Hungarian rule⁹⁰ were removed, together with the monuments built to honour the Habsburgs. Only a few of them which were considered to have artistic value were preserved and are today kept in the depot of the Art Gallery of Bosnia and Herzegovina.

Conclusion

The representation of the Habsburgs in public monuments in Bosnia and Herzegovina between 1878 and 1918 was quite restricted due to political and cultural reasons and mainly involved Emperor Franz Joseph. Although it would be expected that the Austro-Hungarian administration would be the one using the Emperor's image in monumental form to promote ideas of development and progress in the time of the occupation, it was in fact the local, pro-regime oriented circles who encouraged initiatives for the raising of monuments to Franz Joseph. Initially, these were architectural monuments in honour of the Emperor, and later on, in the annexation period, they were followed by imperial busts which served the purpose of demonstrating loyalty to the dynastic house and gratefulness for the implementation of a parliamentary life in Bosnia and Herzegovina. During World War I, the statues of the Emperor, in the raising of which wider social layers participated, also incorporated remembrances of the fallen warriors who fought "for the Emperor and the homeland". Apart from the Emperor, the monuments also showed other Habsburgs such as Franz Ferdinand and his spouse Sophie, through which it was attempted to express regret for the first victims of the war and to achieve redemption for their assassination.

From a formal and stylistic point of view, almost all the monuments were shaped in an academic and historicist expressive manner. Representations of the Emperor were initially of court and ceremonial character, but they displayed military features in the war period. On the other hand, the monuments of Franz Ferdinand and Sophie showed emphasis on the sacred element, i. e. the focus of their representation was directed at their piety and their sacrifice. The reasons for the aforementioned persistence of academicism and historicism in art can be sought in the taste of the ruling and military powers who engaged sculptors like Anton Brenek, Theodor Khuen and Eugen Bory in the construction of monuments. Although they might seem outdated from the perspective of modernity, their works of art were contemporary and similar, if not identical to those monuments built across the Monarchy. It needs to be added that in the case of Bosnia and Herzegovina, they were built in an environment that had almost no tradition of creating sculptures in the public space, so that these monuments were a novelty in every sense of the word.

Ultimately, the monuments with representations of the Habsburgs, or more precisely with Franz Joseph, clearly demarcated the imperial space, even before Bosnia and Herzegovina was officially annexed to Austro-Hungary. The image of the Emperor could have been used to express supranational values because a unique national body in Bosnia and Herzegovina as well as in the Monarchy did not exist. However, monuments built in his honour served even more the function of affirming those

identities that were close to the Regime. How weak, mutually exclusive, i. e. complex and variable, these identities were is best shown by the fact that all the monuments were removed after World War I.

Translated by: Matea Kordić

Endnotes

- 1 The material that was used for this paper largely refers to the research conducted for my doctoral dissertation *Sculpture in Bosnia and Herzegovina during the Austro-Hungarian Rule 1878–1918* for doctoral studies in Art History at the Faculty of Philosophy at the University of Zagreb.
- 2 John R. GILLIS, *Memory and Identity. The History of a Relationship*, in: IDEM (Ed.), *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton, New Jersey 1994, 3.
- 3 Eric J. HOBBSBAWM, *Inventing Traditions*, in: IDEM/Terrence RANGER (Eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 2003, 1–15.
- 4 See: Robin OKEY, *Taming Balkan Nationalism. The Habsburg ‘Civilising Mission’ in Bosnia, 1878–1914*, New York 2007.
- 5 For an insight into more recent interpretations of the achievements of the Austro-Hungarian Rule in Bosnia and Herzegovina and of the colonial relation towards it, see: Clemens RUTHNER/Diana REYNOLDS CORDILEONE/Ursula REBER/Detrez RAYMOND (Eds.), *Wechselwirkungen. Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans, 1878–1918* (*Austrian Culture*, vol. 41), New York 2015.
- 6 Srećko M. DŽAJA, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju (1878–1918); Inteligencija između tradicije i ideologije [Bosnia and Herzegovina in the Austro-Hungarian Period (1878–1918); Intelligentsia between Tradition and Ideology]*, Mostar-Zagreb 2002, 19–20.
- 7 For a short, but concise overview of the actions of the Austro-Hungarian Rule and the opposition by the local population, see: Noel MALCOLM, *Bosnia. A Short History*, London 2002, 136–156.
- 8 Risto BESAROVIĆ, *Specifičnosti kulturnog razvitka u Bosni i Hercegovini 1878–1918 [Particularities of the Cultural Development in Bosnia and Herzegovina 1878–1918]*, in: Risto BESAROVIĆ (Ed.), *Iz kulturne i političke istorije Bosne i Hercegovine [From the Cultural and Political History of Bosnia and Herzegovina]*, Sarajevo 1966, 7.
- 9 Penelope CURTIS, *Sculpture 1900–1945*, New York 1999, 37–73; Sergiusz MICHALSKI, *Public Monuments*, London 1998, 7–77.
- 10 Risto BESAROVIĆ, *Akcija za podizanje spomenika Simi Milutinoviću u Sarajevu povodom stogodišnjice njegovog rođenja [The Campaign for Erecting a Monument to Sima Milutinović in Sarajevo in Honour of the Centenary of his Birth]*, in: *Glasnik arhiva i društva arhivista [Herald of the Archives and the Association of Archivists]* 20–21 (1980–1981), 115–139.
- 11 *Preписка u vezi sa zahtjevom 15 katoličkih građana iz Banjaluke da prikupljaju priloge za podizanje spomenika Ivanu Franji Jukiću u Banjaluci [The Correspondence on the Request of 15 Catholic Citizens from Banja Luka to Collect Contributions for the Erection of a Monument to Ivan Franjo Jukić in Banja Luka]*, in: Risto BESAROVIĆ (Ed.), *Kultura i umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom (Arhiv Bosne i Hercegovine, Građa 4) [Cultural and Political History of Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Governance (The Archives of Bosnia-Herzegovina, Archive 4)]*, Sarajevo 1968, 252–262.
- 12 More on Kállay's policy in Bosnia and Herzegovina in: Tomislav KRALJAČIĆ, *Kalajev režim u Bosni i Hercegovini (1882–1903) [Kállay's Regime in Bosnia and Herzegovina (1882–1903)]*, Sarajevo 1987; OKEY, *Taming Balkan* (as note 4).

- 13 The speech by the representative of the Provincial Government, Kosta Hörmann, during the unveiling of the monument in Kiseljak (“Spomenik u Kiseljaku” [“The Monument in Kiseljak”]), in: Sarajevski list, 23 October 1904, no. 127, n. pag.).
- 14 The raising of these monuments as in Doboj, Jajce, Bihać, Sokolac, Maglaj, Gračanica, Tuzla, Banja Luka, Sarajevo, Visoko and Livno was regularly monitored by the press (*Sarajevski list*, *Bosnische Post*, *Agramer Zeitung*, *Die Presse*, etc.).
- 15 As note 13.
- 16 The inscription on the monument was in “Turkish, German and the provincial language”, and ran as follows: “Raised in memory of the first presence of His Apostolic Highness Emperor and King Franz Joseph I in Bosnia on the 17th of September, 1885 by the people of Bosnia and Herzegovina 1887.” (“Spomenik u Bosanskom Bodu” [“The Monument in Bosanski Brod”]), in: Sarajevski list, 26 October 1887, no. 125, n. pag.).
- 17 About the Emperor’s visit: “Brzovavka, Brod, 17. septembra”, in: Sarajevski list, 18 September 1885, no. 105, n. pag.; “Njeg. Veličanstvo Cesar u B. Brodu” [“His Highness Emperor in B. Brod”]), in: Sarajevski list, 23 September 1885, no. 107, n. pag.
- 18 About the construction of the monument: “Njeg. Veličanstvo Cesar u B. Brodu” [“His Highness Emperor in B. Brod”]), in: Sarajevski list, 9 October 1885, no. 114, n. pag.; “O podizanju spomenika” [“On Erecting the Monument”]), in: Sarajevski list, 28 October 1885, no. 122, n. pag.; “Iz Banjaluke nam pišu” [“Banja Luka writes to us”]), in: Sarajevski list, 12 October 1885, no. 119, n. pag.
- 19 Dragan DAMJANOVIĆ, *Arhitekt Herman Bollé*, Zagreb 2013, 590.
- 20 “O podizanju spomenika” [“On Erecting the Monument”] (as note 18).
- 21 “Svečanost u Bos. Brodu” [“Festivity in Bos. Brod”]), in: Sarajevski list, 28 October 1887, no. 126, n. pag.
- 22 *Ibid.*
- 23 Heinrich RENNER, *Durch Bosnien und die Hercegovina kreuz und quer. Wanderungen* [Crisscross through Bosnia and Herzegovina. Hikes], Berlin 1896 (reissued as: *Bosnom i Hercegovinom uzduž i poprijeko 1896* [Crisscross through Bosnia and Herzegovina 1896], Sarajevo 2007, 17).
- 24 The monument was set 600 steps away from the Sava Bridge (Savski Most), across which a railway line stretched, and which served as the connection between the Monarchy and the occupied territories.
- 25 Zemaljska vlada izvještava Zajedničko ministarstvo finansija o projektima za podizanje spomenika povodom otkrića kosti bihaćkih stanovnika iz XVI stoljeća u Fethiji džamiji u Bihaću [The Provincial Government Informs the Joint Ministry of Finance of Projects for Erecting a Monument Honouring the Findings of the Remains of Bihać’s Inhabitants from the Sixteenth Century in Fethija Mosque in Bihać], in: Hamdija KAPIDŽIĆ (Ed.), *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske uprave* (Arhiv Bosne i Hercegovine, Građa 6) [Scientific Institutions in Bosnia and Herzegovina during the Austro-Hungarian Governance (The Archives of Bosnia-Herzegovina, Archive 6)], Sarajevo 1973, 162–167.
- 26 “Gräberfunde in Bihać” [“Grave Findings in Bihać”]), in: *Agramer Zeitung*, 4 August 1894, no. 179, 5. On medieval tombstones found in Bihać, see: Marko VEĀO, *Srednjevjekovni bihaćki latinski spomenici XVI vijeka* [Medieval Bihać Latin Monuments of the Sixteenth Century], in: *Glasnik Zemaljskog muzeja* [Scientific Reports of the Provincial Museum], *Arheologija* 9 (1954), 255–272.
- 27 As note 25. The documents in which it is stated that the net price of its construction amounted to 4346 fl. are kept in: Sarajevo, Arhiv Bosne i Hercegovine [=A BiH; The Archives of Bosnia-Herzegovina], ZVS 1900, k. 40, š. 54, Grabmonument in Bihać.

- 28 As note 25.
- 29 Ibid.
- 30 Drawings of the monument are kept in: Sarajevo, A BiH [The Archives of Bosnia-Herzegovina], Građevinsko odjeljenje [Construction Department], zbirka nacрта [Blueprint Collection], k. 63. A photo of the monument was published in: Nada, 1901, no. 17, 261.
- 31 As note 25.
- 32 Hamdija KREŠEVLJAKOVIĆ, Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave (1878–1918) [Sarajevo during the Austro-Hungarian Governance (1878–1918)], Sarajevo 1969, 81; Todor KRUŠEVAC, Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878–1918 [Sarajevo under the Austro-Hungarian Governance 1878–1918], Sarajevo 1960, 225–287.
- 33 Daniel UNOWSKY, The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916, West Lafayette 2005, 25.
- 34 A visit was paid to Bosnia and Herzegovina by Archduke Albrecht in 1886 and 1894 and by Rudolf, heir to the throne, together with his spouse Stéphanie in 1888. One year later, the visit by Archduke Wilhelm was extensively discussed in the daily newspapers, especially in Sarajevski list; see: KRUŠEVAC, Sarajevo (as note 32), 267.
- 35 “Nezvanično” [“Unofficial”], in: Sarajevski list, 17 August 1898, no. 97, n. pag.
- 36 The periodicals during imperial celebrations also published short stories about the Emperor’s life which were followed by reproductions of his image. Even the national printing house issued special publications such as: Franz Josif 1848–1898, Sarajevo 1898.
- 37 “Spomenik Njegovom Veličanstvu Caru i Kralju Franji Josipu I” [“The Monument to His Majesty the Emperor and King Franz Joseph I”], in: Sarajevski list, 9 October 1903, no. 119, n. pag.; “Ein Kaisermonument in Bjelina” [“A Monument to the Emperor in Bjelina”], in: Bosnische Post, 10 October 1903, no. 232, 1–2.
- 38 Ibid.
- 39 Ibid.
- 40 “Enthüllung einer Kaiserbuste im Konak” [“Unveiling an Emperor’s Bust in Konak”], in: Bosnische Post, 18 April 1904, no. 88, 2–3; “Svečanost u Konaku” [“Festivity in Konak”], in: Sarajevski list, 20 April 1904, no. 47, n. pag.
- 41 A bust identical to Brenek’s bust of Franz Joseph I in Sarajevo was set in Berndorf in 1899.
- 42 “Svečanost u Konaku” [“Festivity in Konak”], in: Sarajevski list, 20 April 1904, nr. 47, n. pag. The bust is now being preserved at the Art Gallery of Bosnia and Herzegovina in Sarajevo.
- 43 Ibrahim KRZOVIĆ, Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878–1918 [Architecture of Bosnia and Herzegovina 1878–1918], Sarajevo 1987, 229.
- 44 Miloš RADIĆ, Skulptura, in: Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894–1923 [Arts of Bosnia and Herzegovina 1894–1923], exhibition catalogue, Sarajevo 1978, n. pag.
- 45 What is primarily meant here is the need for sacral sculpture (Andrea BAOTIĆ, Sakralna skulptura i oltaristika u Vrhbosanskoj nadbiskupiji na prijelomu 19. i 20. Stoljeća [Religious Sculptures and Altars in the Archdiocese of Vrhbosna at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries], kvalificirajući rad na Poslijediplomskom doktorskom studiju Povijesti umjetnosti [dissertation proposal for postgraduate Art History doctoral studies], Filozofski fakultet [Faculty of Humanities and Social Sciences], Zagreb 2012).
- 46 OKEY, Taming Balkan (as note 4), 46–47.
- 47 For the same reasons Kállay’s wish that the Emperor should officially visit Bosnia and Herzegovina was not realised before 1910 (Zijad ŠEHIĆ, U mojoj Bosni. Povodom stogodišnjice posjete cara Franje Josipa I Bosni i Hercegovini od 30. maja do 4. juna 1910 [In my Bosnia. Marking the Cen-

- tenary of the Visit of Emperor Franz Joseph I to Bosnia and Herzegovina from the 30 May until the 4 June 1910]], Sarajevo 2013, 15).
- 48 KRUŠEVAC, Sarajevo (as note 32), 353–380.
- 49 “Carski spomenik u Sarajevu” [“The Emperor’s Monument in Sarajevo”], in: Sarajevski list, 23 October 1908, no. 127, 3.
- 50 “Carski spomenik u Sarajevu”, in: Sarajevski list, 25 October 1908, no. 128, 3.
- 51 Members of the board were personalities such as mayor Esad effendi-Kulović, deputy Nikola Mandić, deputy and architect Josip Vancaš, the banker and tradesman Ješua D. Salom, the deputy and tradesman Diogen Petrović, etc. (“Spomenik Caru” [“The Monument to the Emperor“], in: Sarajevski list, 25 December 1908, no. 154, 2).
- 52 A certain Gustav Tempelhoff from the small town of Lukavac even donated 10,000 crowns for the raising of the monument (“Veliki prilog za spomenik caru” [“A Large Contribution for the Monument to the Emperor“], in: Sarajevski list, 17 January 1909, nr. 7, 2).
- 53 “Za podizanje spomenika našem Caru i kralju Franji Josipu I” [“For Erecting the Monument to Our Emperor and King Franz Joseph I”], in: Večernji sarajevski list, 2 February 1910, no. 28, 3; “Spomenik kralju” [“The Monument to the King”], in: Hrvatski dnevnik, 28 May 1910, no. 120, 3; “Spomenik Njegovom Veličanstvu” [“The Monument to His Majesty”], in: Sarajevski List, 13 August 1910, no. 184, 5; “Das Kaiserdenkmal” [“The Emperor’s Monument”], in: Bosnische Post, 16 August 1910, no. 185, 1.
- 54 “Koncerat-akademija u prilog zaklade za spomenik našem vladaru” [“A Concert-Academy in Support of the Foundation for the Monument to our Ruler“], in: Sarajevski list, 14 September 1910, no. 219, 2; “Konzert zugunsten des Kaiser-Denkmalfondes” [“A Concert for the Benefit of the Fund for the Emperor’s Monument”], in: Bosnische Post, 15 September 1910, no. 210, 3.
- 55 “Iz sarajevske gradske općine. Izvanredna sjednica zastupstva” [“From the Municipality of Sarajevo. The Special Municipality Session”], in: Sarajevski list, 7 March 1911, no. 51, 2–3.
- 56 Ibid.
- 57 The competition was opened in March 1912, the submitted proposals were considered in June, while the results were announced at the beginning of July (Wiener Bauindustrie Zeitung 29, 8 March 1912, no. 23, 198; 2 August 1912, no. 44, 372; “Nova saborska zgrada” [“New Parliament Building”], in: Sarajevski list, 11 June 1912, no. 127, 2; “Gradnja saborske palače” [“The Construction of the Palace of the Parliament”], in: Sarajevski list, 8 July 1912, no. 149, 2). Unfortunately, the architectural proposals that were available to the public for viewing on the occasion of judging the contest have not been preserved. There are several exceptions which include the drafts done by the Viennese architects Anton Floderer, Hans Dürr and Richard Baumgartner who published their projects in journals (“Konkurrenzprojekt für das Landtagsgebäude in Sarajevo”, in: Der Architekt 19 (1913), plate 107; “Wettbewerb: Landtagsgebäude in Sarajewo” [“Competition: the Parliament Building in Sarajevo”], in: Der Bautechniker 35/19 (8 May 1914), 325–328, plate 19).
- 58 For the evaluation of the architectural proposals see: Josef VANCAŠ, “Bosnische Bauweise und die Plankonkurrenz für das Saborgebäude” [“Bosnian Architecture and the Competition for the Parliament Building“], in: Der Bautechniker 32/37 (13 September 1912), 919–920, and 32/38 (20 September 1912), 940–944.
- 59 “Svečana sjednica zastupstva grada” [“The Ceremonial Session of the City Municipality“], in: Sarajevski list, 9 October 1908, no. 121, n. pag.; “Previšnja dozvola – imenovanje trga”, in: Sarajevski list, 17 February 1909, no. 21, 3.
- 60 “Jubilarni perivoj” [“Jubilee Park“], in: Sarajevski list, 3 September 1909, no. 106, 2; “Jubilarna crkva u Bosanskom Brodu” [“Jubilee Church in Bosanski Brod“], in: Sarajevski list, 1 April 1908,

- no. 39, n. pag.; “Zenica: Blagoslov temelja nove župske crkve” [“Zenica: Blessing the Foundation of the New Parish Church”], in: *Vrhbosna*, 24/23 (1910), 371.
- 61 “Otkrivanje spomen ploče na uspomenu prisustva Nj. Veličanstva u Mostaru” [“The Unveiling of the Memorial Plaque Commemorating the Presence of His Highness in Mostar”], in: *Hrvatski dnevnik*, 8 June 1911, no. 121, 2.
- 62 “Svečano otkriće spomenika Njegovog Veličanstva u Jajcu” [“The Ceremonial Unveiling of His Majesty’s Monument in Jajce”], in: *Hrvatski dnevnik*, 20 August 1910, no. 189, 2; “Die Enthüllungsfest der Kaiserdenkmals in Jajce” [“The Unveiling Ceremony of the Emperor’s Monument in Jajce”], in: *Bosnische Post*, 18 August 1910, No. 187, 6–7.
- 63 *Ibid.*
- 64 “Proslava u Brčkom” [“Festivity in Brčko”], in: *Sarajevski list*, 5 December 1913, no. 261, 3; “Bosanska Kostajnica: Otkriće spomenika Njegovom Veličanstvu” [“Bosanska Kostajnica: Unveiling the Monument to His Majesty”], in: *Hrvatski dnevnik*, 20 August 1913, no. 189, 2; “Spomenik kralju” [“The Monument to the King”], in: *Hrvatski dnevnik*, 15 December 1913, no. 286, 2; “Trebinje o kraljevoj proslavi” [“Trebinje on the King’s Visit”], in: *Hrvatski dnevnik*, 4 December 1913, no. 277, 2.
- 65 “Spomenik careviću Rudolfu u Bosni” [“A Monument to Crown Prince Rudolf in Bosnia”], in: *Sarajevski list*, 7 November 1909, no. 134, 2.
- 66 “Proslava previšnjeg jubileja” [“The Celebration of the Supreme Jubilee”], in: *Sarajevski list*, 6 December 1908, no. 146, 1; *Österreichische Illustrierte Zeitung* 18, 13. Dezember 1908, Heft 11, 263.
- 67 *Ibid.*
- 68 “Kraljevo poprsje u Pošti – Novi uspjesi hrvatske umjetnosti” [“The King’s Bust in the Post Office – New Achievements of Croatian Art”], in: *Hrvatski dnevnik*, 21 October 1913, no. 241, 3. The bust relief is now preserved at the Art Gallery of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo.
- 69 Sarajevo, A BiH [The Archives of Bosnia-Herzegovina], ZMS, document: Pres. 25 April 1914, br. 413/18 – Enthüllungsfest der Standbildes S. Majestät im Landesmuseum [The Unveiling Ceremony of His Majesty’s Statue in the Provincial Museum].
- 70 “Bildhauer Wilk beim Kaiser” [“Sculptor Wilk at the Emperor”], in: *Fremden-Blatt*, 17 Februar 1914, no. 47, vol. 68., 10; “Kleine Chronik, Wien, 15. Juli (Ein Kaiserdenkmal für Sarajevo)” [“Short Chronicle, Vienna 15 July (An Emperor’s Monument for Sarajevo)”], in: *Neue Freie Presse*, 16 July 1914 (morning edition), no. 17.920, 10.
- 71 Video available at: <http://europeana1914-1918.eu/en/europeana/record/08621/1037479000000263045> [last access: 29 November 2015.]
- 72 See: Dietlinde MUNZEL-EVERLING, *Kriegsnagelungen. Wehrmann in Eisen. Nagel-Roland. Eisernes Kreuz* [War Nailing. Warrior in Iron. Nail-Roland. Iron Cross], Wiesbaden 2008; <https://web.archive.org/web/20140714194017/http://www.kriegsnagelungen.de/donaumonarchie/> [last access: 29.11.2015]
- 73 A final list of all the monuments has not yet been compiled, but according to the news in the local periodicals (*Sarajevski list* and *Bosnische Post*) during 1915 and 1916, around seventeen were raised in thirteen cities of Bosnia and Herzegovina.
- 74 “Vitez u oklopu u Banjoj Luci; k proslavi Previšnjeg rođendana” [“Knight in Armor in Banja Luka; for Celebrating the Supreme Birthday”], in: *Sarajevski list*, 6 August 1915, no. 217, 3; “Otkriće ‘Viteza u željezu’” [“Unveiling the ‘Knight in Iron’”], in: *Sarajevski list*, 2 December 1915, no. 317, 2.
- 75 “Otkriće careva spomenika u Sanskom Mostu 18. augusta” [“Unveiling the Emperor’s Monument

- in Sanski Most on the 18 August”, in: Sarajevski list, 20 August 1915, no. 228, 3; “Spomenik Njegova ces. i kralj. Veličanstvu u Livnu, 18. augusta” [“The Monument to His Imperial and Royal Majesty in Livno, 18 August”], in: Sarajevski list, 19 August 1916, no. 219, 3–4; documentation on the monument in Livno: Sarajevo, A BiH [The Archives of Bosnia-Herzegovina], ZVS 1918, k. 1, 2–11.
- 76 Ibid.
- 77 Ibid.
- 78 Werner TELESKO, Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts [Cultural Space Austria. The Regional Identity in the Fine Arts of the Nineteenth Century], Vienna 2008, 153.
- 79 “Spomenik Njegova ces. i kralj. Veličanstvu u Livnu” [“The Monument to His Imperial and Royal Majesty in Livno”] (as note. 75).
- 80 “Akcija oko skupljanja prinosa za spomenik nadvojvode Franje Ferdinanda i njegove supruge vojvotkinje Sofije od Hohenberga” [“The Campaign to Collect Contributions for a Monument to Archduke Franz Ferdinand and his Wife Sophie Duchess of Hohenberg”], in: Sarajevski list, 5 July 1914, no. 139, 2.
- 81 “Ekspiatorni spomenik” [“Expiation Monument”], in: Vrhbosna 31/12-13-14 (1917), 171–172; “Spomenik blagopokojnom nadvojvodi Franji Ferdinandu i supruzi mu vojvotkinji Sofiji” [“The Monument to Dear Departed Archduke Franz Ferdinand and his Wife Duchess Sophie”], in: Sarajevski list, 22 June 1917, no. 159, 3; “Sühnedenkmal in Sarajevo” [“Expiation Monument in Sarajevo”], in: Bautechniker 37/48 (30 November 1917), 377–379.
- 82 Ibid.
- 83 “Gradsko vijeće, skupština za podizanje spomenika Njeg. Visosti nadvojvodi Franji Ferdinandu i vojvotkinji Sofiji” [„City Council, Parliament for Erecting the Monument to His Highness Archduke Franz Ferdinand and Duchess Sophie”], in: Sarajevski list, 1 July 1914, no. 145, 2.
- 84 The periodical Sarajevski list reported regularly on the donations and the people who gave these contributions during the war years.
- 85 “Spomen-crkva u Sarajevu” [“Memorial Church in Sarajevo”], in: Sarajevski list, 22 June 1917, no. 159, 3; Sarajevo, ABiH [The Archives of Bosnia-Herzegovina], NKHZ, 12, Historijski materijal [Historical Material], VII-179, Izvještaj o radu Središnjeg odbora za sakupljanje priloga za gradnju spomen crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma, prosinac 1935 [Report on the Activities of the Central Board for Collections for the Construction of the Franz Ferdinand Memorial Church and Sophie’s Youth Centre, December 1935].
- 86 “Proglas” [“Proclamation”], in: Sarajevski list, 5 November 1917, no. 267, 3.
- 87 A model of the church was published in a special publication: Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo. Bilder nach den Plänen des akad. Bildhauers und Architekten Professors Eugen Bory, Oberl[eutnant]. d[er]. Res[erve]. Vom Aktionskomitee den Miterbauern gewidmet. Kais[erlich]. Kön[igliche]. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, sine anno [Archduke Franz Ferdinand Memorial Church and Sophie’s Youth Centre in Sarajevo. Images Based on the Plans of the Academic Sculptor and Architect Professor Eugen Bory, Reserve’s First Lieutenant. Dedicated to the Co-Builders by the Action Committee. Imperial-Royal Court and State Printing Works in Vienna, sine anno].
- 88 As note 86.
- 89 Sarajevo, ABiH [The Archives of Bosnia-Herzegovina], ZMS, k. 2, Prez 45/1918.
- 90 “Skidanje spomenika” [“Removing the Monuments”], in: Srpska riječ, 21 March 1919, no. 6, 3.

Nataša Ivanović

State and National Representation in the Case of Ljubljana's Town Hall

Als er im Jahre 1898 den Höhepunkt seiner politischen Karriere erreichte, gab der Bürgermeister von Ljubljana, Ivan Hribar (1851–1951), zwei Ölgemälde in Auftrag, um die restaurierte Ratskammer des Rathauses von Ljubljana zu schmücken. Die Gemälde waren die ersten repräsentativen Arbeiten vom Ende des 19. Jahrhunderts, in denen der Inhalt deutlich das politische Programm des Auftraggebers darstellt. Dieses beruhte auf der Idee, die kleine Provinzstadt zu einem modernen Zentrum für alle Slowenen unter der Herrschaft der österreichisch-ungarischen Monarchie zu machen. Josip Germs Gemälde *Der Besuch von Kaiser Franz Joseph I.* und Ivana Kobilcas Gemälde *Slowenien huldigt Ljubljana* waren passende Gegenstücke, die einander gegenüber an den Wänden der Ratskammer aufgehängt wurden. Auf der einen Seite repräsentiert Germs Gemälde ein tatsächliches Ereignis, als Franz Joseph I. am 7. Mai 1895 kurz nach dem verheerenden Erdbeben Ljubljana besuchte. Auf der anderen folgte Kobilca genau dem politischen Programm Hribars, indem sie das Motiv aufnahm, dass Slowenen aus allen Provinzen der Stadt Ljubljana ‚als ihrem spirituellen Zentrum, aus dem die Aufklärung in der ganzen Heimat verbreitet wird‘, huldigten. Dieser Beitrag behandelt die Fragen, auf welche symbolische Ebene die Habsburger Dynastie gehoben wurde und wie ein Staat in einer Zeit des nationalen Erwachens in den Kronländern mit offizieller Land-Staat-Stadt-Architektur dargestellt werden konnte.

In 1898, when he was reaching the peak of his political career, the mayor of Ljubljana Ivan Hribar (1851–1941)¹ commissioned two oil paintings to decorate the council chamber of Ljubljana's town hall. The paintings were the first representational works from the end of the nineteenth century in which the content clearly depicts the commissioner's political programme – founded on the idea of transforming a small provincial town into a modern centre for all Slovenians under the reign of the Austro-Hungarian Empire. In contrast to all other propagandists from other Slavic countries, who tended mainly towards the idea of a germinating pan-Slavic identity which embraced the ties between the Slavic nations and emphasised their unity and equality in political and cultural spheres, Hribar went further by envisioning the same idea in the unification of the Slovene people living in the three hereditary lands of the Austro-Hungarian Empire (Carniola, Styria and Carinthia) within Ljubljana, the future cultural and political centre which should become the capital of the Slovenians.

Although Hribar began to take part in high politics in 1889 by entering the Provincial Assembly of Carniola, he succeeded in putting his beliefs into practise only after 1896 when he was given the position of mayor of Ljubljana, a post he held until 1910. The earthquake of 1895 with its consequences and Hribar's new political role

enabled him to enforce his vision of the development and the so-called ‘Slovenisation’ of the town.² This vision was clearly reflected in the installation of street signs in the Slovenian language³, but also in the new urban plan of the town, the regulation of the town sewage and water supply systems, the electrification, the regulation of park areas and the renovation of numerous buildings, including the town hall.⁴

Due to the overall transformation of Ljubljana, the town hall no longer met the basic governmental needs of functionality and representation. Inspired by the idea “that sometimes there is a need for the Slovene town administration in Ljubljana to do what the provincial administration⁵ failed to do simply because Slovenians did not have the national freedom”⁶, this led Hribar to follow the suggestion of the head of the municipal construction office, town councillor and engineer Jan Duffé (1855–1928)⁷, to commission the complete renovation of the council chamber. This was to be done in a neo-style of the late nineteenth century. Based on the programme outlined in 1896, which included both the architectural guidelines and estimated costs, the chamber ceiling was raised by the height of one floor and the interior architecture was reconstructed in accordance with the front facade (in late Renaissance style) with a balcony, which was also the reason for the construction of the inner gallery inside the chamber (Fig. 1).

In the period that followed the destructive earthquake, the construction of the gallery was an architectural novelty, especially since the ceiling was reinforced with concrete and iron. New windows and doors were also installed and decorated with double glass, which was transparent from the outside and coloured from the inside. Folding doors were installed at the main entrance. The chamber furniture included benches and tables scrupulously made according to the design of Czech architect Jan Vladimír Hráský (1857–1939)⁸ and amphitheatrically placed. The entrance doors were then accordingly levelled with the first column in the lobby. In total, there were twenty-eight seats for committee members, all placed in pairs of two, distributed in four rows. Every seat – a folding armchair with leather padding encircled by mosaic woodwork – and the appurtenant writing desk equipped with a drawer and ink pot that two members shared, was 120 cm long. The *praesidium* included the chairs of the mayor, deputy mayor, reporter, town clerk and recording clerk. There were two tables and four seats for the journalists placed in front of the lateral windows and a table for drawing projects and files in front of the presidential space. The walls were clad with wooden wainscoting. All the furniture was made of Slavonian oak. A marble wash-hand basin was placed in the right corner under the gallery. During the decoration of the walls and ceiling, special attention was given to the central line where the main motives were placed – the emperor’s statue, and above it, the town coat-of-arms. The sidewalls bore inscriptions chronologically representing every mayor of Ljubljana,

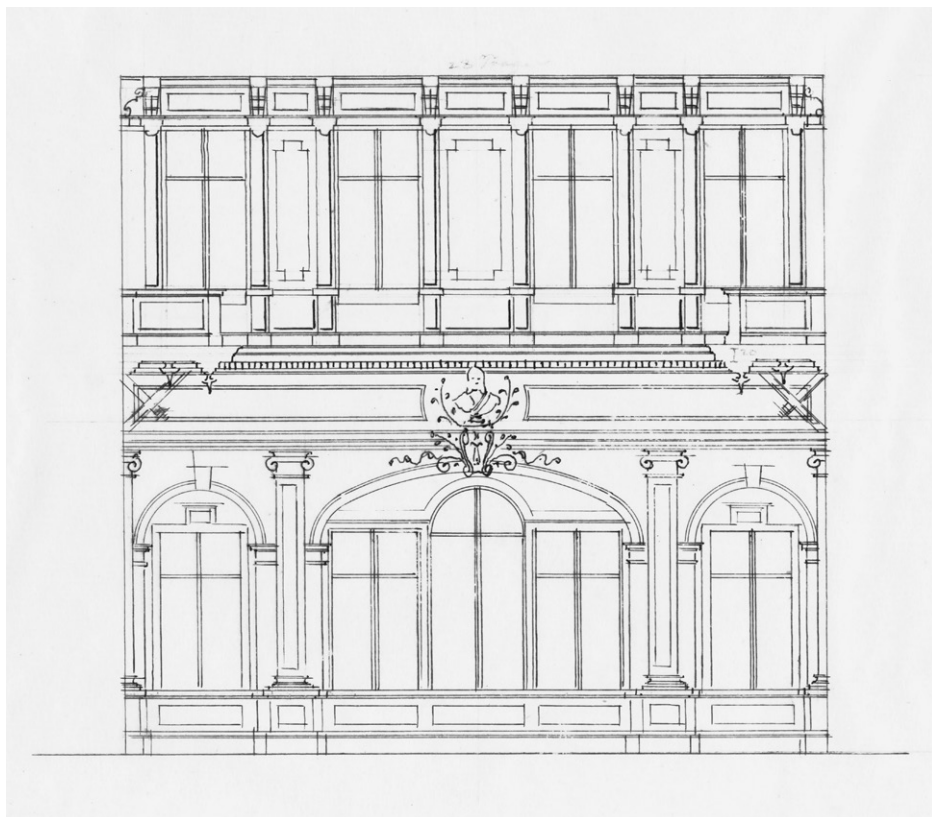


Figure 1: Plan of the chamber wall in Ljubljana's Town Hall, 1896–1898.

and the ceiling was ornamented with neatly-made coats-of-arms of all the important Slovene towns. On the right side wall, there was a large map of Ljubljana and its environs placed between both lesenes. A monumental main chandelier with twenty-four flames provided illumination. In addition, there was a sidelight fitted on every lesene in the chamber and on the gallery.⁹

The council chamber was renovated in an extremely short time, given that on 3 May 1898, it was ready to welcome council members again. In his inaugural speech, Hribar pointed out that the renovation of the council chamber was more than necessary, because “the city council of a city such as Ljubljana is indeed a very important corporation; it was only natural that the place where it met should bear witness to its importance at first sight”.¹⁰ In his speech he emphasised not only that many Slovene craftsmen had taken part in the renovation of the chamber, but even named them individually: joiner Karol Binder¹¹, furniture manufacturer J. J. Naglas¹², locksmith

Ivan Spreitzer¹³, stonecutters Feliks Toman¹⁴ and Alojzij Vodnik¹⁵, housepainter and goldsmith Franc Stare¹⁶ and builder Filip Zupančič.¹⁷ The wood elements were made by the Imperial-Royal State School of Crafts (Cesarsko-kraljeva državna obrtna šola) under the supervision of Ivan Šubic.¹⁸

Already at the time of the renovation, the council members had begun to spread ideas for the pictorial decoration of the walls. But even before that, various painters had petitioned the council and the mayor with requests for any painting commissions, among whom Alojzij Šubic (1865–1905) proved to be the most persistent. His offer was declined with the explanation that the mayor desired a painting with a theme that would have not only “an architectural character, but would announce a historic moment for the Slovene nation”.¹⁹ In fact, Hribar had already chosen two painters whose fame had exceeded the country’s borders, Josip Germ (1869–1950) and Ivana Kobilca (1861–1926). Both were realists in their formal education, whose knowledge suited the task of the mayor’s commission.

The paintings were the first representational oil paintings of this type in Slovene art. What distinguished them from all previous works of art were both their dimensions – the canvases were monumental, 155,5 x 273 cm – and their content: at the beginning of the twentieth century, the mayor wanted them to be clearly politically defined. Germ’s *The Visit of the Emperor Franz Joseph I*²⁰ and Kobilca’s *Slovenia Bows to Ljubljana* were counterparts, given their position on opposite chamber walls. The fee of 1,000 florins each that the painters received was generously contributed by Josip Gorup (1834–1912), at that time the richest Slovene businessman, and the Croatian politician and bishop of Djakovo, Josip Juraj Strossmayer (1815–1905)²¹, who was in a very close and friendly relation with mayor Hribar and had common ideals of cultural and political association of the Slavic peoples within the Illyrian movement. Gorup paid the costs for Germ’s painting²², while Strossmayer covered the costs for Kobilca’s – only not until the famous painter had completed the bishop’s portrait in 1901.²³

Josip Germ had received his education at the Academy of Fine Arts in Vienna, where he had studied historical painting under Siegmund L’Allemand (1840–1910) and August Eisenmenger (1830–1907). After completing military service, he enrolled in the Academy of Fine Arts in Prague in the academic year 1894–1895. During these studies under Václav Brožík (1851–1901), who was the most influential person on Germ’s choice of painting, Germ was also a member of the ‘Slovenija’ academic society, sang in the ‘Slovansko pevsko društvo’ choir (Slavic choral society) and took part in various literary events entitled ‘Slovanske besede’ (Slavic Words). Germ’s first independent exhibition was in Ljubljana in 1898. In the following years, he participated in numerous group exhibitions in the later Yugoslav region. The most

common genre in his work remained landscape and portraiture, even though as a young student he had intended to achieve a breakthrough as a painter of historical and national themes (as a student he had worked with his teacher Brožik on big historical paintings)²⁴ which should awaken a sense of national identity in his fellow Slovenians. His painting for Ljubljana's town hall partially realised his youthful ambitions.²⁵

The historical painting *The Visit of the Emperor Franz Joseph I* (Fig. 2), created at the end of the nineteenth century, is one of the biggest of its kind in the Slovene artistic space – even the largest when speaking of dimensions (155,5 x 273 cm) as well as when taking into consideration the number of depicted people. The scene shows the true event, taking place on 7 May 1895 during the official journey of Franz Joseph I to Pula, when the Austro-Hungarian Emperor spent a couple of hours in Ljubljana, which at that time was suffering from the earthquake aftermaths. Before making the painting, which was presented to the public in the town hall on 30 September 1899²⁶, the painter made a study (Fig. 3) with the intention to please the commissioner's wishes.²⁷ When comparing the study and the final work, it becomes clearly visible that the painter made some meaningful changes deriving from his intimate, personal comprehension of the moment, from the commissioner's vision and from the real development of the event itself.

The event was publicly mentioned only in a number of shorter newspaper notices and by the only known photograph entitled *His Majesty the Emperor Franz Joseph I in Ljubljana* (Fig. 4) which was taken by Julij Müller and published in the newspaper *Dom in svet*.²⁸ Even though Germ must have known this photograph (as it was mentioned by Hribar on various occasions in the extensive chain of letters that he and the artist exchanged when the painting was made) and even though the artist depicted the members of the municipal council in extreme, almost photorealistic detail (he even respected the individual height of every council member)²⁹, he still decided that for the full imitation of the real event he would install it in front of the Town Hall, instead of the platform of Ljubljana's railway station where the event took place in reality. The circumstance surrounding the Emperor's extremely short visit to the town, which was still recovering from the earthquake, did not allow the official visits to be held in front of the Town Hall as the houses of the old town centre were partially or completely destroyed. Yet Germ still chose the space of today's Town Square (Mestni trg) and he did it with a special intention: to draw attention not only to the Emperor's visit (which did not take place as depicted), but also to accentuate the importance of the Municipal Council, to present the painting's commissioner and to glorify the Town Hall as the centre of all important state events. The Town Hall should be shown as the space where the idea of creating the painting as a symbol

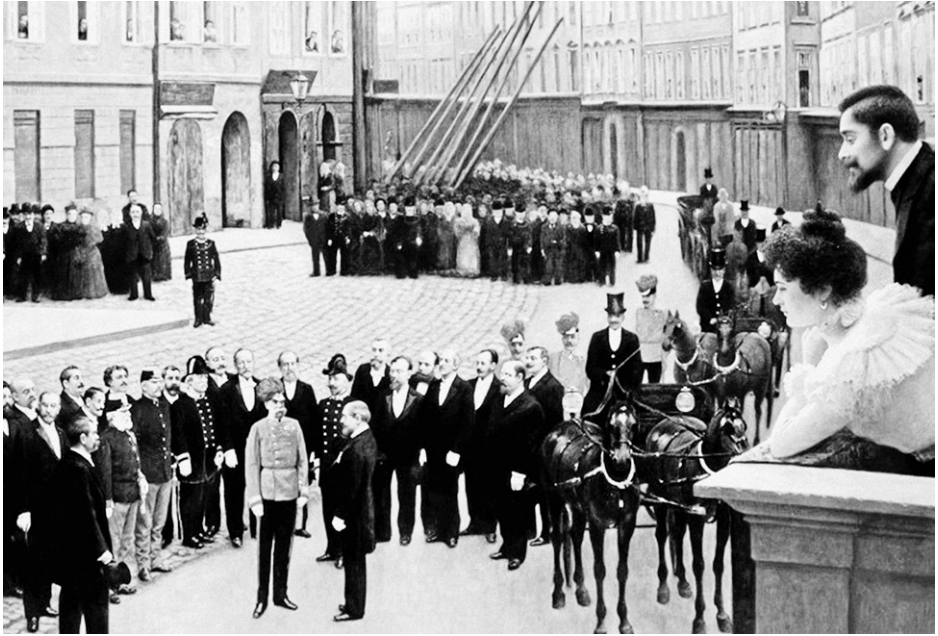


Figure 2: Josip Germ, *The Visit of the Emperor Franz Joseph I*, 1899, oil on canvas.

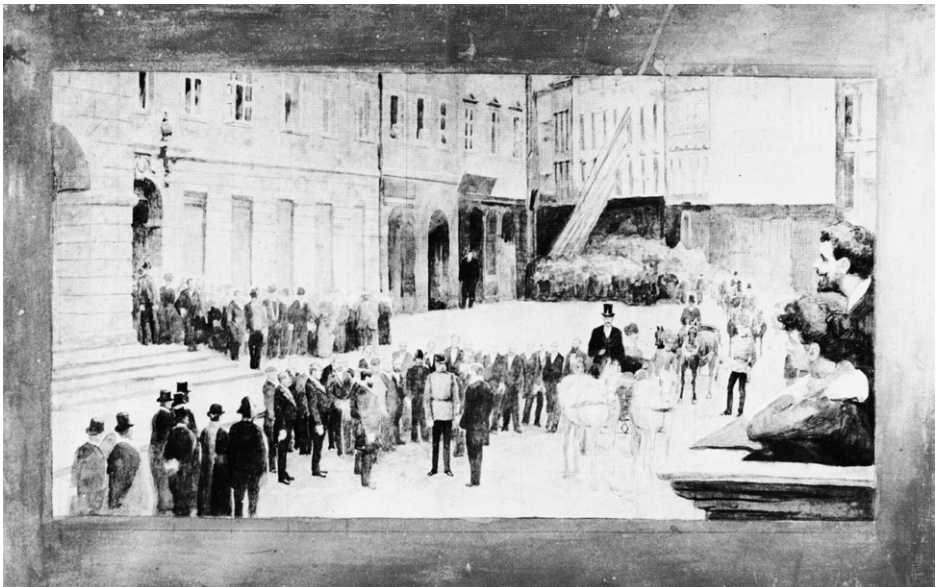


Figure 3: Josip Germ, *The Reception of Emperor Franz Joseph I*, 1898, watercolour.

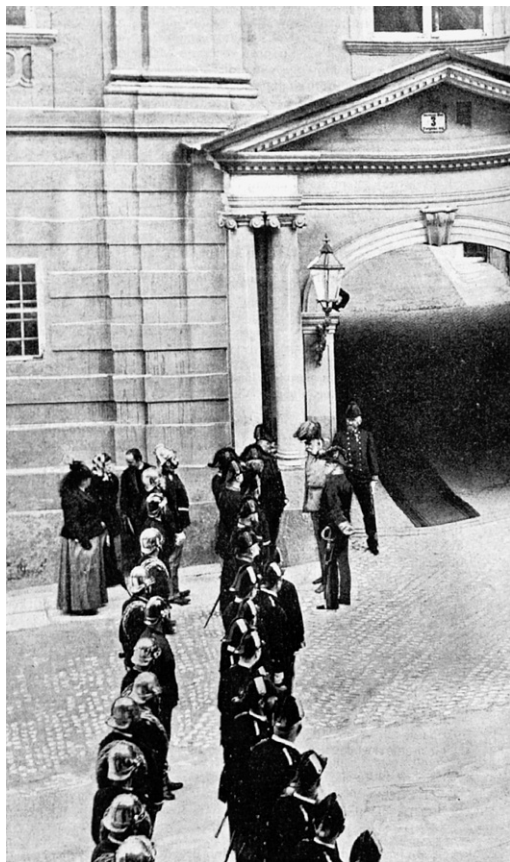


Figure 4: Julij Müller, His Majesty the Emperor Franz Joseph I in Ljubljana, photograph.

of the commissioner's political programme originated. Furthermore, the exterior of the building (the fate of which was lying entirely in the hands of those members of the city council who were depicted in the painting) should be presented. And the exterior of the building should thus be mirrored by the painting in the interior of the hall which became the painting's home for the next couple of years. Considering the preserved photographs, the Town Square remained completely surrounded by wooden beams, support structures and rubble in the months following the earthquake. Yet Germ cleared the painting of any kind of dramatic scenery left after the natural disaster. He also refrained from depicting the neigh-

bouring houses in their real architectural detail. Furthermore, the space itself looks more like a podium that is about to host a show. The event that takes place in the middle of the painting is accentuated by a crowd of people, curious spectators at the windows of surrounding houses, and by a couple of wooden support structures. The main focus is on the frontally-presented Emperor Franz Joseph I, who is greeted by the mayor Peter Grasselli (1841–1933), next to whom follows the line of other members of the Municipal Council.³⁰ Some of them can be seen quietly discussing the event with each another, others are paying close attention to what is happening in the main scene and their eyes are following the movement of the Emperor, while the commissioner Ivan Hribar is the only one depicted gazing straight at the observer of the painting. His body movement invites the latter to recognize the political will and the changes that will follow this event.

The painting in its core remains contradictory. The real event, depicted in a realistic style, is filled with the imaginary presence of the painter and his friend Mira Dev, who are witnessing the happening from an imaginary stone balcony (in reality, Krisper's House in front of the town hall, from where both follow the event, does not have a balcony). The presence of an artist in a group portrait with a sovereign is not really rare or unusual – when one considers the history of artistic motives. What strikes one as unusual, however, is the glorification of the painter through his physical size in the foreground, in our case present as a spectator, and at the same time as the means by which the artist has introduced the painting's observer into the represented event. The study developed the moment even further, as Germ can be seen in a warm embrace with his friend, which makes the event even more intimate as it is presented through the painter's feelings, remembering and reading through all the published notices and stories told about the Emperor's visit. Even though the first impressions of the painting are fully realistic and it is seen as a true depiction of the historical moment, the artist took its content and directed it into the glorification of the commissioner and the Municipal Council and not of the Emperor as could be expected from an official group portrait for state purposes. When analysing Germ's painting one could almost sense the air of the individual's, the artist's or the commissioner's intimate remembrance.

The most politically debated Slovene painting from the beginning of the twentieth century³¹, Ivana Kobilca's *Slovenia Bows to Ljubljana* (Fig. 5), hung on the wall opposite to Germ's painting. Following Hribar's precise political programme, the painter embraced the motif of Slovenians from all the provinces bowing to the town of Ljubljana "as their spiritual centre from which spreads enlightenment all over the homeland".³² Due to Kobilca's international reputation³³ which followed her education in Vienna, Munich and Paris, where she was one of only a few Slovene painters to exhibit at the Salon and where, because of a painting entitled *The Summer*, she later even became a member of the Société Nationale des Beaux Arts³⁴, Bishop Strossmayer agreed to finance the painting without hesitation. The first preparatory steps were taken in 1898.³⁵ One year later, the daily newspaper *Laibacher Zeitung* published the first news of the commission, stating that the painter was preparing a painting for Strossmayer with a motif of Slovenians bowing to Ljubljana.³⁶ A beautiful young, "blonde virgin wearing a white frock" who personifies Ljubljana, is seated on a raised throne under a stout branchy lime tree, waving her right hand in a warm gesture, welcoming all her fellow Slovenians.³⁷ The painter symbolically leaned the coat-of-arms of Carniola against the throne. To the feet of Ljubljana a girl is holding a laurel wreath and a young farmer holds a harvest basket, both kneeling respectfully before Ljubljana. Behind the farmer is a Carniolan woman, traditionally dressed with a coif



Figure 5: Ivana Kobilca, *Slovenia Bows to Ljubljana*, 1903, oil on canvas.

on her head, bringing a plate of fish. Next to her, another girl is bringing a lamb, while a third, down in the lower corner with yarn and cloth in her hands, is carefully following the events around her. At the rear of the procession are two young boys bowing to Ljubljana – the centre of the Slovene spirit and culture – each holding a coat-of-arms of Carinthia and Styria. Also taking part in the procession are members of the Sokol society, waving tricolours high in the air, and the mayor Ivan Hribar, the only person in the allegory to be depicted entirely realistically. At the edge sits Clio, writing the history of the town of Ljubljana in her annals. And above this a “poetically inspired festive spectacle spreads a clear blue spring sky, and in the distance Ljubljana Castle sends its greeting”.³⁸

Kobilca found the principal inspiration for the models at Kolovec Castle near Domžale where she often returned to from Sarajevo for a holiday. In the last winter days of 1903, the painting was finished and put on public exhibition in the Mestni dom (Town House), where cultural events were held and where the main town fire brigade was located. The painting received many positive responses. Patriots could not praise it enough, saying that “the work is even more pleasantly surprising for us, residents of Ljubljana, because we are trapped in our – old and new – public buildings which suffer from a barbaric lack of artistic ornamentation”. There were only a few negative reactions to “the ability of the artist’s painting skills. The symmetry can be disputed especially with regard to the hands and Ljubljana who is not sitting in the

right manner seems somehow affected from this perspective. The painting is clearly not painted with the same affection: the further you go to the left, the better it gets”.³⁹

The review in the newspaper *Slovenec* reproached Kobilca for her understanding of Slovenia as a strictly agricultural country, given that craft and commerce were accorded no significance at all. The reviewer sharply opposed this understanding of the country saying that the Slovenians were being represented as a farming nation only, with the mayor personifying the only intelligence.⁴⁰ Even Kobilca herself was not satisfied with the work. In a letter to her sister, she complained that she would never take such a commission again.⁴¹ The real reason for her dissatisfaction remains unknown, but it is possible that Kobilca knew how high the expectations of the public were because of her fame. Thus she wanted (as Beti Žerovc has written) to create an unusual and exaggerated composition which would radiate the Slovene desire for a nation, and in which every part would be recognised locally and at the same time nationally.⁴²

Even if Kobilca remained dissatisfied with the painting – and her younger colleague, the impressionist Rihard Jakopič (1869–1943), doubtlessly with a hint of jealousy, gave the painting a very critical evaluation⁴³ – the general public and representatives of the council and the mayor all received the painting with great enthusiasm and awarded the painter an additional five hundred crowns.⁴⁴ Based on all the above mentioned critiques, it is possible to conclude that Kobilca’s style had not advanced beyond realism – which was probably also the reason she did not meet the expectations of the critics who were keen on the newly coming impressionist style in Slovenia. Moreover, the political class accepted the realistically depicted figures and national costumes ornamented with national emblems, concluding that the painting suited the representation of Hribar’s Slovene political programme, where “vigorous Slovenians grasping their strength from the eternally fresh, invincible Slavic spirit are constructing Ljubljana as a modern town, worthy of being the capital of the country and nation”.⁴⁵

Both paintings in the council chamber of Ljubljana Town Hall represent the Slovene society at the end of the nineteenth century. Kobilca’s allegory showed an ideal image of the Slovene nation, culturally and politically united under the patronage of a modern Ljubljana, which in reality was led by the same Emperor and town councillors who are realistically depicted in Germ’s painting. The protagonists in Kobilca’s painting remained neutral, simplified to an ethnographic representation of the Slovene nation, whereas the real political leaders at the end of the nineteenth century in Germ’s painting subsequently became disputable in public due to the political changes during the First World War. Germ’s painting was therefore moved to the depot of the National Gallery in Ljubljana and replaced with the landscape painting

View over Ljubljana from Golovec by Ivan Vavpotič (1877–1943). When and how the replacement occurred and how the change influenced the representational image of the council chamber is still unknown.

Germ's artistic presentation and Kobilca's allegory, inspired by the theme of glorification, could seem at first glimpse ideologically absolutely diverse. When examined from the context of political history and Hribar's ideology, however, they both clearly show the same red thread of the Pan-Slavic ideology smouldering under the German-speaking reign. On one side, there is Germ's *Visit of the Emperor* which narrates the event in the form of chronicles where the Emperor alone represents the whole reigning Austro-Hungarian family, dressed in a uniform and not in imperial clothes as could be expected in a representative portrait. On the other side, we have Kobilca's allegorical image where Slovenia is making a bow to Ljubljana as a representation of belief in the existence of national unity, not so much as a general Slavic union and independence which could be noted with Czechs and Croats, but more as an idea of the unity of Slavic nations within the Austro-Hungarian empire as a whole and under the throne of the 'capital' of Ljubljana for the Slovene nation (as its language and cultural centre). Germ's painting was a complete opposite to all that one could expect on the walls of a town hall. The Emperor is found in a somehow inferior position, and even though the painting was made in his honour, it was at the same time more commemorative of the recent horrendous occurrences in Ljubljana and the expectations towards the ruling Emperor and his responsibility for his subjects.

The case of Kobilca's painting was completely different. In total lack of any governing symbols, the painter dedicated her focus solely to the presentation of all Slovene counties which are bowing to a young woman, the personification of Ljubljana "as the centre of their souls, the source of their education that spreads across the whole homeland".⁴⁶ There is no evidence, apart from Kobilca's personal photographs of a number of ethnographic scenes, about the iconographic sources which influenced her in the composition of a painting with a large number of people, due to the inexistence of any other such works in her opus. It seems probable that her formal composition came from her knowledge of realistic painting and of already existing examples of such allegorical paintings as Fritz von Uhde's *Let the children come to me* (1883), whose works Kobilca encountered when studying in Munich and Paris. However, the theme of her painting fully follows the commissioner's desire: Hribar's programme of uniting the Slovene counties, which found partial reminiscence in the concept of the Czech idea of Pan-Slavism and which found its reflection in an artistic medium, too. Even though Kobilca's painting was made relatively earlier than other historical paintings for the gigantic composition of *The Slave Epic* by Alfons Mucha for the *Obecní dům* (Municipal Building) in Prague, Kobilca had already gained knowledge



Figure 6: Alfons Mucha, Allegory of Bosnia-Herzegovina, 1900, tempera on canvas.

of contextual concepts, ideas, symbolic presentation and attributes of the Slavic nations through articles and reviews of art works shown at the world's fair of 1900 in Paris. In its own pavilion which was entirely covered with historical and allegorical images taken from Bosnian history, all made by the painter Alfons Mucha, Bosnia-Herzegovina was presented for the first time as a country which had just recently come under Austro-Hungarian reign. But as has been shown, Kobilca nourished these ideas already a year earlier, at least: Mucha visited Bosnia and Herzegovina during the period when Kobilca worked there on various commissions which were also connected with the presentation of Bosnian habits and traditions.⁴⁷ Many thematic, compositional and symbolical reminiscences can be found between Kobilca's *Slovenia Bows to Ljubljana* and Mucha's *Allegory of Bosnia-Herzegovina* (Fig. 6). He applied the same elements which Kobilca used, too: a beautiful female representative of the country with down-cast eyes sitting on a throne decorated by flowers and surrounded by the people. The clothing of the figures shows simply-rendered pseudo-ethnographic folk costumes of the Balkans. The scene emphasizes Johann Gottfried Herder's stereotype of the 'peace-loving Slav', showing an industrious group of people caring for animals and plants and staring out of the crowd beseechingly.⁴⁸ By showcasing only (in the case of Bosnia-Herzegovina) what was considered as craft at the world exhibition and by advertising that (Western) Europeans were in contrast commissioned for large-scale painting and architecture, Austria was further staging the Bosnians as a less civilized culture, while Mucha was placing the Bosnian Slavs in a historical context with other European nations to emphasize a Slavic connectivity.⁴⁹

The programme concepts of both paintings are surprisingly similar. Mucha made his painting in 1900, Kobilca painted hers in 1903, even though she received the order for the painting in 1898, one year before Mucha. There is no direct proof that the painters exchanged their ideas, yet what needs to be regarded as extremely im-

portant is the fact that the same programmes of similar artistic ideas about how to present Slavic nations were widely present among all Slavic nations at the end of the nineteenth century.

This exact programme which Hribar set as the mayor of Ljubljana and which was explicitly followed by the painter shows the national image of Slovenians living in various counties, but all with the same centre in Ljubljana. This programme expressed the wish of unity and of greater independence under the crown of the Austro-Hungarian Empire, that is, within the state whose leader was the very same Emperor Franz Joseph I who was depicted in Germ's painting. Following Hribar's wishes, the image of the statesman was presented more intimately, while the role of adoration was given to the representative bust in the Town Hall.⁵⁰

At the end of the nineteenth century, Ljubljana's Town Hall was an example of a symbiosis of diverse political views, of joint social aims towards a liberal struggle of the nation as an independent entity, which could lean on its own economy and culture. At the same time, this town hall remained the centre where local decisions regarding the meaning of the nation and the country were made, that is, of an (independent) Slovene nation under the Habsburg Monarchy. These two paintings are both the messengers of the commissioner's programme – which kept its validity all the way to the start of World War I. Only then, the political situation changed in favour of the nation, which meant that Kobilca's *Slovenia Bows to Ljubljana* remained a *pars pro toto* of the presentation of Slovenians, while the country, not as an idea but as a physical setting, changed completely. And it did not allow Germ's 'state' presentation to remain symbiotically united with Kobilca's allegory as its counterpart. However, comparing them remains crucially essential for a better understanding of both artistic works, of the renovation of Ljubljana's town hall and of the social and political climate in the late nineteenth century.

Endnotes

- 1 On Hribar see: Igor GRDINA, Ivan Hribar, "jedini resnični radikalec slovenski" [Ivan Hribar, "the only real radical Slovenian"], 2nd edition, Ljubljana 2010.
- 2 Breda MIHELIC, Urbanizem in arhitektura avstro-ogrske dobe [Urbanism and architecture in the Austro-Hungarian period], in: Barbara JAKI (Ed.), Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920 [Slovene impressionists and their time 1890–1920], Ljubljana 2008, 227.
- 3 See: Stane BERNIK/Vlado VALENČIČ, Ljubljanske ulice [Ljubljana's streets], Ljubljana 1980; Vlado VALENČIČ, Zgodovina ljubljanskih uličnih imen [History of Ljubljana's street names], Ljubljana 1989.
- 4 For more on the history of the town hall, see: Sergij VILFAN/Josip ČERNIVEC, Zgodovina ljubljanske

- mestne hiše s poročilom o delih in prespektivnim programom sanacije in rekonstrukcije [History of Ljubljana's Town Hall with a report and perspective program of rebuilding and reconstruction], Ljubljana 1958; Silvester KOPRIVA, *Ljubljana skozi čas. Ob latinskih in slovenskih napisih in zapisih* [Ljubljana through time. With Latin and Slovene inscriptions and records], Ljubljana 1989; Darinka KLADNIK, *Mestna hiša v Ljubljani. Pomembni dogodki v zgodovini mesta* [The Town Hall in Ljubljana. Important events in the history of the town], Ljubljana 1996. On the development of Ljubljana, see: Ivan HRIBAR, *Moji spomini* [My memories], in: Vasilij MELIK (Ed.), *Moji spomini* [My memories], Ljubljana 1983–1984; Marjan DRNOVŠEK, *Oris odnosa ljubljanskega občinskega sveta do mestnega razvoja 1850–1914 s posebnim poudarkom na Hribarjevi dobi* [An outline of the relationship of Ljubljana's municipal council and the urban development 1850–1914 with a special emphasis on Hribar's period], in: Ferdo GESTRIN (Ed.), *Zgodovina Ljubljane. Prispevki za monografijo. Gradivo s posvetovanja o zgodovini Ljubljane* 16. in 17. novembra 1983 v Ljubljani [History of Ljubljana. Contributions to the conference on the history of Ljubljana], Ljubljana 1984, 212–237.
- 5 The provincial administration had its seat in the Provincial Mansion in Ljubljana which was located on the site of the present building of the University of Ljubljana.
 - 6 VILFAN/ČERNIVEC, *Zgodovina* (as note 4), 60.
 - 7 Jelka PIRKOVIČ, *Duffé Jan*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* 30 (2001), 343.
 - 8 The Czech architect, engineer and builder Jan Vladimír Hráský was active in Ljubljana between 1884 and 1897 where he designed major buildings in Neo-Renaissance style: the Provincial Manor of Carniola (today a seat of the University of Ljubljana) and the Provincial Theatre (today's Ljubljana Opera House). For more see: Damjan PRELOVŠEK, *Hráský, Jan Vladimír*, in: *Enciklopedija Slovenije* 4 (1990), 47.
 - 9 Ljubljana, *Historical Archive* [SI ZAL LJU], 489, REG I., fasc. 1028, fol. 310–312. See also: Jelka PIRKOVIČ, *Mestno dvorano prenavljajo, mar ne? Leopold Theyer in ljubljanski magistrat* [The Town Hall is renovated, isn't it? Leopold Theyer and Ljubljana's Town Hall], in: *Zgodovina za vse. Vse za zgodovino* [History for everyone. Everything for history], 3/2 (1996), 40–49.
 - 10 VILFAN/ČERNIVEC, *Zgodovina* (as note 4), 60–61.
 - 11 SI ZAL LJU, 489, REG I., fasc. 1028, fol. 342–347, 422, 440–441.
 - 12 SI ZAL LJU, 489, REG I., fasc. 1028, fol. 339, 452–455.
 - 13 SI ZAL LJU, 489, REG I. fasc. 1028, fol. 432–435, 458–461.
 - 14 SI ZAL LJU, 489, REG I. fasc. 1028, fol. 374, 375, 383, 385, 424.
 - 15 SI ZAL LJU, 489, REG I., fasc. 1028, fol. 1028, fol. 386, 387, 388, 397, 398, 445, 446.
 - 16 SI ZAL LJU, 489, REG I., fasc. 1028, fol. 410–413, 437–439.
 - 17 SI ZAL LJU, 489, REG I., fasc. 1028, fol. 334, 465–472.
 - 18 VILFAN/ČERNIVEC, *Zgodovina* (as note 4), 61.
 - 19 SI ZAL LJU, 489, REG I., fasc. 1028, fol. 333.
 - 20 Today kept in the National Gallery of Slovenia, Nr. S 1342.
 - 21 Strossmayer entered the scene of Slovenian political history at the time of the Revolution of 1848–1849. In Vienna, he was then leading the discourse with Slovenian nationalists about the possibilities of uniting the Croatian and Slovenian lands and Vojvodina within the Austrian Empire. He supported the national Slovenian program to create the so-called 'United Slovenia', even though, based on historical arguments, he defended the idea that Slovenians should integrate into the Croatian nation. Strossmayer was convinced that Croatian and Slovenian literature would turn into just one literature in the future. However, by donating money he helped to establish the 'Slovenska matica' [Slovene society] and several Slovenian national libraries.

- 22 SI ZAL LJU, 489, REG. I., 1031/1032, fasc. 1031, fol. 492–494.
- 23 Mayor Hribar commissioned the portrait of Bishop Strossmayer in 1899.
- 24 In his biography which Germ provided for the *Globe, the international magazine* in 1937 he stated that he had given assistance to his teacher Brožik by preparing his monumental historical painting *Tu felix Austria nube* (Ljubljana, Historical Archive-Department for Dolenjska and Bela krajina, Novo mesto (SI ZAL NME), 184, Josip Germ). In 1895, Brožik was selected by the Emperor of Austria to paint this picture which should commemorate the foundation of the house of Habsburg-Lorraine which began with the marriage, here portrayed, of Maria Theresa to Francis of Lorraine in 1736. Today, this painting is kept at the Austrian Gallery Belvedere in Vienna (No. 2768a–b). A graphic image used as an explanation of the painting is kept at the Picture Archives and Graphics Department of the Austrian National Library in Vienna (No. Pk 353, 67).
- 25 For more on Germ, see: Eva MALNARIČ-GASPAN, Slikar Josip Germ [Painter Josip Germ], in: Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. VIII (1970), 201–219; Marija SAJE/Jožef MATIJEVIČ, Josip Germ. Retrospektivna razstava [Josip Germ: retrospective exhibition], Novo mesto 1985; Ana MIZERIT, Josip Germ, in: JAKI (Ed.), Slovenski impresionisti (as note 2), 282.
- 26 Germs Gemälde für den Laibacher Rathaussaal, in: Laibacher Zeitung 223 (1899), 1766.
- 27 Today, the study for the painting *Reception of Emperor Franz Joseph I* (ca. 1898, water colour, 33,4 x 52,5 cm) is kept in a private collection.
- 28 Dom in svet, 8, 11 (1895).
- 29 SI ZAL NME, 184, Josip Germ, Correspondence with Ivan Hribar.
- 30 Other members of the Municipal Council were state president of Carniola baron Viktor Hein, count Karl Hohenwarth, count Jan Harrach, baron Josip Schwegl, Fran Šuklje, Ivan Murnik, Fran Oražen, Vaso Petričič, Gustav Pirc, Fran Ravnikar, Andrej Senekovič, Josip Stare, Ivan Hafner, Anton Gogala, Oroslav Dolenc, Jernej Černe, Ian Hrásky, Anton Klein, Ivan Knez, Karol Bleiweis, Jernej Žitnik, Karol Žagar, knight Matija Zitterer, Jakob Zabukovec, Ivan Velkoverh, Ignacij Valentinčič, Ivan Trček, dr. Ivan Tavčar, Ivan Šubic, Fran Štrukelj, Ivan Škerjanc and Anton Svetek (SI ZAL LJU, REG I., 1031/1032, fasc. 1031, Correspondence Germ Hribar).
- 31 Beti ŽEROVC, Zelo slovenska slika [A very Slovene painting], in: JAKI (Ed.), Slovenski impresionisti (as note 2), 111–116.
- 32 HRIBAR, Moji (as note 4), 118.
- 33 For more, see: Stanko VURNIK, Ivana Kobilca. Spomini [Ivana Kobilca. Memories], in: Zbornik za umetnostnozgodovino III (1923), 100–112; Silva TRDINA, Ivana Kobilca, in: Zbornik za umetnostnozgodovino, n. v. II (1952), 93–114; Ljerka MENAŠE, Umetniški razvoj Ivane Kobilce [The artistic development of Ivana Kobilca], in: Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. II (1952), 115–164; Ljerka MENAŠE/Luc MENAŠE, Ivana Kobilca, Kranj 1972; Polonca VRHUNC, Ivana Kobilca 1861–1926, Ljubljana 1979.
- 34 The painting is kept in the National Gallery of Slovenia, No. NG S 165.
- 35 SI ZAL LJU, REG I., 1031/1032, fasc. 1031, fol. 468–471.
- 36 Laibacher Zeitung, 250 (1900), 2051.
- 37 Miljutin ZARNIK, Ivane Kobilčeve slika [Ivana Kobilca's painting], in: Slovenski narod [Slovene nation] 54 (1903).
- 38 ZARNIK, Ivane (as note 37).
- 39 ZARNIK, Ivane (as note 37).
- 40 Slovenec, Nr. 76, 3 April 1903
- 41 VRHUNC, Ivana (as note 33), 149.
- 42 ŽEROVC, Zelo (as note 31), 113.

- 43 Rihard JAKOPIČ, “Slovenija se klanja Ljubljani”, alegorijska slika gospodične Ivane Kobilce [“Slovenia bows to Ljubljana”, an allegoric painting from Miss Ivana Kobilca], in: Ljubljanski zvon [Ljubljana’s bell] 4 (1903), 252–253.
- 44 VRHUNC, Ivana (as note 33), 149.
- 45 HRIBAR, Moji (as note 4), 118.
- 46 HRIBAR, Moji (as note 4), 118.
- 47 See her works for the Kronprinzenwerk *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, edited between 1886 and 1902. The 22nd volume on Bosnia and Herzegovina was published in 1901.
- 48 Erin M. DUSZA, Epic Significance. Placing Alphonse Mucha’s Czech Art in the Context of Pan-Slavism and Czech Nationalism, Thesis Georgia State University, Atlanta 2012, 34.
- 49 The fact that Austria paid for the province of Bosnia and Herzegovina to have its own four-story building at the world’s fair of 1900 in Paris reveals the desire to showcase the annexation of this province in a positive light. The pavilion placed between the Neo-Baroque Austrian pavilion and the Neo-Gothic Hungarian pavilion was planned by George Heinrich Moser. His assignment was to ensure that the pavilion highlighted Austria’s efforts at “civilizing” the country and at developing the economic revenue from the province’s goods, insinuating that the Austrians saw the Balkans as populated by an inferior culture that needed to be ‘saved’ by a superior people; DUSZA, Epic Significance (as note 48), 36.
- 50 Today, only few portraits of members of the Habsburg family are known in Slovenia (cf. *Crown Prince Charles with His Wife and Members of the Carniolan Nobility*, by Carl Piezner, 1917, National Museum of Slovenia). It is not known whether it was common use in today’s Slovenia to depict rulers as individuals and not as a member of their dynasty. Anyway, the economical situation did not allow any kind of larger masterpieces, all images of emperors were made by foreign painters working in Slovenia or art works were brought to Slovenia from Vienna. Later on, in the year 1908, people from Ljubljana erected a sculpture of Franz Joseph I by Svetoslav Peruzzi (1881–1936) in the Miklošič park in front of the Courthouse. This monument as well as all other drafts for this sculpture which were submitted by competing artists depicted the emperor as an individual figure glorified by a woman with Ljubljana’s coat of arms in her hands. This individualized image of the emperor was always a representation of the Habsburg dynasty, too, even though it was never actually depicted.

Timo Hagen

K. u. k. Militärbauten als Repräsentanten der Gesamtmonarchie in der siebenbürgischen ‚Peripherie‘

This paper explores possible ‘representations’ of Habsburg rule in the field of architecture at the time of Austro-Hungarian dualism by casting its focus on buildings constructed by the k. u. k. imperial army. Significantly, the army was one of the few institutions to have survived the combined Empire and Monarchy after the *Ausgleich*. Here, the focus is on Transylvania, a historical region on the South-Eastern ‘periphery’ of the largely autonomous Hungarian part of the dual monarchy. A closer look on the planning of the military buildings reveals that it did not necessarily originate in Vienna. Frequently, the municipalities affected took over the role of building contractor. Military and civilian authorities at different levels of the administration – as well as private architects – were also involved in such projects.

The office building of the Army Corps Headquarters for Transylvania in Sibiu (Hungarian: Nagyszeben, German: Hermannstadt) was completed in 1891/92. As one such constellation, it resulted in a complex design which incorporated (albeit in modified form) contemporary Viennese tenements and military architecture as well as significant motifs of the Hofburg. Allowing for dimensions of meaning inherent in contemporary concepts of style such as Albert Ilg’s ‘Viennese Baroque’ and Rudolf von Eitelberger’s ‘Viennese Renaissance’, and by means of comparisons with other (military) buildings in Sibiu, an analysis of the construction suggests that the ‘representation’ of Habsburg rule certainly plays a role here, yet can be read both as an offer of integration on the part of the ‘centre’ and as an expression of loyalty on the part of the ‘periphery’. The strategy chosen for architectural ‘representation’ takes into consideration both the supranational image of the military and the dynasty as well as visual experiences of contemporaries in regard to military architecture and the particular circumstances that shaped nationality policy and religious conditions in the region.

Der österreichisch-ungarische Ausgleich von 1867 räumte den Ländern der ungarischen Krone einen weitgehend autonomen Status innerhalb der Habsburgermonarchie ein. Das Haus Habsburg, das die Kaiserkrone und die Krone des ungarischen Königreichs in Personalunion auf sich vereinte, und ein Teil des unter kaiserlichem Oberbefehl stehenden Militärs¹ waren neben der außenpolitischen Vertretung und dem für außenpolitische und gemeinsame militärische Angelegenheiten zuständigen Reichsfinanzministerium als einzige überstaatliche, die gesamte Monarchie betreffende Institutionen verblieben.



Abbildung 1: Paul Acham und Erwin Rieger, Kanzleigebäude des k. u. k. 12. Korpskommandos, Hermannstadt, 1891–1892, Fotoatelier Wilhelm Auerlich, 1894.

Dies lässt den Schluss zu, dass es auf dem Feld der Architektur, die den öffentlichen Raum wesentlich konstituiert, gerade k. u. k. Militärbauten waren, die das Potential besaßen, die Zugehörigkeit der Länder der ungarischen Krone zur Gesamtmonarchie erlebbar werden zu lassen. Dass der Begriff eines gemeinsamen ‚Reichs‘ von ungarischer Seite abgelehnt wurde, verleiht dieser Frage eine deutliche Brisanz. Aus habsburgischer Sicht hingegen hatte die als supranational – nicht multinational – aufgefasste „bewaffnete Macht“ den „innenpolitischen Auftrag“, als „Garant des Reichsgedankens“ und „Klammer des Reichs“ zu wirken.² Militärbauten könnten hier insofern eine wichtige Rolle gespielt haben, als militärische Einrichtungen in großer Zahl und flächendeckend in der ganzen Monarchie errichtet wurden, da dem Heer nach den Erfahrungen der Revolution von 1848/1849 auch die Aufgabe zugeordnet war, etwaige Aufstände in der eigenen Bevölkerung niederzuschlagen.³ Dies wirft Fragen nach architektonischen Gestaltungsstrategien auf, mittels derer Bauten der ‚bewaffneten Macht‘ als Repräsentanten der Gesamtmonarchie kenntlich gemacht worden sein könnten, und nach der Rolle der Repräsentation des Hauses Habsburg in diesen. Eine Analyse von k. u. k. Militärbauten (also nicht solcher der auf Cis- bzw. Transleithanien beschränkten Landwehreinheiten), die in der siebenbürgischen Garnisonsstadt Hermannstadt



Abbildung 2: Paul Acham und Erwin Rieger, Kanzleigebäude des k. u. k. 12. Korpskommandos, Hermannstadt, 1891–1892.

(heute Sibiu/Rumänien, ungarisch Nagyszeben) an der südöstlichen ‚Peripherie‘ des ungarischen Teils der Habsburgermonarchie errichtet wurden, soll dem nachgehen.

Die Militäradministration der Habsburgermonarchie war räumlich auf 16 Militärterritorialkommanden aufgeteilt, darunter 15 Korpskommanden und das Militärkommando in Zara/Zadar. Hermannstadt war Sitz des für Siebenbürgen zuständigen 12. Korpskommandos.⁴ 1914 zählte die Stadt rund 20 militärische Einrichtungen, darunter Kasernen, Depots, Ausbildungsstätten und ein Garnisonsspital. Die teils weitläufigen Kasernen- und Depotanlagen umfassten jeweils bis zu zwei Dutzend Gebäude und konzentrierten sich vor allem in der von ihnen neugebildeten Heltauer-Vorstadt (Cartierul Dumbrăvii, Hipodrom I–III).⁵

Siebenbürgen war 1868 an Ungarn angeschlossen worden, und in der Folge hatte sich die Bevölkerungszusammensetzung der zuvor über Jahrhunderte von deutschsprachigen Siebenbürger Sachsen geprägten Stadt durch Zuzug von Rumänen und Magyaren deutlich gewandelt. Hermannstadt war um 1900 ein wichtiges kulturelles und geistliches Zentrum sowohl für die durchweg lutherischen Siebenbürger Sachsen

wie auch für die orthodoxen Rumänen Siebenbürgens.⁶ Hier lässt sich exemplarisch untersuchen, wie k. u. k. Militärbauten als potentielle Repräsentanten der Gesamtmonarchie innerhalb eines heterogenen städtischen Milieus in Randlage, dessen öffentliches Baugeschehen durch die diversen Religionsgemeinschaften, Nationalitäten und den ungarischen Staat geprägt wurde, architektonisch positioniert wurden.⁷ Wer war an ihrer Planung beteiligt und wer waren ihre Adressaten?

Im Jahr 1890 regte der für Siebenbürgen zuständige Korpskommandant General Szveteny de Nagy-Ohay⁸ den Bau eines neuen Kommandogebäudes in Hermannstadt an, das alle Kanzleien des Korps aufnehmen sollte (Abb. 1–2).⁹ Die Bauherrschaft des 1891–1892 an der wichtigsten Straße des Stadtzentrums errichteten repräsentativen Großbaus übernahm nicht etwa das k. u. k. Reichskriegsministerium in Wien oder die Militärbauabteilung des 12. Korps in Hermannstadt, sondern die Kommune. Dies war keinesfalls ungewöhnlich, denn die Kommunen waren nach dem Einquartierungsgesetz dazu verpflichtet, an der Unterbringung der Streitkräfte mitzuwirken, und der Bau von Kasernen war eine Möglichkeit, Einquartierungen in Privathäuser zu verhindern.¹⁰ So hatten in der zweiten Hälfte der 1860er-Jahre verschiedene Gemeinden im Hermannstädter Umland regelrecht darum konkurriert, die vom Militär benötigte Kavalleriekaserne bauen zu dürfen. Gemeinden im siebenbürgischen Burzenland um Kronstadt/Braşov/Brassó, die hinsichtlich ihrer diesbezüglichen Erfahrungen befragt wurden, gaben durchweg an, sie hätten Kasernen einzig und allein in der Hoffnung errichtet, zukünftig Einquartierungen zu vermeiden.¹¹ Zudem dürften Militärbauten, für die die Militäradministration Mieten in gesetzlich vorgeschriebener Höhe für einen Mindestzeitraum von (bei Neubauten) 25 Jahren zu zahlen hatte¹², nicht unattraktive Renditeobjekte gewesen sein – im Hermannstädter Fall gab das Reichskriegsministerium ebenfalls eine Mietgarantie.¹³ Auch wenn eine Kommune die Bauherrschaft eines Militärgebäudes übernahm, entschied sie nicht alleine über dessen Gestaltung: Die Militärbaubehörde in Hermannstadt, das Ministerium in Wien, das k. u. Landesverteidigungs- und das k. u. Innenministerium in Budapest sowie die staatliche Verwaltung auf Komitatsebene (in Person des Vizegespanns) traten nicht nur als Institutionen auf, die die Entwurfspläne genehmigten, sondern entsandten bisweilen auch Vertreter in die Bauplanungskommission.¹⁴ Die Frage, wen der Bau repräsentierte, ist also keinesfalls von vorneherein eindeutig ersichtlich.

Im Fall des Hermannstädter Kommandogebäudes waren die Militärbauingenieure Paul Acham und Erwin Rieger aus Wien die Verfasser des aus einem Architekturwettbewerb hervorgegangenen Bauentwurfs, wobei Rieger als ehemaliger Mitarbeiter der Hermannstädter Militärbauabteilung die entsprechende Ortskenntnis mitbrachte.

Auf Wunsch der Stadtvertretung, die eine mögliche spätere Umnutzung bereits



Abbildung 3: Franz Ritter von Neumann jun., Arkadenhaus nördlich des Wiener Rathauses, 1880–1883, Aufriss zur Reichsrathsstraße (in: Allgemeine Bauzeitung. Österreichische Vierteljahrsschrift für den Öffentlichen Baudienst 50 [1885], Tf. 42).

bedachte, wurde das Gebäude „im modernen Zinshausstyle“ gestaltet.¹⁵ Mit seinen drei Geschossen und weiten Öffnungen im Erdgeschoss, das Ladengeschäfte und ein Café aufnahm, sollte das einen kleinen Vorgängerbau ersetzende Gebäude zur Modernisierung des Stadtzentrums beitragen und großstädtisches Flair verbreiten. Entsprechend wünschte die Stadt auch die städtebaulich wirksame Akzentuierung der Gebäudeecke mit einem Turm.¹⁶ Die beiden Entwerfer suchten diese Anforderungen durch Rückgriff auf ein Vorbild aus der Hauptstadt der Gesamtmonarchie zu erfüllen: auf die 1877–1878 und 1880–1883 errichteten Arkadenhäuser neben dem neuen Wiener Rathaus, über die es in der Allgemeinen Bauzeitung 1885 hieß, es sei „fashionable geworden, in ‚Neuwien‘, wie der Rathausstadtteil vulgariter“ genannt werde, zu wohnen (Abb. 3).¹⁷ Der Hermannstädter Bau, eine symmetrisch komponierte Dreiflügelanlage mit pavillonartigen Mittel- und Seitenrisaliten, folgt dem Wiener Vorbild in Baukörpergliederung und Fassadenbehandlung recht genau und greift darüber hinaus markante Motive wie die hohen Dachaufbauten über den Mittelrisaliten und die Kuppeln über den Gebäudeecken auf. Der Stilmodus des Renaissanceformen rezipierenden dekorativen Apparats der Arkadenhäuser erfuhr in Hermannstadt hingegen eine signifikante Variation: In Wien war der Baudekor nach Art der „mit mittelalterlichen Reminiszenzen noch reich ausgestatteten deut-

schen Frührenaissance¹⁸ gebildet worden. Er sollte auf diese Weise zwischen dem 1873–1883 errichteten neogotischen Wiener Rathaus und dem nördlich gelegenen, 1873–1884 erbauten Universitätsgebäude im Stil der Neorenaissance vermitteln, die turmgeschmückte Silhouette des Rathauses sollte in der belebten Dachlandschaft der Arkadenbauten mit ihren gestaffelten Volutengiebeln ausklingen.¹⁹ Die am Kommandogebäude in Hermannstadt verwendeten Formen rekurrieren hingegen auf Vorbilder der italienischen Hochrenaissance von Bramante bis Palladio; seine hohen, gekappten Walmdächer entstammen dem französischen repräsentativen Profanbau der frühen Neuzeit. Eine ähnliche Kombination an Gestaltungsmitteln weist auch der 1873–1875 von Eugen Schweigel gestaltete Mosertrakt der Wiener Stiftskaserne an der Mariahilferstraße auf, die als k. u. k. Militärbau der Bezugspunkt dieser Modusvariation gewesen sein könnte.²⁰

Das auffälligste Motiv der Dachlandschaft der Wiener Arkadenbauten wie des Hermannstädter Kommandogebäudes stellen die mit Lambrequins und Quasten dekorierten Glockenkuppeln über den Eckrisaliten dar. Sie haben ihr historisches Vorbild in der Kuppel der Nordfassade des Winterreiterschultrakts der Hofburg von 1734.²¹ Dabei handelte es sich um jenen Teil der projektierten stadtseitigen Eingangsfassade der Wiener Hofburg nach dem Entwurf von Joseph Emanuel Fischer von Erlach, der bis zum Tod Karls VI. tatsächlich realisiert werden konnte. Dieses Fragment besteht aus zwei rahmenden Risaliten und einer konvex gerundeten Mittelachse, das Sockelgeschoss ist rustiziert, die Obergeschosse durch Kolossalordnungen gegliedert, die ein verkröpftes Gebälk tragen, über dem sich eine Attikazone mit Skulpturenschmuck und die besagte Kuppel erheben. Anders als die Arkadenhäuser, die lediglich einfache Eckrisalite aufweisen, rezipiert die turmartig gestaltete Ecke des Hermannstädter Korpskommandogebäudes diesen Fassadenaufbau recht genau, wobei allerdings die Mittelachse nicht gerundet, sondern polygonal abgeschrägt ist; entsprechend erhebt sich die Kuppel nicht über rundem, sondern über oktogonalem Grundriss. Ursächlich hierfür dürften weniger funktionale, bautechnische oder -rechtliche Gründe gewesen sein als vielmehr ein Bestreben, das barocke Motiv in das der Renaissance verpflichtete Erscheinungsbild des Gebäudes einzupassen.²² Die Nordfassade des Winterreiterschultrakts wurde mit ausdrücklicher Zustimmung Kaiser Franz Josephs I. zum Ausgangspunkt der zeitgleich zum Bau des Korpskommandogebäudes erfolgten Vollendung des Michaelertrakts der Hofburg, dessen südöstliche Ecke sie fortan bildete. Das Kuppelmotiv wurde dabei noch zweimal hierarchisch abgestuft wiederholt (Abb. 4).²³ Der Michaelertrakt wurde als stadtseitige Schauseite der Hofburg schon bald zu deren „Signet“ und zum kanonisierten „Wahrzeichen des österreichischen Kaisertums“ insgesamt, das medial eine enorme Verbreitung fand.²⁴ Das Kuppelmotiv und die abgerundete Reitschulfassade waren jedoch schon zuvor – seit Carl Königs Philipp-Hof von



Abbildung 4: Nach einem Projekt von Ferdinand Kirschner, Michaelertrakt, Hofburg Wien, vollendet 1890–1895 (in: *Der Bautechniker. Centralorgan für das österreichische Bauwesen. Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen, Technik und Gewerbe* 13 [1893], H. 43, 779).

1883–1884 – zu einer „gängigen Gestaltungsformel für repräsentative Eckhäuser“ in Wien und darüber hinaus geworden.²⁵ Dass im Hinblick auf die besondere Funktion des Hermannstädter Gebäudes das Zitat dennoch mehr leisten sollte, als den großstädtischen Geist des Zentrums in die Peripherie zu transportieren, steht zu vermuten.²⁶ Dies legt auch der besondere ikonologische Gehalt der Kuppel nahe, die in ihrer fließenden Formgebung und ornamentalen Ausstattung textile Gebilde imitiert, was eine Lesbarkeit als Baldachin und damit als herrschaftliche Würdeformel ermöglicht.²⁷ Dieses Motiv wird am Reitschultrakt von Zeichen militärischen Triumphs begleitet: Die Attikabaluade bekrönt eine Skulpturengruppe, die aus feindlichen Rüstungen und Waffen gebildete Tropaia u. a. türkischer Provenienz darstellt – eine Gestaltung, die bei der Vollendung des Michaelertrakts Ende des 19. Jahrhunderts wiederholt wurde und ihre Entsprechung in Entwürfen und Druckgraphik des 18. Jahrhunderts hat, in denen Karl VI. als Türkenbesieger verherrlicht wird, wie Werner Telesko gezeigt hat.²⁸ Dieser militärische, durch die Ikonographie des bauplastischen Schmucks veranschaulichte Aspekt der Verherrlichung des Herrscherhauses und seiner Geschichte im Michaelertrakt wurde in dessen zahlreichen Nachfolgebauten oftmals nicht rezipiert, auch nicht am Hermannstädter Korpskommandogebäude. Der Verzicht auf die Tropaia zugunsten ‚neutraler‘ Vasen könnte ein Zugeständnis an die angedachte spätere Umnutzung des Gebäudes als städtisches Zinshaus gewesen (auch viele der anderen Nachfolgebauten waren ja zivile Bauvorhaben wie Wohn- und Geschäftshäuser) oder

schlicht aus ökonomischen Erwägungen erfolgt sein, die gegen ein aufwändiges figürliches Skulpturenprogramm gesprochen haben mögen. Gleichwohl wurde die Attikabalustrade des Kommandogebäudes über dem Haupteingang ursprünglich von dem von zwei Greifen gehaltenen Wappen Franz Josephs I. bekrönt. Entsprechend könnte die turmartig gestaltete Gebäudeecke mit der Kuppel als Wahrzeichen des Hauses Habsburg fungiert haben, um dessen Herrschaft in der ‚Peripherie‘ der ungarischen Reichshälfte Präsenz zu verleihen.

Um besser verstehen zu können, warum zwar ein Bau der Barockzeit zum Vorbild für die Eckgestaltung des Korpskommandogebäudes gewählt, das Motiv dann aber in einen anderen stilistischen Kontext eingebettet und entsprechend überformt wurde, ist es notwendig, sich mit zeitgenössischen Bedeutungsdimensionen barocker Architektur näher auseinanderzusetzen. Die Rezeption der Reitschulkuppel und die Vollendung des Michaelertrakts müssen folglich im Kontext der damaligen intensiven Auseinandersetzung mit der Wiener Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts gesehen werden. Autoren wie der dem Kaiserhaus loyal verbundene Wiener Kunsthistoriker und umtriebige Publizist Albert Ilg²⁹ proklamierten die Barockarchitektur eines Johann Bernhard Fischer von Erlach, der als Schöpfer des ursprünglichen Entwurfs für den Michaelertrakt galt³⁰, als Vorbild für die Entwicklung eines ‚nationalen‘ Stils der Habsburgermonarchie. Unter dem Eindruck des verlorenen Deutschen Kriegs 1866, der deutschen Reichsgründung 1871 und einer von Ilg empfundenen preußisch-protestantischen Kulturhegemonie sowie wachsender deutschnational-oppositioneller Strömungen innerhalb der Monarchie suchte der Autor retrospektiv nach Anzeichen habsburgischer Machtfülle und österreichischer Autonomie in der Kunstgeschichte und glaubte, sie im Barock gefunden zu haben. Als dessen Entstehungsbedingungen nannte er habsburgische Kunstförderung, die Erfolge in den Türkenkriegen und die Gegenreformation. Der ‚Wiener‘ bzw. österreichische Barock galt Ilg damit als dezidiert habsburgisch-dynastisch, imperial und katholisch, wobei Wien als *pars pro toto* des Reichs fungierte. Zugleich postulierte Ilg, dass dieser Stil dem angeblich so lebenslustigen ‚österreichischen Volkscharakter‘ entspreche und, da er Elemente unterschiedlicher Herkunft zu etwas Spezifischem vereine, das supranationale Reich repräsentieren könne. Der so definierte Neobarock sollte zur Einung des Reichs unter Habsburgischem Regiment beitragen und ihm im internationalen Wettbewerb Profil verleihen.³¹

Insofern scheint der Neobarock durchaus für Bauten der ‚bewaffneten Macht‘ prädestiniert, die vor dem Hintergrund der Nationalitätenkonflikte der Monarchie den Militärangehörigen (und letztlich auch der zivilen Bevölkerung) nach dem Willen des Kaiserhauses eine supranationale habsburgische Identität einimpfen sollte.³²

Allerdings lassen sich am Hermannstädter Korpskommandogebäude (wie auch an den Wiener Arkadenhäusern), vom prominenten Motiv der Kuppel abgesehen, prak-

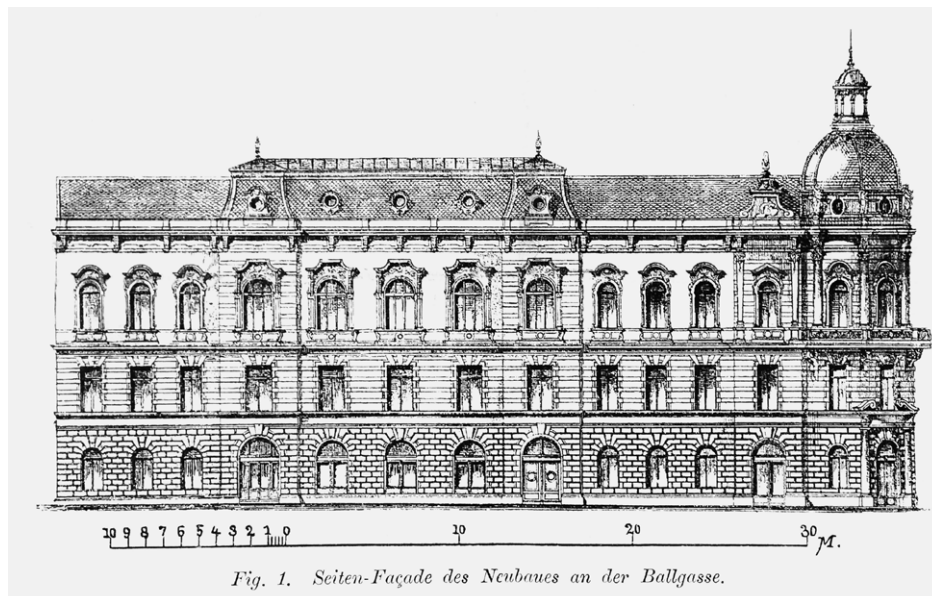


Fig. 1. Seiten-Façade des Neubaus an der Ballgasse.

Abbildung 5: Otto Thienemann, Projekt Hotel „Römischer Kaiser“, Hermannstadt, 1893 (1. Preis im von der Hermannstädter Allgemeinen Sparkassa ausgelobten Wettbewerb), Fassade zur Ballgasse/Str. Alexandru Xenopol.

tisch keine der Wiener Barockarchitektur entnommenen Gestaltungselemente ausmachen. Vergleichbare zeitgenössische Bauten wie der bereits erwähnte Philipp-Hof oder der Neue Thonethof in Graz von Fellner & Helmer (1888–1889)³³ sind hingegen gänzlich in neobarockem Stil gehalten. Während, wie erwähnt, im Fall der Arkadenhäuser stattdessen ‚deutsche‘ Renaissancearchitektur aus Gründen der stadträumlichen Einbindung zitiert wurde, weicht der Hermannstädter Bau in diesem Punkt von seinem Vorbild ab. Dabei könnte eine Rolle gespielt haben, dass die bürgerlich-deutschnationalen Implikationen, mit denen die Verwendung der sogenannten ‚deutschen Renaissance‘ zeitgenössisch bisweilen unterlegt war³⁴, sich kaum zur Verkörperung des supranationalen Images von Militär und Dynastie geeignet hätten.

Hingegen wurde ein dem Kommandogebäude benachbartes, 1894–1895 errichtetes Hotelgebäude „im Stil der deutschen Renaissance aufgeführt“, wie es im *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt* hieß.³⁵ Bauherr war die Hermannstädter Allgemeine Sparkassa, ein der Förderung siebenbürgisch-sächsischer Wirtschafts- und Kulturinteressen verschriebenes Finanzinstitut. Dieses hatte einen aus einem Architekturwettbewerb hervorgegangenen ersten Entwurf verworfen, der fast gänzlich im neobarocken Stil Wiener Provenienz gehalten war (Abb. 5).³⁶ Ausschlaggebend



Abbildung 6: K. u. k. Franz Josefs-Artillerieskaserne, Hauptgebäude, Hermannstadt, 1872–1876.

hierfür könnte die antideutsche und antiprotestantische Programmatik gewesen sein, mit der Ilg diesen Neobarock charakterisiert hatte. So lässt sich unter den durchweg lutherischen Siebenbürger Sachsen seit dem frühen 19. Jahrhundert ein wachsendes ‚deutsches‘ Selbstverständnis und eine nach der deutschen Reichsgründung zunehmend politisierte Anlehnung an Deutschland beobachten.³⁷ Die katholische Konnotation dürfte den ‚Wiener Barock‘ auch für die Gestaltung des Kommandogebäudes disqualifiziert haben, das schließlich nicht nur das unter kaiserlichem Oberbefehl stehende Militär repräsentierte, sondern auch von einer Stadt errichtet wurde, in der im Jahr 1900 78 % der Bevölkerung keine Katholiken waren.³⁸ Ilg pries in seinen Schriften den Barock als Stil der Gegenreformation, und tatsächlich gingen die Bauaktivitäten des 18. Jahrhunderts in Siebenbürgen wesentlich auf das vom Kaiserhaus geförderte Wirken gegenreformatorischer Orden zurück.

Auf die italienische Hochrenaissance rekurrierende Formen, wie sie zur Gestaltung des Kommandogebäudes stattdessen herangezogen wurden, waren auch schon bei der Hermannstädter k. u. k. Franz-Josefs-Artillerieskaserne verwendet worden (Abb. 6), die durch das Reichskriegsministerium und die Militärbaudirektion des 12. Korps gemeinsam geplant und 1872–1876 errichtet wurde.³⁹ Ihr streng hierar-

chisch und symmetrisch gebildetes, repetitives Fassadenschema weist große Ähnlichkeiten zur Rennweger Artilleriekaserne in Wien auf. Auch die k. u. k. Jägerkaserne und die k. u. k. Trainkaserne in Hermannstadt, die etwa zeitgleich mit dem Kommandogebäude im Auftrag der Kommune errichtet wurden, operieren mit diesem stilistischen Repertoire (wiederkehrende Motive sind Eckrustika und Ädikulafenster). Sollte durch die Gestaltung der Fassaden des Kommandogebäudes im Stil der Neorenaissance (mit in diesem Sinne abgewandelten Zitaten aus der Wiener Barockarchitektur) ein zum Zeitpunkt ihres Entstehens gültiges *corporate design* als bauliche Verkörperung des Ideals supranationaler (und suprakonfessioneller) Uniformität der ‚bewaffneten Macht‘ und damit der Gesamtmonarchie gewahrt werden? Die gegenüber den vorstädtischen Kasernen reichere Gestaltung würde sich dann aus dessen zentraler Lage und höherem Rang erklären. Eine mit vorrangig italienischen Vorbildern operierende Neorenaissance bot sich zur Gestaltung von k. u. k. Militärbauten insofern an, als auch sie als eine Art ‚Universalstil‘ der Habsburgermonarchie propagiert worden war: Der einflussreiche Wiener Kunstgeschichtsprofessor Rudolf von Eitelberger hatte 1872 die Eigenständigkeit und Überlegenheit der zeitgenössischen Renaissance-Rezeption in Wien, die unmittelbar auf italienische Vorbilder rekurrierte, gegenüber derjenigen in Frankreich und Deutschland betont – und so das Schlagwort der ‚Wiener Renaissance‘ mitgeprägt, wobei, wie später bei Ilgs Plädoyer für den ‚Wiener Barock‘, die Hauptstadt als *pars pro toto* des Reichs fungierte.⁴⁰ Überhaupt gleichen sich die Argumentationsmuster von Eitelberger und dessen Schüler Ilg verblüffend, was angesichts von polemischen Ausfällen Ilgs gegen die von ihm negativ als international-kosmopolitisch beurteilte Neorenaissance-Architektur oft vergessen wird. So hatte Eitelberger beispielsweise eine Wesensverschiedenheit der Architektur der beiden Hauptstädte Berlin und Wien proklamiert („Der Purismus der heutigen Berliner Architektur ist schulmäßig trocken. [...] Die Nüchternheit, die sich über die Architektur der Kaiserstadt an der Spree ausbreitet, drückt wie ein Alp auf die gesamte Kunst und Kunst-Industrie und kontrastiert [sic] stark mit den lebendig bewegten Formen der Renaissance-Bauten in Wien.“⁴¹) – ein Topos, den Ilg aufgriff und dezidiert auch als Folge eines Gegensatzes von sinnenfrohem österreichischen Katholizismus und sprödem preußisch-deutschen Protestantismus deutete. Dass er sich dabei nun auf den Barock und nicht auf preußisch-deutschen Bauten im italianisierenden Renaissancestil bezog, dürfte gerade auch dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass zwischenzeitlich eine nationale Vereinnahmung des letzteren von anderer Seite versucht worden war.⁴²

Die Regimenter, die in den genannten Kasernen untergebracht waren, rekrutierten sich vorwiegend aus der pluriethnischen und multikonfessionellen Bevölkerung des Hermannstädter Raums.⁴³ Als wichtige Adressatengruppe der gesamtmonarchischen



Abbildung 7: Ernst Lindner und Theodor Schreier, Residenz des k. u. k. Korpskommandanten, Hermannstadt, 1902–1904, Perspektivische Ansicht.

Repräsentation dieser Bauten waren sie mit dem konfessionell-neutralen Stilkonzept der ‚Wiener Renaissance‘ sicherlich eher zu erreichen als mit dem dezidiert katholisch konnotierten ‚Wiener Barock‘.

Umgekehrt bot der Bau von Militäreinrichtungen der Stadt und damit der örtlichen Bevölkerung die Möglichkeit, gegenüber dem Haus Habsburg Loyalität zu demonstrieren. So wurde Erzherzog Wilhelm zum ‚Adressaten‘ dieser Bauten, als anlässlich seines Besuchs als k. u. k. Artillerie-Inspektor in Hermannstadt 1892 die neue Trankaserne präsentiert und das Kommandogebäude eröffnet wurde.⁴⁴ Dem Erzherzog, der in einem Hotel schräg gegenüber dem Kommandogebäude logierte, wird die Anspielung auf die Hofburg in Form der Kuppel nicht entgangen sein. Während der Revolution von 1848–1849 hatte das traditionell kaisertreue Hermannstadt ebenso wie generell die Sachsen und Rumänen Siebenbürgens auf Seiten der kaisertreuen Gegner der ungarischen Revolution gestanden. Nach dem Anschluss Siebenbürgens an Ungarn 1868 wurden Konflikte zwischen der ungarischen Staatsregierung und den siebenbürgischen Nationalitäten zu einem Dauerthema, das die öffentlichen



Abbildung 8: Ernst Lindner und Theodor Schreier, Residenz des k. u. k. Korpskommandanten, Hermannstadt, 1902–1904.

Debatten beherrschte. Ihre verfassungsmäßig gewährte sprachliche und kulturelle Autonomie sahen die Nationalitäten durch eine als Magyarisierung empfundene staatliche Politik bedroht und erhofften sich vom Monarchen in Wien Fürsprache. Nur vier Wochen nach dem Besuch des Erzherzogs und der Einweihung des Kommandogebäudes überbrachte eine Gruppe politischer Führer der Siebenbürger Rumänen, darunter zahlreiche Hermannstädter,

ein entsprechendes Memorandum an den Kaiser und wurden in der Folge durch ein ungarisches Gericht wegen staatsfeindlicher Agitation verurteilt und inhaftiert.⁴⁵ Vor dem Hintergrund dieser Konflikte wäre eine architektonische Repräsentation der Gesamtmonarchie in den Neubauten auch als ein tagespolitisches Statement seitens der Stadtvertretung gegenüber der ungarischen Regierung zu verstehen.

Betrachtet man die gesammelten Anhaltspunkte in der Gesamtschau, so lässt sich im Fall des Korpskommandogebäudes durchaus konstatieren, dass sich Gesamtmonarchie und Dynastie in dessen Baukonzept repräsentiert finden konnten – und zwar primär durch Verweise auf Architektur in und Stilkonzepte aus der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien (unter Umgehung der Hauptstadt des ungarischen Staates). Die Rezeption von Wiener Repräsentationsstrategien erfolgte nahezu ohne zeitliche Verzögerungen, wurde jedoch, was nationale und konfessionelle Identitätskonzepte angeht, auf die örtlichen Verhältnisse abgestimmt, um integrativ auf Zivilbevölkerung und Militär in Siebenbürgen wirken zu können. Dies geschah durch die überformende Einbindung des zentralen Signifikants, der Eckgestaltung nach Vorbild der barocken Winterreitschul-Nordfassade der Hofburg, in ein primär mit italienischen Renaissanceformen arbeitendes Gestaltungskonzept. Eine solche Neorenaissance konnte im damaligen Kontext als konfessionell neutral aufgefasst und generell variabler gedeut-

tet werden und war für Militärbauten in der Reichshauptstadt wie vor Ort bereits etabliert. Dieses Gestaltungskonzept wurde nicht etwa vom Zentrum der Peripherie ‚aufoktroiyert‘, sondern entstand im Zusammenwirken ziviler Akteure und Militärs unterschiedlicher Ebenen: Die Interessen der als Bauherrin auftretenden Kommune, der an einer Modernisierung des Stadtzentrums ebenso gelegen war wie an einer rentablen zivilen Nutzung nach dem Auslaufen der vom Reichskriegsministerium gegebenen Mietgarantie, fanden in der Orientierung am großstädtischen Zinshaustypus der Arkadenhäuser in ‚Neuwien‘ Berücksichtigung. Im Fall des Korpskommandogebäudes, das zugleich das k. u. k. Militär als Repräsentant von Gesamtmonarchie und Dynastie der ‚Peripherie‘ präsentierte und den Repräsentanten der ‚Peripherie‘ eine Möglichkeit gab, dem Zentrum gegenüber ihre Loyalität zum Ausdruck bringen, verschwimmen die Grenzen zwischen Sender und Empfänger, Repräsentierendem und Repräsentiertem.

Wesentlich weniger komplex war die Lage im Fall der 1902–1904 errichteten Residenz des Korpskommandanten (damals General Emil Edler Proszk von Ohstorff)⁴⁶, der ein abschließender kurzer Ausblick gewidmet sein soll: Dieser Bau, der von der Militärbauabteilung des 12. Korps ohne Beteiligung der Stadt in Auftrag gegeben wurde, hatte allein den höchsten Repräsentanten des kaiserlichen Oberbefehls in Siebenbürgen zu repräsentieren (Abb. 7–8). Bei dem zur Ausführung gekommenen Entwurf handelt es sich um das „gründlich umgearbeitete“ Siegerprojekt eines geschlossenen Wettbewerbs, zu dem u. a. die Planfertiger Ernst Lindner⁴⁷ und Theodor Schieder eingeladen worden waren.⁴⁸ Die beiden Wiener Architekten, zwei Schüler Karl Königs, des Entwerfers des Philipp-Hofs, lösten diese Aufgabe durch die Wahl des „Wiener Barock“, wie es in der Zeitschrift *Der Bautechniker* hieß.⁴⁹

Tatsächlich wurden zeitgenössische Lösungen aus dem repräsentativen neobarocken Wohnhausbau in Wien recht ungefiltert in die ‚Peripherie‘ transferiert und mit dekorativen Bezügen zu hochrangigen Wiener Palais des späten 17. und 18. Jahrhunderts angereichert. Baumassenkomposition und Gliederungsstruktur des freistehenden, über rechteckigem Grundriss errichteten zweigeschossigen Hauptbaus mit seiner durch einen Mittelpavillon und ebensolche Seitenrisalite akzentuierten Straßenfassade sind vom Palais des Baron Albert de Rothschild inspiriert, das der Pariser Architekt Hippolyte Destailleur 1876 nach dem Vorbild französischer Bauten des 17. Jahrhunderts kreierte.⁵⁰ Das Korpskommandantenpalais macht sich die repräsentative Eleganz des Palais zunutze, verschleiert dies jedoch insofern, als französische Formen und Motive wie die hohen Dachaufbauten des Wiener Baus in Hermannstadt fehlen. Bei der näheren Ausgestaltung standen stattdessen Wiener Bauten Johann Bernhard Fischer von Erlachs und Johann Lucas von Hildebrandts Pate, außerdem der Kreuzherrenhof, das Provinzialhaus des Prager Kreuzherrenordens hinter

der Karlskirche, das seinerseits diese barocken Bauten rezipierte: Das neobarocke Ordenshaus der Kreuzherren mit dem roten Stern, die an der Karlskirche im kaiserlichen Auftrag Seelsorge versahen, war 1897–1898 nach Entwurf von Karl und Julius Mayreder errichtet worden; Verweise auf die Architektur Fischer von Erlachs stellten eine Verbindung zur kaiserlichen Karlskirche her. Durch den deutlichen formalen Bezug zum Kreuzherrenhof wurden auch dessen klar imperial-(katholische) Agenda auf das Korpskommandantenpalais übertragen.⁵¹

Möglicherweise spielte bei der Wahl dieser Gestaltungsstrategie auch eine Rolle, dass Erzherzog Franz Ferdinand, der als Förderer des ‚Wiener Barock‘ gilt, mittlerweile den Kaiser als Oberbefehlshaber der ‚bewaffneten Macht‘ vertrat. Die großzügige Anlage, die Dienst- und Wohnräume des Korpskommandanten aufnahm, wird von einer prächtigen Einfriedung eingefasst, vor der eine Ehrenwache postiert war. Mit seiner zweiflügeligen Auffahrt, dem repräsentativen Vestibül und Stiegenhaus, dem rückwärtig angebauten Ballsaal sowie reichem Trophäenschmuck ließ der Bau keinen Zweifel am adligen Stand und militärischen Rang des Hausherrn. Zugleich implizierte seine Gestaltung, dass der vorstädtische Prachtboulevard, an dem die Residenz entstand, innerhalb einer Stadt läge, die selbst gleichsam Vorstadt des Zentrums eines unteilbaren Reichs sei.

Anmerkungen

- 1 Die sogenannte ‚bewaffnete Macht‘ der Doppelmonarchie war dreigliedrig aufgebaut: Neben dem gesamtstaatlichen Reichsheer und der Kriegsmarine, die einem vom Kaiser/König ernannten k. u. k. Reichskriegsminister unterstellt waren, gab es eine daraus ausgegliederte k. k. Landwehr im österreichischen Reichsteil sowie deren Pendant, die k. u. Honvéd in Transleithanien, unter der Zuständigkeit eines k. k. bzw. k. u. Landesverteidigungsministers.
- 2 Johann Christoph ALLMAYER-BECK, Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft, in: Adam WANDRUSZKA (Hg.), Die bewaffnete Macht (Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. 5), Wien 1987, 1–141, hier 94 f.
- 3 Vgl. ebd., 98.
- 4 Walter WAGNER, Die k. (u.) k. Armee – Gliederung und Aufgabenstellung, in: Adam WANDRUSZKA (Hg.), Die bewaffnete Macht (wie Anm. 2), 142–633, Karte 2 „Abgrenzung und administrative Eintheilung der Militär-Territorial-Bezirke in der österreichisch-ungarischen Monarchie“ (Ladislau HRUBANT, 1883).
- 5 Stadtplan von Hermannstadt im Jahre 1914, in: Führer durch Hermannstadt und dessen Umgebung, hg. v. der Sektion „Hermannstadt“ des Siebenbürgischen Karpaten-Vereins, Hermannstadt 1914.
- 6 Einen Überblick zur Hermannstädter Stadtgeschichte bietet: Harald ROTH, Hermannstadt. Kleine Geschichte einer Stadt in Siebenbürgen, 2. Aufl., Wien-Köln-Weimar 2007.
- 7 Die Dissertation mit dem Titel *Gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen in der siebenbürgischen Archi-*

- tektur um 1900*, mit der der Autor 2016 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg promoviert wurde, untersucht die gesellschaftliche Rolle von Architektur in komplexen urbanen Milieus Siebenbürgens vornehmlich am Beispiel von Sakralbauprojekten.
- 8 „Szveteny de Nagy-Ohay“, in: Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 18, 4. Aufl. Leipzig, Wien 1890–1891, 907.
 - 9 P[aul] ACHAM/E[rwin] RIEGER, Kanzlei-Gebäude für das k. u. k. 12. Corps-Commando in Hermannstadt, in: Der Bautechniker. Centralorgan für das österreichische Bauwesen. Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen, Technik und Gewerbe 12 (1892), H. 27, 493–495.
 - 10 Vgl. „124. Kaiserliche Verordnung vom 15. 5. 1851, mit welcher eine Vorschrift über die Einquartierung des Heeres für alle Kronländer, mit Ausnahme der Militärgränze, erlassen wird“, § 11, in: Allgemeines Reichs-Gesetz und Regierungsblatt für das Kaiserthum Oesterreich, 38. Stück, 392, <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1851&page=462&size=45> [letzter Zugriff: 21.01.2016]; sowie „93. Gesetz vom 11. 6. 1879, womit für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder die Beistellung der während des Friedenszustandes von dem stehenden Heere, der Kriegsmarine und der Landwehr benötigten Unterkünfte und Nebenerfordernisse geregelt wird“, § 13, 24, in: Reichsgesetzblatt für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder, 34. Stück, 353, <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1879&page=377&size=45> [letzter Zugriff: 21.01.2016]. – Letztere Bestimmung hatte zwar nur für den cisleithanischen Teil der Doppelmonarchie Gültigkeit, eine ähnliche Regelung scheint aber auch für das Königreich Ungarn existiert zu haben.
 - 11 Sibiu/Hermannstadt, Direcția Județeană Sibiu a Arhivelor Naționale ale României [SJAN], Inv.-Nr. 335, Fondul „Magistrat – Acte ordinate pe probleme“, Dosarul 163: „Documente privind construirea unui cazărmi“, 1865, 1867–1869. – Anlässlich der Einweihung der Kaserne im burzenländischen Heldsdorf/Hălchiu/Höltövény 1865 war in der örtlichen Tageszeitung zu lesen, die Bewohner des Dorfes seien nun von der „den Hausfrieden störenden Last“ der Einquartierung „für immer befreit“, siehe „Heldsdorf“, in: Kronstädter Zeitung, 29. Jg., Nr. 176 (8. November 1865), 2117 f.
 - 12 Vgl. 93. Gesetz vom 11. Juni 1879 (wie Anm. 10), §§ 30–33.
 - 13 ACHAM/RIEGER, Kanzlei-Gebäude (wie Anm. 9), 494.
 - 14 Die Vielzahl der am Bauplanungsprozess beteiligten Ebenen wird anschaulich in der detaillierten Presseberichterstattung zum Bau des k. u. k. Militärtruppenspitals in Kronstadt durch das Kronstädter Komitat sowie der Infanterie- und der Kavalleriekaserne in Kronstadt durch die Stadt Kronstadt: „Die Grundsteinlegung des neuen k. u. k. Militärspitals in Kronstadt“, in: Kronstädter Zeitung, 50. Jg., Nr. 173 (30. Juli 1886), 2 f.; „Das Fest der Baugleiche in der Kavalleriekaserne“, in: Kronstädter Tageblatt, 68. Jg., Nr. 148 (23. September 1895), 3; „Der Bau der neuen Infanteriekaserne in Kronstadt“, in: Kronstädter Tageblatt, 71. Jg., Nr. 288 (13. Dezember 1898); „Die neue Infanteriekaserne in Kronstadt“, in: Kronstädter Zeitung, 65. Jg., Nr. 223 (9/1901); „Die neue Infanteriekaserne in Kronstadt (Schluß)“, in: Kronstädter Zeitung, 65. Jg., Nr. 224 (9/1901).
 - 15 ACHAM/RIEGER, Kanzlei-Gebäude (wie Anm. 9), 494.
 - 16 Ebd., 495.
 - 17 A[ugust] KÖSTLIN/Franz von Neumann jun., Die Arkadenhäuser neben dem Rathause in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung. Österreichische Vierteljahrschrift für den Öffentlichen Baudienst 50 (1885), 54–56 und Tf. 38–48, hier 55.
 - 18 Ebd., 55.
 - 19 Ebd., 55.
 - 20 Für den Hinweis auf diesen Bau danke ich Werner Telesko.
 - 21 Die Winterreitschulkuppel hatte einen Vorläufer in der Kuppel des Mittelpavillons des 1729–1732

- für den Grafen von Althan in Wien errichteten Gartenpalais, das Mitte des 19. Jahrhunderts abgerissen wurde. Obwohl das Erscheinungsbild des Gartenpalais den Zeitgenossen im späten 19. Jahrhundert dank der Ansichten Salomon Kleiners (Salomon KLEINER / Andreas PFEFFEL [Hg.], *Florentis et neo auctae Viennae Austriae continuatio* [...], Teil 4, Wien 1737, Tf. 30 f.), bekannt war, darf angenommen werden, dass die Winterreitschulkuppel kraft ihrer physischen Präsenz im Wiener Stadtzentrum wesentlicher Bezugspunkt der Rezeption des Motivs war.
- 22 Bei der Modifikation des Kuppelmotivs standen dann wiederum die Kuppeln der Arkadenbauten Pate, was insbesondere auch die aufgesetzten Kuppellaternen nahelegen.
- 23 Richard KURDIOVSKY, Die Vollendung des Michaelertraktes (1888–1893). Kirschners umgearbeitetes Projekt (November 1889), in: Werner TELESKO (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 446/Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 15/Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 4), Wien 2012, 249–255.
- 24 Richard BÖSEL/Christian BENEDIK, Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung, Ausstellungskatalog Kulturkreise Looshaus und Graphische Sammlung Albertina, Looshaus, Wien 1991, 23; Friedrich POLLEROS, Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische „Entweder-und-oder“ in der Architektur, in: DERS. (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien-Köln-Weimar 1995*, 9–56, besonders 23; Andreas NIERHAUS, Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien, in: Moritz CSÁKY/Federico CELESTINI/Ulrich TRAGATSNIG (Hg.), *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne, Wien-Köln-Weimar 2007*, 79–100, hier 86; siehe dazu auch: Werner TELESKO, „Rom in Wien“. Zur Programmatik des neubarocken „Michaelertraktes“ der Wiener Hofburg, in: *Wiener Geschichtsblätter* 62/4 (2007), 48–73, hier 57, 70.
- 25 BÖSEL/BENEDIK, Michaelerplatz (wie Anm. 24), 25 f.
- 26 Dafür spricht auch seine spätere Verwendung an Gebäuden des k. u. k. Militärs in Wien, nämlich dem Offiziersgebäude der 1898 eingeweihten Breitenseer Infanterie-Kadettenschule (wie der Hermannstädter Bau nach Entwurf Paul Achams gestaltet) und dem Stabsgebäude der Erzherzog-Albrecht-Infanteriekaserne im Prater (1894–1896). Im letzteren Fall erinnert zwar der Dreiklang von Haupt- und Nebenkuppeln an den Michaelertrakt, die von einem Erzherzogshut bekrönte Hauptkuppel stellt jedoch primär ein Zitat der Kuppel über dem nordöstlichen Eckpavillon von Stift Klosterneuburg dar. Für den Hinweis auf diese Wiener Bauten danke ich Richard Kurdiovsky.
- 27 Im Fall des von Otto Wagner gestalteten baldachinartigen Festpavillons für den Einzug von Prinzessin Stéphanie von Belgien in Wien 1881, der sich die Kuppel zum Vorbild nimmt (siehe Andreas NIERHAUS, „Fischer von Erlach hätte seine Freude daran gehabt“ – Der Neobarock und die Wiener Hofburg, in: TELESKO [Hg.], *Die Wiener Hofburg* [wie Anm. 23], 470–478, hier 473), wurde das Motiv in seinen mutmaßlichen textilen Ursprung rücküberführt.
- 28 TELESKO, „Rom in Wien“ (wie Anm. 24), 50 f., 64 f.
- 29 Ilg war u. a. als Kustos der kaiserlichen Sammlungen und Hauslehrer der Kinder des Kaiserpaars tätig (Peter STACHEL, Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“, in: CSÁKY/CELESTINI/TRAGATSNIG [Hg.], *Barock – ein Ort des Gedächtnisses* [wie Anm. 24], 101–152, hier 107–109).
- 30 Die Zuschreibung an Joseph Emanuel Fischer von Erlach wurde erstmals von Moriz Dreger vorgenommen (Moriz DREGER, *Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhunderte* [Kunsttopographie 14], Wien 1914, 272).
- 31 STACHEL, Albert Ilg (wie Anm. 29), 101–152; Werner TELESKO, *Die Bedeutung des Neubarock für*

- die Kultur- und Geistesgeschichte Österreichs im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: DERS. (Hg.), *Die Wiener Hofburg* (wie Anm. 23), 464–470.
- 32 ALLMAYER-BECK, *Die bewaffnete Macht* (wie Anm. 2), 95–97.
- 33 Friedrich BOUVIER, *Neuer Thonethof*, in: Sokratis DIMITRIOU (Red.), *Stadterweiterung von Graz. Gründerzeit* (Publikationsreihe des Grazer Stadtmuseums 2), Graz-Wien 1979, 136 f.
- 34 Friedrich ACHLEITNER, *Pluralismus der Moderne. Zum architektonischen „Sprachenproblem“ in Zentraleuropa*, in: Eve BLAU/Monika PLATZER (Hg.), *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937*, München-London-New York 1999, 94–106, hier 96; Michaela MAREK, *Stil und Modi als symbolischer Politikdiskurs. Zur Architektur in der Habsburgermonarchie um 1900 aus kulturgeschichtlicher Perspektive*, in: Werner TELESKO/Richard KURDIOVSKY/Andreas NIERHAUS (Hg.), *Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert. Monarchische Repräsentation zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Wien 2010, 167–190, hier 169.
- 35 „Der neue ‚Römische Kaiser‘“, in: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 22. Jg., Nr. 6606 (5. September 1895), 958 f.
- 36 „Hermannstadt. Bau des Sparcassengebäudes“, in: *Der Bautechniker. Centralorgan für das österreichische Bauwesen. Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen, Technik und Gewerbe* 13 (1893), H. 13, 214; Otto THIENEMANN, *Concurrenz-Entwurf für die Sparcassa in Hermannstadt*, 1. Preis, in: *Der Bautechniker* 13 (1893), H. 43, 779–781; „Sparcassenbau in Hermannstadt“, in: *Der Bautechniker* 13 (1893), H. 44, 796 f.
- 37 Harald ROTH, *Von der Nation zum Volk zur Nation. Ethnische Identitäten im Siebenbürgen des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: Ralph TUCHTENHAGEN/Christoph GASSENSCHMIDT (Hg.), *Ethnische und soziale Konflikte im neuzeitlichen Osteuropa. Festschrift für Heinz-Dietrich Löwe zum 60. Geburtstag* (Schriftenreihe Studien zur Geschichtsforschung der Neuzeit 37), Hamburg 2004, 233–245, hier 234–238.
- 38 *Führer durch Hermannstadt und dessen Umgebung*, hg. v. der Sektion Hermannstadt des Siebenbürgischen Karpathenvereins, 3. Aufl., Hermannstadt 1902, 4.
- 39 Der umfangreiche Komplex ist die einzige der zahlreichen Militäreinrichtungen in Hermannstadt, zu der umfassendes Dokumentationsmaterial im Kriegsarchiv in Wien ausfindig gemacht werden konnte: Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv [=KA], Karten- und Plansammlung [KPS], Landesbeschreibungen Österreich-Ungarn [KVII], Ungarn und Siebenbürgen [k], Siebenbürgen [322], Karton 112: Siebenbürgen, einzelne Teile (395–426), 414–80: „Statistischer Bau Bericht über den Neubau der Franz-Josefs-Artillerie-Caserne in Hermannstadt 1872 bis 1876“, 1877 (11 Pläne, 1 Fotografie, 13 Textbögen, 2 Texthefte).
- 40 Rudolf EITELBERGER VON EDELBERG, *Die Renaissance in Wien*, in: *Deutsche Bauzeitung* 6 (1872), 10–12, siehe *Offene Sammlung Theorie der Architektur*, in: *Wolkenkuckucksheim/Cloud-Cuckoo-Land*, www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Eitelberger/Eitelberger1872.htm [letzter Zugriff: 23.01.2016].
- 41 Ebd.
- 42 Michaela Marek hat dies für die tschechische Nationalbewegung gezeigt: Michaela MAREK, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Habil. Kiel 2000, Wien-Köln-Weimar 2004. Zur Situation in Ungarn: Walter KRAUSE, *Neorenaissance in Österreich-Ungarn*, in: Walter KRAUSE/Heidrun LAUDEL/Winfried NERDINGER (Hg.), *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau* (Muskauer Schriften 4), Dresden 2001, 188–202.
- 43 So setzte sich etwa das k. u. k. Infanterieregiment Nr. 31, dessen 4. Bataillon die Jägerkaserne belegte, im August 1914 aus 69 % Rumänen, 25 % „Deutschen“ (also vornehmlich Sachsen) und 6 %

anderer Bevölkerung des Hermannstädter Ergänzungsbezirks zusammen (Maximilian EHNL, Die österreichisch-ungarische Landmacht nach Aufbau, Gliederung, Friedensgarnison, Einteilung und nationaler Zusammensetzung im Sommer 1914 [Österreich-Ungarns letzter Krieg, Ergänzungsheft 9], Wien 1934; zitiert nach: Liste der k. u. k. Kampftruppen, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_k.u.k._Kampftruppen#Nr._31.E2.80.9340 [letzter Zugriff: 23.01.2016]).

- 44 „Erzherzog Wilhelm“, in: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, 19. Jg., Nr. 5591 (1. Mai 1892), 424 f.; „Erzherzog Wilhelm“, in: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, 19. Jg., Nr. 5592 (3. Mai 1892), 430.
- 45 Keith HITCHINS, *A Nation affirmed. The Romanian National Movement in Transylvania 1860–1914*. Bukarest 1999, 137–148.
- 46 R. EGGER, Probszt von Ohstorff, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 8, Wien 1982, 290.
- 47 Ursula PROKOP, Ernst Lindner (1870–1956), der vergessene Synagogenarchitekt, in: David. Jüdische Kulturzeitschrift 86 (09/2010), <http://davidkultur.at/ausgabe.php?ausg=86&artikel=158> [letzter Zugriff: 19.01.2016].
- 48 Wie auch im Fall des Wettbewerbs für das Kanzleigebäude ist über die Gestalt der übrigen Beiträge des Wettbewerbs und dessen Programm nichts bekannt; diese Informationen würden präzisere Aussagen zum Anteil von Auftraggeber und Entwerfer am gestalterischen Konzept erlauben.
- 49 Ernst LINDNER/Theodor SCHREIER, Wohnhaus des Korpskommandanten in Hermannstadt, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung 21 (1904), H. 51, 391–394 u. Tf. 100.
- 50 NIERHAUS, Höfisch und Österreichisch (wie Anm. 24), 79 f., 98.
- 51 Deutliche Parallelen bestehen außerdem zum möglicherweise ebenfalls in der Nachfolge des Palais Rothschild stehenden Schlosses Altkettenhof in Wien-Schwechat, das nach Entwurf von Emil Bressler für den Bauunternehmer Anton Dreher jun. etwa zeitgleich zum Hermannstädter Bau errichtet wurde.

Sektion III: Netzwerke

Anna Mader-Kratky/Stefan Schmidl

Repräsentation und die Dynamiken höfischer Netzwerke

Der Begriff ‚Netzwerk‘ ist überaus polyvalent.¹ Hinsichtlich des Generalthemas herrschaftlicher Repräsentation lässt er sich jedoch eingrenzen. Hier kann er als charakteristische Interaktions- und Organisationsform alteuropäischer Monarchien erkannt werden, die die Formation der ‚Hof‘ benannten Struktur erst hervorbrachte.

Der Umstand, dass die Partizipation an höfischen Netzwerken die Erfüllung von Repräsentationsnormen bedingte, zeigt in historischer Perspektive exemplarisch die Kongruenz ästhetischer und politischer Kommunikation, mehr noch: deren reziproke Bedingtheit. Repräsentation, immateriell wie materiell, ist dabei keineswegs nur als Gegenstand bzw. Mittel des Austauschs zu verstehen, sondern als aktiver Teil des Systems, als Teil mit ‚Eigenleben‘ – ein Eigenleben, das schon Norbert Elias an souveränen ‚Machtsymbolen‘ erkannt hat.² Fragen, die sich angesichts der Beziehung von Personen, Artefakten, Formen und Zeichen an Höfen stellen, betreffen deswegen zuerst die Wirkweise von Repräsentation in Netzwerken, eine Nachzeichnung ihrer Aktivität. *Wer* repräsentiert wurde, und *wie* diese Repräsentation in Netzwerken wirksam wurde, sind darüber hinaus entscheidende Kriterien der Analyse.

An diesem Punkt setzt MILAN PELC mit seinem Beitrag zu *Der Sammler und sein Kaiser. Leopold I. in der Sammlung Valvasor – Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen* an. Johann Weichard Valvasor (1641–1693), krainischer Feldherr und Polyhistor, zählte zeit seines Lebens zu den bedeutenden Sammlern druckgraphischer Werke in den Erbländen. Seine Sammlung umfasste 2630 Publikationen und 7921 graphische Blätter, die Valvasor zu mehreren Bänden zusammenbinden ließ; um 1690 verkaufte er diese an den Zagreber Bischof Aleksandar Mikulić. Bis heute bildet die Sammlung Valvasor einen zentralen Bestand der Bibliotheca Metropolitana in Zagreb.

Valvasor konzentrierte seine Sammlungstätigkeit vor allem auf Darstellungen des Zeitgeschehens, wobei sein besonderes Interesse Bildnissen von Kaiser Leopold I. galt. Damit spiegelt seine Sammlung nicht nur die Imagegestaltung und -pflege des Kaisers im Laufe der ersten drei Jahrzehnte seiner Regentschaft und zeigt die große Bandbreite repräsentativer (Selbst)-Darstellung des Monarchen (vor allem in Kon-

kurrenz zum französischen König Ludwig XIV., der am zweithäufigsten unter den historischen Persönlichkeiten der Sammlung anzutreffen ist), sondern veranschaulicht auch die Reaktion der Rezipienten auf den Facettenreichtum kaiserlicher Ikonographie – in diesem Fall aus dem Blickwinkel eines Adligen aus der Provinz.

Hinter Valvasors Sammeleifer stand aber mehr als das rein historische Interesse eines Chronisten an den Ereignissen seiner Zeit, konkrete Beweggründe lassen sich vor allem an einem Beispiel gut illustrieren: In einem Band sind rund 80 Bildnisse reitender Potentaten versammelt, darunter auch mehrere Blätter mit Kaiser Leopold I. zu Pferd. Eines davon ist mit einem Linienraster versehen, der auf eine spätere Vergrößerung der Darstellung hindeutet. In einem Brief an die Royal Society in London kündigte Valvasor 1686 an, ein überlebensgroßes Reiterstandbild Leopolds I. in einer neuen Gusstechnik anfertigen zu wollen. Eine „Gedechtniß-Seule“ war bereits anlässlich der Erbhuldigung in Laibach (1660) vom krainischen Landtag bewilligt worden, Valvasor wollte nun deren Umsetzung in Form eines Reiterdenkmals initiieren, bei dem es sich – wäre es errichtet worden – um das erste monumentale Reiterstandbild Kaiser Leopolds I. im öffentlichen Raum gehandelt hätte. Die Blätter mit Reiterbildnissen dienten Valvasor sichtlich als Anschauungsmaterial, wie sich dieses Sujet bildlich realisieren ließe.

Reflexion von Akteuren in höfischen Netzwerken?

Da sich Netzwerke aus Relationen zusammensetzen, bezieht sich eine Problemstellung der Repräsentationsforschung auch auf die Wahrnehmung der ‚Anderen‘ im höfischen Nexus und fragt damit, ob es ein Selbstverständnis, eine Reflexionsdimension abseits der Rollendeterminierung innerhalb der Hofgesellschaft gegeben hat. Die Frage nach einer solchen historischen Subjektivität ist hinsichtlich des Fluchtpunkts aller Netzwerke des Absolutismus, des Herrschers selbst, besonders interessant, lässt aber aufgrund der Quellenlage nur vorsichtige Antworten zu. Immerhin kann auf dieser Grundlage jedoch das „Netzwerk der Interdependenzen“³, in das der Souverän verflochten war, transparent gemacht werden.

STEFAN SEITSCHEK nähert sich dieser Thematik aus der Perspektive des Herrschers und analysiert in seinem Beitrag *Das Ohr des Fürsten. Der Wiener Hof um 1720* die Tagebuchnotizen von Kaiser Karl VI. im Zeitraum zwischen 1720 und 1725. Einer habsburgischen Tradition folgend führte auch Karl VI. Schreibkalender, in denen er kurze schlaglichtartige Einträge zu den Ereignissen eines Tages verfasste. Schwierigkeiten bei der Transkription dieses Quellenbestandes ergeben sich nicht nur aus der schwer lesbaren Schrift des Kaisers, sondern auch aus seiner abgehackten Schreibweise, denn oft reihte er nur (teilweise abgekürzte) Schlagwörter aneinander. Bei der

durchaus repetitiven Erwähnung der Aktivitäten eines Tages (Aufstehen, Messbesuch, Beratungen, aber auch Jagdausflüge und Festlichkeiten) entsteht rasch der Eindruck, dass Karl VI. seine Tagebücher in erster Linie als Rechenschaftsbericht gegenüber sich selbst bzw. einer innerfamiliären Leserschaft verstand und darum bemüht war, sich als arbeitsamen und pflichtbewussten Monarchen darzustellen.

Trotz dieser bewusst ‚gesteuerten‘ inhaltlichen Ausrichtung lassen die Tagebücher aber auch Rückschlüsse auf die Netzwerke des Kaisers zu – auf jene Personen bzw. Vertrauten, mit denen sich Karl VI. umgab und austauschte, die in der persönlichen Interaktion somit (vor allem politisch) ihren Einfluss geltend machen konnten. In Hinblick auf die repräsentative Inszenierung des Monarchen in der bildenden Kunst, Architektur und Musik sind die kaiserlichen Aufzeichnungen dagegen wenig ergiebig. Obwohl sich die zentrale Residenz des Kaisers, die Wiener Hofburg, im Betrachtungszeitraum 1720–1725 als Großbaustelle präsentierte (Bau der Österreichischen Hofkanzlei, Hofstallungen, Hofbibliothek und Reichskanzlei), bleiben diese baulichen Aktivitäten im direkten Umfeld Karls VI. genauso wie die ausführenden Künstler unerwähnt. Musikalische Darbietungen und Opernaufführungen kommentierte der Kaiser zumindest mit kurzen Hinweisen, aus denen sich – wenn auch kein wertendes Urteil – doch ein generelles Wohlwollen oder Missfallen ableiten lässt.

Erweiterte Netzwerke

Zu untersuchen ist zudem die konzentrische Ausbreitung höfischer Netzwerke. Dies kann einerseits grundsätzlich die weitreichenden Verbindungen innerhalb eines absolutistisch regierten Herrschaftsgebiets zeigen, andererseits die Dynamiken von zentraler Distribution von Repräsentation und peripherer Imitation derselben (die ‚Sonderwege‘ nicht ausschließt). In ihrer Komplexität sind die Netzwerke der Diplomatie diesbezüglich besonders indikativ, musste doch die ästhetische Vertretung des Souveräns im Ausland, vollzogen durch den Botschafter und sein Agieren, eine Balance der ‚individuellen‘ Repräsentation des vertretenen Herrschers, internationaler Konventionen und der Befriedigung lokaler Erwartungshaltungen finden.

Unter besonderer Beobachtung standen hier die kaiserlichen Gesandten am päpstlichen Hof, deren Posten in der ‚Ewigen Stadt‘ zwar prestigeträchtig war, sich aber überaus kostspielig gestaltete und daher nicht zu den begehrten Ämtern des Wiener Hofes zählte. MARTIN KRUMMHOLZ beleuchtet in seinem Beitrag *Habsburgische Propaganda des kaiserlichen Botschafters am päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas (1714–1719)* die Repräsentationspflichten und die damit verbundenen enormen finanziellen Aufwendungen, die diese Position notwendig machte,

denn der Gesandte stellte nicht nur die körperliche, sondern auch symbolische Vertretung seines Souveräns dar, der es mit den Mitteln visueller Propaganda Rechnung zu tragen galt.

Johann Wenzel Graf Gallas trat seinen neuen Posten im Frühjahr 1714 in der politisch angespannten Situation am Ende des Spanischen Erbfolgekriegs an. Von Wiener Seite wurde daher darauf gedrängt, dass der neue Botschafter rasch in eine verhandlungsfähige Position in Rom gelangte. Dafür ausschlaggebend war u. a. der ‚öffentliche Einzug‘ in die Stadt, und für Erfolg oder Misserfolg dieses ersten öffentlichen Auftritts eines Botschafters (den das römische Publikum aufmerksam beobachtete und kommentierte) war ausschließlich die Prachtentfaltung des Wagenkonvois ausschlaggebend, d. h. der Prunk der Paradekutschen und die Zahl der teilnehmenden Wagen. Wenige Tage nach diesem feierlichen *Ingresso* fand im Quirinalspalast die Antrittsaudienz des Botschafters beim Papst statt; ab diesem Zeitpunkt waren Gallas ausnahmslos alle Ehren des diplomatischen Zeremoniells zu erweisen. Weiteren Reputationsgewinn konnte ein Gesandter sowohl durch Lage und Ausstattung seines Wohnsitzes als auch durch die Abhaltung pompöser Festlichkeiten erlangen. Gerade diese Spektakel mit ihren ephemeren Dekorationen, eigens komponierten Kantaten und aufwendig arrangierten Illuminationen boten die Gelegenheit, propagandistisch im Sinne des Kaiserhauses wirken zu können.

Fest und Zeremoniell

So ist die Verdichtung höfischer Netzwerke und ihrer repräsentativen Funktion, ob im Zentrum oder in der Peripherie, im „Ausnahmestand“⁴ des Fests bzw. der festlichen Zeremonie⁵ zu erblicken. Repräsentation lässt sich hier zweifach beschreiben: Zum einen sind die theatralischen Inszenierungen, die der Formation des Hofes zu diesen Anlässen vorgeführt werden (vor allem die der Oper und des Balletts), metaphorisch-allegorischer-personifizierender Natur. Andererseits ist die festliche Versammlung selbst eine Visualisierung herrschaftlicher Ordnung, die durch die physischen Körper des Hofes vollzogen wird. Es ist dies der Akt eines „lebenden Bilds“, eines schematischen Bildakts⁶ – mit dem Unterschied, dass hier Signifikate und Signifikanten zusammenfallen und dass die höfischen Körper ein imaginäres, nicht manifestes Bild ‚verlebendigen‘. Höfisches Fest und Zeremoniell stellen somit ein außergewöhnliches Ineinandergreifen von Körper-, Bild- und Klang-Politik dar.

JANA PERUTKOVÁ konzentriert sich in ihrem Beitrag *Von der mährischen Aristokratie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranstaltete musikdramatische Aufführungen als Spiegel musikalischer Feste am Wiener Kaiserhof* auf die (neuesten Forschungsergebnissen zufolge) in Musikfragen weitgehend homogen agierende Gruppe des mähri-

schen Adels unter Kaiser Karl VI., die ein am Wiener Hof orientiertes reiches Musikleben entwickelte. Durch die engen Kontakte mährischer Adelige – den Winter verbrachte man zumeist in Brünn, und in den Sommermonaten unterhielt man sich gerne mit musikdramatischen Aufführungen auf den Landsitzen der jeweiligen Familien – waren Vernetzung und Austausch innerhalb dieser Gruppe groß. Vor allem die Herrschaft Jarmeritz entwickelte sich dank ihres musikliebenden Besitzers Johann Adam von Questenberg zu einem Zentrum des adeligen Musiktheaters. Viele Opern ließ Graf Questenberg in Mähren erstaufrühren, er gab aber auch selbst Kompositionen in Auftrag, bzw. ließ er Stücke nach eigenen Bedürfnissen adaptieren. Aufgrund seines Anspruchs auf ‚musikalische Bildung‘ seiner Untertanen lud er diese nicht nur zu den Aufführungen ein, sondern band sie als Mitwirkende auch unmittelbar in das Geschehen auf der Bühne ein; so erklangen auf dieser bereits Opern in tschechischer Sprache. In der inhaltlichen Ausrichtung und formalen Gestaltung der Darbietungen orientierte sich Questenberg oftmals an Werken des Wiener Kaiserhofs, doch deutete er diese entsprechend seines ausgeprägten mährischen Patriotismus bzw. der Darstellung seiner eigenen Person motivisch mitunter um.

Die Beiträge zum Themenkreis ‚Netzwerke‘ sollen die Mannigfaltigkeit und die Erstreckung von Repräsentationen aufzeigen. Lässt sich an der Sammlung des Krainers Valvasor die Chronik eines imperialen Images, jenes von Leopold I., ablesen, so bilden die Tagebuchnotizen Kaiser Karls VI. eine Quelle, die aus dem innersten ‚Zentrum‘ des Hofes stammt und Aufschlüsse über persönliche Intentionen des Herrschers gibt. Dagegen machen die Strategien des Gesandten Johann Wenzel von Gallas die Herausforderungen transparent, die es zu bewältigen galt, um sich erfolgreich in einander überlappenden Netzwerken zu bewegen. Zuletzt ist es das Musiktheater der mährischen Aristokratie, das mit seinen bezeichnenden Übernahmen und Nicht-Übernahmen kaiserlicher Repräsentationsmodi Licht auf die Komplexität der Relation zwischen Hof und Erbländen wirft.

Anmerkungen

- 1 Bruno LATOUR, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt am Main 2007, 224–226.
- 2 Norbert ELIAS, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt am Main 1983, 230.
- 3 ELIAS, Die höfische Gesellschaft (wie Anm. 2), 11.
- 4 Aleida ASSMANN, Feste als kulturelle Selbstinszenierungen, in: Sabine HAAG/Gudrun SWOBODA (Hg.), Feste Feiern, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2016, 29.
- 5 Zur Differenzierung von Zeremonie und theatralem Fest siehe: Helen WATANABE-O’KELLY, Das Fest

- eine ernste Angelegenheit, in: Sabine HAAG/Gudrun SWOBODA (Hg), Feste Feiern, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2016, 34.
- 6 Horst BREDEKAMP, Der Bildakt (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007), Berlin 2015, 111–128.

Milan Pelc

Der Sammler und sein Kaiser

Leopold I. in der Sammlung Valvasor – Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen

The Carniolan baron and polymath Johann Weichard Valvasor (1641–1693) possessed one of the most important print collections of the Habsburg monarchy. In 1690, the collection – together with Valvasor's library – was sold to the Bishop of Zagreb, Aleksandar Mikulić, and incorporated into the library of the Zagreb Archdiocese (Bibliotheca Metropolitana), where the two acquisitions can still be found today. The print collection comprises 7,921 prints which had been bound into eighteen large folio volumes around 1685. In terms of their content, a significant number of the prints refer to contemporary events or to political and dynastic events that had occurred in Vienna, Austria and Hungary since the inception of Emperor Leopold I reign. The Emperor himself appears as a key figure on many prints. These depictions illustrate his personage and various moments of his political career in the sense of dynastic representation, and are primarily addressed to the social classes which exerted decisive influence on society. In this case, their individualised representative is the collector himself. This article discusses imperial iconography from the perspective of the collector and is grouped into thematic units (portraits, wedding prints, Leopold I as a *triumphator* over the Turks and as a patron of the sciences). Characteristic elements of significance can be observed in each group and contribute to a better understanding of the political iconography of the Emperor and models of his 'representation'.

Der krainische Freiherr und Polyhistor Johann Weichard Valvasor (1641–1693) besaß eine der damals bedeutendsten graphischen Sammlungen auf dem Gebiet der ehemaligen Donaumonarchie.¹ Um 1690 wurde die Sammlung samt der Bibliothek Valvasors an den Zagreber Bischof Aleksandar Mikulić verkauft und der Bibliothek des Zagreber Erzbistums (Bibliotheca Metropolitana) einverleibt, wo beide Bestände sich noch heute befinden. Der Katalog der Bibliothek Valvasors zählt 2630 Titel, eingebunden in ca. 1500 Bände.² Die graphische Sammlung umfasst 7921 Blätter, die um 1685 in 18 Großfolio-Bänden eingebunden wurden.³ Die beiden Sammlungen, Bücher und Graphiken, sind eine reiche Quelle von verschiedensten Informationen über die Zeit Valvasors. So lassen sich aus ihnen bestimmte Züge der Repräsentation Kaiser Leopolds I. aus dem Blickwinkel eines Adligen in der Provinz herauslesen. Aus der Perspektive eines Adligen, der darum bemüht war, am kulturellen, wissenschaftlichen und politischen Leben seiner Zeit aktiv teilzunehmen.⁴ Da der Bestand

der Sammlung durch den Entscheidungswillen des Sammlers geformt wurde, ermöglicht er den Einblick in eine ‚personalisierte‘ Rezeption der kaiserlichen Ikonographie.

Zwei Fragen sind in diesem Zusammenhang besonders relevant: 1. Was hat Valvasor in Bezug auf den Kaiser überhaupt gesammelt und aufbewahrt? 2. Hat der krainische Sammler als praktizierender Künstler und Wissenschaftler ein verstärktes und spezifisches Interesse an bestimmten, den Kaiser betreffenden Graphiken und Buchillustrationen gehabt? Die Bestandsaufnahme bringt uns zu der Erkenntnis, dass die medialen Produkte in der Sammlung Valvasor nicht nur als ein mögliches Musterbeispiel für die Resonanz der kaiserlichen Imagewerbung in den Kreisen adeliger Zeitgenossen – vor allem in der Provinz – zu bewerten wären, sondern dass sie auch als ein Zeugnis der spezifischen Interessen des Sammlers in Hinsicht auf den Kaiser verstanden werden müssen.

Man darf mit Recht vermuten, dass Johann Weichard Valvasor dem Kaiser bekannt war. In seinem Hauptwerk *Die Ehre des Herzogthums Krain* (1689) schildert Valvasor sein Projekt für den Bau eines Tunnels unter dem Loiblpass zwischen Krain und Kärnten, das er bereits um das Jahr 1679 entworfen hat. Den Bau wollte er selber finanzieren, aber da das Ganze doch für ihn allein zu teuer war, wandte er sich an Leopold mit der Bitte um finanzielle Unterstützung: „[...] ich verlangte für meine Mühe und Unkosten von ihrer Keyserl. Majestet einen ewigen Zoll nebenst einer gewissen Bey-Hülffe: welcher Zweck aber bey so trübseligen und gesperrten Zeiten der Contagion nicht zu erreichen war.“⁵ Die in Wien grassierende große Pest und ihre Folgen vereitelten offenbar jegliche Unterstützung seitens des Kaisers.

Während der Kaiser über das Tunnelbauprojekt des krainischen Barons wahrscheinlich durch die Hofkanzlei informiert wurde und dazu eine eher zurückhaltende Position bezog, schenkte Valvasor dem Kaiser viel mehr Aufmerksamkeit und zwar nicht nur als Sammler sondern auch als Verfasser. Im dritten Teil seines ‚Ehrenwerks‘, das von den Landesfürsten und Herzögen in Krain handelt, widmete er das letzte Kapitel Leopold I. und seiner Regierung.⁶ In dieser zusammengefassten Biographie des Kaisers schilderte Valvasor unter anderem den Besuch und die Erbhuldigung des jungen Monarchen in Laibach, die während seiner großen Reise zu den südlichen Erbländern, d. h. Steiermark, Kärnten, Krain, Görz und Triest, im Sommer und Herbst 1660 stattfand.⁷ Valvasors Schilderung des hohen Besuchs, gedruckt fast 30 Jahre nach dem Ereignis, ist sehr lebhaft und detailliert, als ob sie von einem Augenzeugen mit gutem Gedächtnis oder mit ausführlichen Notizen verfasst worden wäre. Für Valvasor selbst war es wohl von großer Bedeutung, ausdrücklich Carolus Valvasor, seinen ältesten Bruder, zu erwähnen, der unter den zahlreichen Tischgästen beim großen Bankett anwesend war. Somit konnte er den Rang seiner Familie inner-

halb des krainischen Adels hervorheben.⁸ Der Verfasser selbst, der damals 19 Jahre alt war, war wahrscheinlich nicht eingeladen!

In der Schilderung der Vorbereitungen auf den kaiserlichen Besuch vergaß Valvasor auch nicht, einen Beschluss des krainischen Landtags zu erwähnen, laut welchem nach dem Abzug des Kaisers ein Erinnerungsdenkmal in Laibach in Form einer Gedächtnissäule mit einer Inschrift hätte errichtet werden sollen. Es klingt eigentlich fast wie eine nachträgliche Entschuldigung an den Kaiser, wenn Valvasor schreibt, dass vor dem kaiserlichen Besuch „wegen Enge der Zeit, weder Ehren-Pforten oder andere dergleichen Merckmale einer unterthänigsten Beehrung verfertigt und aufgerichtet werden kunnten: also ward beschlossen, daß man künfftig, nach dem Keyserlichen Abzuge, ein Monument und Gedechniß-Seule mit einer behörigen Inscriptio (oder Aufschriff) der Posterität zur Nachricht und Angedencken, aufrichten wollte, und solches Ihrer Keyserlichen Majestet, nebst aller unterthänigster Entschuldigung, daß Dero getreue Land-Stände das gewünschte und höchst-obliegende Zeichen ihrer verpflichtesten Ehrerbietung und Treu-Ergebenheit, für dißmal nicht hetten zu Werck richten können, allergehorsamst hinterbringen. Welcher Schluß auch, nach der Zeit, getreulich in das Werck gesetzt worden“.⁹ Weiter schrieb er nichts mehr davon und von diesem Ehrenmal findet sich keine weitere Spur.

Kaiser Leopold I. ist in der Sammlung Valvasor wie keine andere historische Persönlichkeit visuell vertreten. An zweiter Stelle folgt – und das ist auch in diesem Zusammenhang signifikant – der französische König Ludwig XIV., einer der Hauptgegner und Rivalen des Kaisers. Bekanntlich war die öffentliche Repräsentation und Selbstinszenierung des französischen Herrschers in mancher Hinsicht auch für das *Image-making* des Kaisers anregend.¹⁰ Obwohl also Valvasor auch an Bildnissen anderer Potentaten seiner Zeit interessiert war, findet man in seiner Sammlung vor allem ein reiches und verschiedenartiges Bildmaterial, das über die Imagegestaltung des Kaisers in den ersten drei Jahrzehnten seiner Herrschaft Zeugnis gibt. Das muss eigentlich nicht wundern, denn als Chronist war der Freiherr sowohl an den historischen Ereignissen als auch an den gegenwärtigen politischen Realitäten im Reich interessiert, in denen der Kaiser die Hauptrolle spielte. Als dann um 1685 die Graphiken und Zeichnungen seiner Sammlung, wohl mit der Absicht, sie zu verkaufen, gebunden wurden, endete die Beschaffung neuer Bilderzeugnisse fast völlig. Nur die Flugschriften fanden noch bis zum Jahre 1690 Einlass in die Bibliothek Valvasors.

Graphische Bildnisse

Die meisten Bildnisse des Kaisers in der graphischen Sammlung Valvasor sind anlässlich der Kaiserkrönung entstanden, die am 18. August 1658 in Frankfurt am

Main stattfand und als ein Großereignis mit internationalem Widerhall verstärkte Medienreaktion hervorrief.¹¹ Die Bildnisse haben meistens die Form von illustrierten Flugblättern, auf welchen die mit symbolischen Motiven ausgestattete Figur des Herrschers, von entsprechenden Beischriften begleitet, möglichst suggestive Wirkung auf die Rezipienten ausüben sollte. Die Porträts des Kaisers sind vorwiegend im Band XII der Sammlung, dem ‚Porträtband‘, untergebracht, der circa 450 Bildnisse verschiedener Personen (überwiegend aus dem 17. Jahrhundert) umfasst.¹² Die Blätter mit den Bildnissen Leopolds I. sind weder als eine einheitliche Gruppe noch nach einem chronologischen Prinzip systematisiert. Die Brustbildnisse sind am Anfang des Bands stellenweise zerstreut, während die Reiterbildnisse des Kaisers mit jenen anderer Personen vermengt sind.

Erstaunlicherweise ist das erste Bildnis des Bands nicht jenes des Kaisers, sondern von seinem Schwiegersohn, dem jungen Kurfürst Maximilian II. von Bayern, einem der Befreier Wiens 1683, der als Feldherr an den anschließenden militärischen Operationen in Ungarn mit großem Erfolg teilnahm.¹³ Hierauf folgen zwei Brustbildnisse des Kaisers, die anlässlich seiner Thronbesteigung 1658 ediert wurden und von denen es verschiedene Varianten gab.¹⁴ Der Monarch wird den Untertanen auf diesen Blättern mit entsprechender Symbolik als eine Ikone des Reichs präsentiert. Besonders interessant ist das zweite Blatt mit Reichsadler und sieben Kurfürsten (Abb. 1), ediert bei Paulus Fürst in Nürnberg, das zu einem einprägsamen Memento der Legitimität kaiserlicher Herrschermacht im Römisch-Deutschen Reich stilisiert ist. Denn Valvasor besaß die von Paulus Fürst zu einem späteren Zeitpunkt edierte Version dieses Blatts, auf welcher der ursprüngliche symbolische Rahmen mit einer neueren Porträtbüste des Kaisers besetzt wurde.¹⁵

Unmittelbar auf dieses Bildnis folgt eine Habsburgerserie, die gleichfalls von Paulus Fürst anlässlich der Wahl Leopolds I. in Nürnberg ediert wurde. Die Serie hat die Form der illustrierten Flugschrift mit eigener Titelseite: *Aquila Austriaca. Das ist Historische Beschreibung und Abbildungen Aller Römischen Kaiser und Könige welche von Rudolpho biß auff Leopoldum auß dem Hause der Grauen von Habsburg erwählet worden.*¹⁶ Auch in diesem Fall hat Paulus Fürst eine ältere Habsburgerserie von Jakob van der Heyden aus dem Jahre 1625 benutzt. Nur die Porträts der drei Kaiser aus der neueren Zeit, unter ihnen auch dasjenige Leopolds I., wurden von einem anderen Stecher angefertigt und mit den früheren in einem Heft vereinigt.

Für die Popularität solcher Flugschriften unter den Rezipienten im ganzen Reich spricht das Vorhandensein einer zweiten Habsburgerserie mit dem Porträt von Kaiser Leopold I. in demselben Band der Sammlung Valvasor. Sie wurde ebenso zum Anlass der Kaiserkrönung unter dem Titel *Der oft verjüngte Römische Adler. Das ist wahrhafte Contrafacturen [...] Römischer Könige und Kaiser* von Gottfried Jonisch in Breslau



Abbildung 2:
Matthäus Küsel,
Kaiser Leopold I.,
Kupferstich, um
1660.

Der auf diesem Porträt ausdrucksvoll gezeichnete Kopf des Kaisers mit dem leicht gewellten, schulterlangen Haar und dem charakteristischen Schnurrbart diente wohl als Vorlage für den Kopf des jungen Herrschers auf dem repräsentativen Reiterbildnis ediert bei Johann Hofmann in Nürnberg (Abb. 3).²¹ Im Porträtband kommt es am Anfang einer Reihe von ca. 80 Reiterbildnissen verschiedener Potentaten, die mit einem Blatt endet, auf welchem der Kaiser mit sieben Kurfürsten auf Pferden dargestellt ist.²² Auf dem Hofmann'schen Reiterbildnis wird der Kaiser zum Feldherrn und Triumphator stilisiert – eine unbestimmte Schlacht mit den Türken ereignet sich im Hintergrund des Bilds. Auf die Kaiserwahl verweist die Unterschrift, in welcher der Dargestellte als „Leopoldus I. Electus Romanorum Imperator etc.“ bezeichnet ist. Interessanterweise besaß Valvasor zwei Exemplare von diesem Blatt, von denen eines (VZ XII 330) nachträglich mit einem Liniennraster in Rotstift überzogen ist – ein Indiz dafür, dass es vergrößert kopiert wurde. Der Kopf ist sogar mit einem dichteren

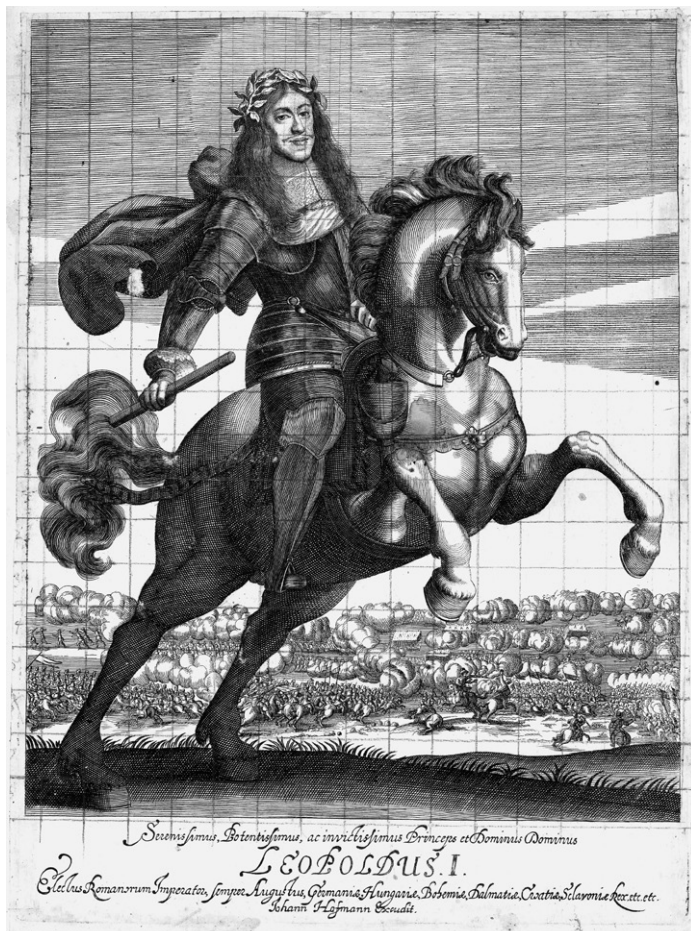


Abbildung 3: Kaiser Leopold I. auf dem Pferd, Kupferstich, gedruckt um 1660 bei Johann Hoffmann in Nürnberg.

Netz überzogen als die übrige Komposition, weil seine Vergrößerung anspruchsvoller war. Die Übertragung in ein größeres Format geschah wahrscheinlich in der Werkstatt Valvasors in Bogensperg etwa 25 Jahre nach der Entstehung des Blatts.

Einen möglichen Hinweis auf die spezifische künstlerische Verwendung dieses Reiterbildnisses gibt ein Brief Valvasors, den er am 29. August 1686 an die Royal Society in London schrieb. Im Brief, dessen Inhalt in der Zeitschrift *Philosophical Transactions* in London veröffentlicht wurde, wird eine neue, von Valvasor selbst entwickelte Gusstechnologie für Gegenstände, vor allem Skulpturen, aus Messing geschildert.²³ Hier kündigte Valvasor seine Absicht an, in derselben Technik ein überlebensgroßes Reiterstandbild von Kaiser Leopold I. gießen zu lassen. Die Kosten dafür seien bereits von der Landschaft bewilligt worden, und die Statue wäre schon

fertiggestellt, „wenn wir nicht durch die Kriegswirren, verursacht durch unseren schlimmen Nachbar, den Türken, an der Fertigung derselben verhindert worden wären“.²⁴ Es handelte sich also um den Entwurf eines überlebensgroßen Reiterdenkmals des Kaisers in der krainischen Hauptstadt, von welchem Valvasor wahrscheinlich ein Wachsmodell angefertigt hatte, um es den Herren im Krainer Landtag vorzuführen. Auf Basis dessen konnte dann auch ein Kostenvoranschlag für das Denkmal erstellt werden. Als Vorlage für seinen Entwurf hätte Valvasor natürlich gut das oben beschriebene graphische Reiterbildnis des Kaisers benutzen können.²⁵

Valvasor besaß noch vier weitere Reiterbildnisse des Kaisers, aber das Beschriebene war für sein Vorhaben wohl das Passendste.²⁶ Es führt in harmonisch übersichtlicher Komposition die vornehmste Disposition von Reiter und Pferd vor Augen, um den Betrachter durch die erhabene Entschlossenheit des Herrschers sofort zu beeindrucken. Daher darf wohl mit Recht vermutet werden, dass Valvasor für den Entwurf seines Reiterdenkmals tatsächlich das illustrierte Flugblatt mit Linienraster benutzt hat. Das Denkmal in Laibach wäre das erste monumentale Reiterbildnis des Kaisers aus dauerhaftem Material im öffentlichen Raum überhaupt gewesen, denn alle bekannten Reiterbildnisse Leopolds I. sind Reiterfiguren im Kunstkammerformat bzw. Kabinettstücke aus Elfenbein, Bronze oder Eisen.²⁷ Andere uns bekannte Reiterdenkmäler wurden aus vergänglichem Material angefertigt. So wurden für den Besuch des Kaisers anlässlich der anfangs erwähnten Erbhuldigungsreise 1660 in Klagenfurt und in Gradisca auf dem jeweiligen Hauptplatz Holzsäulen mit dem Bildnis des Kaisers zu Pferd errichtet.²⁸ Es handelte sich um ephemere Kunstwerke, nicht um Denkmäler mit einem Anspruch auf Dauer, auch wenn einige von ihnen über lange Zeit stehen blieben und teilweise in später überarbeiteter Form noch heute vorhanden sind.²⁹

Heiratsgraphik und Theaterserie Pomo d'oro

In die Gruppe der Reiterbildnisse des Kaisers gehört auch das Flugblatt mit dem Doppelbildnis von Leopold I. und Margarita Teresa (Abb. 4), gestochen von Hans Jakob Schollenberger, ediert von Johann Hoffmann in Nürnberg anlässlich der kaiserlichen Hochzeit mit der spanischen Prinzessin 1666.³⁰ Die spanische Hochzeit des Kaisers war ein Medienereignis ersten Rangs und brachte einen riesigen publizistischen Aufwand mit sich.³¹ Dieses repräsentative Schaustück mit dem frisch getrauten Ehepaar in vornehmster Ausstattung ist eine besonders interessante Medieneinheit vor allem wegen der erotischen Symbolik, die durch die beiden Reitpferde offenbar wird. Das mächtige, kraftstrotzende, kaum zu bändigende kaiserliche Ross trägt auf der Stirn das Symbol der Sonne. Hinter und neben ihm schreitet das sanftere Tier, die Stute der Kaiserin, die mit einem erwartenden, leise verführerischen Blick in die



Abbildung 4: Hans Jakob Schollenberger, Leopold I. und Margarita Teresa, Kupferstich, gedruckt um 1666 bei Johann Hoffmann in Nürnberg.

Richtung ihres männlichen Begleiters schaut. Dieses Bildnis des jungen kaiserlichen Ehepaars ist nur ein Beispiel aus einer Reihe von meistens allegorischen illustrierten Flugblättern, die sich auf alle drei Hochzeiten des Kaisers beziehen und die Valvasor eifrig sammelte.³² Auch in seiner anfangs zitierten Beschreibung der Regierungszeit Leopolds I. in der *Ehre des Hertzogthums Krain* gibt Valvasor dessen drei Hochzeiten sowie den Geburten und Todesfällen der kaiserlichen Kinder aus allen Ehen bis zum Ende der 1680er-Jahre verhältnismäßig viel Raum.³³

Gleichzeitig beschaffte sich Valvasor auch die wichtige Kupferstichserie mit den Szenenbildern aus der Oper *Pomo d'oro*, die in zwei Teilen am 12. und 14. Juli 1667 anlässlich des Geburtstags der Kaiserin Margarita Teresa aufgeführt und vermutlich am 22. und 23. Juli wiederholt wurde. Am Zustandekommen dieser Oper über das Urteil des Paris – wobei am Ende die Kaiserin den goldenen Apfel bekommt – waren die Komponisten Antonio Cesti, Johann Heinrich Schmelzer und Kaiser Leopold I. selbst, der eine Arie aus dem zweiten Akt komponierte, der Librettist Francesco

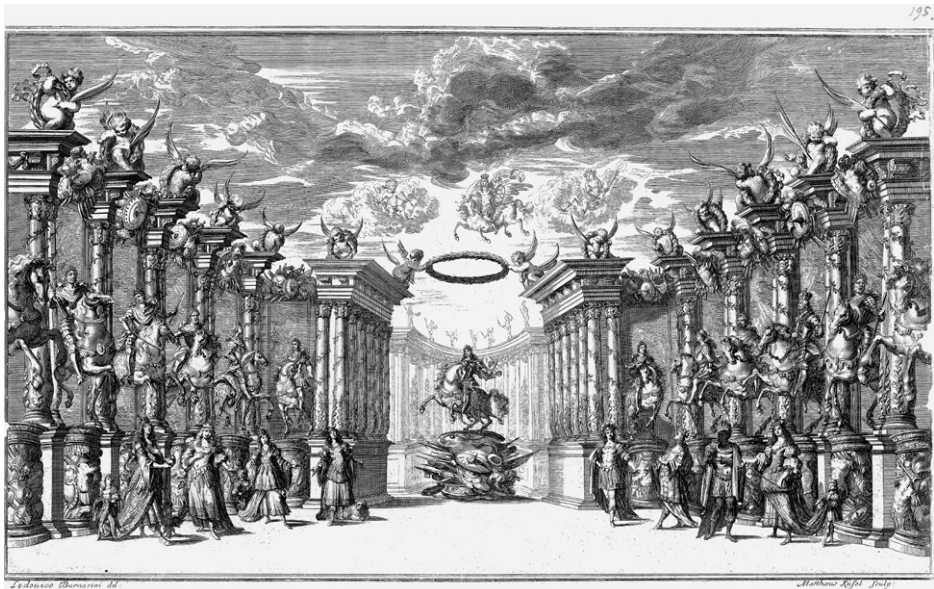


Abbildung 5: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, Teatro della gloria Austriaca, Kupferstich, aus: Pomo d'oro, 1667.

Sbarra und der Bühnen- und Kostümbildner Lodovico Burnacini beteiligt.³⁴ Die Kupferstichserie in 25 Tafeln, die die unglaublich aufwendigen Bühnenbilder wiedergeben, wurde nach Burnacinis Vorlagen von Matthäus Küsel gestochen. Nur die Titelseite fertigte sein Bruder Melchior an. Die Widmung an den Kaiser unterschrieb der Jesuitenpater Francesco Sbarra.³⁵

Das Stück ist reich an mythischen Figuren, Personifikationen, Himmelserscheinungen und phantastischen Inszenierungen. Die himmlische Erhebung des Kaiserpaars ist das Zentralthema dieser „überaus künstlichen Opera, [...] die für die allerkostbarste gehalten, so jemals in der Welt zum Vorschein kommen.“³⁶ Bei der Aufführung in Wien konnte der Baron aus Krain, wie viele andere Adelige aus der Provinz, wahrscheinlich nicht anwesend sein, aber dank der stellvertretenden Vermittlung ihrer visuellen Ausstattung bekam er doch einen Eindruck von diesem Glanzpunkt des monarchischen Prunklebens im Jahr der ersten Hochzeitsfeier. Besonders durch das Blatt *Teatro della gloria Austriaca* (Abb. 5) konnte der Rezipient in Krain in vollem Umfang die monumentale Pracht der allegorischen Komposition erleben, in welcher die symbolischen Elemente der Herrschaftsfundierung und der Repräsentation monarchischer Machtvollkommenheit szenisch verschmelzen. Inmitten einer monumentalen Ahnenhalle erhebt sich auf einem Postament aus

Waffen die zentrale, lebendig anmutende Reiterstatue des lorbeerkrönten Kaisers im Harnisch.³⁷ Sie verkündet die Botschaft der kaiserlichen Apotheose, durch welche diese Gestalt mit derjenigen auf dem oben besprochenen Flugblatt mit dem Reiterbildnis des Kaisers verbunden werden konnte. Insofern hätte Valvasor auch dieses Motiv des kaiserlichen Reiters in der Levade vor Augen haben können, als er den Entwurf des imperialen Reiterstandbildes für die krainische Hauptstadt entwickelte.³⁸

Leopold I. als Triumphator über die Türken

Aus der großen Produktion illustrierter Flugblätter zu laufenden politischen Ereignissen, die mit der entsprechenden Imagewerbung und Siegespropaganda für den Kaiser auf das Engste verbunden waren, findet man in der Sammlung Valvasor vor allem solche, die sich auf die turbulente Zeit um die Türkenbelagerung Wiens und die Jahre danach beziehen. Das mediale Echo der Ereignisse um und nach 1683 dokumentieren mehrere illustrierte Flugblätter zur Besetzung und Befreiung Wiens und Ungarns bis zum Jahr 1687. Diese stellen auch die letzten datierbaren illustrierten Flugblätter in der Sammlung Valvasor dar.³⁹ Der Kaiser erscheint in Person jedoch nur auf einer Darstellung, umgeben von seinen Heerführern, mit türkischen Gefangenen, im Sinne einer symbolisch konzipierten Zurschaustellung zum Andenken an die Befreiung der Reichshauptstadt.⁴⁰ Es handelt sich um ein Flugblatt, das 1683 in Augsburg von Melchior Haffner gestochen und von Jacob Koppmayer unter dem Titel *Triumphierliches Denck=und Sieges=Mal* gedruckt wurde.⁴¹

Im Hauptbild prunkt Kaiser Leopold I. auf dem Thron, während auf der linken und rechten Seite seine siegreichen Verbündeten stehen. Mit Sicherheit kann man rechts vom Kaiser den polnischen König Jan III. Sobieski sowie die beiden Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern und Johann Georg von Sachsen erkennen. Anwesend sind auch Herzog Karl von Lothringen, Fürst Georg Friedrich von Waldeck und der Befehlshaber der Wiener Stadtverteidigung, Graf Rüdiger von Starhemberg, der dem Kaiser den Stadtplan zeigt. Viele ungarische Untertanen auf der linken Seite betrachten das Geschehen mit großer Bewunderung. In der Mitte liegen auf dem Boden die eroberten Waffen, Fahnen und ganz vorne knien die gefangenen Türken in Ketten. Victoria bringt dem Kaiser einen Kranz, und Fama verkündet mit Posauen: „Vivat Leopoldus Imperator Pater Patriae und Victor, Triumphator, Terrorque Regni Turuci“ [sic!]. Im kleinen Bild oben rechts, das wie ein Gemälde gerahmt ist, werden die Türken als tote Elefanten dargestellt, die sich in Mäuse verwandelt haben. Dies bestätigt auch die begleitende Inschrift „Ridiculi Mures ex Elephantis Subito facti Sunt Turcae“. In seinem Gegenstück links ist aber *Hercules Germaniae*



Abbildung 6: Melchior Haffner, Leopold I. als Triumphator über Türken, Kupferstich (in: Johann Christoph Wagner, *Delineatio Provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici in Oriente*. Eine grundrichtige Beschreibung deß ganzen [...] Königreichs Ungarn und der ganzen Türckey, Augsburg Jacob Koppmayer 1684).

dargestellt, wie er die siebenköpfige türkische Hydra bezwingt, wobei mit Herkules natürlich der siegreiche Kaiser gemeint ist.

Eine ähnliche Form der triumphierenden Zurschaustellung wird auf der allegorischen Tafel am Anfang eines damals bedeutenden und populären Werks aus der Bibliothek Valvasors *Delineatio Provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici in Oriente*. Eine grundrichtige Beschreibung deß ganzen [...] Königreichs Ungarn und der ganzen Türckey von Johann Christoph Wagner wiederholt, das gleichfalls in Augsburg bei Jacob Koppmayer 1684 erschienen ist (Abb. 6).⁴² Der Kupferstecher Melchior Haffner hat hier eine allegorische Szene entworfen, in welcher als Hauptereignis das Erlegen der osmanischen Schlange vor dem kaiserlichen Thron dargestellt wird. Die Szene wird von siegreichen christlichen Heerführern beobachtet. Die besiegten und gefangengenommenen Muslime befinden sich auf der rechten Seite des Bildes – in

einem Turm hinter ihren Rücken sind weitere Gefangenen eingekerkert. Als personifizierte Zeugen des kaiserlichen Triumphs erscheinen auch die vier Kontinente. Die im Himmel schwebenden Engel tragen die Inschriften: „Vincat Leopoldus – Vivat Leopoldus Imp. – Triumphet Leopoldus“. Valvasor hat das Buch Wagners bestimmt nicht wegen dieser Tafel für seine Bibliothek beschafft – es ist aber ein gutes Beispiel dafür, wie alle relevanten Instrumente der Kommunikation in dieser Zeit die Botschaften kaiserlicher Erfolgspropaganda an das Publikum vermittelt haben. Auch in der Provinz konnte der interessierte Empfänger durch die Vermittlung von weit verbreiteten Bildmedien über die Glorie des Herrschers als Sieger über den Erbfeind ohne Schwierigkeiten unterrichtet werden.

Leopold I. als Schirmherr der Wissenschaften

Der Kaiser wurde auch als Schirmherr der Wissenschaften, Universitäten und jungen Gelehrten in allen Medien verehrt. Unzählige akademische Schriften wurden ihm gewidmet, zahlreiche Promotions- oder Thesenblätter trugen sein verkürtes Bild in die weiten Kreise der akademischen Welt.⁴³ Wahrscheinlich durch die Vermittlung von einem seiner engsten Mitarbeiter, Kupferstecher Andreas Trost aus Graz, bekam Valvasor das Thesenblatt von Karl Josef von Haydegg, der seine Thesen über *universa logica* 1687 in Graz verteidigte (Abb. 7).⁴⁴ Hier strahlt der Herrscher als Sonnenfigur über die allegorische Szenerie, genauso wie auf einem Blatt aus dem Jahre 1686, das die Universität in Graz als *Alma mater* würdigt: Darauf zu sehen sind zahlreiche prominente Studenten aus höchsten Kreisen – Erzherzoge, Kardinäle, Bischöfe und Angehörige des hohen Adels –, die in Graz graduiert und promoviert wurden.⁴⁵ Obwohl unvollendet – es fehlt der Text in der Kartusche – ist dieser Stich wohl auch ein Werk von Andreas Trost. Möglicherweise handelt es sich hier um die ‚Konfektionsware‘, d. h. um ein Beispiel für die Produktion von Thesen- und Promotionsblättern. Wie Formulare mit unbesetzten Schriftfeldern konnten diese Blätter vom Verleger individuell bedruckt werden.⁴⁶ Der Sonnenkaiser schwebt auf diesen Blättern als mystische Himmelserscheinung, die für die kaiserliche Sorge um das geistige Wohl der *Alma Mater* steht. Auf dem jüngeren Blatt ist auf der Sonnenuhr an der Stirnwand des allegorischen Gebäudes das heraldische Tier der Steiermark, ein flammenspeiender Panther, dargestellt. Der Tempel der Weisheit wird unter der Obhut der Pallas Athene von weiteren Personifikationen der Wissenschaften und Tugenden getragen.⁴⁷

Die Thesenblätter aus Graz, deren Beschaffung Valvasor wahrscheinlich seiner engen Zusammenarbeit und Freundschaft mit dem Stecher Andreas Trost zu verdanken hatte, haben in mehr oder weniger direkter Weise mit Kaiser Leopold I. und seiner Wissenschaftsförderung zu tun. Ein weiteres Beispiel ist etwa das Porträt Leopolds I.

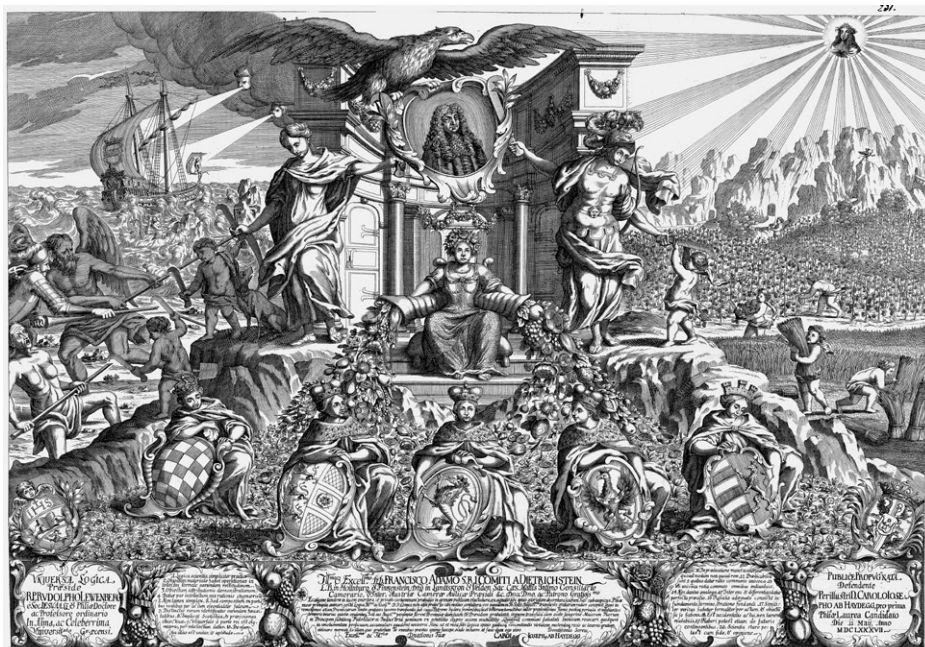


Abbildung 7: Andreas Trost, Thesenblatt von Karl Josef von Haydegg, Graz 1687.

als Frontispiz des Buches *Ars magna sciendi* (Amsterdam 1669) des gelehrten Jesuiten Athanasius Kircher (1602–1680), das in Anlehnung an die früheren Krönungsbildnisse des Kaisers gestochen wurde.⁴⁸ Das ganzseitige repräsentative Bildnis in Folioformat wird von einer Widmung Kirchers begleitet, die in Rom verfasst wurde und eine Reihe von erlesenen Anspielungen auf die Gelehrtheit Leopolds I. enthält. Während sein Bildnis auf den Thesenblättern als eine anschauliche Bestätigung seiner Protektion jesuitischer Bildungspolitik zu verstehen war, erschien es im Buch des Universalgelehrten Kircher als offenkundige Manifestation der besonderen Neigung des Kaisers zu den Bemühungen der Jesuiten auf dem Gebiet der theologischen Systematisierung der Wissenschaft.

Die Bildnisse des Herrschers und der Mitglieder der kaiserlichen Familie, die aus diversen staatspolitischen und dynastischen Anlässen in verschiedenen Medien in Umlauf gesetzt wurden, erreichten Valvasor wie die meisten seiner Zeitgenossen vor allem auf illustrierten Flugblättern und in illustrierten Flugschriften, die mit den Porträts des Kaisers oder mit den Illustrationen zu den Begebenheiten aus seiner Regierungszeit ausgestattet waren. Eine der letzten Flugschriften, die der Sammler vor dem Verkauf seiner Sammlung an den Bischof von Zagreb für seine Bibliothek noch



Abbildung 8: Leonhard Heckenauer, Joseph I. als Römischer König, Kupferstich (in: Eigentliche Abbildungen beeder Römm. Kayserl. wie auch der Röm. Königl. Majestäten und dann sämtlicher Herren Herren Chur-Fürsten [...], Augsburg, Lorenz Kroniger und Gottlieb Göbels Erben, 1690).

beschaffen konnte, ist ein kleiner Druck mit Brustbildnissen des Kaisers, der Kaiserin Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg, ihres gemeinsamen Sohns Joseph und der sieben Kurfürsten.⁴⁹ Die Flugschrift mit Porträts erschien als Teil der breitangelegten Berichterstattung über den Kurfürstentag in Augsburg 1689/1690, auf welchem der elfjährige Joseph zum Römischen König und somit zum Nachfolger Leopolds I. auf dem Kaiserthron gewählt wurde (Abb. 8). Es war ein bedeutendes Ereignis für die Zukunft des kaiserlichen Hauses, das seine Vormacht im Reich sichern sollte.⁵⁰ Die Flugschrift aus Augsburg gab dem Freiherrn in Krain die Möglichkeit, die Hauptakteure der Staatspolitik visuell mit allen dazugehörigen symbolischen Botschaften kennenzulernen.

Wie bei vielen seiner Zeitgenossen hatte die Ikonographie des Kaisers im Bilduniversum Valvasors eine hervorragende, dem Herrscher angemessene Bedeutung. Davon zeugen auch unscheinbare Drucke wie der kleinformatige Kupferstich von J. M. Lerch, auf welchem die in den Grundstein der Pestsäule am Wiener Graben im Jahre 1687 eingelegte kaiserliche Gedächtnismünze abgebildet ist.⁵¹ Allem Anschein nach betrachtete der krainische Polyhistor das kleine illustrierte Flugblatt nicht nur als Ausdruck kaiserlicher Frömmigkeit bzw. der *Pietas Austriaca*, sondern auch als ein wertvolles zeitgeschichtliches Dokument.⁵² Wie immer es gewesen sein mag, dies ist auch ein Beispiel dafür, dass der krainische Freiherr zeit seines Lebens mit der Ikonographie des Kaisers in allen ihren wichtigen Facetten in Berührung kam. Das Interesse an der kaiserlichen Ikonographie war bei Valvasor bestimmt intensiver als bei den meisten seiner adeligen Zeitgenossen, denn es war durch Bedürfnisse motiviert, die für andere Empfänger keine so große Rolle spielten: durch den Wissensdurst des Polyhistor, durch die Neugier und Leidenschaft des Sammlers sowie durch kreative Überlegungen des Künstlers, Technikers und Erfinders. In diesem Zusammenhang sollte besonders seine Absicht betont werden, ein Reitermonument des Kaisers für Laibach zu gießen. Wahrscheinlich ist dieses Bestreben als Ausgangspunkt seiner Bemühungen zu verstehen, Reiterbildnisse des Kaisers in verschiedenen Varianten kennenzulernen und in seiner Sammlung aufzubewahren. Obwohl seine diesbezüglichen Pläne scheiterten, sollte ihre Bedeutung für die Geschichte der politischen Ikonographie der Habsburger dennoch nicht in Vergessenheit geraten.⁵³

Anmerkungen

- 1 Über Valvasor wurde sehr viel in slowenischer Sprache publiziert. Das Standardwerk ist Branko REISP, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983. In der neueren Zeit vgl. Boris GOLEC, *Neznano in presenetljivo o življenju, družini, smrti, grobu in zapuščini Janeza Vajkarda Valvasorja*, in: *Zgodovinski časopis* 61 (2007), 303–364; Boris GOLEC, *Polihistor J. V. Valvasor, njegovi bližnji in daljni potomci. Nova odkritja iz prezrtih arhivskih zakladov* [Der Polyhistor J. W. Valvasor (1641–1693), seine nahen und fernen Nachkommen. Neue Entdeckungen aus übersehenen Archivschatzen] (übersetzt von Doris Debenjak), in: *Arhivistika, zgodovina, pravo. Vilfanov spominski zbornik* (2007), 87–112; Boris GOLEC, *Valvasorjev izvor, družina in mladost – stare neznanke v novi luči*, in: *Kronika* 61 (2013), 5–66 und 217–272. In deutscher Sprache gibt es die alte Monographie von Peter VON RADICS, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*, Ljubljana 1910. Neuere über Valvasor, seine Bibliothek und seine graphische Sammlung in deutscher Sprache: Vladimir MAGIĆ, *Die Bibliothek J. V. Valvasors*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 72 (1997), 332–341; Irmgard PALLADINO/Maria BIDOVEC, *Johann Weichard von Valvasor (1641–1693). Ein Protagonist der Wissenschaftsrevolution der Frühen Neuzeit. Leben, Werk und Nachlass*, Wien-Köln-Weimar 2008; Milan PELC, *Theatrum humanum. Illustrierte Flugblätter und Druckgrafik des 17. Jahrhunderts als Spiegel der Zeit. Beispiele aus dem Bestand der Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums*, Ostfildern 2013.

- 2 Vladimir MAGIĆ, Die Bibliothek J. V. Valvasors, in: Božena KUKOLJA/Vladimir MAGIĆ, *Bibliotheca Valvasoriana*. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja, Ljubljana-Zagreb 1995, 46 f.
- 3 Band IV ist seit dem 19. Jahrhundert verschollen. Die Valvasor-Stiftung der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste hat den gesamten Bestand der graphischen Sammlung Valvasor in einer Faksimile-Ausgabe veröffentlicht, jedes Blatt mit entsprechender Katalogbeschreibung: Lojze GOSTIŠA (Hg.), *Iconotheca Valvasoriana*, Bd. 1–17, Ljubljana 2009.
- 4 Die Repräsentation Kaiser Leopolds I. wurde in neuerer Zeit in mehreren Studien ausführlich behandelt. Hier nur die einschlägigsten Beiträge mit weiterführenden Bibliographien: Charlotte MARTINZ-TUREK, „Image“ Leopolds I. in grafischen Blättern, Dipl.-Arb. Universität Wien, Wien 1998; Maria GOLOUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000; Rouven PONS, „Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz“. Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I., Egelsbach-Frankfurt am Main-München-New York 2001; Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Colloquia Augustana 17), Berlin 2003; Friedrich POLLEROS, „Pro decore Majestatis“. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, bildender und angewandter Kunst, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5 (2003), 191–295; Milan PELC, *The Kaiser and His Spouses. Marriage and Political Propaganda on the Illustrated Broadsheets During the Reign of Leopold I (1658–1705). Examples from the Valvasor Collection in Zagreb*, in: *Ikon* 5 (2012), 273–280; PELC, *Theatrum humanum* (wie Anm. 1), 109–122.
- 5 Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre des Herzogthums Krain*, Buch II, Nürnberg 1689, 170 f. Vgl. dazu auch REISP, *Valvasor* (wie Anm. 1), 3, 157 f.
- 6 VALVASOR, *Herzogthum Krain* (wie Anm. 5), Buch X, 367–396. Vgl. auch REISP, *Valvasor* (wie Anm. 1), 237–239.
- 7 Den Besuch des Kaisers schildert auch ein anderer Zeitgenosse, der Herold des Kaisers, Lorenzo CHURELICZ, *Breve e succinto racconto del viaggio, solenne entrate, et ossequiosi vasallaggi, esibiti alla gloriosa maestà dell'augustissimo imperatore Leopoldo dall'eccelesi stati e fedelissimi vasalli dell'inclite ducale provincie di Stiria, Carinthia, Carniola, Goricia, Trieste, etc. principiato nel mese di giugno, e finito d'ottobre l'anno 1660. Con l'appendice di tutti l'atti pubblici, e notabili, accaduti minutamente nelli omaggi, arrollati nei fasti araldici. Per opera e studio di Lorenzo de Churelichz, araldo di sua maestà cesarea*, Wien (Matthäus Rickhes) 1661. Valvasor besaß ein Exemplar dieses Buchs in seiner Bibliothek. Vgl. KUKOLJA/MAGIĆ, *Bibliotheca Valvasoriana* (wie Anm. 2), Nr. 465, Signatur M 5569-8°. Seine Schilderung der Ereignisse in Laibach anlässlich des kaiserlichen Besuchs ist jedoch viel ausführlicher und detailreicher. Über die Reisen Kaiser Leopolds I. vgl. Rotraut MILLER, *Die Hofreisen Kaiser Leopolds I.*, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 75 (1967), 66–103.
- 8 VALVASOR, *Herzogthum Krain* (wie Anm. 5), Buch X, 385. Über Karl Valvasor (gest. 1697), der eigentlich ein älterer Halbbruder von Johann Weichard war, vgl. REISP, *Valvasor* (wie Anm. 1), 60 f.; GOLEC, *Valvasor* (wie Anm. 1), 305 f.
- 9 VALVASOR, *Herzogthum Krain* (wie Anm. 5), Buch X, 371.
- 10 Über Ludwig XIV. vgl. Peter BURKE, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993; Hendrik ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010.
- 11 Vgl. dazu SCHUMANN, *Die andere Sonne* (wie Anm. 4), 88 f.
- 12 Vgl. *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 12, bearbeitet von Ana LAVRIČ/Blaž RESMAN.
- 13 Es handelt sich um das Bildnis von Leonhard Heckenauer. Vgl. *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 12, Nr. 2.
- 14 *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 12, Nr. 3–4. Für weitere Bildnisvarianten aus diesem

- Jahr vgl. John Roger PAAS, *The German Political Broadsheet 1600–1700, Volume 8 (1649–1661)*, Wiesbaden 2005, 223, 232–238, 459, 462.
- 15 Vgl. PAAS, *Political Broadsheet (wie Anm. 14)*, Volume 8 (1649–1661), Wiesbaden 2005, 238. Die ursprüngliche Version in SCHUMANN, *Die andere Sonne (wie Anm. 4)*, Abb. 2. Die spätere Version ist laut Paas um 20–25 Jahre nach der ursprünglichen entstanden.
 - 16 *Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3)*, Bd. 12, Nr. 5–22.
 - 17 *Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3)*, Bd. 12, Nr. 237–259.
 - 18 Vgl. Günther HEINZ, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* 59 (1963), 169 f.
 - 19 *Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3)*, Bd. 12, Nr. 273. Über das verlorene Gemälde von Mayer vgl. HEINZ, *Porträtmalerei Erblande (wie Anm. 18)*, 177–179.
 - 20 Über die Hauskrone vgl. POLLEROS, *Pro decore majestatis (wie Anm. 4)*, 243.
 - 21 *Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3)*, Bd. 12, Nr. 330; PAAS, *Political Broadsheet (wie Anm. 14)*, Volume 9 (1662–1670), Wiesbaden 2007, 195; von Paas in das Jahr 1664 datiert.
 - 22 Dieses Blatt wurde von Paulus Fürst in Nürnberg ediert. Vgl. *Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3)*, Bd. 12, Nr. 409.
 - 23 Vgl. REISP, *Valvasor (wie Anm. 1)*, 161, 313, mit genauen Angaben über den Brief. Der Artikel Valvasors wurde nochmals in *Acta Eruditorum, I. suppl.*, Leipzig 1692, 315–318, in lateinischer Sprache veröffentlicht. Über Valvasors Erfindung des Feingusses vgl. Peter von RADICS, *Valvasor als Künstler und Erfinder*, in: *Laibacher Zeitung* 45 (1884), 373; PALLADINO/BIDOVEC, *Valvasor (wie Anm. 1)*, 76 f.
 - 24 *Philosophical Transactions*, 1687, XVI, Nr. 186, 259–262: “And when we shall be more at ease from our ill neighbour, the Turk, I will cast at one fusion the Statue of our Emperor Leopold I. setting on Horsback, much greater than the life; I have been already in treaty about the charges thereof with the States of this Country; and if these Turkish troubles had not come upon us, it had been now finished.” (262)
 - 25 Noch ein Reiterbildnis, dasjenige von Nicolas de l’Hospital, Markiz de Vitry, von Balthasar Moncornet in der Sammlung *Valvasor* wurde mit Linienraster überzogen. Vgl. *Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3)*, Bd. 12, 402. Dieses Reiterbildnis ist demjenigen von Leopold I. sehr ähnlich. Wurde auch dieses Blatt von *Valvasor* als Vorlage in der Produktion einer Reiterstatue benutzt?
 - 26 Für weitere Reiterbildnisse Leopolds I. vgl. *Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3)*, Bd. 12, Nr. 331 – PAAS, *Political Broadsheet (wie Anm. 14)*, Bd. 11 (1683–1685), Wiesbaden 2012, 105, datiert das Blatt in das Jahr 1683; Bd. XII, Nr. 333 – PAAS (wie Anm. 14), Bd. 9, 201; Nr. 347 – PAAS, *Political Broadsheet (wie Anm. 14)*, Bd. 11 (1683–1685), Wiesbaden 2012, 102, von Paas in 1683 datiert; Bd. XII, Nr. 398 – PAAS (wie Anm. 14), Bd. 8, 241. In der Sammlung *Valvasor* befinden sich noch zwei weitere Darstellungen des Kaisers als Reiterfigur innerhalb eines Gruppenbildnisses: Der festliche Einzug des Kaisers in Nürnberg am 16. August 1658, siehe PELC, *Theatrum humanum (wie Anm. 1)*, 109 f.; PAAS, *Political Broadsheet (wie Anm. 14)*, Bd. 8 (1649–1661), Wiesbaden 2005, 275; sowie Flugblatt zum Frieden von Oliva aus dem Jahre 1660 – PELC, *Theatrum humanum (wie Anm. 1)*, 26; PAAS, *Political Broadsheet (wie Anm. 14)*, Bd. 8 (1649–1661), Wiesbaden 2005, 333.
 - 27 Die Bezeichnung ‚Kunstkammerformat‘ ist von PONS, *Wiener Kaiserhof (wie Anm. 4)*, 243. Für Reiterbildnisse des Kaisers in Skulptur vgl. noch POLLEROS, *Pro decore majestatis (wie Anm. 4)*, Abb. 1 (Matthias Steinle, um 1690/93), Abb. 28 (Caspar Gras, Vier Reiterstatuetten, Mitte des 17. Jhs.); Vgl. auch Ulrich GROSSMANN (Hg.), *Von teutscher Not zu höfischer Pracht. 1648–1701, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Nürnberg 1998, Kat.-Nr. 51 (Ignaz Elhafen, um 1687/91), Kat.-Nr. 257 (eine Reiterstatue des Kaisers aus Bronze um 1685). Hermann

- MAUÉ (Hg.), *Quasi Centrum Europae*. Europa kauft in Nürnberg 1400–1800, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2002, Kat. 84 (Gottfried Christian Leygebe, Reiterstatue Leopold I., um 1659–1660). Für gemalte Reiterbildnisse des Kaisers vgl. HEINZ, *Porträtmalerei Erblände* (wie Anm. 18), 169–184.
- 28 Vgl. MILLER, *Hofreisen Leopolds* (wie Anm. 7), 86.
- 29 Vgl. PONS, *Wiener Kaiserhof* (wie Anm. 4), 242.
- 30 Vgl. *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 12, Nr. 372; PAAS, *Political Broadsheet* (wie Anm. 14), Bd. 9 (1662–1670), Wiesbaden 2007, 338.
- 31 Vgl. POLLEROS, *Pro decore majestatis* (wie Anm. 4), 272; Karl VOCELKA/Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz 1997, 284; SCHUMANN, *Die andere Sonne* (wie Anm. 4), 243.
- 32 Dazu vgl. PELC, *The Kaiser and his spouses* (wie Anm. 4), und PELC, *Theatrum humanum* (wie Anm. 1), 112–119.
- 33 VALVASOR, *Herzogthum Krain* (wie Anm. 5), Buch X, 389–392.
- 34 Vgl. VOCELKA/HELLER, *Lebenswelt Habsburger* (wie Anm. 31), 284; SCHUMANN, *Die andere Sonne* (wie Anm. 4), 152.
- 35 Aus unbekanntem Gründen sind 23 Blätter im Bd. VI der Sammlung eingebunden, während die Titelseite sich im Bd. VIII befindet. Vgl. *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 6, Nr. 173–195, Bd. 8, Nr. 96. Das letzte Blatt mit der Darstellung des kaiserlichen Hofstaats bei der Ausführung der Oper fehlt.
- 36 Nach einer alten Wiener Stadtgeschichte, zitiert bei VOCELKA/HELLER, *Lebenswelt Habsburger* (wie Anm. 31), 284.
- 37 Vgl. die ausführliche Interpretation im Kat. der Ausst. *Von deutscher Not zu höfischer Pracht* (wie Anm. 27) Nr. 223–226.
- 38 Eines der frühen Beispiele einer öffentlichen Reiterstatue in der Levade überhaupt ist die des Erzherzogs Leopold in Innsbruck am Leopoldsbrunnen, geplant und teilweise ausgeführt um 1630. Vgl. VOCELKA/HELLER, *Lebenswelt Habsburger* (wie Anm. 31), 85. Vielleicht hat Valvasor dieses Monument auf einer seiner Reisen gesehen.
- 39 Diese Blätter werden behandelt in: PELC, *Theatrum humanum* (wie Anm. 1), 122–153. Die meisten werden auch in PAAS, *Political Broadsheet* (wie Anm. 14), Bd. 11 (1683–1685), Wiesbaden 2012, reproduziert.
- 40 Vgl. PELC, *Theatrum humanum* (wie Anm. 1), 121.
- 41 Beim Exemplar Valvasors ist der Textteil abgeschnitten worden. Eine vollständige Version des Flugblatts findet sich im Wien Museum, Inv. 163.640. Vgl. PAAS, *Political Broadsheet* (wie Anm. 14), Bd. 11 (1683–1685), Wiesbaden 2012, Nr. P-3419.
- 42 Vgl. KUKOLJA/MAGIĆ, *Bibliotheca Valvasoriana* (wie Anm. 2), Nr. 2484, Signatur M 7931-4°.
- 43 Vgl. MARTINZ-TUREK, „Image“ Leopolds (wie Anm. 4), 36 f.; Gregor Martin LECHNER, *Das Barocke Thesenblatt. Entstehung, Verbreitung, Wirkung*. Der Göttweiger Bestand, Furth 1985, bes. 81 f.; SCHUMANN, *Die andere Sonne* (wie Anm. 4), 355–359.
- 44 *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 6, 231. Zu den Lebensdaten von A. Trost vgl. Boris GOLEC, *Valvasorjevi bogenšperski sodelavci Andrej (Andreas) Trost, Mihael Stangl, Matija Greischer (Grajžar), Jernej Ramschissl, Janez Koch in Peter Mungerstorff v luči novih biografskih spoznaj*, in: *Acta historiae artis slovenica* 19/2 (2014), 45–93, bes. 49–62. Trost zeichnete auch als Autor eines Promotionsblattes mit Namen von zahlreichen in Philosophie promovierten Studenten der Universität Graz im Juni 1687 verantwortlich. Vgl. *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 6, Nr. 233.
- 45 Vgl. *Iconotheca Valvasoriana* (wie Anm. 3), Bd. 6, Nr. 235.

- 46 Zu solchen Drucken, meistens aus dem 18. Jh., vgl. Wolfgang SEITZ, Die graphischen Thesenblätter des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Forschungsvorhaben über ein Spezialgebiet barocker Graphik, in: Wolfenbütteler Barocknachrichten 11 (1984), 107; Werner TELESKO, Thesenblätter österreichischer Universitäten, Salzburg 1996, 9–10.
- 47 Die Sonnenuhr besteht aus einem Zeiger in Form eines Szepters, unter welchem das geöffnete Buch, getragen von zwei aus den Wolken kommenden, himmlischen Armen, und das Jesuitenmonogramm liegen. Das Motto „PRIMVS facit esse SECVNDVM“ bezieht sich auf die Rolle des Kaisers als Unterstützer der Universität.
- 48 Vgl. KUKOLJA/MAGIĆ, Bibliotheca Valvasoriana (wie Anm. 2), Nr. 1232, Sign. M 9407-2°.
- 49 Ebd., Nr. 5, Sign. M 7918-4°, Beiband 3: Eigentliche Abbildungen beeder Römm. Kayserl. wie auch der Röm. Königl. Majestäten und dann sämtlicher Herren Chur-Fürsten [...], Augsburg, in Verlegung bei Lorenz Kroniger und Gottlieb Göbels seel. Erben, 1690. Die Bildnisse sind von Leonhard Heckenauer.
- 50 Über den Augsburger Kurfürstentag und mediale Referenzen zur Wahl Josephs I. zum Römischen König vgl. SCHUMANN, Die andere Sonne (wie Anm. 4), 192–198.
- 51 Vgl. Iconotheca Valvasoriana (wie Anm. 3), Bd. 6, Nr. 306.
- 52 Zur Frömmigkeit des Kaisers und des Herrscherhauses vgl. Anna CORETH, Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, München 1982; SCHUMANN, Die andere Sonne (wie Anm. 4), 124.
- 53 Diese Arbeit ist im Rahmen des Forschungsprojekts *Visual Arts and Communication of Power in the Early modern Period (1458–1800). Historical Croatian regions at the Crossroads of Central Europe and the Mediterranean* entstanden, das von der Croatian Science Foundation finanziert wird, siehe <https://vacop/ipu.hr> [letzter Zugriff: 23.03.2017].

Stefan Seitschek

Das Ohr des Fürsten

Der Wiener Hof um 1720

This article examines Emperor Charles VI's diary entries from 1720 to 1725 with the intention of taking a closer look at the world he lived in. Although the entries describe singular and subjectively selected events which had transpired on some given day, and laconically dispensed with the need for further comment or syntax, the very mention of individual advisors points to their influence on the Emperor. So how often and when did Prince Eugen, the Spanish Secretary of State, Perlas, the Court Chancellor, Sinzendorf, or the Court favourite, Count Althann, feature in the notes? How often and when were they evidently consulted by the Emperor? The fact that certain advisers were especially close to the Regent during the negotiations with Spain over the settlement – the *Ausgleich* – of 1725 is clearly documented even though Charles VI would rarely note down the actual content of such talks. Only the reference that he talked with Prince Eugen or Perlas 'a lot' (original German: *vill*) is presented here. On occasion, such remarks are accompanied by a bare, simple reference to the issues at hand – 'Spain' or 'Netherlands', for example. In addition, the diaries sometimes shed light on appointments to the Viennese Court and the competition for these positions.

Despite their brevity, the notes offer an immediate insight into the decision-making of Charles VI as well as the influence wielded by some advisers by gaining 'access to the Emperor's ear' during the diplomatically troubled times of the 1720s. Consequently, the diaries constitute a unique documentary source for critically questioning favouritism at the Viennese Court of Charles VI as cited in several instances in research literature (keyword: Spanish 'faction').

Dieser Beitrag verfolgt zwei Ziele: Zum einen sollen die Strukturen des Wiener Kaiserhofs anhand der Tagebuchnotizen Karls VI. näher beleuchtet werden, also der Blick auf die Erwähnungen der Entscheidungsträger um den Kaiser und damit deren Einflussmöglichkeiten gerichtet werden. Zum anderen soll kurz erörtert werden, inwiefern der kaiserliche Alltag in den Notizen abgebildet wurde, aber auch außergewöhnliche repräsentative Ereignisse wie die Prager Krönung. In diesem Zusammenhang wird auf höfische Festlichkeiten eingegangen sowie abschließend auf die Erwähnung von Bauprojekten des Wiener Hofes, um damit ein mögliches kaiserliches Kunstinteresse fassbar zu machen. Grundlage der folgenden Ausführungen sind die Tagebuchnotizen des Kaisers zwischen 1720 und 1725, die im Rahmen eines Editionsprojekts vom Autor bearbeitet werden.

Die Tagebücher

Bei den Tagebüchern handelt es sich um insgesamt 18 Hefte in Quartformat, die Kaiser Karl VI. (reg. 1711–1740) von 1707 bis 1740 führte.¹ Er folgte dabei durchaus einer habsburgischen Tradition, denn auch von seinem Vater Kaiser Leopold I. sind Schreibkalender erhalten.² Die Notizen Karls VI. sind zumeist kurz, häufig umfassen die Einträge zwischen zwei und drei Zeilen. Umfangreicher sind sie etwa bei Todesfällen, oder wenn der Kaiser Lücken in den Aufzeichnungen kommentiert und das Geschehen kurz zusammenfasst. Solche Lücken sind nicht häufig; sie können einige Tage, wie während der Krankheit seiner Mutter 1720, oder ganze Monaten, wie nach dem Tod des nur wenige Monate alten Sohns Leopold Johann 1716, umfassen. Alle Einträge setzen mit dem Wochentag und Tagesdatum sowie der Uhrzeit des Aufstehens ein. Es folgen Messen, Beratungen oder auch einfach Jagdausflüge. Stets wird der Eintrag mit dem Verweis auf das Mittagessen unterbrochen, dann notierte Karl VI. schlaglichtartig die Ereignisse des Nachmittags und auch des Abends. Er reiht dabei (oft abgekürzte) Schlagwörter aneinander, schreibt also nicht in ganzen Sätzen. So steht ‚neg‘ für *negotia* oder ‚dep‘ wohl für den Umgang mit Depeschen. Der Kaiser greift auf ein repetitives Standardformular an Wortgruppen zurück, und die abgekürzten Namen oder Hinweise auf Beratungsthemen oder Festlichkeiten lassen sich oft nur über die Kenntnisse zu den Ereignissen aus anderen Quellen erschließen.

Die Lesbarkeit der Notizen wird durch die enge und unleserliche Schreibweise des Kaisers zusätzlich erschwert. Die beinahe mechanische Aufzählung der eigenen, sich wiederholenden Tagesaktivitäten legt die Deutung der Notizen auch als Rechenschaftsbericht Karls VI. für sich selbst nahe, der sich damit wohl für einen künftigen, innerfamiliären Leserkreis als arbeitsamer und pflichterfüllender Monarch darstellt bzw. darstellen will. So verweist er darauf, wenn er ‚faul‘ gewesen sei oder sehr häufig eben ‚vill‘ gearbeitet habe. Nichtsdestotrotz tritt der Kaiser in den Notizen durchaus auch als ‚Ich‘ entgegen, etwa wenn er seine Stimmungslage erwähnt, also ob er traurig oder melancholisch ist. Auch geht er auf die äußeren Wetterbedingungen ein und notiert große Hitze, Regen oder Nebel, der ihn vom Jagdvergnügen abhält. Sehr deutlich treten Gemütszustände Karls VI. bei Todesfällen in seiner unmittelbaren Nähe zu Tage, etwa Anfang 1720 beim Tod seiner Mutter, deren letzte Tage eine Lücke in die sonst alltägliche Tagebuchführung reißen. Nahe geht dem Kaiser auch der persönliche Verlust seines Vertrauten Johann Michael Graf Althann, der noch nach seinem Tod am 16. März 1722 regelmäßig Eingang in die Notizen Karls VI. findet.

Obwohl die Tagebuchnotizen zwar oft nur schwer lesbare, sich wiederholende Schlagwörter zum Alltag des Kaisers beinhalten, der sich auch aus anderen Quellen wie dem Wienerischen Diarium erschließen lässt, bieten sie durch die persönlichen

Kommentare des Verfassers dennoch einen unmittelbaren Einblick in den Wiener Kaiserhof. Insbesondere das Anbahnen diplomatischer Aktivitäten wie die Vorbereitung von Bündnissen wird greifbar, was als „Blick hinter die Kulissen“ zu werten ist und aufgrund der kaiserlichen Einschätzung eine wichtige Ergänzung zu dem veröffentlichten Blick auf die Ereignisse des Wiener Hofes darstellen.³

Der Wiener Hof

Regelmäßig verweist Karl VI. auf die Sitzungen des Geheimen Rats, an denen er persönlich teilgenommen hat. Wesentlich seltener erfolgt jedoch ein Hinweis auf den Inhalt der Besprechungen. Ist ein solcher vorhanden, dann wird oft nur allgemein etwa auf die ‚Niederlande‘ für die Österreichischen Niederlande oder ‚England‘ hingewiesen. Selten wertete der Kaiser die Geschehnisse, etwa ist zum 10. April 1725 zu lesen: „nachricht Frank[reich], Sp[anien] bos all[weil] herzo[gin] zuruk schik[en] wie krig declaracion, acht, neg[otia] profitiren, vill raisonirt“. Konkret geht es dabei um die Zurücksendung der allzu jungen spanischen Infantin Mariana und die Auflösung der geplanten Vermählung mit Ludwig XV., was schließlich den Weg zum Wiener Frieden 1725 zwischen dem bloßgestellten Spanien und der Habsburgermonarchie ebnete.⁴ Solche Kommentare sind, wie bereits betont wurde, selten anzutreffen, doch aufgrund der Tatsache, dass es sich um die persönliche Einschätzung des Souveräns handelt, umso wertvoller.

In der Folge soll nun weniger auf den Inhalt der Notizen, sondern auf die Zahl der Namensnennungen eingegangen werden, um die Hofstrukturen darzustellen. Im Vorfeld von Ratssitzungen oder auch sonst während des Tages verweist der Kaiser häufig auf Besprechungen mit einzelnen Persönlichkeiten des Wiener Hofes. Sicherlich bleiben dabei einige Namen unerwähnt, doch zeigt allein die Auswahl des Kaisers, welche Persönlichkeiten und welche Meinungen für ihn aufzeichnungswert und damit von Bedeutung sind. Dabei muss im Zusammenhang mit dem Kaiserhof Karls VI. insbesondere die Gruppe der ‚Spanier‘ beachtet werden.⁵

Betrachtet man die Zahlen (Tabelle 1), dann wird deutlich, dass der Vertraute, Oberststallmeister Johann Michael Graf Althann (1679–1722), auch in den Notizen die dominante Persönlichkeit darstellt. Häufig trafen die beiden einander am Nachmittag oder Abend, u. a. wohl zu Spielrunden, oder der Oberststallmeister begleitete den Kaiser auf Jagden. Althanns Name erscheint durchaus auch im Kontext von politischen Entscheidungen; so nahm dieser z. B. 1722 Einfluss auf die Besetzung seines Verwandten Michael Friedrich Graf Althann als Vizekönig in Neapel (Eintrag vom 23. Februar 1722). Kurz nach dem Tod des Freundes notierte der Kaiser am 9. April 1722, dass er bezüglich der Bestellung des Vizekönigs von Neapel Althann als

Freund verpflichtet wäre („pr[inz], vill r[e]dt, auch vicere Neapl, card[inal], er, der Schro[ttentbach]⁶, mus se[in], fr[eund] andenken“).

Andreas Pečar charakterisiert die Rolle des Vertrauten Althann folgendermaßen: „In der persönlichen Interaktion, nicht in der formal abgesicherten Amtsposition, lag die Stärke des Favoriten Althann, die von allen Beteiligten am Kaiserhof, von den adligen Hofmitgliedern ebenso wie von den auswärtigen Gesandten, erkannt wurde.“⁷ Dieses Bild bestätigen die Tagebücher, da Althann weniger in seiner Funktion als Oberststallmeister, also etwa bei Jagden, in den Notizen auftaucht als vielmehr bei abendlichen Gesprächsrunden. Nach seinem Tod wird der Freund weiterhin regelmäßig erwähnt, beispielsweise an Gedenktagen wie seinem Sterbetag, doch nimmt die Anzahl der Nennungen deutlich ab.

Häufig stößt man auch auf die Erwähnung von Graf Rocco di Stella (ca. 1670–1720), der aus der Gegend Bari und aus relativ einfachen Verhältnissen stammte. Er wird bereits seit dem ersten Jahrgang der Tagebücher 1707 regelmäßig genannt und konnte sich die in Barcelona inne gehabte Vertrauensstellung auch in Wien bewahren. Trotz seines Todes im Oktober 1720 taucht er in diesem Jahr verhältnismäßig oft (21-mal) in den kaiserlichen Notizen auf, woraus sein Einfluss deutlich wird. Hier gilt zu bedenken, dass gerade die Aufzeichnungen von 1720 mehrere Lücken aufweisen, etwa aufgrund des Todes der Mutter zu Beginn des Jahrs. Zum Vergleich werden Prinz Eugen elfmal oder der spanische Staatssekretär Vilana Perlas Marqués de Rialp (1663–1741) und Bernhard Georg Freiherr von Mikosch (gest. 1721) je fünfzehnmal namentlich genannt.

Weniger bekannt ist Freiherr von Mikosch, der von Graf Althann unterstützt wurde und für den Kaiser ein wichtiger Ratgeber in Finanzfragen war, was dessen verhältnismäßig häufige Nennung belegt. Immerhin wird er fünfmal so oft wie Gundaker Thomas Graf Starhemberg (1663–1745) genannt, der als Präsident der Ministerialbancodeputation eine ebenso wichtige Ansprechperson des Kaisers in Finanzfragen war. Beide waren Mitglieder der Geheimen Finanzkonferenz, die nur aus wenigen Personen bestand. Der Hofkammerpräsident Johann Franz Gottfried Graf Dietrichstein wird in den Tagebüchern hingegen gar nicht bedacht.⁸ Zum Tod von Mikosch notiert Karl VI. am 24. Dezember 1721 auch dessen Werdegang: „umb 3 nacht Mikosch, de[r] aus nichts herkomen, machen, nacher in came[r], auch sonst eyfrig, wohl dient, verstand, ich vertru[en] ih[m], gestorben, ½ G[o]tt sy gn[ädig]“.

Nach dem Tod von Johann Michael Graf Althann dürfte durchaus ein Bemühen um die Nachfolge des Favoriten bei Hof eingesetzt haben. In der Funktion des Oberststallmeisters folgte Fürst Adam Franz von Schwarzenberg (1680–1732), der jedoch laut Aufzeichnungen des Kaisers ein „schlechter tausch“ war (15. April 1722). Die Zahlen der Erwähnungen des spanischen Staatssekretärs Perlas machen jedenfalls

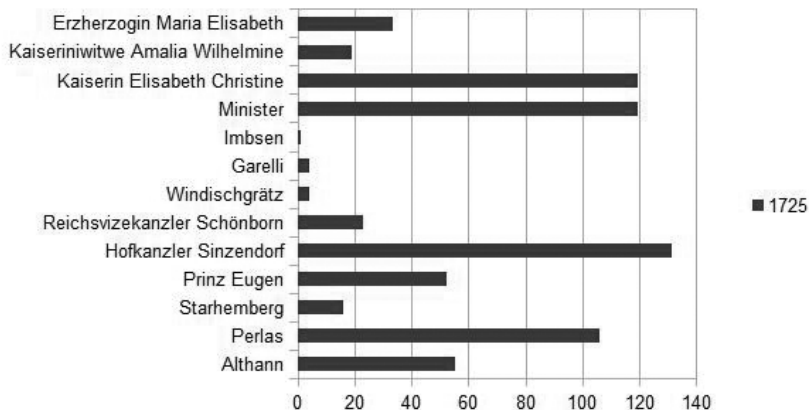
deutlich, dass dessen Präsenz in der unmittelbaren Nähe des Kaisers nach dem März 1722 zunahm und diese 1725 durch den Abschluss des Friedens mit Spanien nochmals eine deutliche Steigerung erfuhr (1720: 15-mal; 1721: 29-mal; 1722: 46-mal; 1723: 52-mal; 1724: 79-mal; 1725: 106-mal). Auch dieser war bereits in Barcelona im Umfeld König Karls gewesen. Mehrfach beriet sich der Kaiser mit diesem im Untersuchungszeitraum ‚vill‘ oder ‚lang‘.

Die verhältnismäßig geringen Nennungen des Präsidenten des spanischen Rats, Antonio Folch de Cardona (1657–1724), Erzbischof von Valencia, belegen das von diesem in der Forschung gezeichnete Bild, dass er sich vom Hof eher zurückzog und nur bei den notwendigen Anlässen erschien. Dies ist insbesondere im Vergleich mit Perlas auffällig. Ein weiterer Profiteur nach dem Tod Althanns war Hofkanzler Philipp Ludwig Graf Sinzendorf (1671–1744), was seine Nennung in den Tagebüchern und der daraus abzuleitende Zugang zum Kaiser belegen. Vermehrte Hinweise auf ihn und auch auf Perlas im Jahr 1725 sind sicherlich im Kontext mit der Einigung mit Spanien im Zuge des Wiener Friedens zu sehen. „War Sinzendorf für dieses Bündnis Initiator, so waren die Spanier am Kaiserhof dessen begeisterte Fürsprecher.“⁹ Auch der Reichsvizekanzler Friedrich Graf von Schönborn (1674–1746) wird in den späteren Jahren des Untersuchungszeitraums häufig genannt, seine Erwähnungen fallen aber etwa im Vergleich zu jenen des Hofkanzlers beträchtlich ab, was zumindest eine geringere Einflussmöglichkeit nahelegt.

Betrachtet man die Nennungen des Prinzen Eugen (1663–1736), muss betont werden, dass gerade die Jahre 1720–1725 einige Krisen in den Beziehungen zwischen ihm und dem Hof bzw. dem Kaiser brachten. War die Affäre Nimptsch-Tedeschi 1719 gerade ausgestanden, folgte stete Kritik an der Generalstatthaltertschaft Prinz Eugens in den Österreichischen Niederlanden bzw. vielmehr an seinem dortigen Stellvertreter Marquis de Prié (1658–1726). Schließlich führten die unverhohlenen und scharfen Aussagen Alexanders Graf Bonneval (1675–1747) über Prié zu dessen Sturz mit Haft in der Festung Spielberg in Brünn, aber auch zur Renunziation des Statthalteramts durch Prinz Eugen.¹⁰

In den Einträgen zu Prinz Eugen wird durchaus Kritik des Kaisers an seinem Berater spürbar. So notierte Karl VI. am 26. Mai 1722: „pri[nz] r[e]den, nahr [Narr?], neg[otia]“. In diesem Jahr kam es etwa zu Unstimmigkeiten bei der Bestellung Kardinal Althanns (1680–1734) zum Vizekönig in Neapel, und der Prinz sah sich laufender Kritik wegen Truppensoldzahlungen ausgesetzt.¹¹ Gleichzeitig vermerkte Karl VI. an mehreren Stellen sein Bemühen um das Verbleiben des Prinzen im Amt. 1725 ist wieder ein Anstieg der Erwähnungen in den Notizen bemerkbar: Eugen wurde also regelmäßig zu Rate gezogen und konnte sich den Zugang und das Vertrauen des Kaisers trotz der Krisen und Intrigen um ihn bewahren.

Abschließend soll noch auf Kaiserin Elisabeth Christine eingegangen werden, deren Nennungen nach dem Tod Althanns 1722 einen sprunghaften Anstieg erfahren. Als Grund dafür ist 1723 auf die Prager Reise und die Schwangerschaft der Kaiserin mit der Geburt der Tochter Maria Amalia (Anfang April 1724) sowie die damit einhergehende Sorge um ihre Gesundheit zu verweisen, doch dürfen die häufigen Erwähnungen nicht auf diese Umstände reduziert werden. 1725 wird Elisabeth Christine in den Notizen etwa 119 Mal erwähnt, einzig der Hofkanzler (131), Perlas (106) und der allgemeine Verweis auf ‚Minister‘ kommen ähnlich häufig vor. Max Braubach hält in Hinblick auf einen möglichen steigenden Einfluss der Kaiserin nach dem Tod des Favoriten fest, „daß der Kaiser nirgend neuen menschlichen Anschluß suchte, der sich politisch auswirken konnte.“¹² Die Tagebuchnotizen mit den häufigen Erwähnungen politischer Vertrauter legen jedoch ein anderes Bild nahe:



Übersicht der Nennungen für das Jahr 1725

	1720	1721	1722	1723	1724	1725
Althann	166	347	272	126	71	55
Stella	21					
Perlas	15	29	46	52	79	106

Erzbischof von Valencia	5	7	5	7	4	
Mikosch	15	31	1			
Starhemberg	7	7	6	10	8	16
Prinz Eugen	11	22	32	33	55	52
Trautson		8	8	4	3	
Hofkanzler Sinzendorf	3	26	23	40	56	131
Reichsvizekanzler Schönborn	0	12	5	22	29	23
Windischgrätz	9	10	5	3	4	4
Garelli	2	7	12	5	3	4
Imbsen		2	4	6	2	1
Wallis	3	5	14	1		
Minister	29	51	101	102	121	119
Kaiserin Elisabeth Christine	12	38	14	103	105	119
Kaiserinwitwe Amalia Wilhelmine	2	17	17	15	12	19
Franz Stephan, Prinz von Lothringen				41	9	4

Übersicht zu den namentlichen Erwähnungen in den Tagebuchnotizen im Zeitraum 1720–1725

Es kann also festgehalten werden, dass sich die besondere Rolle Althanns am Wiener Hof in den Tagebüchern deutlich abzeichnet. Auch der besondere Zugang und damit wohl die entsprechenden Einflussmöglichkeiten von Vertretern der ‚spanischen‘ Gruppen, wie etwa Stella, Perlas oder auch Mikosch, lassen sich nachweisen. Daneben konnte sich aber auch Prinz Eugen die Nähe zum Kaiser stets bewahren.

Alltag, Fest und Musik am Kaiserhof

Karl VI. notierte regelmäßig die Messen und Andachten im Rahmen des Kirchenjahrs, auch wenn er häufig nur deren Abhaltung, die Uhrzeit und nicht selten den Ort vermerkte, sofern diese nicht in der kaiserlichen Burgkapelle stattfanden. So

verwies er etwa auf Kirchgänge in die Augustinerkirche, die Michaelerkirche oder zu den Schotten. Hinweise auf die gehaltenen Zeremonien oder die Ausstattung der Kirchen fehlen praktisch völlig.¹³ Beim Eintrag waren für den Kaiser also das Amt selber und sein Besuch relevant.

Zwar sind die Tagebücher zu konkreten Fragen des Zeremoniells wenig ergiebig, doch zeigen regelmäßige Verweise auf diese, dass der Kaiser sie ernst nahm. So notierte er etwa Abweichungen bei der Audienz des französischen Botschafters am 8. November 1725 („etlich verstoss wegen cerem[oniell]“), als der kaiserliche Leibwagen des Botschafters wegen des starken Regens in der Einfahrt stehen bleiben musste, statt in den Hof einzufahren.¹⁴ Im Vorfeld der Prager Krönung verwies der Kaiser auf die Zeremonien bzw. das Zeremoniell und die Wichtigkeit seiner Einhaltung (5. September 1723). Bei der Krönung der Kaiserin notierte er dann erleichtert: „k[ai]s[er]in wohl, kein anstos, alls gut“ (8. September 1723). In den Aufzeichnungen wird jedenfalls auch deutlich, dass die Sorge um die schwangere Gattin während des Aufenthalts in Prag stets mitschwang.

Im alljährlichen Wiener Festkreislauf nahmen musikalische Darbietungen einen festen Platz ein und sind daher wenig überraschend auch in den Notizen des Kaisers gegenwärtig. So hielt er die an seinem Namenstag bzw. am Geburtstag Elisabeth Christines abgehaltenen Operaufführungen fest und vermerkte auch die Wirtschaften, Maskeraden, Kavalierskomödien und Faschingsopern. Bei allen diesen Belustigungen verwies Karl VI. regelmäßig auf ihren Beginn und ihr Ende. Zur Wirtschaft am Faschingsdienstag 1725 notierte er: „nachmit[ag] bey weib, kinder, [Kostüm] anlegen, 7 ½ wyrtschaft, 8 ½ essen, 10 ¼ tandz, alles 3 aus, vor 4 bett“ (13. Februar). Zu den musikalischen Darbietungen finden sich durchaus auch kritische Kommentare, etwa dass eine Aufführung bzw. die Musik „gut“, „wohl“ oder eben „lang“ gewesen sei. Exemplarisch kann auf die relativ frühe Beteiligung seiner Tochter Maria Theresia an einem Stück am 3. Februar 1722 verwiesen werden, die sich beim Tanz bewährte („umb 6 caval[ier] comedi, madl Teres tanzt, wohl halten“).

An den genannten Stellen kann das Musikinteresse des Kaisers deutlich gemacht werden. Auch hielt er die Feste des Wiener Hofes neben jenen des Kirchenjahrs und dem Arbeitsalltag fest. Unerwähnt bleiben nach derzeitigem Bearbeitungsstand in den betreffenden Jahren hingegen die Träger der kaiserlichen Musik, etwa Hofkapellmeister Johann Joseph Fux oder Vizehofkapellmeister Antonio Caldara.

Bildende Kunst und Bauprojekte in den Tagebüchern

Trotz der intensiven Bautätigkeit, die sich etwa im Bereich der Wiener Hofburg für den Betrachtungszeitraum nachweisen lässt (Bau der Österreichischen Hofkanzlei,

Hofstallungen, Hofbibliothek und Reichskanzlei), sind Bauprojekte und ihre Protagonisten in den Quellen wesentlich schwerer fassbar. Da der Kaiser auf seinen Vertrauten Graf Althann stets nur mit dessen Nachnamen verwies, könnten sich manche Erwähnungen auf den 1716 ernannten Hofbaudirektor Gundacker Graf Althann (1665–1747) beziehen. Der Kontext der Nennungen scheint dies jedoch überwiegend auszuschließen.

Der für die Entwürfe kaiserlicher Medaillen und für Bauprogramme bedeutende Carl Gustav Heraeus (1671–ca. 1725) wird in den untersuchten Jahrgängen gar nicht genannt. Auch der Tod des Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) Anfang April 1723 bleibt unerwähnt. Häufig erscheint hingegen der Name Pio Niccolo Garellis (1679–1739), der ab 1723 Präfekt der Hofbibliothek war. Sein Name fällt aber praktisch ausschließlich im Zusammenhang mit seiner Rolle als medizinischer Vertrauensmann des Kaisers. Der Name von Garellis Vorgänger in der Hofbibliothek, Johann Benedikt Gentilloti (1672–1725), fällt einmal: „nahmit[*tag*] in bibl[*iothek*] ney mit Gentil[*oti*]“ (25. November 1720).¹⁵ Hinweise auf ihn und mehrfach auf Besuche in der ‚neuen‘ Bibliothek deuten jedenfalls auf das geplante und 1722 begonnene Bauprojekt am Josefsplatz hin.

Wird die Grundsteinlegung der Karlskirche am 4. Februar 1716 nicht erwähnt, notierte der Kaiser aber die Grundsteinlegung der Kirche des spanischen Spitals: „sonst 10 in spanis[*ch*] spital, ambt, stein legen“ (2. August 1722). Auch interessierte sich Karl VI. für den Fortgang der Arbeiten in der Schwarzspanierkirche: „11 spanisch clost[*er*], ambt, closterk[*i*]rchen s[*e*]hen“ (5. April 1723).

Etwas ausführlicher werden die Notizen zu Bauten bei den Reisen des Kaisers. So notierte er zu Schloss Pirnitz auf der Prager Reise: „alt schloss, hibs[*ch*]“ (23. Juni 1723). Zu Iglau ist zu lesen: „7 messen bey Jesuitem, schon kirch“ (25. Juni 1723) bzw. „schon statt, abson[*derlich*] plaz wo tu[*c*]her¹⁶, hib[*sch*]“ (24. Juni 1723). Diese Beispiele könnten beliebig erweitert werden, etwa anlässlich der Erbhuldigungsreise 1728 nach Innerösterreich;¹⁷ aus ihnen wird deutlich, dass sich der Kaiser für seine Umgebung interessierte und diese bewusst wahrnahm. Dabei notierte er sich auch Hinweise zur Landschaft. Gefiel ihm etwa Kärnten (19. August 1728: „schoner landt“), setzte ihm die Hitze und die steinige Gegend des Karsts 1728 zu.

Wird durch die Nennung von Gebäuden und Ortschaften ein gewisses Kunstinteresse des Kaisers greifbar, wird dieses durch die mehrfachen Besuche der Prager Gemäldegalerie 1723 besonders deutlich, die er unmittelbar nach seiner Ankunft, aber auch vor seiner Abreise zu seiner Zufriedenheit besuchte (1. Juli: „gale[*rie*], schazca[*mmer*] saal, hibs[*ch*] bilder“, 29. Oktober 1723: „gal[*erie*] bildter sehen“). Mehrfach notierte er Besuche auch in der Wiener „galeria“, etwa am 22. April 1723: „in galeria, wohl, zufriden“. Das Wienerische Diarium vermeldete unter diesem Datum den Be-

such des Kaiserpaars in der Kunstkammer. Auffällig ist jedenfalls, dass die Besuche in der Galerie alljährlich um den 20. April erfolgten (24. April 1721, 22. April 1723, 21. April 1724, 23. April 1725). Die Räumlichkeiten der kaiserlichen Galerie in der Stallburg waren erst kurz zuvor renoviert worden.¹⁸ Einzig 1722 fehlt knapp einen Monat nach dem Tod des Vertrauten Graf Althann eine entsprechende Nennung.

Das kaiserliche Zeremoniell und damit Fragen der kaiserlichen Repräsentation werden in den Notizen zwar mehrfach erwähnt, Details oder längere Ausführungen sind aufgrund der Kürze der Einträge aber nicht vorhanden. Karl VI. kommentierte vereinzelt gelungene Zeremonien oder auch Abweichungen vom Zeremoniell. Ein Reflektieren von kaiserlichen Bauprojekten oder eine vom Kaiser ausgehende Kunstpolitik ist in den Tagebüchern nicht bzw. diese selbst nur ansatzweise greifbar; aufgrund ihrer Kürze waren die Einträge dazu letztlich auch wenig geeignet. Immerhin finden einzelne Projekte durchaus Eingang in die Notizen (z. B. Bibliotheksbau, Spanische Spitalskirche, Schwarzspanierkloster). Auffallend ist jedoch insbesondere im Vergleich zu den politischen Ratgebern das Fehlen der Namen der Protagonisten. Eine Ausnahme bildet hier allein Pio Niccolo Garelli, der aber vor allem wegen seiner medizinischen Expertise zu Rate gezogen wurde.

Die Tagebuchnotizen vermitteln also einen Eindruck über den Zugang der kaiserlichen Ratgeber zu Karl VI., die Namen der Träger von Kunst und Musik am Kaiserhof fehlen im Untersuchungszeitraum jedoch weitgehend. Was könnte dies bedeuten, wenn Gespräche mit diesen Personenkreisen aber stattgefunden haben müssen? Vielleicht fügten sie sich für Karl VI. weniger stimmig in das Bild des arbeitsamen Monarchen, das er wohl künftigen Familiengenerationen vermitteln wollte. Folgerichtig erwähnte er vornehmlich die Namen der politischen Ratgeber neben jenen seiner Familie. Althann bildet dabei aufgrund seiner besonderen Vertrauensstellung eine Ausnahme. Neben der tatsächlichen politischen ‚Arbeit‘ wird jedoch sehr wohl dem Vergnügen in der Erwähnung von Jagden, Scheibenschießen oder Spielrunden Raum gegeben.

Die Tagebücher können als persönlicher Tätigkeitsbericht des Monarchen verstanden werden und waren nicht für eine breite Öffentlichkeit bestimmt. Demnach dienen sie nicht als Mittel der Repräsentation nach außen, zumindest war ihr Inhalt nicht für andere europäische Höfe bestimmt. Die Frage, inwiefern die Tagebuchführung des Monarchen ‚von außen‘ wahrgenommen wurde, muss unbeantwortet bleiben. Im Vergleich dazu steuerte der preußische König Friedrich II. über die Publikationen seiner Werke eine Generation später durchaus bewusst sein Bild in der Öffentlichkeit – eine Initiative, die letztlich bis heute wirksam ist. Dagegen trat Karl VI. nicht aktiv als Autor in Erscheinung, auch wenn der Monarch im Zentrum der höfischen Berichterstattung, etwa des Wiener Diariums oder anlassbezogener Huldigungswerke, stand.

Anmerkungen zur Kunst am Kaiserhof finden sich in den Notizen zwar in Ansätzen, doch waren die Namen der Träger für das Selbstverständnis des kaiserlichen Alltags scheinbar nicht bestimmend und damit auch nicht aufzeichnungswürdig. Letztlich eigneten sich die kurzen Einträge auch wenig zu längeren Bemerkungen zu einzelnen Persönlichkeiten, hierzu könnten sich aber in der persönlichen Korrespondenz des Kaisers Hinweise finden.

Anmerkungen

- 1 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Habsburg-Lothringisches Familienarchiv, Sammelbände 2. Im Beitrag werden die Tagebucheinträge unter dem Tagesdatum zitiert. Ergänzungen in den Tagebucheinträgen werden durch eckige Klammern und kursive Schreibweise gekennzeichnet.
- 2 Harald TERSCH, Abschlusslisten. Hundert Jahre habsburgischer Kalenderkultur (1600–1700), in: MIÖG [= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung] 116 (2008), 92–120.
- 3 Zu den Tagebüchern ausführlicher Stefan SEITSCHKEK, Die sogenannten Tagebücher Kaiser Karls VI. Ein Editionsprojekt, in: Helmut FLACHENECKER/Janusz TANDECKI/Krzysztof KOPÍŃSKI (Hg.), Editions wissenschaftliches Kolloquium 2013. Neuere Editionen der sogenannten „Ego-Dokumente“ und andere Projekte in den Editions wissenschaften, Toruń 2015, 107–140; vgl. auch Oswald REDLICH, Die Tagebücher Kaiser Karls VI., in: Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik, München 1938, 141–151. Stefan Seitschek, Die Tagebücher Kaiser Karls VI. (1720–1725), phil. Diss., Wien 2017.
- 4 Zur Aushandlung des Wiener Friedens vgl. Ana MUR RAURELL, *Diplomacia secreta y paz. La correspondencia de los embajadores españoles en Viena Juan Guillermo Ripperda y Luis Ripperda (1724–1727)/Geheimdiplomatie und Friede. Die Korrespondenz der spanischen Botschafter in Wien Johan Willem Ripperda und Ludolf Ripperda (1724–1727)*, 2 Bde., Madrid 2011.
- 5 Zu den Gruppen und deren Protagonisten am Wiener Hof zusammenfassend Andreas PEČAR, *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)*, Darmstadt 2003, 53–92.
- 6 Kardinal Wolfgang Hannibal Graf von Schrattenbach (1660–1738), Vizekönig von Neapel von 1719 bis zum Konklave 1721.
- 7 Andreas PEČAR, Favorit ohne Geschäftsbereich. Johann Michael Graf von Althann (1679–1722) am Kaiserhof Karls VI., in: Michael KAISER (Hg.), *Der zweite Mann im Staat. Oberste Amtsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit* (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 32), Berlin 2003, 331–344, hier 343.
- 8 Dass ein Amt bei Hof keineswegs den regelmäßigen Zugang zum Kaiser bedeutete, belegt etwa das Beispiel des Obersthofmeisters Anton Florian Fürst von Liechtensteins, der etwa keinen Sitz in der Geheimen Konferenz hatte (PEČAR, *Ökonomie* [wie Anm. 5], 61 f.) und in den Tagebüchern im Untersuchungszeitraum nur bei dessen Tod im Oktober 1721 Erwähnung findet.
- 9 PEČAR, *Ökonomie* (wie Anm. 5), 90.
- 10 Dazu Max BRAUBACH, *Prinz Eugen von Savoyen*, Bd. 4: *Der Staatsmann*, Wien 1965, 40–87, 115–215. Zu Bonneval auch Heinrich BENEDIKT, *Der Pascha-Graf Alexander von Bonneval (1675–1747)*, Graz 1959.

- 11 BRAUBACH, Eugen (wie Anm. 10), 93.
- 12 Ebenda, 92.
- 13 So erwähnte er in Ausnahmefällen die ‚Einäscherung‘ am Aschermittwoch oder auch die Palmweihe.
- 14 Siehe Stefan SEITSCHEK, „Einige caeremonialpuncten bet(reffend)“. Kommunizierende Gefäße. Zeremonialprotokoll und Wiener Diarium als Quelle für den Wiener Hof (18. Jahrhundert), Magisterarbeit Universität Wien, Wien 2011 (online-Version bei <http://phaidra.univie.ac.at/o:306189> [letzter Zugriff: 23.02.2017]), 177–182.
- 15 Zu diesem Alfred A. Srnad, Der Trientiner Johann Benedikt Gentilotti von Engelsbrunn (1672–1725). Notizen zu einem Lebensbild, in: Innsbrucker Historische Studien 18/19 (1997), 553–586.
- 16 Tuchmacher.
- 17 Vgl. dazu Wilhelm RAUSCH, Die Hofreisen Kaiser Karls VI., Diss. Universität Wien, Wien 1949, 95–142; Stefan SEITSCHEK, Die Erbhuldigung 1728 in Kärnten, ihre Organisation und Durchführung anhand ausgewählter Quellen, in: Carinthia I 202 (2012), 125–178. Zur Organisation und dem Verlauf der Erbhuldigungsreise anhand der Tagebücher vgl. Stefan SEITSCHEK, Die Erbhuldigungsreise 1728. Organisation und Durchführung, in: Renate ZEDINGER/Marlies RAFFLER/Harald HEPPNER (Hg.), Habsburger unterwegs. Vom barocken Pomp bis zur smarten Buisnesstour, Graz 2017, 45–85.
- 18 Zu dieser Sabine HAAG/Gudrun SWOBODA (Hg.), Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Stoffers Inventar (1720–1733), Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2010.

Martin Krummholz

Habsburgische Propaganda des kaiserlichen Botschafters am päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas (1714–1719)*

Bohemian Count Johann Wenzel von Gallas was an aristocratic envoy appointed to the papal court who was entrusted with the delicate task of promoting imperial interests in Rome during the war of the Spanish Succession. Thanks to his wealth and disposition, the aristocrat, a lover of pomp, successfully managed to play the role of an extravagant Baroque diplomat who also spent his time investing in his future career. As the Imperial Ambassador, Gallas represented his sovereign both physically and symbolically. The arts offered him the opportunity to make prestigious appearances and to visualise his political ambitions.

The official entry into the city of Rome and the subsequent first public audience with the Pope was the most important act of any diplomatic mission. For practical reasons Gallas' entry was quite modest in May 1714. But a second procession on 2 August 1715 featured a magnificent new convoy of carriages (*treno*) and enabled Gallas to improve his reputation markedly over a long period of time. Subsequently, he maintained excellent contacts with the members of the pro-Habsburg faction, coordinated the activities of the imperial agents in Rome and, in general, attended an official audience with the Pope twice a week. The Roman public also showed great interest in the Ambassador's residence: since January 1715 Gallas had lived in the Palazzo Cesarini which met all representative and prestigious requirements. The court household of an Imperial Envoy usually consisted of 100–200 people and included an architect, a poet, a composer as well as several singers and musicians.

Die Zeit zwischen 1690 und 1721 brachte für die kaiserlichen Botschafter am päpstlichen Hof besondere Herausforderungen mit sich, denn die kaiserlichen Gesandten dieser Periode mussten in der politisch schwierigen Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs zur Stärkung des kaiserlichen Prestiges und zur Förderung habsburgischer Interessen diplomatische Höchstleistungen erzielen. Es handelte sich um eine Ära, in der zum Zweck politischer Propaganda die Ausdruckskraft der Künste intensiv genutzt wurde. Hierbei reizte die Habsburg-Bourbon'sche Rivalität die Grenzen von Pracht und Pomp aus, wofür sich die Formen des römischen Barocks besonders eigneten, wie sie Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Pietro da Cortona, Johann Paul Schor etc. entwickelt hatten. In diesem Zusammenhang spielten auch die höchst komplizierten Regeln des römischen Zeremoniells eine wichtige Rolle, da in der ‚Ewigen Stadt‘ verschiedene kirchliche wie auch profane Hierarchien kollidierten, worauf die dortige Diplomatie



Abbildung 1: Anonym, Johann Wenzel Graf von Gallas, nach 1714.

in besonderem Maße Rücksicht nehmen musste; alles wurde mit größter Aufmerksamkeit beobachtet, und man musste sich eingestehen, dass „zu Rom liebet man die Pracht“.¹ Man erwartete also, dass die Diplomaten – und vor allem die Stellvertreter der wichtigsten Mächte – mit großartigem Aufwand und Luxus auftraten. Es handelte sich tatsächlich um ein Ringen, bei dem die Parteien mit den Mitteln visueller Propaganda ‚kämpften‘. Die diplomatischen Berichte sowie die römischen Zeitungen widmeten den regelmäßigen und außerordentlichen Festivitäten große Aufmerksamkeit. Mit Verzögerung übernahmen auch die ausländischen Zeitungen solche Informationen und verbreiteten sie europaweit. Auf der Bühne

des römischen *teatro del mondo* musste man daher mit Konsequenz, Selbstbewusstsein und überwältigendem Prunk auftreten. Zu den beachteten Qualitäten eines Botschafters gehörte aus diesem Grund auch seine Großzügigkeit. Aus der Reihe der adeligen Abgesandten des Kaiserhofs zeichneten sich diesbezüglich vor allem Anton Florian Fürst von Liechtenstein und Johann Wenzel Graf von Gallas aus (Abb. 1). Den ersten lobte man für „splendore del suo trattamento“ und später in Böhmen bemerkte man noch, dass „sein tratto ist sehr fein, si vede che pratticó Corte Romana“.²

Obwohl die Verleihung eines Gesandtenpostens als Zeichen besonderer kaiserlicher Gunst anzusehen war, trachteten viele – und sogar die reichsten Adligen (Johann Adam Andreas Fürst von Liechtenstein, Franz Joseph Graf von Czernin) – eine solche „Ehre“ zu vermeiden, weil sie ihnen zu kostspielig erschien.³ Mehrere kaiser-

liche Botschafter bankrottierten infolge ihrer diplomatischen Karriere,⁴ denn ihre exorbitanten Dienstausgaben mussten sie zur Gänze aus eigener Tasche bestreiten und konnten erst viel später mit einer Kompensierung (häufig in Form eines Hofpostens) rechnen. Im Vergleich mit anderen europäischen Botschafterposten galt derjenige in Rom (ähnlich wie jener in Paris) als prestigeträchtigster, aber auch als teuerster.⁵ Bei der Auswahl eines geeigneten Adepten spielte daher sein Reichtum immer eine wichtige Rolle. Graf Gallas kalkulierte im Voraus die Kosten seiner geplanten vierjährigen römischen Mission auf insgesamt 650.700 Gulden. Für die 180 Mitglieder des Personals und die 80 Pferde (bzw. Maultiere) rechnete er 120.000 Gulden, für die Ausstattung des Palais‘ schlugen 80.000 Gulden zu Buche, für die 15 (Parade- sowie Alltagskutschen) und 100 Sommer- und Winter-Livreen kamen 200.000 Gulden dazu. Auf weitere 30.000 Gulden schätzte man die Reisekosten.⁶ Zum Vergleich: Der Wert einer ansehnlichen Herrschaft (z. B. der Czernin’schen Herrschaft Kosmonos in Ostböhmen) lag damals bei rund 102.000 Gulden.⁷

Nichtsdestotrotz galt dieser extrem aufwändige römische Posten als Gipfel einer diplomatischen Karriere sowie als Auftritt auf der prächtigen ‚Hauptbühne‘ des europäischen Barocks. Die bisherige kaiserliche Hegemonie wurde durch die expansive Politik Ludwigs XIV. schwer gefährdet, was zur Folge hatte, dass man sich mit allen Mitteln – einschließlich der bildenden Künste – im Sinne einer visuellen Propaganda verteidigen musste. Das kam insbesondere in Rom zur Geltung, wo die Großmächte um den Einfluss auf die päpstliche Politik rangen. Der jüngeren Forschung zufolge stellte das barocke Rom eine – durch die päpstliche Bürokratie gehemmte – unproduktive und in der Melancholie der Protzerei versinkende Konsumstadt dar. Die tatsächliche ökonomische Bedeutungslosigkeit des römischen Adels wurde durch das Festhalten am Luxus und ein höchst kompliziertes Zeremoniell kompensiert.⁸ Obwohl der Nepotismus im Jahr 1692 formal abgeschafft worden war, bestätigt das Beispiel Clemens’ XI. Albani (1700–1721) und dessen Neffen – die Kardinäle Annibale (1682–1751) und Alessandro Albani (1692–1779) – einen andauernden, starken Einfluss der Mitglieder der päpstlichen Familien.⁹ Die höchsten exekutiven Posten in der Struktur des päpstlichen Staats bekleideten die Kardinal-Minister (*Segretario dello Stato, Governatore di Roma, Auditore della Camera, Tesoriere Generale* u. a.). Der Sozialhierarchie sowie dem Zeremoniell entsprechend folgten nach den Kardinälen die königlichen und andere Botschafter und Herzoge, dann die römischen *principi del Soglio* Colonna und Orsini, Reichsfürsten, die spanischen Granden, die Häupter des stadtrömischen Patriziats und Nepoten verstorbener Päpste und schließlich die restliche römische Aristokratie.¹⁰

Der nächste naheliegende Verbündete des Botschafters war der Kardinalprotektor des Reichs (*Cardinal Germaniae*). In den Jahren 1712–1725 hatte dieses Amt

Christian August von Sachsen-Weitz inne, dessen exekutiver Komprotektor Wolfgang Hannibal Graf von Schrattenbach (1660–1738) war.¹¹ Eine weitere Schlüsselrolle besaß der zuständige Stellvertreter (*Auditor*) beim päpstlichen Appellationsgericht (*Sacra Rota Romana/Tribunal Rotae Romanae*). Er vertrat üblicherweise den Kardinalprotektor sowie den Botschafter und ihm kam u. a. die Aufsicht über die (deutsche) Nationalkirche Santa Maria dell'Anima zu.¹² Zur Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs verteidigten die Auditoren bei der Kurie die kaiserlichen Interessen. Etliche Auditoren wurden – ähnlich wie die Gesandten – zu dieser Zeit aus den Reihen des habsburgischen Adels rekrutiert.¹³

Der kaiserliche Botschafter vertrat seinen Souverän körperlich sowie symbolisch, man musste ihm also dieselben Ehren erweisen wie dem Herrscher selbst. Durch seine offizielle diplomatische Mission, seine prunkvolle Repräsentation sowie sein Wirken hinter den Kulissen strebte der Botschafter nach Restitution verlustig gegangener Privilegien und des verlorenen Respekts vor der kaiserlichen Majestät. Die Zielgruppen, die man erreichen wollte, waren nicht nur die bedeutendsten Prominenten (Kardinäle, Prälaten, Adeligen), sondern auch breite Schichten, die das notwendige Publikum der veranstalteten Festivitäten bildeten. So sollte die römische ‚kaiserliche Parthey‘ durch Anhänger aus allen Ebenen der gesellschaftlichen und kurialen Hierarchie gestärkt werden. Deren Gunst gewann man durch formale Handlungen (Höflichkeiten, Geschenke, Gegenleistungen) sowie durch Protektion (Beförderungen, Titel-, Diplom- und Lehensverleihungen) und schließlich durch direkte Bestechung.

Die diplomatisch anspruchsvolle Zeit begann bereits vor dem Ausbruch des Spanischen Erbfolgekriegs. Ab 1689 in Rom, bemühte sich Anton Florian Fürst von Liechtenstein (1656–1721) intensiv darum, das damals tief gesunkene kaiserliche Prestige zu stärken, die Ansprüche seines Souveräns wieder geltend zu machen und dessen Position auf der „Bühne“ des römischen *teatro del mondo* zu festigen. Obwohl das Leben der barocken Oberschichten ohnehin eine permanente Inszenierung war, entsprach das römische Zeremoniell geradezu einer Wissenschaft, die man sich ohne Hilfe detaillierter Handbücher und Tabellen nicht aneignen konnte (Abb. 2). Um den zahlreichen Kollisionen von weltlichen und kirchlichen Hierarchien auszuweichen, bevorzugte man häufig eine informelle Begegnung *al incognito*. Der von Fürst Liechtenstein zusammengestellte Zeremonialkodex blieb maßgebend für alle künftigen kaiserlichen Abgesandten.

Nach Liechtensteins Abreise ernannte der Kaiser den Gran Contestabile des Königreichs Neapel, Filippo Alessandro Colonna (1663–1714) – das Haupt des prominenten italienischen Geschlechts, dessen Gunst er für Wien für essentiell hielt – zu seinem außerordentlichen Botschafter. Wahrscheinlich der treueste pro-habsburgische Adelige Italiens war damals Livio Odescalchi (1652/1658–1713) – der Neffe

The image shows a handwritten ceremonial table (Zeremoniell-Tabelle) from 1692. It is a large, rectangular document with a grid-like structure. The text is written in Italian cursive. The table is divided into several columns and rows. The columns likely represent different ranks or positions, and the rows represent the sequence of the ceremony. The handwriting is dense and somewhat faded in places, with some ink blots at the bottom of the page.

Abbildung 2: Zeremoniell-Tabelle, 1692.

Papst Innozenz' XI., der sich als Berufssoldat während der Türkenkriege besonders ausgezeichnet hatte.¹⁴ In Rom bewohnte Don Livio den angemieteten Palast des Kardinals Flavio Chigi auf der Piazza Santi Apostoli (Abb. 3)¹⁵, in dem man seit 1692 die berühmten Kunstsammlungen von Königin Christine von Schweden zu bewundern

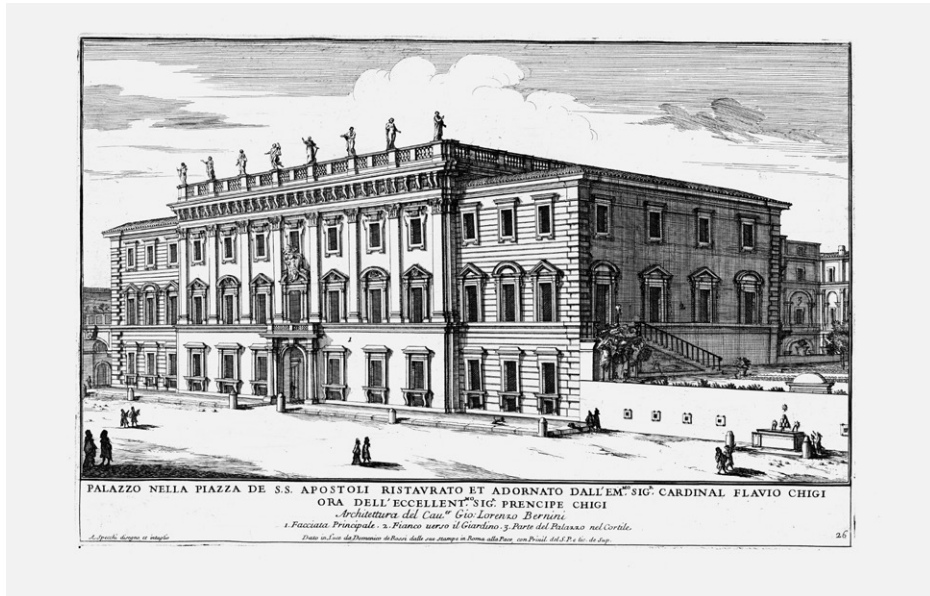


Abbildung 3: Alessandro Specchi und Domenico de Rossi, Palazzo Odescalchi, vor 1699 (in: *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna*, Rom 1665–1699, Bd. 4, 26).

waren und wo Odescalchi sieben Jahre später die polnische Königinwitwe (Maria Kazimiera Sobieska) prunkvoll unterbringen sollte. Zu den nächsten diplomatischen Kollegen der kaiserlichen Abgesandten gehörten auch die römischen Stellvertreter der Verbündeten Wiens: die Botschafter von Portugal und Venedig. Als entscheidend wurde ebenfalls eine Allianz mit den lombardischen und neapolitanischen Gouverneuren erachtet.

Im Jahr 1695 kam Georg Adam II. Graf von Martinitz (1645–1714), der eine charismatische Persönlichkeit war, als neuer kaiserlicher Botschafter an den päpstlichen Hof nach Rom. Der energische und patente Graf orientierte sich schnell im Umfeld der undurchsichtigen Intrigen des päpstlichen Hofes. Doch aufgrund seiner Rücksichtslosigkeit, mit der er die kaiserlichen Interessen durchsetzte, machte sich Martinitz in Rom bald im höchsten Maße unbeliebt und provozierte, dass auf seine Abberufung hingearbeitet wurde.¹⁶ Im Herbst 1699 wurde der verhasste böhmische Graf tatsächlich gegen Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706) ausgewechselt.¹⁷

Die Situation spitzte sich Ende des Jahres 1700 dramatisch zu, als vor dem Hintergrund des Tods des letzten spanischen Habsburgers die Wahl des neuen Pontifikus stattfand. Die Bemühungen Wiens für einem neutralen Papst waren vergeblich. Die

pro-bourbonische Majorität im Kardinalskollegium sicherte die Wahl des frankophilen Clemens XI. (Giovanni Francesco Albani [1649–1721]), wodurch die päpstliche Anerkennung des französischen Prinzen Philipp V. als spanischer König garantiert war. Die pro-bourbonische Politik des Papsts führte bald zur Verschärfung der Beziehungen mit Wien, die aber erst nach dem Tod Kaiser Leopolds I. (1705) ihren Höhepunkt erreichte.¹⁸ Am 10. September 1702 erklärte der Kaiser den beiden Bourbonen den Krieg. Im Herbst 1703 kam es in Rom – als Konsequenz der habsburgischen Proklamation von Erzherzog Karl zum spanischen König – zum berühmten ‚Krieg der Bilder‘.¹⁹ 1704 ließ die polnische Königinwitwe anlässlich der bayerischen Eroberung Passaus ein *Te Deum* aufführen, während die Pamphlete der pro-französischen Seite die Revolte Franz II. Rákóczis besangen.²⁰ Der Papst untersagte infolge des Kriegszustands die üblichen Karnevalslustbarkeiten inklusive der Theatervorstellungen, Bälle und Maskenumzüge.

Der Tod Leopolds I. stellte das Ende der zurückhaltenden Außenpolitik Wiens dar: Die beiden jungen habsburgischen Prätendenten Joseph und Karl traten gegen die Politik des Papsts mit außergewöhnlicher Entschiedenheit auf.²¹ Die Konfrontation gipfelte im Sommer 1705 mit der endgültigen Abberufung Lambergs aus Rom.²² Erst im nächsten Jahr vertraute Joseph I. dem beim päpstlichen Hof sehr unbeliebten Kardinal Vincenzo Grimani (1655–1710) die italienischen Agenden an. Ab dem Ende des Jahres 1706 bewegten sich die kaiserlichen Heere in Richtung Neapel – möglichst nahe an Rom. Mit Hilfe der englisch-holländischen Flotte eroberte man am 7. Juli 1707 Neapel und im September 1708 Sardinien. Die Besetzung der Ferrara'schen (eigentlich der päpstlichen) Lagune bei Comacchio durch die kaiserlichen Truppen im Mai 1708 markierte den letzten kriegerischen Konflikt zwischen Papst und Kaiser in der europäischen Geschichte.²³ Nach dem päpstlichen Bann und seiner Ankündigung eines Kreuzzugs stellte der Kaiser ein Ultimatum.²⁴ Kurz vor Mitternacht am 15. Jänner 1709 kapitulierte Clemens XI. und erkannte am 10. Oktober in aller Stille die Ansprüche von Erzherzog Karl in Spanien an. Die politische Lage war trotzdem weiterhin brisant, und die Beziehungen aller kaiserlichen Gesandten dieser Zeit zum Papst blieben angespannt. In der diplomatischen Korrespondenz begegnet man daher wiederholt dem Ausdruck päpstlichen Zorns.²⁵

In den Jahren 1708–1714 bekleidete Hercole Joseph Louis Turinetti Marquis de Prié (1658–1726) den Botschafterposten in Rom. Er hatte seine erfolgreiche Karriere als Kammerdiener des Prinzen Eugen von Savoyen begonnen, später war er savoyischer Ambassadeur in Wien gewesen und dann im kaiserlichen diplomatischen Dienst in Paris, den Niederlanden, Rom und Belgien gestanden.²⁶ Nach drei Jahren in Rom wurde Turinetti von Johann Wenzel Graf von Gallas (1671–1719) abgelöst, dessen Ernennung im Frühling 1713 in Wien unterschrieben wurde.²⁷ Dieser wohl-

habende böhmische Adelige und jüngst ernanntes (1712) Mitglied des Geheimen Rats hatte die Jahre 1705–1711 als Botschafter in England verbracht und gleichzeitig die Ämter des böhmischen Obristmarschalls (seit 1708) sowie des Obersthofmeisters (1712) der frommen Erzherzogin Maria Elisabeth (1680–1741) inne gehabt.²⁸

Gleich nach seiner Ankunft in Rom sollte Gallas den Papst privat besuchen, ihm seine Reverenz erweisen und den Termin seines öffentlichen Einzuges vereinbaren, den er mit aller Pracht („samt lärmenden Blasen“) zu realisieren hatte.²⁹ Die ausführlichen Instruktionen für Gallas sahen weiter vor, mit den pro-habsburgischen Kardinälen in Kontakt zu treten, aber diejenigen, die während des Kriegs auf pro-bourbonischer Seite (*angioini*) gestanden hatten (samt Kardinal Barberini), zu ignorieren. Eine Verbindung zur polnischen Königinwitwe wurde unterbunden. Sehr detailliert war das Verhältnis zum Gran Contestabile Colonna beschrieben. Im Falle etwaiger Unklarheiten sollte sich Gallas nach den von Liechtenstein verfassten Zeremonialregeln richten.³⁰

Zu den üblichen Aufgaben eines Botschafters gehörten die in der Regel zweimal pro Woche stattfindenden ordentlichen Audienzen beim Papst. Im Bedarfsfall konnte Gallas um eine außerordentliche (*extraordinarie*) Audienz ersuchen. Zweimal pro Woche musste er Depeschen nach Wien senden, an den Kaiser sowie an den Spanischen Rat, der die Angelegenheiten Spaniens und der italienischen Territorien verwaltete. Darüber hinaus beaufsichtigte der kaiserliche Botschafter am päpstlichen Hof den Betrieb der dortigen Kanzlei (praktisch durch den kaiserlichen Sekretär geleitet) samt deren italienischen, deutschen und spanischen Korrespondenzen. Er koordinierte auch die Tätigkeit der kaiserlichen Agenten, betreute alle Unterkünfte, an denen das kaiserliche Wappen prangte, und stand schließlich allen bedeutenden Reisenden aus dem Reich sowie aus den Erblanden zur Verfügung.

Die Reise des Grafen Gallas nach Rom wurde im Februar 1714 bei Verona durch eine vierzigtägige Pest-Quarantäne unterbrochen.³¹ Endlich, am 21. März 1714, fuhr Gallas inkognito im Beisein Turinettis und in Begleitung der Kutschen des Gran Contestabile Colonna und Livio Odescalchi mit einem Sechsergespann in Rom ein. Er bezog Odescalchis Palazzo auf der Piazza Santi Apostoli, den man für ihn vorsorglich eingerichtet hatte³², nahm an den Osterfeierlichkeiten teil und besichtigte auch Villen außerhalb Roms.

Der Einzug

Der wichtigste Akt der diplomatischen Mission war der offizielle Einzug in Rom und die darauf folgende erste öffentliche Audienz beim Papst. Beides musste im Voraus geplant und gut vorbereitet werden. Vor seinem öffentlichen Einzug verweilte

der Botschafter in Rom *al incognito*. Das war zwar einerseits billiger, andererseits schränkte es die diplomatisch-politische Aktivität des Botschafters beträchtlich ein, denn in dieser Position konnte er sich noch nicht diplomatisch für seine Ziele einsetzen. Aus diesem Grund hatte man sich bereits in einigen Fällen für einen verfrühten Einzug – ohne eigene Paradekutschen – entschieden. Doch bei einem Einzug mit ausgeliehenen (oder nicht so prächtigen) Kutschen riskierte man negative Reaktionen beim römischen Publikum. Und gerade dies geschah im Mai 1714, als Gallas auf Drängen Wiens seinen offiziellen Einzug verfrüht durchführte.³³ Der Graf konnte nicht auf die Fertigstellung seines pompösen Kutschenkonvois warten und musste sich für diesen Zweck die Kutschen des Kardinals Francesco Barberini ausborgen. Mit insgesamt nur 126 Wagen stellte sein öffentlicher Einzug am 13. Mai 1714 ein gesellschaftliches Debakel dar.³⁴ Zum Vergleich: Das Gefolge bei der Abschiedsaudienz des Fürsten von Liechtenstein im Jahr 1694 sowie der Einzugskonvoi des Grafen von Martinitz im Jahr darauf hatten aus mehr als 300 Kutschen bestanden.³⁵ Ebenso ungefähr 300 Wagen hatte man bei der ersten Audienz des Ambassadeurs Turinetti im Jahr 1710 gezählt. Dennoch, seit dem Tag seiner ersten offiziellen Audienz (22. Mai 1714) musste man Gallas öffentlich und ausnahmslos alle Ehren und Respekt erweisen. Den kleinsten Fehler im Bereich des diplomatischen Zeremoniells empfand man als Verletzung der kaiserlichen Majestät – mit allen weitreichenden Konsequenzen.

Ein Botschafterkonvoi bestand damals in der Regel aus fünf bis zehn Paradekutschen, wobei die wichtigsten (und prunkvollsten) die ersten drei bis fünf Sechsergespanne waren. Die Paradekutschen wurden direkt in Rom bei Spezialisten – manchmal bereits im Voraus – in Auftrag gegeben. Deren Herstellung kostete nicht nur eine enorme Geldsumme, sondern auch Geduld. Beide Aspekte – Geld und die notwendige Zeit – hatten zur Folge, dass man in einigen Fällen den feierlichen *Ingresso* um einige oder sogar viele Monate verschieben musste. Es konnte auch passieren, dass es überhaupt nicht zu einem offiziellen Einzug kam, was man aber als eine öffentliche Schande ansah. Graf Lamberg (1700) zahlte für seinen Konvoi (*treno*) 100.000 Gulden,³⁶ Gallas rechnete sogar mit 200.000 Gulden (einschließlich Livreen).³⁷ Wie bereits angemerkt: Die Öffentlichkeit beobachtete und kommentierte die Botschaftereinzüge und deren Kutschen mit größter Aufmerksamkeit.

Eine geringe Zahl von Kutschen marginalisierte das Prestige des Einzugs. Die Enttäuschung der Öffentlichkeit sowie der wichtigen Beobachter, die in Rom den ‚gewöhnlichen‘ Prunk erwarteten, führte zu unverhohlener Kritik und sogar Verachtung, die nicht nur den Botschafter, sondern auch dessen Souverän (!) treffen konnte. Als eine solche internationale Schande galt beispielsweise der Einzug des venezianischen Gesandten Erizzo „in forma Pauperit“ im Frühjahr 1700. Und man schrieb darüber

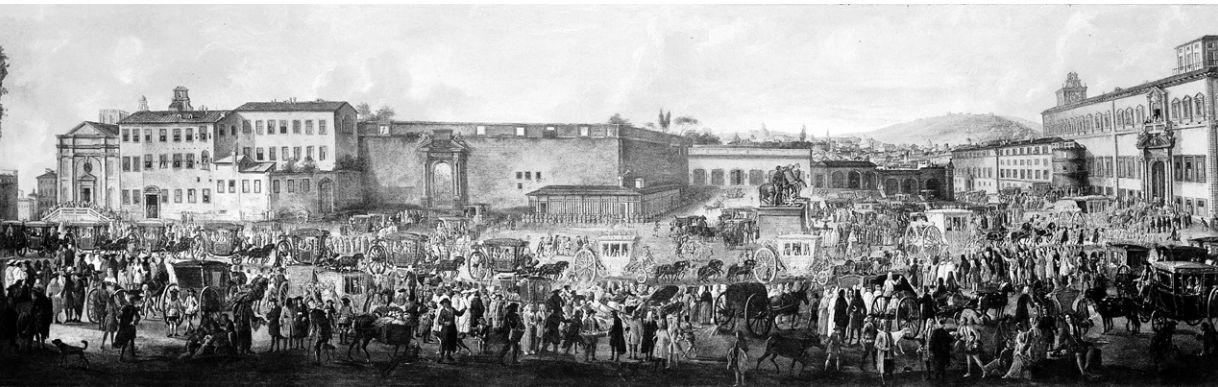


Abbildung 4a und b: Anonym, Offizieller Einzug und öffentliche Audienz des venezianischen Botschafters Niccolo Duodo, um 1714.

nicht nur in Italien, sondern auch in englischen Zeitungen.³⁸ Aus propagandistischen Gründen wurden die Beschreibungen der Einzüge sowie der Audienzen in der Regel auch in Form eines gedruckten Texts (manchmal mit Abbildungen) herausgegeben. Diese ikonographischen Quellen haben sich in großer Menge erhalten, vor allem in Form von Veduten, die uns eine gute Vorstellung geben.³⁹

Die öffentlichen Einzüge unterlagen einem strengen Zeremoniell: Am festgelegten Tag verließ der Botschafter unauffällig die Stadt und fuhr Richtung Ponte Milvio ab. Aus Rom kamen ihm dann entweder der entsprechende Kardinalprotektor oder einige der Kardinalkollegiums-Mitglieder entgegen. Ihnen folgte der Wagen des Staatssekretärs (früher des Kardinalnepoten) mit seinem Kammerdiener, der dann dem Botschafter zur Verfügung stand. Zu den hier schon versammelten Prunkwagen und den Wagen des römischen Adels kamen weitere Kutschen. Dann bewegte sich der

ganze *treno* Richtung Porta Fiaminia und weiter den Corso entlang bis zum Botschafterpalais, wo man für die wichtigsten Teilnehmer eine standesgemäße Erfrischung (*rinfresco*) vorbereitet hatte. Die erhaltenen Veduten stellen die versammelten Kutschen meistens auf der Piazza del Popolo, auf dem Höhepunkt des Einzugs, und vor dem päpstlichen Palast am Quirinal, dem Ort der offiziellen Audienz, dar (Abb. 4).

Nachdem man das Datum (22. Mai 1714) der ersten öffentlichen Audienz des Botschafters Gallas festgelegt hatte, distribuierte das gräfliche Personal die Einladungen an alle römischen Prominenten. Am Tag der Audienz versammelte sich der prächtig *all'Imperiale* bekleidete Gallas'sche Haushalt und wurde dem Rang nach in den Antekammern des Palais postiert. Der kaiserliche Kammerdiener bewirtete die Gäste mit Eis, Schokolade und Biskuits. Als der Graf den Audienzsaal verließ, ertönte die Glocke. Die Ehrenbelegschaft seiner Kutsche bestand aus fünf Erzbischöfen, und zu seinem Gefolge gehörte „di grandissimo numero de servitori“. Der ganze Weg war von jubelnden Massen gesäumt. Nach der Ankunft im Quirinalspalast verweilte der Graf in der Kutsche, bis sein Gefolge im Treppenhaus ein Spalier gebildet hatte. Danach stieg er über die Treppe hinauf und betrat die Antekammer (*Anticamera de' bussolanti*), in deren Mitte ihn der päpstliche Kammerdiener empfing, um ihn in die zweite Antekammer (*Anticamera della Bussola di Damasco*) zu begleiten, wo etliche Prälaten warteten. Nach dem Eintritt in den Audienzsaal (*Camera della Bussola di Damasco*) übergab der anwesende kaiserliche Sekretär dem Botschafter Gallas seine Beglaubigungsurkunde (*lettere credenziali*). Bei der Ankunft des Papstes verbeugte sich Gallas zweimal, kniete nieder und küsste den päpstlichen Halbschuh. Sitzend trug er auf Lateinisch seine Rede vor und übergab dem Papst die Beglaubigungsurkunde. Zum Schluss bat der Graf um die Bewilligung, die Mitglieder seines Personals vorstellen zu dürfen: Diese traten nacheinander vor und küssteten die päpstlichen Schuhe. Nachfolgend besuchte Gallas die beiden wichtigsten Kardinäle in ihren Appartements, Staatssekretär Fabrizio Paulucci (1660–1726) und den päpstlichen Kammerdiener Annibale Albani (1682–1751). Während der Rückkehr begleiteten den Grafen Fanfarenklänge zu seinem Palast, wo wiederum die vornehmen Gäste Erfrischungen erhielten und auf dem Platz vor dem Palais Almosen verteilt wurden.

Die quantitative Bilanz bei der ersten öffentlichen Audienz war besser als im Fall des Einzugs: Es kamen insgesamt 289 Kutschen, um an diesem Spektakel teilzunehmen.⁴⁰ Die nachfolgenden Wochen waren von den obligatorischen Besuchen bei insgesamt 34 Kardinälen ausgefüllt. Nach jedem dieser bis ins kleinste Detail geplanten Besuche folgte die beiderseitige höfliche Danksagung.⁴¹

Am 13. Juli 1714 traf auch der Olmützer Bischof Wolfgang Hannibal von Schrattenbach (1660–1738) inkognito in Rom ein. Nach einer kurzen Kontrolle der Bauarbeiten im Palazzo Altemps fuhr er zu seiner Villa in Frascati. Schon zwei

Wochen danach vollzog Schrattenbach seinen öffentlichen Einzug, daran anschließend bekam er im päpstlichen Konsistorium den Kardinalshut und wurde zum Komprotector der (österreichischen) Erbländer ernannt. Am 8. Jänner 1715 übernahm er seine Titularkirche San Marcello auf dem Corso.⁴²

Graf Gallas konnte seine Reputation erst fast ein Jahr später verbessern, als er am 2. August 1715 schließlich mit seinem neuen „manifico e sontuoso Treno“ ganz Rom in Staunen versetzte.⁴³ Aufgrund der ausführlichen Beschreibung seiner Kutschen kann man annehmen, dass diese den erhaltenen Kutschen des portugiesischen Abgesandten aus demselben Jahr sehr ähnlich sahen. Die Bekleidung des livrierten Personals wurde mit Silber gewebt, die Pferdegeschirre waren aus vergoldetem Brokat. Der *Treno* bestand aus vier Sechsergespannen und zehn Zweiergespannen. Die ersten vier Kutschen wurden mit monumentalen, vergoldeten Skulpturen und kostbaren Textilien verziert. Der erste Wagen (*stufiglia*), den man auf 50.000 Fiorini schätzte, fuhr obligat leer. Er war mit blauem Samt gepolstert und mit allegorischen Figuren der Minerva, der Aufklärung, der Barmherzigkeit und des Großmuts sowie im oberen Teil mit Putten, Lorbeerzweigen und dem kaiserlichen Adler dekoriert. Der zweite Wagen, jener des Botschafters selbst, war mit goldenem Brokat ausgeschlagen und mit Allegorien auf den Sieg des Friedens über den Krieg sowie Figuren von Herkules, Merkur und der Victoria mit Palmenzweig verziert. Den oberen Abschluss bildete die kaiserliche Krone. Die dritte Kutsche tapezierte man mit rotem Samt und wählte Personifikationen der Aufklärung, des gekrönten Ruhms und der Unsterblichkeit. Der vierte Wagen war mit grünem Samt ausgestattet und mit Putti mit Lorbeerkränzen dekoriert. Graf Gallas übertraf damit angeblich „alles, was man je in Rom sehen konnte“.⁴⁴

Der Palast

Im Gegensatz zu den spanischen und venezianischen Gesandten oder auch zu den toskanischen Großherzogen besaßen die kaiserlichen Botschafter in Rom kein ständiges Domizil. Dieses Faktum stellte – praktisch wie zeremoniell gesehen – ein Manko dar. Jeder Botschafter war daher auf eine *ad hoc* ausgehandelte und sehr aufwändige Anmietung angewiesen. Finanziell sowie logistisch herausfordernd war auch die notwendige Einrichtung solcher gemieteten Unterkünfte, die man am Ende jeder Mission wieder komplett verkaufte. Eine optimale Residenz sollte die Ansprüche an erwünschte Stattlichkeit, an großzügige Geräumigkeit und vor allem an eine passende Lage erfüllen. Nach solchen, diesen Kriterien entsprechenden Gebäuden herrschte in der Ewigen Stadt immer eine erhebliche Nachfrage. Im Hinblick auf den Status einer autonomen diplomatischen Jurisdiktion (*luogo di rispetto*), den die römischen

Botschaftersitze genossen, waren sowohl die allzu frequentierten Lokalitäten als auch die Hauptverkehrsadern Roms völlig ungeeignet.

Residenzen der kaiserlichen Botschafter in Rom 1689–1721

1689–1694: Anton Florian Fürst von Liechtenstein (Palazzo Cesarini)

(interr. Gran Contestabile Colonna)

1695–1700: Georg Adam Graf von Martinitz (Palazzo Barberini Monte della Pietá)

1700–1705: Leopold Josef Graf von Lamberg (Palazzo Madama, 1702 Palazzo Gaetani)

(interr. Kardinal Vincenzo Grimani – Palazzo Riario)

1708–1714: Hercole Joseph Louis Turinetti, Marquis de Prié (Palazzo Buffalo)

1714–1719: Johann Wenzel Graf von Gallas (Palazzo Odescalchi, 1715 Palazzo Cesarini)

1714–1721: Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach (Palazzo Altemps)

Als erste römische Wohnung diente Gallas der schon erwähnte und günstig gelegene Palazzo Chigi (später Chigi-Odescalchi) auf der Piazza Santi Apostoli, den er schon Ende des Jahrs 1714 verlassen musste.⁴⁵ Anfang Jänner 1715 zog der kaiserliche Botschafter in den Palazzo Cesarini in der Via Cesarini (heute Corso Vittorio Emanuele II.).⁴⁶ In diesem in den Jahren 1926–1929 demolierten Palast wohnte 1692–1694 auch Anton Florian von Liechtenstein.⁴⁷ Für die Anmietung des Palazzo Cesarini zahlte Graf Gallas vermutlich denselben Preis wie der portugiesische Botschafter im Herbst 1719, nämlich 1030 Scudi pro Jahr.⁴⁸ Der Palast erfüllte die Anforderungen einer repräsentativen Stattlichkeit. Das Hauptappartement befand sich im zweiten Stock entlang der Straße (Abb. 5) und bestand aus einem Eingangssaal (*sala dei Parafrenieri*), drei Antekammern und dem Audienzsaal (*stanza maggiore/stanza del Baldacchino*) mit einem Balkon. Der offizielle Status der Empfangsräume mit ihren aus wertvollen Textilien zusammengesetzten Baldachinen wurde durch das Vorhandensein der Wappen und Bildnisse der Botschafter und deren Souveräne bekräftigt. Das Baldachin-Privileg stand ausschließlich den Kardinälen, den Gesandten und nur einem begrenzten Kreis von Fürsten und Herzögen zu.⁴⁹ Die fünf Räume des an das Prunkappartement anschließenden, engen Flügels bildeten das Appartement des Botschafters. Die Repräsentationsräume seiner Gemahlin befanden sich zwei Geschosse höher.

Aufgrund der *Stati Anime* sowie der Botschafterberichte kann man grob festhalten, dass der Hofstaat eines kaiserlichen Gesandten in der Regel 100–200 Personen umfasste. Von diesen gehörte etwa die Hälfte zum livrierten Personal, dem im Rahmen



Abbildung 5: Palazzo Cesarini Chiassi, Ende des 19. Jahrhunderts.

des Zeremoniells eine wichtige Rolle zukam. Zu der Gruppe der insgesamt 174 ‚ständigen‘ Bediensteten des Grafen Gallas zählten auch ein Architekt (Giulio Contini), ein Komponist (Giovanni Bononcini), ein Dichter (Paolo Vannini), drei Sänger und 13 Musiker. Manchen Diener ‚erbte‘ Gallas von seinem Vorgänger: Decano Fabrizio Leoni hatte schon unter Liechtenstein, Martinitz sowie Turinetti gedient. Aus dem früheren englischen Hofstaat des böhmischen Grafen stammten der erfahrene Sekretär Giovanni Pietro Primoli und der Stallmeister Arnold Rittfeld, deren Aussehen in den Karikaturen des päpstlichen Hofkünstlers und Malers Pierleone Ghezzi (1674–1755) festgehalten ist.⁵⁰ Der große Gallas'sche Haushalt dehnte sich über weitere Häuser in der nahen Umgebung aus, einschließlich des sogenannten Palazzetto Cesarini, wo in den Jahre 1716–1717 der in Rom studierende Joseph Emanuel Fischer von Erlach logierte.⁵¹

Die von Gallas' Hofstaat bewohnten Gebäude (Abb. 6) trennte jedoch die Via Cesarini, die als Teil der regen Via Papale die beiden päpstlichen Residenzen Quirinal und Vatikan miteinander verband. Der öffentliche Brunnen sowie die Straßengeschäfte (*boteghe*) in den angemieteten Häusern verursachten allerdings ständige Störungen. Die kaiserlichen Gesandten beklagten sich regelmäßig beim römischen Gouverneur über die Verletzung des Status des *luogo di rispetto*. Daher verfolgte Graf Gallas langfristig den Kauf eines besser situierten und adäquateren Palastes, der als

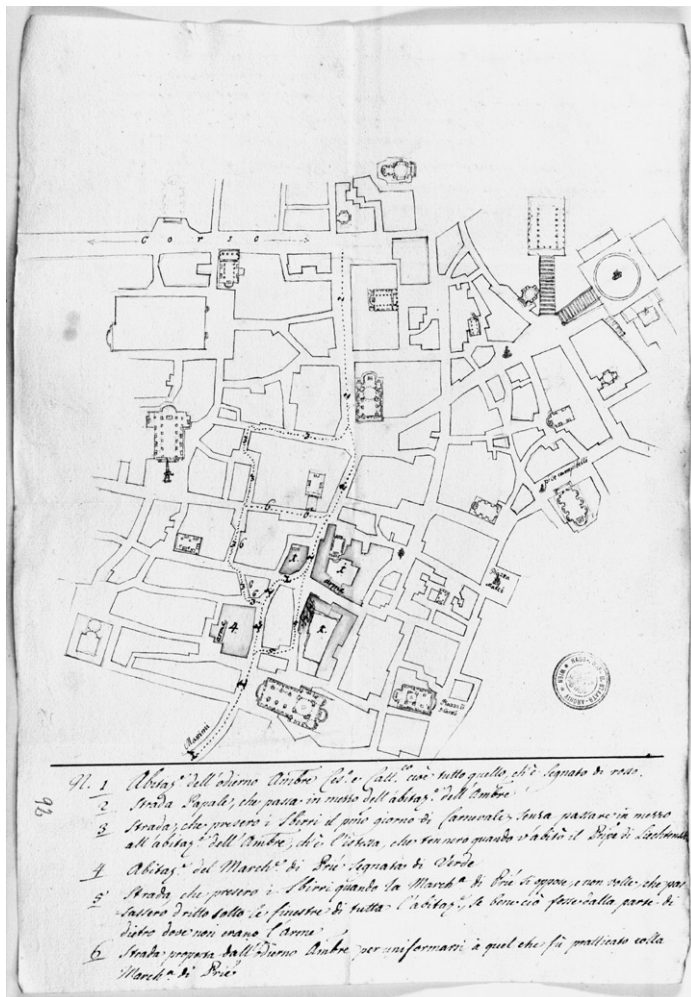


Abbildung 6:
 Situationsplan mit dem von Johann Wenzel von Gallas gemieteten Palais Cesarini (Nr. 1) samt anliegenden Häusern, 1715.

ständiger Sitz der kaiserlichen Botschafter in Rom dienen sollte. Hier sollten auch die Kanzleien sowie das Archiv untergebracht werden. Dies würde Geld sparen und Auseinandersetzungen vermeiden.⁵² Doch hätte man für ein solches Vorhaben der Hilfe einer dritten Person bedurft, da der römische Hof den Verkauf von Immobilien an Fremde nicht genehmigte. Von dem beabsichtigten Ankauf des Palazzo Riario (später Corsini) in Trastevere, wo früher Kardinal Grimani gewohnt hatte, ist man im Jahr 1717 vermutlich aus finanziellen Gründe abgekommen. Doch wurde zumindest Gallas' Forderungen nach der Schaffung der ständigen Posten des Kammerdieners, des Dechants und des Hauptmanns (*Capitano della Piazza*) stattgegeben.⁵³

Die Feste

Die adäquate kaiserliche Repräsentation und die pro-habsburgische Propaganda spiegeln sich nicht nur in der Gestaltung und Ausschmückung der Paradekutschen, sondern auch in der Ikonographie der ephemeren Architekturen, die der Botschafter anlässlich der obligatorischen Feierlichkeiten der aus Wien importierten ‚Galatage‘ (am 28. August der Geburtstag der Kaiserin, am 4. November der Namenstag des Kaisers), der gewöhnlichen Kirchenfeste und der bedeutendsten militärischen Triumphe bestellte. Bei solchen Gelegenheiten fertigten herausragende römische Architekten die Festdekorationen für die Fassaden sowie die Interieurs der Residenz und/oder der Nationalkirche; führende Komponisten lieferten die Festkantaten bzw. Serenaden, deren Sujets und Botschaften dieselben Zwecke verfolgten: Die Verherrlichung des Kaiserhauses, dessen Machtansprüchen sowie der Tugenden seiner Angehörigen. Diese großartig arrangierten Spektakel unterlagen dem damals völlig selbstverständlichen, einheitlichen Konzept dynastischer Propaganda. Immer wiederkehrende symbolträchtige Elemente und Motive (kaiserlicher Adler, die Figur des Herkules u. a.) zierte nicht nur ephemere Architekturen, Gemälde, Skulpturen und Kutschen, sondern auch Tischdekorationen und die beliebten ‚Schaussen‘, Feuerwerke sowie Libretti und Musik. Anlässlich größerer Feierlichkeiten dekorierte man die Fassade der Deutschen Nationalkirche Santa Maria dell’Anima – eventuell auch jene der Spanischen Nationalkirche San Giacomo, der Lombardischen Nationalkirche Santi Carlo e Ambroggio oder der Patronatskirche des Kardinals Schrattenbach San Marcello al Corso – mit ephemeren Kulissen, Tapisserien, Bildern, silbernen Gefäßen, Blumen und Beleuchtungen. Als Gegenstück zu öffentlichen Spektakeln, Illuminationen, Feuerwerken und Weinfontänen wurden die Festmähler (*rinfreschi* oder *banchetti*) im Palazzo mit musikalischen Aufführungen und nachfolgenden Bällen gefeiert. Die Festtafeln dekorierte man mit beliebten *trionfi (da tavola)* oder sogenannten ‚Schaussen‘ (aus Zucker, Pudding, kandiertem oder gefrorenem Obst geformten essbaren Skulpturen, die natürlich der gewohnten Ikonographie entsprachen). Während sich die früheren kaiserlichen Botschafter (Liechtenstein, Martinitz, Lamberg, Grimani) an den berühmtesten römischen Architekten Carlo Fontana (1638–1714) gewandt hatten, musste Gallas den weniger bekannten Architekten Giovanni Battista Contini (1642–1723) und dessen Sohn Giulio für seine Vorhaben wählen. Der Ruhm solcher Veranstaltungen wurde mittels Berichten und gedruckten Medien über die Grenzen Roms und Italiens verbreitet.

Im Frühling 1716 verließ Johann Wenzel Gallas „auf einige Monath“ Rom und verweilte länger als ein Jahr in Böhmen und Wien,⁵⁴ wo am 3. Juli sein einflussreicher Schwiegervater Philipp Sigismund Graf von Dietrichstein (1651–1716) starb. Am

26. Oktober 1716 heiratete Gallas in der Hofburg seine Schwägerin Marie Ernestine (1683–1745). Während seiner Abwesenheit wurde der Graf in der Ewigen Stadt durch Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach vertreten. Diesem kam daher Ende April 1716 auch die ehrenvolle Aufgabe zu, eine prunkvolle Feier (*pompa natalizia*) anlässlich der Geburt des Thronfolgers, Erzherzog Leopold Johann, zu organisieren.

Im Sommer 1717 kam Graf Gallas nach Rom zurück, mit ausführlichen Instruktionen des Kaiserhofs in Wien ausgestattet. Die Mehrheit der Punkte betraf zeremonielle Unklarheiten.⁵⁵ Man kam zu dem Schluss, dass bei öffentlichen Zeremonien dem Governatore di Roma *il luogo piú degno* – also ein Ehrenposten zwischen dem Papst und dem (kaiserlichen) Botschafter – nicht zustand, er sollte sich zumindest ein kleines Stück dahinter halten. Gallas sollte heimlich (zur Verringerung der Ausgaben) eine sukzessive und unbemerkte Minderung der allzu aufwändigen Zurschaustellungen von Prunk und Luxus mit den anderen römischen Gesandten vereinbaren.⁵⁶ Bald nach seiner Ankunft absolvierte Gallas eine außerordentliche Audienz beim Papst und den Kardinälen, bei der man seine Gemahlin mit Geschenken willkommen hieß. Die fromme Botschafterin trug zur Reputation ihres Manns bei und wurde eine bedeutende Akteurin des gesellschaftlichen Lebens in Rom. Besonders schätzte sie die Gesellschaft der beiden, in Rom verweilenden und zu kirchlichen Karrieren vorausbestimmten, bayerischen Prinzen Philipp Moritz und Klemens August.⁵⁷ An der ersten der regelmäßig von der Botschafterin veranstalteten Abendgesellschaften (*nobile conversazione*)⁵⁸ nahmen u. a. die Herzogin von Bracciano, die Fürstin von Rocca, die beiden Kurprinzen und der Kardinal von Schrattenbach teil.⁵⁹ Anfang Oktober 1717 organisierte Gallas eine prachtvolle Feier zur Erinnerung an die Eroberung Belgrads durch Eugen von Savoyen,⁶⁰ deren Ablauf die zeremoniellen Auseinandersetzungen signifikant verkomplizierten. Das betraf vor allem die Semipontifikale-Messe, die in Santa Maria dell'Anima erstmals wieder nach ein paar Jahrzehnten stattfand. Man war unsicher, ob die Kardinäle vom Papst oder vom Botschafter eingeladen werden sollten, ob die Messe vom päpstlichen Chor gesungen werden sollte, und ob die Pagen während der Liturgie die Kerzen halten durften. Und schließlich auch, wo Gallas die Kardinäle begrüßen sollte, wie hoch und mit welchen Textilien die einzelnen Sesseln gepolstert sein sollten usw.⁶¹

Wegen der aggressiven spanischen Außenpolitik verlief die Schlussetappe der italienischen Tätigkeit des Grafen Gallas durchaus dramatisch.⁶² Im Frühling 1719 wurde der Graf zum Vizekönig von Neapel (ein außerordentlich begehrter Prestigeposten) ernannt, wohin er sich – seiner Gesundheit zuliebe – so bald wie möglich begeben wollte.⁶³ Durch unvorhergesehene Verzögerungen trat er die Reise jedoch verspätet, während der heißen Sommermonate, an.⁶⁴ Daraufhin erkrankte Gallas in Neapel und starb unerwartet am 25. Juli 1719, nur wenige Tage nach seinem Amtsantritt.⁶⁵

Durch sein prachtvolles Auftreten war es dem böhmischen Grafen gelungen, die Aufmerksamkeit Roms auf sich zu lenken, was zur Stärkung des kaiserlichen Prestiges beitrug und alle potenziellen Versuche, dieses zu mindern, eliminierte. In Summe erweist sich das Verhältnis des Grafen Gallas zur Kunst als ausgesprochen ambivalent: Der Kunst kam für ihn in erster Linie die Rolle eines visuellen Rahmens, einer Staffage oder eines musikalischen Hintergrunds innerhalb eines herausragenden Barockspektakels der Repräsentation, der politischen Ambitionen und der sozialen Hierarchien zu.⁶⁶

Das Ziel der kaiserlichen Botschafter am päpstlichen Hof war es, den *status quo* zu überwachen, die exklusive Position des Kaisers zu bestätigen sowie durch symbolische (visuelle) Übermacht die Vorrangstellung zu halten bzw. den Eindruck der Einzigartigkeit (und Attraktivität) weiter zu bekräftigen. Die Förderung von Künstlern war einerseits Ausdruck von Großzügigkeit und andererseits ein übliches Kennzeichen eines kultivierten Angehörigen der oberen Schicht. Im Vergleich mit anderen Botschafterkollegen verfügte Gallas über (scheinbar) genügend Finanzmittel, die er ohne zu zögern für seine prunkvollen Auftritte opferte, um die Ewige Stadt zu begeistern. Denn auf seinen guten Ruf hatte der Graf hohen Wert gelegt. Wie sehr Gallas' Leistung von seinem Naturell oder von einer möglichen strategischen Motivation – im Sinne einer Investition in die zukünftige Karriere – vorangetrieben wurde, ist schwer zu bestimmen. Johann Wenzel von Gallas stellte jedenfalls einen geborenen Barockdiplomaten dar, der seine Ziele mit verschwenderischer Opulenz zu verfolgen wusste.

Anmerkungen

* Dieser Text entstand im Rahmen des Projekts der Universität Pardubice *Bohemian and Moravian Nobility in the Diplomatic Service of the Austrian Habsburgs (1640–1740)*, 2013–2017, The Czech Science Foundation (GA ČR), Projektnummer 13-12939S.

1 Europäische Fama, 10. August 1715, Nr. 175, pag. 489.

2 AVA, Familienarchiv Harrach (weiter nur FA Harrach), Karton 304, Brief des W. A. von Stenberg an Ferdinand Bonaventura Harrach, Prag, 4. Dezember 1694

3 Petra VOKÁČOVÁ, Příběhy o hrdé pokoře. Aristokracie českých zemí a císařský dvůr v době vrcholného baroka, Dissertation, Masarykova univerzita v Brně 2007, 91f, 388 f.

4 Friedrich POLLEROS, Die Kunst der Diplomatie. Auf Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706), Petersberg 2010, 526 f.

5 HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Varia, Karton 28, Faszikel 1719.

6 Staatliches Regional Archiv Děčín (weiter nur SOA Děčín), Familienarchiv Clam-Gallas (weiter nur HS Clam-Gallas), Inv.-Nr. 1543, Karton 436.

7 Angabe aus dem Jahr 1729: VOKÁČOVÁ, Příběhy (wie Anm. 3), 393.

8 Elisabeth SLÁDEK, Palazzo Chigi an der Piazza SS. Apostoli, Dissertation, Universität Wien 1983, 3 f.

- 9 Christian Gottfried BUDER, *Leben und Thaten des klugen und berühmten Pabsts Clementis des Eilfften*, Frankfurt am Main 1720; Gaetano MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica I*, 1840, 179–181; Emilio LAVAGNINO, *Il Settecento a Roma*, Rom 1959; Luciano ARCANGELI/Angela NEGRO/Lucilla DE LACHENAL (Hg.), *La Roma di Papa Albani (1700–1721)*, Rom 2001, Giuseppe CUCCO, *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700–1721*, Venedig 2001.
- 10 *Notizia della Corte di Roma e de i Trattamenti, e Cerimonie, che si usa*. SOA Děčín, HS Clam-Gallas, Inv.-Nr.1531, Karton 431; Girolamo LUNADORO, *Relazione della Corte di Roma*, Rom 1697.
- 11 Josef WODKA, *Zur Geschichte der nationalen Protektorate der Kardinäle an der römischen Kurie (Publikationen des ehemaligen Österreichischen Historischen Instituts in Rom IV/1)*, Innsbruck-Leipzig 1938, 62; Richard BLAAS, *Das Kardinalprotektorat der deutschen und österreichischen Nation im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 10 (1957), 153.
- 12 Richard BLAAS, *Das kaiserliche Auditoriat bei der Sacra Rota Romana*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 11 (1958), 88–90.
- 13 Wie z. B. in den Jahren 1700–1711 Franz Karl Graf von Kaunitz (1676–1717), seit 1711 Bischof von Laibach; Michael Friedrich Graf von Althann (1682–1734): Auditor (seit 1714), Bischof von Vásc (1718), Kardinal (1719), römischer Botschafter (1720), Vizekönig von Neapel (1722).
- 14 Ulrike SEEGER, *Die wirtschaftliche und architektonische Inbesitznahme der mittleren Donau nach den Friedenschlüssen von Karlowitz und Passarowitz*. Livio Odescalchi und Prinz Eugen, in: Karl MÖSENER/Michael THIMANN/Adolf HOFSTETTER (Hg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, Petersberg 2014, 568–578.
- 15 Elisabeth SLADEK, *Der Palazzo Chigi-Odescalchi an der Piazza SS. Apostoli*. Studien und Materialien zu den frühen Bauphasen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Römische historische Mitteilungen* 27 (1985), 439–505; Almamaria MIGNOSI TANTILLO, *La Galleria e l'alcova dell cardinale Chigi*. Troppa E. C. Fancelli nel palazzo ai Santi Apostoli, in: Maria Grazia BERNARDINI/Silvia DANESI SQUARZINA/Claudio STRINATI (Hg.), *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, 305–312.
- 16 Marcus LANDAU, *Rom, Wien, Neapel während des spanischen Erbfolgekrieges*, Leipzig 1885, 267.
- 17 POLLERROSS, *Die Kunst* (wie Anm. 4), 346.
- 18 LANDAU, *Rom* (wie Anm. 16), 64.
- 19 POLLERROSS, *Die Kunst* (wie Anm. 4), 404–406.
- 20 Ebd., 173.
- 21 Ebd., 187 f.
- 22 Ebd., 487.
- 23 LANDAU, *Rom* (wie Anm. 16), 371 f.
- 24 Ebd., 365–366.
- 25 Ebd., 421 f., 436.
- 26 Laura PALMUCCI QUAGLINO, *Dai Turinetti di Priero ai Ferrero d'Ormea*. Vicende familiari e architettoniche di un palazzo torinese tra Sei e Settecento, in: *Arte Lombardia* 2 (2004), 63–68.
- 27 HHStA, StAbt, *Italienische Staaten*, Rom, Korrespondenz, Karton 93, Ernennungsdekret, Wien 13. April 1713.
- 28 Graf Gallas empfand den Hofbetrieb in Dienste der bigoten Erzherzogin gewissermaßen als ein Leiden: „Ich höre auch dass Sr: Ex: sich pleÿ in die schuch gebn lassen, damit in den Wohlfarthe gehn, due Spiezig Stainer nicht so in die Füße stechn. Item dass selbe öftters ganz abgemath und müde nacher Hauss kommn, und zu erbarmmen wehen, wie sie öftters ausssehe.“ Brief des Gallas'schen Hofmeisters J. H. Dienebier an dem Friedländer Hauptmann Platz, Wien 5. Jänner 1713; SOA Děčín, HS Clam-Gallas, Inv.-Nr. 445, Karton 104.

- 29 „Mentre il Sig. Ambasciatore Cesareo, e Cattolico Conte di Gallas stava disponendo di far una sontuosa publica Comparsa corrispondente al suo magnifico Ingresso, con havere a tal effetto pensato di scegliere li piú eccellenti Artefici, che sono in questa Città per fare il suo ricco Treno, ricevè inaspettatamente da Sua Maestá Cesarea, e Cattolica l'ordine di non disserirla: Onde non potendo essettuare ciò che haveva ideato“. *Avvisi Italiani, Foglio Straordinario*, 6. Juni 1714, 94.
- 30 HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Korrespondenz, Karton 93, Bericht Gallas, 31. Dezember 1714.
- 31 *The Post Boy*, 17. Dezember 1713.
- 32 *Diarium Viennese*, Num. 1115, 7. April 1714.
- 33 Siehe dazu Anm. 29.
- 34 *Avvisi Italiani, Foglio Straordinario*, 6. Juni 1714, 94.
- 35 *Avvisi italiani*, 7. Jänner 1696.
- 36 POLLEROSS, *Die Kunst* (wie Anm. 4), 524.
- 37 Siehe Anm. 5.
- 38 „The Roman people, who are fond of great shows, were very much suprized, that Signor Erizzo should appear in so mean Equipage, and the biting Pasquin, who it seems, expected something more magnificent, said that his Excellency had made his Entry in forma Pauperit Post Man and the Historical Account“, 16. März 1700; auch *Avvisi italiani*, 6. März 1700.
- 39 U. a. Fabio BENZI (Hg.), *Gaspare Vanvitelli e le origini del Vedutismo*, Rom 2002, 40, 41, 75, 89, 117, 173.
- 40 *Avvisi Italiani*, 6. Juni 1714, 94.
- 41 *Avvisi Italiani*, 2. Juni 1714.
- 42 *Avvisi Italiani*, 14. und 28. Juli, 106, 130; BUDER, *Leben* (wie Anm. 9), III., 93, 168.
- 43 *Avvisi Italiani, Foglio straordinario*, 21. August 1715, 137–140; *Evropäischen Fama*, 1715, Nr. 175, 489–491; HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Spanischer Rat, Karton 12, Bericht von Gallas, 3. August 1715. Silvia BESSONE (Hg.), *Embaixada do Marqués de Fontes ao papa Clemente XI. Marqués de Fontes' Embassy to pope Clement XI*, Lissabon 1996.
- 44 BUDER, *Leben* (wie Anm. 9), III., 247; *British Mercury*, 1715, 242–243.
- 45 *Avvisi Italiani*, 24. November 1714.
- 46 *Avvisi Italiani*, 8. Dezember 1714, 212. Paolo MICALLIZI (Hg.), *Roma nel XVIII Secolo. Atlante Storico delle Città Italiane 3*, Rom 2003, 97, 105. „S. Ecc.za há fatto fare tanto al di fuori, quanto al di dentro per la piú decorosa abitazione, e si prosegue la fabrica della nuova gran'stalla all'incontro del Sud.o Palazzo, dove prima era Giardino“, *Avvisi Italiani*, 12. Jänner 1715.
- 47 Roma, Archivio Vicariato, San Nicola ai Cesarini, Stati Anime 10, fol. 973r–975r; 1005v–1008r. Die Familie Sforza-Cesarini vermietete das geräumige Palais langfristig, in den Jahren 1736–1769 diente es als Residenz der französischen Abgesandten. Ebd., Stati Anime 14 bis 25.
- 48 Archivio di Stato di Roma, Archivio Sforza Cesarini, I., Vol. I., P. 29., pag. 277.
- 49 Notizia della Corte di Roma e de i Trattamenti, e Cerimonie, che si usa. SOA Děčín, HS Clam-Gallas, Inv Nr. 1543, Karton 436; auch LUNADORO, *Relazione* (wie Anm. 10).
- 50 Elisabeth KIEVEN, La collezione dei disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi, in: Elisa DEBENEDETTI (Hg.), *Collezionismo e ideologia (Studi sul Settecento Romano 7)*, Rom 1991, 143–175; Giancarlo ROSTIROLLA, *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, Mailand 2001. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 3112, fol. 48, 54, 80, 91, 111, 126; Ottob. Lat. 3113, fol. 78.
- 51 Roma, Archivio Vicariato, San Nicola ai Cesarini, Stati Anime 13.
- 52 HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Spanischer Rat, Karton 10, Bericht Gallas, 3. November 1714.

- 53 Der Kammerdiener sollte die Zeremoniellregeln beaufsichtigen; diese Stelle sollte mit dem bisherigen Bediensteten Francesco Vittelleschi besetzt und mit einem Jahreslohn von 480 Scudi honoriert werden. Der Hauptmann sollte die Residenz des Botschafters bewachen und eventuelle Streitigkeiten zwischen den römischen Draben (Gendarmen) und dem kaiserlichen Personal unterbinden. HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Korrespondenz, Karton 100, Instruktion, Wien 21. April 1717.
- 54 *Avvisi Italiani*, 22. Februar 1716, 42; *Avvisi Italiani*, 21. März 1716, 50 f.
- 55 HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Korrespondenz, Karton 100, Instruktion, Wien 21. April 1717.
- 56 „dass der Graf von Gallas mit denen übrigen zu Rom anwesenden Botschafteren, welche so wol als ihre Höffe deren gar zu grosen unkosten vermutlich selbst gern entübriget seyn werden, ohne ordentlich oder formalen impegno, sich darüber zu verstehen, und bey versicherung ihres beÿfalls den bisherigen pracht gleichsamb unvermerckt zu minderen, und nach und nach in die gebührende schrancken zu richten suche.“
- 57 *Diario Ordinario d'Ungheria*, Nr. 253, Nr. 264, 18. März 1719, 3 f.; Juliane RIEPE, *Der Studienaufenthalt Clemens Augusts in Rom (1717–1719). Musik in der Ewigen Stadt aus der Perspektive eines deutschen Reisenden*, in: Frank Günter ZEHNDER (Hg.), *Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts*, Köln 2000, 129–150; Bettina SCHERBAUM, *Die bayerische Gesandtschaft in Rom in der frühen Neuzeit*, Tübingen 2008.
- 58 In München nannte man solche Unterhaltungen „Appartements“: Henriette GRAF, *Die Residenz in München*, in: Georg SATZINGER/Marc JUMPERS (Hg.), *Zeremoniell und Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten des Studientags vom 29. Juni 2012 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn*, Münster 2014, 34.
- 59 *Diario Ordinario d'Ungheria*, 21. August 1717, 152.
- 60 *Diario Ordinario d'Ungheria*, 4. September 1717, 160.
- 61 HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Spanischer Rat, Karton 17, Bericht Gallas, 23. Oktober 1717.
- 62 BUDER, *Leben* (wie Anm. 9), III., 608.
- 63 „Noch vor anfang der wegen der Luft gefährlichen jahrs-Zeit dich nacher Neapel begeben mögest.“, HHStA, StAbt, Italienische Staaten, Rom, Korrespondenz, Karton 103, Brief an Gallas aus Wien, 7. Juni 1719.
- 64 *Diario Ordinario d'Ungheria*, Nr. 313, 8. Juli 1719, 24.
- 65 *Diario Ordinario d'Ungheria*, Nr. 322, 29. Juli 1719, 3–12.
- 66 Ähnlich wie es im Falle des Joseph Leopold Grafen von Lamberg und des Antonio Rambaldo Grafen von Collalto war. POLLEROS, *Kunst* (wie Anm. 5), 526; Zdeněk KAZLEPKA, *Ostrov italského vkusu*, Brno 2011, 104.

Jana Perutková

Von der mährischen Aristokratie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranstaltete musikdramatische Aufführungen als Spiegel musikalischer Feste am Wiener Kaiserhof

In the first half of the 18th century, Moravia's aristocratic families tried to imitate the Viennese Court's promotion of opera by performing derived works of more diminutive musical theatre. Frequently, Moravian nobles also organised musical theatre productions, such as operas, serenades and musical comedies, in which they themselves frequently appeared. As far as its relationship to music and above all productions to musical theatre is concerned, the Moravian nobility can be divided into three groups:

- The first consisted of music-loving aristocrats who participated solely as listeners in musical and theatrical productions.
- The second comprised nobles who maintained their own orchestras.
- From the perspective of music history, the third and most important group was formed by aristocrats who had operas or oratorios performed over a longer period of time, such as Count Johann Adam Questenberg, Count Franz Anton Rottal and Wolfgang Hannibal von Schrattenbach, Cardinal and Bishop of Olmütz.

In the period between 1720 and 1740, Moravia's most influential musical and social centre was Questenberg's Schloss in Jarmeritz. Questenberg was one of the very few Moravian aristocrats who did his best to imitate the panegyric trends of the Court and the Habsburg dynasty. Even though these reached their apogee under the reign of Charles VI, their content differed in important details: for example, Questenberg's pivotal agenda was his Moravian patriotism. Above all, three operas – *L'amor non ha legge* by A. Caldara (1728), *L'origine di Jaromeriz in Moravia* (1730) by Franz Anton Mitscha and *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano* (1738) by Ignazio Maria Conti – all of which were commissioned by Questenberg, pursue his patriotic and political ideas and reflect the Count's attitude towards life and towards his goals in life.

Der hohe Grad an Identifikation des mährischen Adels mit dem Wiener Hof lässt sich auch daran ablesen, dass dessen führende Familien durch die Aufführung musikdramatischer Werke versuchten, dem Hof nachzueifern und ihn zu imitieren. Der mährische Adel verhielt sich in dieser Beziehung auffallend anders als der böhmische Adel, der zwar ebenfalls ein reiches Musikleben entwickelte, doch ein wesentlich stärkeres Gewicht auf Instrumentalmusik legte.¹ Neueste Forschungsergebnisse zeigen, dass die kunstliebende aristokratische Gesellschaft in Mähren offenbar eine weitgehend homogene Gruppe bildete.² So gilt für die gesamte Gruppe der mähri-

schen Adeligen, dass sie sich im Winter meist in Brünn aufhielten, dem Sitz der Landesbehörden, die Sommermonate aber großteils auf ihren Landsitzen verbrachten, wo sie sich gegenseitig besuchten oder einander bei verschiedenen Unterhaltungen trafen. Sehr oft organisierten sie auch musikdramatische Veranstaltungen (Opern, Serenaten, Komödien), bei denen sie manchmal selbst auftraten. Vor allem ab den 1730er-Jahren haben sich die Kontakte zwischen den musikliebenden Adeligen in Mähren intensiviert, wobei Jarmeritz, eine kleinere Stadt in Südmähren und Hauptsitz des Grafen Johann Adam von Questenberg (1678–1752), eine zentrale Rolle in dieser mährischen Adelskultur spielte.

Einen interessanten Beleg für die Musikkultur in Jarmeritz bietet ein Brief von Johann Nepomuk Graf von Ugarte aus dem Jahr 1739, in dem er über die eine ganze Woche (!) andauernden Feierlichkeiten anlässlich des Namenstags von Questenbergs Gattin Maria Antonia (geb. Kaunitz) schrieb. Diese Dauer einer Namenstagsfeier wäre selbst am Kaiserhof in Wien zu dieser Zeit als außergewöhnlich festlich angesehen worden. Bei diesem Fest führten auch die Adeligen selbst französische Komödien auf:

„[...] allwo in großer Compagnie das fest antony als der haus frau Nahmens tag Celebrirt worden ist, [...] wir seynd alle oder doch die meisten durch ganzte 8 täge da geblieben, es seynd fünferley frantzösische Comedien durch Cavaliers und Damesen nebst seinen ordinary operen representirt worden, [...]“³

Dem Brief ist eine Liste der Teilnehmer beigelegt, die Einblick in das – wohl nicht nur kulturelle – Netzwerk des mährischen Adels gibt (Abb.1):

- Johann Nepomuk Graf von Ugarte selbst und seine Frau Maria Maximiliane Wilhelmine, geb. de Souches (sie trat am kaiserlichen Hof in Wien im Ballett bei der bekannten Aufführung von Caldaras *Euristeo* im Mai 1724 auf, dann auch 1732 in Jarmeritz in *L'Elezione d'Antioco in rè della Siria* von Ignazio Maria Conti)⁴;
- Wenzel Anton Graf von Kaunitz (Bruder von Maria Antonia von Questenberg und künftiger Staatskanzler Maria Theresias);
- Maria Eleonore und Ludwig von Kaunitz, die Geschwister von Wenzel Anton Kaunitz;
- Franz Anton von Schrattenbach, der Neffe des zu dieser Zeit schon verstorbenen musikliebenden Olmützer Bischofs Wolfgang Hannibal von Schrattenbach, Verwalter des Familien-Fideikommisses (einschließlich der Güter in der Steiermark) und in den 1740er-Jahren eine der einflussreichsten Persönlichkeiten in Mähren⁵;
- Joseph von Guyard, Graf von Saint-Julien;
- Konstantin Joachim Graf von Gatterburg, Musikliebhaber der Herrschaft Hostim/Hosting (unweit von Jarmeritz);

Abbildung 1:
Brief von Johann
Nepomuk Ugarte an
seine Mutter,
19. Juli 1739.

- Joseph Friedrich Ernst, Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen, dessen Vater einige Zeit in Wien gelebt hatte; er war mit Questenberg entfernt verwandt;
- Tournois – gemeint ist wahrscheinlich Francois III. Tournois de Bonnevallet;
- das „Freyles Rosenberg“ gehörte zu einem schlesischen Geschlecht, das auch Besitzungen in Mähren hatte (von Gaschin, Freiherrn von und zu Rosenberg);
- „Die lamberg“ war zweifellos eine Tochter oder Frau eines der Mitglieder der verzweigten Familie von Lamberg, die im 17. und 18. Jahrhundert mit prominenten Vertretern auch im engeren Kreis habsburgischer Hofhaltungen zu finden sind.

Was seine Beziehung zur Musik und vor allem zu musikdramatischen Produktionen betrifft, lässt sich der mährische Adel in drei Gruppen teilen: Die erste bildeten die musikliebenden Aristokraten, die nur als Zuhörer an Musik- und Theaterproduktionen teilnahmen. Von den circa zwanzig Mitgliedern dieser Gruppe, von denen bereits

einige im Brief Ugartes genannt wurden, ist der interessanteste der in Austerlitz residierende Maximilian Ulrich Graf von Kaunitz, der zwischen 1726 und 1740 – also eine für diese Funktion untypisch lange Zeit – mährischer Landeshauptmann war. Er wirkte zwar nur indirekt, jedoch entscheidend auf das mährische Musikleben, indem er als Unterstützer der städtischen Oper in Brünn auftrat. In seiner Funktion als Landeshauptmann erwirkte er, dass dem Antrag des Impresario Angelo Mingotti, der von Prag nach Brünn gekommen war und hier um die Errichtung eines neuen Opernhauses angesucht hatte, problemlos stattgegeben wurde.⁶ Das neue *Teatro della Taverna* auf dem Krautmarkt wurde im November 1733 eröffnet und Mingotti sein erster Pächter. Der Brünner Magistrat als Betreiber und Promotor des Opernprojekts – mit Graf Kaunitz an der Spitze – hat zusätzlich auf Mingottis Empfehlung und auf eigene Kosten den venetianischen Architekten Federico Zanoia engagiert, der hier als Theaterarchitekt beteiligt war. Aus den Widmungen in den gedruckten Libretti weiß man, dass zahlreiche Adelige als Mäzene einzelner Opernvorstellungen in Brünn wirkten.

In der zweiten Gruppe lassen sich jene Adelige zusammenfassen, die eigene Musikkapellen besaßen. Hier einzuordnen sind insbesondere Johann Joachim Graf von Zierotin (Žerotín)⁷, der Residenzen in Velké Losiny/Groß Ullendorf, Olomouc/Olmütz und Brno/Brünn besaß, Johann Leopold Graf von Dietrichstein⁸, der sich vor allem in seinem Palais in Brünn aufhielt, sowie die Grafen Antonio Rambaldo von Collalto und San Salvatore († 1740) und Thomas Vinciguerra von Collalto (1710–1769), deren Herrschaft sich in Brtnice/Pirnitz befand.⁹ Aufgrund aktueller Forschung lassen sich dieser Gruppe noch weitere hinzufügen, die ebenfalls größere musikdramatische Werke zur Aufführung brachten: Zum einen Carl Joseph Freiherr de Souches, Hauptmann des Znaimer Kreises und Herr auf Jevišovice/Jaispitz, der einen eigenen Hauskomponisten und ein Ensemble unterhielt, wie durch ein einzelnes überliefertes Libretto eines 1734 in Znaim aufgeführten Oratoriums hervorgeht.¹⁰ Zum anderen der Olmützer Kanoniker und Probst des Brünner Kollegiatkapitels Johann Matthias von Thurn und Valsassina¹¹, aus dessen Nachlassinventar sich schließen lässt, dass er mehrere Musikinstrumente und wohl eine eigene Kapelle besaß. Auch verfügte er über eine reiche Musikaliensammlung mit liturgischen, musikdramatischen und instrumentalen Werken. Außer den vorwiegend in Mähren wirkenden Opern- und Oratorienkomponisten (Wenzel Matthias Guretzky, Franz Anton Mitscha) oder auch in Mähren verbreiteten überregional bekannten Künstlern (Giuseppe Porsile, Francesco Bartolomeo Conti, Leonardo Vinci, Giovanni Battista Pergolesi) besaß Thurn auch Kompositionen von damals in Mähren wenig bekannten Komponisten wie Scarlatti (es ist nicht klar, um welchen Komponisten dieses Namens es sich handelte, wahrscheinlich aber um Alessandro), Andrea Fiore, Giovanni

INTERLOCUTORI

ALIDEA Regina, promessa
Sposa di Rolando.

*L' Illustrissima Signora TE-
RESA, Contessa de Heis-
ler.*

ROLANDO, Principe del
Regno, promesso suo Sposo.

*L' Illustrissima Signora
MASSIMILIANA, Contes-
sa di Rottal.*

AFRA-

AFRANIO, Principe del San-
gue reale, Amante d' Alidea.

*L' Illustrissimo Signor GIO-
VANNI, Barone de Podt-
stazchi.*

ASTERIA, di lui Sorella,
amante di Rolando.

*L' Illustrissima Signora MA-
RIA ANNA, de Grimm.*

ILDORO, Principe giovi-
netto, Confidente d' Alidea, a-
mante d' Asteria.

*L' Illustrissima Signora MA-
RIA ANNA, Contessa di-
Rottal.*

MU-

Abbildung 2: Giovanni Porta (et al.): Nel perdono la vendetta, Holleschau, 12. Oktober 1739. Adelige Dilettanten als auftretende Schauspieler und Sänger.

Pietro Franchi, Antonio Bencini, Antonio [?] Fiorilli, Michele Fini und der Komponistin Camilla de Rossi. Der Komponist Johann Georg Orschler schrieb für ihn ein Oratorium; eventuell gab es noch weitere solcher Auftragswerke.¹²

Die dritte und aus musikhistorischer Sicht wichtigste Gruppe stellen jene Aristokraten dar, die über einen längeren Zeitraum immer wieder Opern bzw. Oratorien komponieren und aufführen ließen. Diese Produktionen wurden in Mähren vor allem von drei Musikliebhabern getragen: Johann Adam Graf von Questenberg (kontinuierlich in den Jahren 1722–1752), Wolfgang Hannibal Graf von Schratzenbach, Kardinal und Bischof von Olmütz, und Franz Anton Graf von Rottal. Schratzenbach ließ zwischen 1727 und 1738 in Kroměříž/Kremsier und Vyškov/Wischau Opern aufführen, Oratorien wurden dann in seinem Brünner Palais gegeben.¹³ In den 1730er-Jahren war auch Holešov/Holleschau, die Herrschaft des Grafen Rottal, als Spielstätte aktiv.¹⁴

In allen genannten Residenzen wurden, nach dem Vorbild des Kaiserhofs, vor allem anlässlich der Geburts- bzw. Namenstage von Familienangehörigen Opern und Serenaden einstudiert (Abb. 2). In Jarmeritz waren Operaufführungen auch bei allen anderen Unterhaltungen und Festen nahezu obligatorisch.

Johann Adam von Questenberg als Förderer des Musikzentrums Jarmeritz

Die Häufigkeit der Jarmeritzer Vorstellungen war bemerkenswert: Spätestens ab den 1730er-Jahren wurden dort jährlich bis zu 40 Opern und Komödien mit Musik aufgeführt, wobei das Verhältnis zwischen Opern und Komödien ungefähr gleich war. Durch intensive Forschungen in den letzten Jahren ist es gelungen, die hohe Zahl von circa 170 von in Jarmeritz zwischen 1722 und 1752 gegebenen musikalischen Aufführungen von Opern, Huldigungskompositionen und Oratorien nachzuweisen.¹⁵ Es handelte sich bei diesen Werken bzw. Aufführungen selbstverständlich nicht nur um Premieren; mehrere Werke wurden wiederholt und manchmal offensichtlich auch in einer anderen als der originalen Sprache aufgeführt.¹⁶ Als Beispiele sollen hier zwei der damals ebenso populären wie anspruchsvollen Opern dienen: *Cajo Fabricio o sia Pirro* von Johann Adolf Hasse war in Jarmeritz zum ersten Mal nach dem 6. Oktober 1734 aufgeführt worden, Reprisen folgten nach dem 24. Dezember 1734 und nochmals im Herbst 1735; *Merope* von Riccardo Broschi, in Mitteleuropa eine absolute Novität, hatte ihre Jarmeritzer Erstaufführung nach dem 11. September 1737, Reprisen fanden in der zweiten Novemberhälfte 1737, am 26. April 1738 und höchstwahrscheinlich auch im Herbst/Winter 1738 statt.¹⁷

Auch dass Angehörige des mährischen Adels selbst als Akteure in musikdramatischen Vorstellungen auftraten, entsprach seit Beginn des 17. Jahrhunderts den Gepflogenheiten am Kaiserhof bzw. generell jenen des europäischen Adels im Einflussbereich der Habsburger.¹⁸ So beispielsweise bei der von Kaiser Karl VI. persönlich geleiteten Oper *Euristeo* von Antonio Caldara (Wien 1724). Die Oper *Nel perdono la vendetta* aus dem Jahre 1739, eigentlich ein Pasticcio basierend auf einem Werk von Giovanni Porta, wurde zum Fest des Hl. Maximilian, also zum Namenstag des Landeshauptmanns Maximilian Ulrich Graf von Kaunitz, in Holleschau durch adelige Dilettanten aufgeführt sowie im November 1732 zwei Opern in Jarmeritz: *Cleonice e Demetrio* (deren Komponist unbekannt ist) und *L'elezione d'Antioco in rè della Siria*, beide anlässlich des 20. Geburtstags und gleichzeitigen Namenstags der Tochter des Grafen, Maria Carolina von Questenberg (später verheiratete von Kuefstein), dem einzigen Kind des Grafen, das das Erwachsenenalter erreichte.¹⁹

Die Oper *L'elezione d'Antioco in rè della Siria*, als „Tragedia“ bezeichnet, wurde im Jahre 1732 im Auftrag Questenbergs komponiert und im Herbst desselben Jahres

uraufgeführt.²⁰ Der Text stammt aus der Feder des Librettisten Domenico Giovanni Bonlini²¹, die Musik von Ignazio Maria Conti, dem Sohn des Hofkomponisten Francesco Bartolomeo Conti. Bonlini verwendete als Vorlage die Tragödie *Rodogune, princesse des Parthes* von Pierre Corneille aus dem Jahre 1644. Auf den ersten Blick handelt es sich um ein übliches *Dramma per musica*: Die Oper umfasst drei Akte mit jeweils einem Ballett nach jedem Akt. Die Überraschung kommt nach dem zweiten Akt mit der ganz untypischen Angabe „Siegue l'Introduzione, e Balli alla Francese“. Diese knappe Ankündigung weist darauf hin, dass statt des üblichen Balletts ein kleines Divertissement nach französischem Vorbild, mit kurzen, vom Chor auf Französisch gesungenen Abschnitten als Zwischenakt-Intermezzo eingefügt wurde. Als Vorlage für diesen Teil diente die Pastorale *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault aus dem Jahre 1672. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Questenberg einige Partituren französischer Provenienz besaß, kann man berechtigt annehmen, dass dieser Teil komplett, einschließlich der Musik Lullys, übernommen worden war. Vielleicht sollte diese Einfügung ein persönlicher Beitrag Graf Questenbergs zu den Debatten über die Vorteile ‚nationaler‘ Stile sein, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem in Frankreich und in Deutschland intensiv geführt wurden und über die Questenberg, selbst ein hervorragender Lautenist, Komponist und vor allem gebildeter Aristokrat mit europäischem Horizont, zweifellos gut informiert war.

Die Persönlichkeit von Graf Johann Adam von Questenberg prägten zwei gewissermaßen korrespondierende Charakterzüge – einerseits seine ungewöhnlich philanthropische Beziehung zu seinen Untertanen und andererseits sein mährischer Patriotismus. Bei Graf Questenberg wird der didaktische Anspruch sehr deutlich, den er mit seinen Aktivitäten auf musikalischem Gebiet verfolgt hat. Denn er war bestrebt, seine Untertanen mit musikalischen Werken vertraut zu machen, die für sie ansonsten unerreichbar gewesen wären. Sie waren für ihn dabei nicht nur Zuhörer, sondern er war bestrebt, für seine Aufführungen ein qualitativ hochstehendes Ensemble – aus den Reihen seiner Untertanen und Bediensteten – aufzubauen. Aus diesem Grund engagierte der Graf keine italienischen Musiker und Sänger. Stattdessen förderte er intensiv die musikalische Erziehung der Jugend, so durch eine enge Zusammenarbeit der Jarmeritzer Schlosskapelle, Kirche und Schule. Mit Questenbergs philanthropischen wie patriotischen Bestrebungen hängt auch zusammen, dass er mehrere Werke auf Tschechisch, einer bis dahin auf Opernbühnen nur äußerst selten gehörten Sprache, aufführen ließ. So brachte er landessprachliche Aufführungen in das primär tschechischsprachige Gebiet von Jarmeritz und Umgebung.

Im sprachlichen Zusammenhang ist ein weiteres Phänomen bemerkenswert, nämlich die Aufführungen musikdramatischer Werke durch begabte adelige Kinder. Ab

circa 1670 wurde am Kaiserhof in Huldigungsopern (v. a. in den kleineren musikdramatischen Gattungen) die Mitwirkung der Kinder der Kaiserfamilie wie von deren Gespielen und Gespielinnen aus den Reihen des Hofadels immer häufiger. Ein interessantes, obwohl wenig bekanntes Werk dieser Gruppe stellt die Serenata *Hercules und Onfale* von Johann Heinrich Schmelzer aus dem Jahre 1676 dar.²² Solche Aufführungen waren auch Ausdruck der Vorliebe und des hohen persönlichen Interesses der Habsburger für Musik bzw. der außerordentlichen Musikalität vieler ihrer Mitglieder. Ein Höhepunkt dieser Praxis ist unter Kaiser Karl VI. zu verzeichnen, dessen Töchter, die Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna, in kleineren Serenaten von Antonio Caldara und Francesco Bartolomeo Conti gesungen haben. Ein weiteres beachtenswertes Werk ist Caldaras Serenata *Ghirlanda di fiori* (1726), die zum Namenstag der Gräfin Marianna von Althann, geb. Pignatelli, von ihren Kindern aufgeführt wurde.

Auch in Jarmeritz wurden mehrere Werke als von Kindern gesungene „Operetten“ (also kleinere Opern) oder Komödien aufgeführt, doch waren es nicht Questenbergs eigene Kinder, sondern Mitglieder der begabten Jarmeritzer Jugend, die auf der Bühne agierten. Ein typisches Beispiel dieser Praxis stellt die Serenata *Der glorreiche Nahmen Adami* dar.²³ Das Libretto stammt von dem Jarmeritzer Kaplan Jacob Zielwsky, die Musik vom Questenbergschen Kapellmeister und Hauskomponist Franz Anton Mitscha. Die Serenata wurde zum Namenstag Questenbergs 1734 aufgeführt. Das Werk hat zwei Teile: Der erste, *Die sieben Planeten*, wurde auf einen ursprünglich deutschen Text komponiert; der zweite Teil, *Die vier Elemente*, ist eine Vertonung eines original tschechischen Texts. In beiden Teilen dieses Huldigungswerks traten Solisten aus Jarmeritz auf – im ersten Teil Erwachsene, im zweiten jugendliche Sängerinnen, zwischen elf und vierzehn Jahren alt. Die Inspiration durch die Praxis am Wiener Hof ist offensichtlich, doch mit dem entscheidenden Unterschied, dass am Kaiserhof die kaiserlichen Töchter aufgetreten sind, in Jarmeritz (auch mangels gräflicher Kinder) die Untertanen Questenbergs. Der Graf nahm also – als *pater familias* seiner Untertanen – eine symbolische Rolle als geistiger Vater der talentierten Jarmeritzer Jugend an. Sicherlich sollte dieses Stück auch zeigen, dass die Sorge Questenbergs um die Ausbildung seiner Untertanen auf einen fruchtbaren Boden gefallen war (Abb. 3).

Wie bekannt – und beispielsweise von Franz Matsche für den Bereich von bildender Kunst und Architektur genau dokumentiert – hat Karl VI. die Künste als Ausdruck seiner Politik verwendet.²⁴ Architektur, bildende Kunst und Musik sollten im Rahmen seiner Kunstpolitik nicht nur als Zeugnis der Fähigkeiten und Tugenden eines Herrschers dienen, sondern auch als Manifestation der kaiserlichen bzw. habsburgischen Ideologie und als Propaganda. Das Bild der idealen Regierung wurde

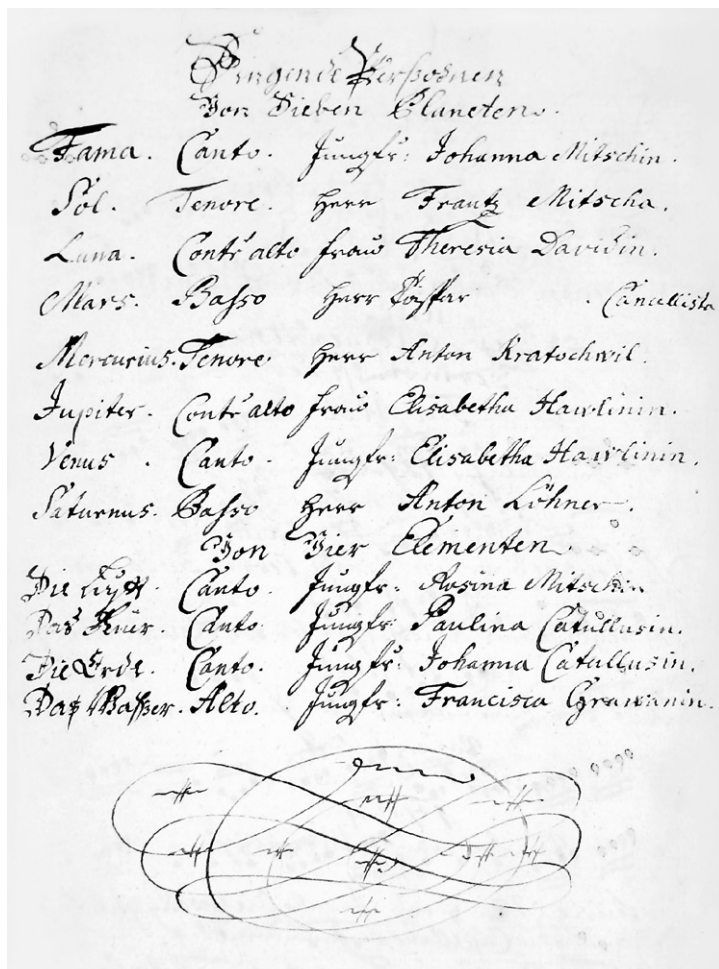


Abbildung 3: Franz Anton Mitscha, Der glorreiche Nahmen Adami, Jarmeritz, 24. Dezember 1734. Namen von Jarmeritzer Untertanen und jungen Sängerinnen.

von den Künsten unterstützt. Der Kaiser wurde als antiker Held oder römischer Kaiser dargestellt, als guter, gerechter und mildtätiger (*clementia*) Herrscher, dessen Ziele Frieden (*pax*) und öffentlicher Wohlstand (*salus publica*) sind. Als eines von vielen Beispielen für diese panegyrisch überformte Darstellung Karls VI. dient das von Antonio Caldara im Jahre 1734 vertonte Libretto *La clemenza di Tito* von Pietro Metastasio.

Wie kaum ein anderer mährischer Aristokrat war Questenberg bemüht, auch diese Praxis der Huldigung von Person und Herrschaft nachzuahmen, die in der Zeit Karls VI. einen Höhepunkt erreichte. Die Formen und die Vorgangsweise waren dem kaiserlichen Vorbild nachempfunden, die Inhalte jedoch andere, denn

programmatisch für Questenberg war sein mährischer Patriotismus. Ein mährisch geprägtes Programm findet man daher sowohl in der Architektur und der Ausstattung des Jarmeritzer Schlossareals als auch in musikalischen Werken. Vor allem die drei Opern *L'amor non ha legge* (1728)²⁵, *L'origine di Jaromeriz in Moravia* (1730)²⁶, und *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano* (1738)²⁷, die im Auftrag Questenbergs entstanden sind, folgen seinen patriotisch-politischen Ideen und spiegeln die Lebenseinstellung und -ziele des Grafen wider.

L'amor non ha legge (1728)

L'amor non ha legge ist eine *Favola pastorale*, die „in der angenehmen Gegend des Landes von Thessalien“ angesiedelt ist. Thessalien wird hier mit Jarmeritz identifiziert, während die Schäfer die Jarmeritzer Bewohner darstellen. Das zentrale Motiv der Handlung ist die Liebe eines Adligen zu einer einfachen Schäferin. Ortensio, der Herrscher von Thessalien, hat an den einfachen Zerstreungen, die das ländliche Leben bietet, Gefallen gefunden. Die Oper ist eine Verherrlichung des Lebens in der Natur, und die idyllischen ländlichen Lustbarkeiten stehen im schroffen Kontrast zur Stadt und sogar zum Hof. Ortensio war – wie es im *Argomento* steht – vom einfachen Leben so bezaubert, dass er „[...] weder an den Hoff, noch an die Stadt“ dachte. Und gerade der atypische Abschied eines Adligen aus seinem Milieu, das Abwenden vom Hof, der doch alle Karrierechancen bot, und Ortensios Übersiedlung auf das Land erinnern auffällig an das spätere Lebensschicksal Graf Questenbergs – das Libretto verrät also Questenbergs persönliche Wünsche, die er später auch verwirklichte.

Die Situation Ortensios – und damit diejenige von Questenberg bei Hof – werden gleich im ersten Rezitativ der Oper ungewöhnlich explizit präsentiert. Über den Hof, der als ein Haufen ebenso verlogener wie eitler Intriganten charakterisiert wird, spricht der Astrologe Albondi, eine Figur, die das pastorale und aristokratische Milieu verbindet. In seiner Rolle eines weisen Greises, der in seinem Leben beide Sphären unmittelbar erlebt hat (er lebt zwar unter den Schäfern, in seiner Jugend hat er jedoch auch das Leben bei Hof kennengelernt), tritt er als Kommentator des Geschehens und von Erlebtem auf:

„[...] und die Betrüger deren jenigen erfahren, welche vor adelich wollen angesehen seyn. Ihre süsse Wort, artige Gebährden grosse Verheissungen, liebreitzende Gesichter, rauben dir zwar das Hertze, aber hernach im Werck findest du an ihnen ein grausambes verwürffliches und hoffärtiges Volck, einen Feind der Wahrheit, [...]. Unter dem Deckmantel der Aufrichtigkeit verbergen sich jederzeit die Hefftigkeit, Betrug- und Verräthereyen.“

Der Lobpreis auf das einfache Leben auf dem Lande und die Bevorzugung des pastoralen Milieus gegenüber dem des ‚Hofs‘ und der ‚Großstadt‘ sind vor dem Hintergrund von Questenbergs massiver Förderung seiner Herrschaft Jarmeritz zu sehen, mit dem er sich in hohem Maße identifizierte.

L'origine di Jaromeriz in Moravia (1730)

L'origine di Jaromeriz in Moravia wurde in Jarmeritz 1730, wahrscheinlich im Dezember zum Namenstag des Grafen aufgeführt. Die Handlung der Oper spielt im mittelalterlichen Königreich Böhmen, basiert jedoch nicht auf historischen Tatsachen, sondern wurde frei erfunden. Die Protagonisten sind drei männliche und drei weibliche Personen aus dem hohen Adel und vertreten die drei Teile der böhmischen Krone, Böhmen, Mähren und Schlesien. Den Hauptstrang der Handlung bildet eine Liebesgeschichte, und die im Titel der Oper genannte Erbauung der Stadt Jarmeritz kommt ebenfalls nicht zu kurz.

Eine der wichtigsten Szenen in der ganzen Oper befindet sich am Beginn des dritten Akts: Direkt auf der Bühne wird vor den Augen der Zuschauer die Stadt Jarmeritz errichtet. Im Libretto steht dazu folgende Angabe: „Eine Ebene mit vielen Arbeitern und Soldaten der Hedwigis, die beschäftigt seynd die Mauern der Stadt zu erbauen, welche man nach und nach eine Form zu bekommen, beobachtet.“²⁸

Diese Oper repräsentiert wieder deutlich den mährischen Patriotismus Questenbergs, versteht sich aber auch als Huldigung auf den Grundherrn und dessen Bestrebungen im Ausbau der Herrschaft Jarmeritz. Der Adelige Gualtero, der als Gründer von Jarmeritz die Verkörperung Questenbergs darstellt, spricht mehrmals explizit über Mähren und über die Wichtigkeit des Friedens, als dessen Garant wiederum Gualtero/Questenberg verherrlicht wird. Gualtero dankt beispielsweise Genovilde, der Tochter des böhmischen Königs, mit den Worten: „Unser Mähren/Kan [sic] sich allein durch dich glückseelig / nennen.“ (III/10). Auffällig ist auch das Bangen Ottocaros²⁹ um den Frieden und die Sicherheit Mährens. In der Szene III/3 singt er: „Das Mähren-Lande soll nicht mehr schlaffen: / Man ruffe die Freinde / Und Nachbarn g'schwind zu Hülffe: / Ergriffen und nicht verworffen / Sey unser günst'ges Schicksaal.“ Im darauffolgenden Auftritt (III/4) sagt Ottocaro zu Draomira: „Dein Bruder lasset sich von der Hofnung blenden, / Und seinetwegen wacklet / Die Sicherheit des gantzen Mähren-Landes, [...]“ Draomira setzt fort: „[...] Fasse Muth, und wohlbedencke, / Daß in Gualtero bestehe / Die größt' Ang'legenheit von gantz Mähren. [...]“³⁰

Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano (1738)

Die Huldigungsoper *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo, console Romano* wurde im Auftrag Questenbergs für den Geburtstag seiner zweiten Gattin, Maria Antonia von Kaunitz, komponiert und am 13. Juni 1738 aufgeführt. Man kann aufgrund des Titels und einiger Anspielungen im Text annehmen, dass mit diesem Werk auch an den im Februar 1738 gefeierten 60. Geburtstag des Grafen erinnert werden sollte. Der deutsche Titel des Librettos lautet *Das von Lucullo Röm: Consul erwählte angenehme Land-Leben*. Der römische Konsul Lucius Licinius Lucullus, aus der Geschichte auch als großer Kunstmäzen und gelehrter Bücherfreund, aber auch als genießerischer Gourmet bekannt, wird im Argomento als „einer der tapfersten Feldherren“ vorgestellt. Die Grundlage des Librettos findet sich bei Plutarch, doch wurde in die Handlung Lucullus' Tochter Hortensia einbezogen und eine weitere, der historischen Erzählung nicht entsprechende Handlungslinie eingefügt. Augenfällig sind erneut die Parallelen im Leben und Wirken des römischen Konsuls und Questenbergs, der damit wiederum eigentlich als Spiegelbild seiner selbst auf der Bühne steht: Beide wählen ein angenehmes Leben auf dem Land, wo sie sich ganz den von ihnen geschätzten Beschäftigungen widmen können. So kann man im deutschsprachigen Argomento des Librettos u. a. lesen, dass Lucullus „[...] sich in ein seiniges Land-Lust-Gebäude verfügte, alldorten auch nach angeschafft eines deren vortrefflichsten Bücher-Schätzen, so jemals zu finden waren, der Welt-Weißheit oblag, und in Haltung deren gelehrtesten Unterredungen, und herrlichsten Gast-malen mit seinen Freunden das glücklichste Leben führte.“ Dies kommt einer Charakterisierung von Questenbergs Leben in Jarmeritz gleich. In der *Licenza* wird dieser Aspekt nochmals betont: Es tritt *Il Genio di Jaromeriz* (der Schutzgeist von Jarmeritz) auf, um ein abschließendes Lob auf das hochherrschaftliche Paar zu singen, womit er zweifellos erneut stolz auf Questenberg und seine Stadt hinweisen soll. Doch noch ein weiterer Huldigungsaspekt wird in die *Licenza* gepackt: Neben *Il Genio di Jaromeriz* tritt auch Imeneo/Hymenaeus, der Gott der Vermählung und Beschützer der Ehe auf, denn es gilt schließlich auch die junge Ehe Questenbergs mit Maria Antonia von Kaunitz, der Tochter seines Freundes Maximilian Ulrich Graf von Kaunitz, zu feiern, die erst im April 1738 geschlossen worden war, also einige Monate vor der Premiere des Werkes.

Im Fall der schon besprochenen Oper *L'amor non ha legge* wird vor allem die Diskrepanz zwischen dem Leben am Hof und dem Leben auf dem Land betont. An diese Idee knüpft das Libretto von *Il delizioso ritiro scielto da Lucullo* an. Der Konsul – also Questenberg – ist zwar als Sieger in Rom (das für Wien steht) festlich eingezogen, wurde aber dort bald ein Opfer von „Verfolgungen des Neides“ und der „Unbeständigkeit des Glücks“.³¹ Das – zusammen mit der Verderbtheit Roms



Abbildung 4: Gabriel Müller,
Johann Adam von Questenberg,
1717.

– lässt ihn Zuflucht auf seinem Landsitz, der mit Jarmeritz gleichgesetzt werden kann, suchen, wo er seine vortrefflichen Bücher um sich hat. Zusätzlich ist das Motiv der brüderlichen Liebe zwischen Lucullus und Marcus sehr betont wie auch die große Liebe der beiden zu ihren Töchtern (Ortensia, Emilia). Auch hier bezog sich der Librettist deutlich auf die persönliche Situation des Grafen und dessen enge Freundschaft mit Maximilian Ulrich von Kaunitz wie auch die innige Beziehung zwischen deren Töchtern, Carolina von Questenberg und Antonia von Kaunitz.

Die Bühnenbildentwürfe zu dieser Oper hat Giuseppe Galli Bibiena, der führende Bühnenbildner des karolinischen Hofes, eigenhändig verfertigt, wie wir durch Quellen aus dem Umfeld des Grafen wissen.³² Eine für die Oper dieser Zeit untypische Theaterdekoration stellt die einer Bibliothek dar, die aber nicht nur durch Lucullus' persönliche Vorliebe begründet ist, sondern (und vor allem) in Zusammenhang mit Questenbergs sehr umfangreicher und repräsentativer Schlossbibliothek steht. In dieser Dekoration wird auch von Kuratoren der Bibliothek ein Ballet getanzt (zu Beginn des dritten Aktes).³³ Ungewöhnlich ist auch das Bühnenbild eines Porzellankabinetts, das wohl mit dem Hauptsaal des Jarmeritzer Schlosses gleichgesetzt werden kann³⁴, der kurz vor der Aufführung dieser Oper mit einer Galerie von Familienporträts ausgeschmückt worden war. Eine andere Dekoration verweist auf den Park des Jar-

meritzer Schlosses. Es handelt sich dabei um eine Abendsszene mit einem beleuchteten Garten und einer reich gedeckten Tafel.³⁵ Auch der andere Teil des Jarmeritzer Schlossgartens spiegelt sich in den Bühnenbildern als „ein angenehmes Wäldlein mit Frucht, Lauben und Wasen, Bancken dabey auch Springbrunnen“.³⁶ Insofern kann diese Oper und ihre Inszenierung als panegyrisches Gesamtkunstwerk angesehen werden, in dem nicht nur der auftraggebende Graf als titelgebende Person gleichsam auf der Bühne stand, sondern in dem in den Bühnenbildern auch sein ganzes ‚Imperium‘ gezeigt und verherrlicht wurde, auf das Questenberg zu Recht mit Stolz blickte (Abb. 4).

Dieser Beitrag wollte auf die ungewöhnlich große Zahl an Aufführungen musikdramatischer Werke in Mähren durch den dort ansässigen Adel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hinweisen. Anders als in Böhmen war es den mährischen Adeligen offenbar ein wichtiges Anliegen, auch durch die inhaltliche wie formale Nachahmung der Kunstproduktion des Kaiserhofs sich diesem anzunähern und eine Verbundenheit mit ihm zu demonstrieren. Nach dem aktuellen Stand der Forschungen ging Johann Adam Graf von Questenberg in diesen Bestrebungen am weitesten. Er beauftragte nicht nur prominente Künstler des Kaiserhofs (oder dessen Umfelds) mit der Realisierung seiner Projekte, sondern machte die Herrschaft Jarmeritz mit den dortigen Aufführungen zu einem Anziehungspunkt für den mährischen Adel. Bemerkenswert ist auch die Verwendung von Topoi und Narrativen des Kaiserhofs und deren Umformung, um Questenbergs Person, seine Lebensziele und politischen Leitbilder im wahrsten Sinn des Worts ‚in Szene‘ zu setzen. Wie weit die anderen in diesem Beitrag genannten Aristokraten in Questenberg ein Vorbild sahen, mit ihm bei ihren Opernprojekten zusammenarbeiteten oder davon unabhängig ihre Opernpflege an Wien und dem Kaiserhof ausrichteten, ist Gegenstand weiterer Forschung.

Deutsch von Vlasta und Hubert Reitterer

Anmerkungen

- 1 Über die mährische Aristokratie und ihr Verhältnis zur Musik vgl. Jiří SEHNAL, Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren, in: Otto BIBA/David WYN JONES (Hg.), *Studies in Music History Presented to H. C. Robbins Landon on His 70th Birthday*, London 1996, 195–217 und 266–269. Zum böhmischen musikliebenden Adel vgl. vor allem Tomislav VOLEK, *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext* [Böhmische Schlosskapellen des 18. Jahrhunderts und ihr europäischer musikalischer Kontext], in: *Hudební věda* 34/4 (1997), 404–410, und Václav KAPSA, *Account books, names and music. Count Wenzel von Morzin's Virtuosisima Orchestra*, in: *Early music* 40/4 (2012), 605–620. Weiters auch DERS., *Šlechtické kapely v českých zemích doby baroka. Staré a nové otázky jejich zkoumání* [Die adeligen Kapellen in den böhmischen Ländern

- zur Zeit des Barock. Alte und neue Fragen der Forschung], in: *Clavibus unitis* 3 (2014), 153–158, zugänglich unter http://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf. [letzter Zugriff: 23.02.2017]. Auch in Schlesien hat der Adel Oratorien aufführen lassen, und auch die städtische Operngesellschaft in Breslau wurde durch Adelige unterstützt, doch war die dortige Situation von jener im katholischen Mähren verschieden: Die Bevölkerung Schlesiens war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch zumeist protestantisch, der Adel jedoch katholisch. Auch lag die Menge der von Aristokraten gegebenen Aufführungen deutlich unter jener in Mähren. Zur Situation in Breslau vgl. Hans Heinrich BORCHERDT, *Geschichte der italienischen Oper in Breslau*, in: *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens* 44 (1910), 18–51.
- 2 An der diesbezüglichen Forschung beteiligen sich gegenwärtig neben der Autorin auch Jana Spáčilová und Vladimír Mañas, zu theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten Margita Havlíčková.
 - 3 Vgl. Vladimír MAŇAS, *Slavnosti v Jaroměřicích a Holešově roku 1739 ve světle šlechtické korespondence [Festlichkeiten in Jarmeritz und Holeschau im Jahre 1739 im Lichte des Briefwechsels von Adeligen]*, in: *Opus musicum* 43/3 (2011), 6–12. Hier ist auch die diesbezügliche Quelle zitiert.
 - 4 Ludwig VON KÖCHEL, Johann Joseph Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. von 1698 bis 1740, Wien 1872, 150–152. Zu ihrem Auftritt im Werk von Conti mehr in Jana PERUTKOVÁ, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren*, Wien 2015, 517.
 - 5 Näheres zu ihm: Zbyněk SVITÁK, František Antonín Schrattenbach. Muž Marie Terezie [Franz Anton von Schrattenbach. Ein Vertrauter Maria Theresias], in: *Archivum amicus historici est. Sborník příspěvků k životnímu jubileu Hany Jordánkové [Sammelband von Beiträgen zum Jubiläum von Hana Jordánková]*, hg. von Radana ČERVENÁ, Brno 2015, 351–367.
 - 6 Vgl. Margita HAVLÍČKOVÁ, *Berufstheater in Brünn 1668–1733*, Brno 2012.
 - 7 Vgl. Jiří SEHNAL, *Deníky Jana Jáchyma ze Žerotína. Životní styl českého šlechtice v době vrcholného baroka [Die Tagebücher von Johann Joachim von Zerotin. Der Lebensstil eines böhmischen Adelligen in der Zeit des Hochbarock]*, in: *Časopis Matice moravské* 119 (2000), Nr. 2, 367–389.
 - 8 Näheres dazu bei PERUTKOVÁ, *Der glorreiche Nahmen Adami* (wie Anm. 4), 376.
 - 9 Vgl. Theodora STRAKOVÁ, *Hudebníci na collaltovském panství v 18. století [Die Musiker auf der Herrschaft Collalto im 18. Jahrhundert]*, in: *Časopis Moravského musea [Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales]* 51 (1966), 231–268.
 - 10 Vgl. Jana PERUTKOVÁ/Vladimír MAŇAS, *Pašijové oratorium ve Znojmě roku 1734. Příspěvek k poznání hudebního života na Moravě [Ein Passions-Oratorium in Znaim 1734. Ein Beitrag zur Kenntnis des Musiklebens in Mähren]*, in: *Opus musicum* 44/3 (2012), 6–13.
 - 11 Vgl. Jiří SEHNAL, *Nové poznatky k dějinám hudby na Moravě v 17. a 18. století [Neue Beiträge zur Geschichte der Musik in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert]*, in: *Časopis moravského musea [Zeitschrift des Mährischen Museums]* 60 (1975), 159–180.
 - 12 Vgl. Jana SPÁČILOVÁ, *Unbekannte Brünner Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740*, in: *Musicologica Brunensia* 49/1 (2014), 137–161.
 - 13 Siehe dazu mehrere Artikel von Jana SPÁČILOVÁ, vor allem: *Die Rezeption der italienischen Oper am Hofe des Olmützer Bischofs Schrattenbach*, in: Petr MACEK/Jana PERUTKOVÁ (Hg.), *The Eighteenth-Century Italian Opera Seria. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age. International Musicological Colloquium, Brno 24.–26. September 2007 (Colloquia Musicologica Brunensia 42)*, Praha 2013, 75–88.
 - 14 Vgl. Jiří SEHNAL, *Počátky opery na Moravě. Současný stav vědomostí [Die Anfänge der Oper in Mähren. Der heutige Kenntnisstand]*, in: *O divadle na Moravě [Über das Theater in Mähren]* (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Supplementum 21), Praha 1974,

- 55–77. Weiters auch Jana SPÁČILOVÁ, K repertoáru italské opery v Holešově ve 30. letech 18. století [Zum Repertoire der italienischen Oper in Holeschau in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts], in: *Opus musicum* 44/6 (2012), 27–35.
- 15 Vgl. PERUTKOVÁ, Der glorreiche Nahmen Adami (wie Anm. 4), 547 f.
- 16 Ibid.
- 17 Questenberg hatte die Partitur zu dieser Oper von Michael Johann Graf von Althann bekommen, der sie vom Broschi selbst erhalten hatte, wie Questenbergs Hofmeister, Georg Adam Hoffmann, am 7. August 1736 schrieb: „H: Graf von Althann lasset Ewer Excellenz zur nachricht dienen, wie das er die opera Merope vom H: Broschi selbsten bekommen, welche in Turin Ao. 1731 [sic!] solle produciret worden seyn.“ Beim Datum der Uraufführung irrte Hoffmann – sie hatte erst 1732 stattgefunden. Vgl. dazu die Briefe von Questenbergs Hofmeister Georg Adam Hoffmann in: Brno, Mährisches Landesarchiv (Moravský zemský archiv), Fonds G 436, Kartons 747–748, Inv.-Nr. 6133.
- 18 Vgl. Herbert SEIFERT, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25), Tutzing 1985.
- 19 Maria Carolina von Questenberg wurde am 4. November 1712 in Wien getauft, ihren Namenstag hat sie am selben Tag, dem Fest des Heiligen Karl Boromäus, gefeiert wie Kaiser Karl VI.
- 20 Das Libretto ist erhalten in Prag, Nationalmuseum, Bibliothek (Knihovna Národního muzea), Bestand Schlossbibliothek Nové Hradý, Sign. 1864.
- 21 Bonlini gehörte dem Patriziat der Republik Venedig an und übte eine gewisse Zeit die Funktion des Hauslibrettisten Questenbergs aus; zwischen 1728 und 1732 schrieb er für den Grafen fünf Operntexte. PERUTKOVÁ, Der glorreiche Nahmen Adami (wie Anm. 4), 240 f.
- 22 Dazu neueste unpublizierte Forschungen von Petr SLOUKA, der über diese Thematik auf der 16th Biennial International Conference on Baroque Music in Salzburg 2014 referierte (Petr SLOUKA, *Secular dramatic music of Johann Heinrich Schmelzer – contribution to history of festive serenatas in the seventeenth century*).
- 23 Die überlieferte Partitur wird in der Nationalbibliothek in Prag (Národní knihovna České republiky) unter der Sign. 59 R 1915 aufbewahrt.
- 24 Franz MATSCHE, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“ (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Berlin-New York 1981. Franz Matsche hat die ‚Reichsstil‘-Idee von Hans Sedlmayr hier insofern überwunden, als er ein ikonographisches ‚Staatsprogramm‘ für Karl VI. offenlegte und damit der Diskussion über ‚Kaiserstil/Imperialstil‘ eine neue Wendung gab, die zu weiteren Forschungen anregte.
- 25 Das Libretto zu *L'amor non ha legge* stammte von Giovanni Domenico Bonlini, die Musik komponierte Antonio Caldara. Quellen: Das Libretto ist überliefert in: Prag, Nationalmuseum, Bibliothek (Knihovna Národního muzea) Bestand Schlossbibliothek Mnichovo Hradiště, Sign. A 287; Prag, Nationalmuseum, Bibliothek (Knihovna Národního muzea) Bestand Schlossbibliothek Klášterec, Sign. 3214; auf Deutsch: Baden (Niederösterreich), Stadtarchiv, Sign. A 453, und die autographe Partitur Caldaras in: Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, IV 16015.
- 26 Das Libretto stammt ebenfalls von Bonlini (Aufbewahrungsort der deutschsprachigen Version unter dem Titel *Der Ursprung des [...] Städtleins Jaromeritz* in: Brünn, Mährische Landesbibliothek (Moravská zemská knihovna), Sign. CH-0004.805, Beiheft 15), die Musik vom Questenbergischen Kapellmeister und Hauskomponist Franz Anton Mitscha (Partitur), in: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [A-Wn], Mus. Hs. 17.952.
- 27 Das Libretto hat der Brünnener Opernimpresario Filippo Neri del Fantasia verfasst, Aufbewahrungsort: Prag, Nationalmuseum, Bibliothek (Knihovna Národního muzea) Bestand Schlossbibliothek

- Nové Hradý, Sign. 1865; Prag, Nationalmuseum, Bibliothek (Knihovna Národního muzea) Kačina, Sign. 1979–1985, Beiheft 2; L'viv/Lemberg, L'viv Stefanyk Scientific Library (L'vivska naukova biblioteka im. V. Stefanyka NAN Ukrainy), CT.-I 66.632; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 392.620-A. Die Musik hat Ignazio Maria Conti komponiert, sie ist aber nicht überliefert.
- 28 Brünn, Mährische Landesbibliothek (Moravská zemská knihovna), Sign. CH-0004.805, Beiheft 15, 6.
- 29 Ottocaro ist im Libretto als mährischer ‚erhabener Fürst‘ genannt. Sein Name evokiert vor allem eine Verbindung mit dem ersten böhmischen Erbkönig Ottokar I. aus dem Geschlecht der Przemysliden († 1230).
- 30 Brünn, Mährische Landesbibliothek (Moravská zemská knihovna), Sign. CH-0004.805, Beiheft 15, 35 und 29–30.
- 31 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 392.620-A, 4.
- 32 Dazu mehr in den Briefen von Questenbergs Hofmeister Georg Adam Hoffmann. Diese Briefe finden sich in Brünn, Mährisches Landesarchiv (Moravský zemský archiv), Fonds G 436, Kartons 747–748, Inv.-Nr. 6133; es handelt sich bei diesem Bestand um circa 1500 Folioblätter. Bibiena hatte bereits im Jänner 1738 das Verzeichnis der vorgesehenen szenischen Verwandlungen erhalten, wie Hoffmann am 18. Jänner 1738 berichtet: „Hn. Bibiena habe die mutationen deren Szenen eingehändiget, worüber er ehstens die Schizzen verfertigen wird.“ Über die Bühnenbildentwürfe wurde noch einen Monat vor der Juni-Aufführung weiter verhandelt, wie aus Hoffmanns Brief vom 17. Mai 1738 hervorgeht.
- 33 „Di Custodi della Biblioteca di Lucullo.“ Mit der Bibliothek hängt auch eine weitere Dekoration zusammen: Ein Zimmer mit zwei Türen, wobei man von einer den Büchersaal sehen kann („Camera con 2. porte, dalle quali si vede da una parte altre stanze, e dall' altra la Libreria“, II/13).
- 34 „Gabinetto di Porcelane, o piccola Galleria di quadri, e statue, con finestre trasparenti“, II/1.
- 35 „Giardino con viali illuminati in tempo di notte, e tavola imbandita per magnifica cena, con credenze di vasi d'oro“, I/14.
- 36 „Boschetto delizioso con pergolati di frutti, e cespugli d' erbe espressamente fatti per sedere, con Fontane appresso“, II/7.

Sektion IV: Zeremonielle Räume und die „Öffentlichkeiten“

Elisabeth Hilscher/Herbert Karner

Die vierte und letzte Sektion versucht sich dem Phänomen der Repräsentation über ihre räumlichen Kontexte anzunähern. Der vielzitierte *spatial turn* hat auch in den Disziplinen der Geschichte, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft eine Reihe von methodischen Impulsen gegeben.¹ Die folgenden vier Beiträge zeigen eindrucksvoll, dass gerade die – für alle drei Disziplinen relevante – Repräsentationsforschung sich mittels Wahrnehmung von Repräsentation als räumlichem Phänomen neue Zugänge sichert. Dabei ist es die Herausforderung, die Diskrepanzen der unterschiedlichen Raum-Modelle der beteiligten Disziplinen zu überbrücken. So stehen das soziologische Modell, das Raum über die Präsenz von sozialen Akteuren definiert, und das materiell-architektonische Modell, das Raum über Architektur (dauerhaft wie ephemere) erfasst, in einem Spannungsverhältnis, das manchmal schwer aufzulösen ist. Der vielschichtige Begriff des ‚Klangraums‘² findet in diesem Zusammenhang wohl am ehesten einerseits als Raum, in dem Musik für eine gewisse Zeit lang und zu einem bestimmten Anlass erklingt, wie als Raum einer Sozialgemeinschaft mit ähnlichem Musikverständnis Anwendung.

„Repräsentation ist die Vergegenwärtigung von Abwesendem oder Unsichtbarem im Raum sozialer Beziehung mit Hilfe von Medien vielfacher Art (Körper, Kleidung, Sprache, Text, Wappen, Inschrift, Bild, Porträt, Thron, Brief, Geschenk) oder von symbolischer Interaktion bzw. statischer oder performativer Kommunikation (Architektur, Raumordnung, Einzug, Prozession, Fest und Feier)“.³ Für diese Modi der Vergegenwärtigung bedarf es immer auch konkreter, architektonisch oder topographisch definierter Räume, die zumeist auch zeremoniell verfasst und/oder für eine sogenannte ‚Öffentlichkeit‘ zur Verfügung stehen.⁴

Öffentlichkeit steht auf der Seite der Adressaten, der Empfänger der Botschaft. Sie steht aber auch in unmittelbarer Verbindung zu den ‚Räumen‘, weil die Öffentlichkeit als abstraktes Zielpublikum auch mit Räumen korrespondiert: *public space*, *court space*, *city space*.

Der vielschichtige Begriff der ‚Repräsentation‘ wird in den Beiträgen schlaglichtartig auf Ereignisse zwischen dem Hochbarock und dem späten 19. Jahrhundert an-

gewendet. Gegenständlich sind persönlich vom Herrscher gesetzte Akte, in denen er bzw. seine Familie Staat und Dynastie öffentlich verkörpern, weiters auch die Repräsentation im Sinne von Stellvertretung durch Bauwerke und Denkmäler, die für den abwesenden Herrscher oder auch für konträre Interessensvertreter (z. B. der Stadt, der Wirtschaft, des Adels) deren Machtansprüche abbilden, sowie die Vertretung des Herrscher bzw. der Dynastie durch prominente Hofkünstler und deren Produkte.

Ein zentraler kritischer Ansatz der Repräsentationsforschung liegt in der Notwendigkeit, die richtigen und eindeutigen Positionen der Beteiligten innerhalb der Kommunikation zuzuordnen:⁵ Wer ist Adressant und wer ist Adressat der habsburgischen Repräsentationsbotschaften? Es gilt, den häufig in der Literatur zu findenden, allgemeinen Formulierungen, ein Kunstwerk sei ‚auf Veranlassung‘ oder ‚im Auftrag‘ eines habsburgischen Herrschers entstanden, auf den Grund zu gehen. Es ist im Einzelfall zu untersuchen, wie die Verhältnisse tatsächlich gelegen sind. Gerade bei Kunstwerken im Stadtraum erscheinen lineare, lediglich in eine Richtung ausgegebene Botschaften wenig wahrscheinlich. Zu vielschichtig, zu gegenseitig überlagert waren die Interessengruppen und damit die interessegeleitete Vermittlung von Botschaften. Die Annahme, der Landesherr hätte alle Entscheidungen alleine getroffen bzw. im Vorfeld von Entscheidungen alle Notwendigkeiten eigenständig beurteilt, hieße, die Kapazität des Landesherrn zu überfordern und die – zumindest im politischen Kontext – prozessuale Verfasstheit des Kunstwerks zu ignorieren. So gesehen lag die Entwicklung und Entstehung von Kunstwerken immer in den Händen mehrerer Beteiligter, sie war immer eine – kommunikationstechnisch gesehen – Abgleichung von mehreren, eventuell auch gegensätzlichen Interessenlagen. Die Entstehung des dauerhaften, ephemeren oder performativen Kunstwerks basiert in diesem Sinn auf einem in viele Richtungen laufenden Kommunikationsprozess zwischen mehreren Kommunikatoren und deren Interessen.

Die Befragung der unterschiedlichen Anlässe und Ereignisse der Begegnung von Repräsentant und Adressat, die an verschiedenen Orten und in verschiedenen sozialen Räumen bzw. vor nicht selten durch das Zeremoniell genau ausdifferenzierten Teilöffentlichkeiten stattfinden, erfolgt aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Fügt man auch Fragen nach deren Sprache (im Sinne einer symbolischen Kommunikation) hinzu, ergibt sich ein komplexer, perspektivenreicher Themenkreis, dessen Bearbeitung die Subtilität, mit der mittels zeremonieller Finessen unterschiedliche Aspekte von Repräsentation ausgedrückt und erlebbar gemacht wurden, aufdeckt. So wird in den folgenden vier Beiträgen der Repräsentationsgehalt von Ereignissen, angesiedelt zwischen Hochbarock und dem Ende der Monarchie, schlaglichtartig beleuchtet. Als prominenteste und wahrscheinlich auch ursprüngliche Form können persönliche Akte und unmittelbares Agieren des Herrschers gelten, in denen er bzw. seine Familie sich – und

unter Umständen damit auch Staat und Dynastie – in der Öffentlichkeit präsentierten. Diese Personalunion zwischen Amt bzw. Staat und Person, nicht selten angereichert mit paraliturgischer Symbolik bzw. verknüpft mit kirchlichen Zeremonien, kann aufgrund der persönlichen Anwesenheit des Herrschers bzw. hoher Vertreter der Dynastie wohl als die unmittelbarste Form von Herrscherrepräsentation gelten. Die persönliche Repräsentation ist sicherlich auch die exklusivste Form, da durch die ‚Unteilbarkeit‘ der physischen Person zeitlich und örtlich limitiert und daher mit der Aura des ‚Besonderen‘ (auch noch nach dem politischen Ende der Monarchie 1918⁶) umgeben.

Gerade an den unterschiedlichen Ausdrucksformen höfischer Repräsentation im öffentlichen und halböffentlichen Raum ist deutlich zu sehen, dass zu unterschiedlichen Zeiten auch unterschiedliche Strategien der Stellvertretung von Herrscher, Amt und Dynastie verfolgt wurden. War im mittelalterlichen Wanderkönigtum die persönliche Präsenz von großer Bedeutung, wurden seit dem Beginn der Frühneuzeit sukzessive Strategien symbolischer Kommunikation entwickelt, sodass zunehmend diese Symbole als Stellvertreter und Repräsentanten eingesetzt und persönliche physische Anwesenheit des Herrschers durch sie substituiert werden konnte: bildliche Symbole und Farben ebenso wie akustische Signale oder verbale Leitbegriffe (einschließlich der Herrscherdevisen). Diese Symbolsprache zu verfeinern, die Begriffe ebenso unantastbar zu machen wie den Herrscher selbst, war Aufgabe eines Stabs an Hofkünstlern, die darin zu ebenso wichtigen Beratern wurden wie Feldherren und Diplomaten. Auch wenn im Laufe des langen 18. Jahrhunderts die Hofkünste ihre politisch-strategische Bedeutung allmählich einbüßten und sich Herrscher und Staat zunehmend auf Beamte und Militär stützten, blieb der zwischen 1500 und 1750 entwickelte Kanon doch als Symbolsprache weiterhin bestehen und wurde – vielfach unkritisch und ohne im Geringsten hinterfragt zu werden – auch in post-monarchische, republikanische Staatssymbolik übernommen.⁷

Ein Beispiel für die Stellvertreter-Repräsentation des Herrschers und seiner Macht durch einen Hofkünstler bringt THOMAS HOCHRADNER in seinem Beitrag *Spielball der Repräsentation? Überlegungen zum musikalischen ‚Imperialstil‘ anhand der Kirchenmusik von Johann Joseph Fux*. Der berühmte Hofkapellmeister Karls VI., Johann Joseph Fux, der wie Prinz Eugen unter drei Kaisern diente, steht jedoch nicht persönlich als Repräsentant im Mittelpunkt der Ausführungen, als vielmehr seine Werke, die nicht nur für den Künstler stellvertretend gesehen werden, sondern auch für den Hof und seine berühmte und hochstehende Musikpflege unter Karl VI. Kritisch blickt Hochradner auf die Überlieferung in den großen österreichischen Stiften wie im damals eigenständigen Reichsfürstentum Salzburg. Denn was auf den ersten Blick als Nachahmung des Hofes, als Wille, auch etwas vom Glanz des Hofes abzubekommen, aussehen mag, belehrt auf den zweiten Blick eines Besseren und widerlegt wie-

der die vielfach zu plakativ interpretierte ‚Kaiserstil‘-Hypothese⁸ für die Musik. Denn die diversen Stücke von Fux (in vielen Fällen geistliche Werke) wurden keineswegs 1:1 aus der Hofmusikkapelle übernommen, sondern den örtlichen Gegebenheiten bzw. bei längerem Gebrauch auch neuen stilistischen Moden angepasst und durchaus selbstbewusst bearbeitet, d. h. die Usancen am Kaiserhof nach den örtlichen Gegebenheiten modifiziert. Damit wurde aber auch die Gültigkeit des höfischen Klangraums verändert, in welchem diese Werke von Fux Bestand hatten; letztere wurden lokalen oder stilistischen Kriterien angepasst und damit in neue Öffentlichkeiten übertragen. Auch die Person des Komponisten erfuhr offenbar im Laufe der Zeit eine Transformation: Sie wurde immer weniger als ‚Caroli VI. erster Capellmeister‘ gesehen (das Siegel, mit dem sich der Komponist selbst und seine Zeitgenossen ihn versahen), sondern zunehmend als ‚österreichischer Palestrina‘, als der große Kontrapunktlehrer, als der ihn sein Karl VI. gewidmetes Lehrwerk *Gradus ad Parnassum* (1725) auswies – ein Bild, das bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts das Bild des berühmten Hofkapellmeisters zu überdecken begann. Wie aus den Tabellen hervorgeht, wurde auch das Werk in diesen Prozess miteinbezogen. Es repräsentierte immer weniger den Kaiserhof und dessen Hofmusikkapelle, sondern mutierte zu – und dies ist daran abzulesen, welche Werke nun verstärkt rezipiert wurden – Lehrwerken und Beispielliteratur des großen Kontrapunktlehrers Fux.

MIRJANA REPANIĆ-BRAUN (Institute of Art History, Zagreb) erläutert in ihrem Beitrag *Representation of the Habsburgs in Croatian Historical Lands. Public Spaces and Religious Art as Public Tools* die unterschiedlichen Möglichkeiten der symbolischen Landnahme durch die habsburgischen Landesherrn. Ein besonders einprägsames Beispiel für die herrscherliche Präsenz im öffentlich-städtischen Raum bietet die Küstenstadt Rijeka. Das dort 1753 in der heutigen Form errichtete Stadttor mit den Reliefbüsten Leopolds I. und Karls VI., dessen komplizierte Entstehungs- und Veränderungsgeschichte aufgerollt wird, zeigt die erstaunlich großzügige Gewährung von öffentlichem Raum durch die Stadtverwaltung für die Darstellung der Habsburger. Als anschauliches Beispiel für die symbolische Beherrschung des sakral-liturgischen Raums nennt die Autorin die 1756/63 erbaute Kirche der – von Bischof Franjo Thauszy – neu gegründeten Pfarre von Požega. Dem Patrozinium entsprechend ist das Hochaltarblatt der hl. Theresa von Avila, Namensheilige der Königin Maria Theresia, die das Blatt auch persönlich gestiftet hatte, gewidmet, die von der bemerkenswerten Ausformung des Altarabschlusses als Stephanskrone als ungarische Königin angesprochen wird. Beide Beispiele zeigen die komplexe und mehrseitig angelegte Interessenslage habsburgischer Repräsentation.

Symbolische Repräsentationshandlungen mit unmittelbarer Auswirkung auf die Realpolitik und ihre bisweilen eminent politisch-ausgleichende Funktion stellt PE-

TER KONEČNÝ in seinem Beitrag *Der Herrscher im Bergwerk. Visitationsreisen der Habsburger-Lothringer in die ungarischen (slowakischen) Bergreviere am Beispiel der Reise von 1764* dar. Der wirtschaftspolitischen Bedeutung der niederungarischen Bergwerkstädte für die Dynastie entsprechend war die Reise der Thronfolger, des Römischen Königs Josephs und des Erzherzogs Leopold, gemeinsam mit ihrem Schwager Albert Kasimir von Sachsen, wesentlicher Teil einer politischen Entspannungsstrategie. Es galt, massive Interessenskonflikte zwischen den Bergstädten (Kremnitz, Schemnitz und Neusohl) selbst, dem erstarkenden ungarischen Adel, der Dynastie und der ärarischen Montanverwaltung durch differenzierte, hierarchisch fein ausgewogene Repräsentationshandlungen im Rahmen der Reise auszugleichen. Dabei gelingt es dem Autor, diese Visitationsreise von 1764 sehr genau am Schnittpunkt von dynastischen, montanistischen, städtischen und ständischen Repräsentationsabsichten zu porträtieren.

Der kroatische Historiker FILIP ŠIMETIN ŠEGVIĆ (Universität Zagreb) untersucht in seinem Beitrag *Zagrebl/Agram als zeremonieller Raum 1895: Kaiser Franz Joseph und die dynastische Repräsentation* die mit dem Kaiserbesuch verbundene Ausbildung von temporären zeremoniellen Räumen in der Stadt. Die mannigfachen politischen Implikationen und die Notwendigkeit der Rücksichtnahme auf nationale Befindlichkeiten (kroatisch, ungarisch) und staatsrechtliche Dimensionen (Dreieiniges Königreich, Ungarisch-Kroatischer Ausgleich, Österreich) bildeten hierfür äußerst komplexe Rahmenbedingungen. Offizieller Anlass des Besuchs war die feierliche Eröffnung von Neubauten einer Reihe von Kultur- und Schulinstitutionen.

Mit den Mitteln der Architektur, der Malerei, der Musik, des Theaters, der ephemeren Festinszenierung und des Kunstgewerbes wurden unterschiedliche Stadtbereiche auf hierarchisierende Weise für unterschiedliche Publikumsgruppen zeremoniell erschlossen. Für die Eliten (Vertreter der Konfessionen, Militär, Politik und Aristokratie, Kunst und Wissenschaft) wurden dabei andere Räume geschaffen als für das einfache Volk. Die Überlagerung des Stadtraums mit virtuellen, nur zum Zeitpunkt der konkreten Handlung real existierenden Zeremonialräumen konnte einerseits mit einfachen, aber wirksamen symbolischen Mitteln, etwa die Aufschüttung des Bahnhofsplatzes mit gelbem, aus Ungarn importiertem Sand erfolgen, der das Betreten von zu allererst ungarischem (und nicht kroatischem) Boden sicherstellte. Es wurden aber in gleicher Weise sublimale Mittel verwendet wie die Errichtung von Klangräumen im Rahmen des musikalischen Programms, das sehr gezielt die unterschiedlichen politischen Ebenen in die Begegnung mit dem König implementieren konnte.

Die vier Beiträge dieser Sektion sind individuelle Sondierungen zu bestimmten Fragestellungen innerhalb des breiten Forschungsgebiets der Repräsentation und ih-

rer Kontexte zu Raum und Öffentlichkeit und sprechen dabei nachdrücklich Potential und Desiderate zu künftiger Forschung an.

So wird es sich als notwendig erweisen, die Profile der Interaktionspartner der Dynastie im Rahmen des Sender-Empfänger-Modells zu schärfen.⁹ Welchen Einfluss etwa nahmen sie auf die Formierung von Kunstwerken mit Aufgaben der Repräsentation oder von performativen Akten der Repräsentation und mithin von zeremoniellen Räumen und Teilöffentlichkeiten? Auch muss vermehrt der Positionierung des Künstlers, des Produzenten der künstlerischen Ausdrucksformen der Repräsentation, innerhalb dieses Modells Aufmerksamkeit geschenkt werden. Auf welcher Ebene ist er aktiv in die Akte von Zeremoniell und Repräsentation eingebunden? Steht er in einem direkten Verhältnis zum Herrscher, agiert er in dessen unmittelbarem höfischen Einflussbereich (wie beispielsweise die Mitglieder der Hofmusikkapelle oder offizielle Hofkünstler) und damit als dessen persönlicher Repräsentant, oder wirkt er nur durch den medialen Charakter seiner Werke? Die Vertreter welcher (höfischen, städtischen, ständischen) Interessen geben dem Künstler den „conchetto“, den ‚soggetto‘ für Feste und zeremonielle Ereignisse vor? So wie es also Themenrahmen für die Repräsentationsakte gibt, so gibt es auch eine als verbindlich anerkannte künstlerische Symbol-Sprache. Für Karl VI. sind die Forschungen darüber bereits sehr weit fortgeschritten. Unter welchen Bedingungen entstehen derartige semantische Systeme, ab wann werden sie für welche Gruppen schlagend und gleichermaßen verständlich bzw. unter welchen Voraussetzungen verlieren sie ihre Gültigkeit? Hat ihre Wirkmacht überhaupt nachgelassen oder wirken sie bis heute in den Nachfolgestaaten im Rahmen der oben angesprochenen aktuellen Staatssymbolik und -repräsentation nach?

Gerade in Zeiten von Umbrüchen wird häufig die Zurschaustellung des Neuen im öffentlichen Raum zelebriert. Trifft dies auch auf die Habsburgischen Länder zu oder wollte man hier 1740/45, 1804/1806 oder 1868 mit der Übernahme alter Symboliken v. a. im öffentlichen Raum bewusst Kontinuitäten konstruieren, wo es eigentlich keine oder nur mehr sehr brüchige gab? Griffen also die Habsburger bzw. ihre Berater auch nach dem Ende des *ancien regime* im öffentlichen Raum auf alte und durch unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen (Architektur, Malerei, Dichtung, Musik) geprägte Symbole (bewusst?) zurück?

Anmerkungen

- 1 Stephan GÜNZEL (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010, 90–120; Susanne RAU, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen (Historische Einführungen 14)*, Frankfurt am Main-New York 2013.
- 2 An sich ist Klangraum in erster Linie ein Begriff der Neuen Musik, doch finden sich Klangraum-Inszenierungen schon weit früher, beispielsweise in der Kirchenmusikpraxis am Dom zu S. Marco in Venedig oder am Salzburger Dom; Heinrich Ignaz Franz Bibers 53-stimmige *Missa Salisburgensis* wird nur durch die Installation der einzelnen Musikgruppen im Raum schlüssig.
- 3 Werner PARAVICINI, *Krieg der Zeichen? Funktionen, Medien, Formen bürgerlicher und höfischer Repräsentation in Residenzstädten des Alten Reichs. Einführung und Zusammenfassung*, in: Jan HIRSCHBIEGEL/Werner PARAVICINI (Hg.), *In der Residenzstadt. Funktionen, Medien, Formen bürgerlicher und höfischer Repräsentation*, Ostfildern 2014, 11–34, 15.
- 4 Gerrit Jasper SCHENK, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters 21)*, Köln-Weimar-Wien 2003; Stephan ALBRECHT (Hg.), *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, Köln-Weimar-Wien 2010.
- 5 Barbara STOLLBERG-RILINGER, *Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 27 (2000), H. 3, 389–405; Barbara STOLLBERG-RILINGER, *Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31 (2004), H. 4, 489–527.
- 6 Man denke beispielsweise an die Begräbnisse der letzten österreichischen Kaiserin Zita am 1. April 1989 oder an jenes des letzten österreichischen Thronfolgers, Dr. Otto Habsburg, am 16. Juli 2011, die gleich Staatsbegräbnissen inszeniert wurden, obwohl offiziell als Privatbegräbnisse deklariert.
- 7 Bewusst oder unbewusst wurde sowohl in der Beibehaltung der Flaggenfarben, der Übernahme der Wappenschilder (in mehr oder weniger überarbeiteter Form) sowie in der Wahl der Residenzen der republikanischen Staatsoberhäupter an die althergebrachte Symbolik angeschlossen. In Österreich wurde zwar die schwarz-goldene kaiserliche bzw. habsburgische Flagge verboten und die rot-weiß-rote als Staatssymbol eingeführt, die Flaggenfarben der habsburgischen Länder jedoch wurden weitgehend belassen und als Residenz Räumlichkeiten mit deutlich habsburgischer Prägung in der Hofburg gewählt. Lediglich das Staatswappen wurde deutlich überarbeitet und auch die Staatshymne sollte ausgetauscht werden (was jedoch erst in der 2. Republik nachhaltig geschah – in der 1. Republik kehrte man schließlich zur neu textierten *Kaiserhymne* zurück).
- 8 Zur Diskussion dieses ursprünglich kunsthistorischen Begriffes in der Musikwissenschaft vgl. Elisabeth FRITZ-HILSCHER, *Kaiserstil? Überlegungen zum Konnex zwischen Zeremoniell und höfischer Musikproduktion am Hof Karls VI.*, in: *Musicologica Brunensia* 47 (2012), 1, 79–91; zur wesentlich weiter fortgeschrittenen Diskussion in der Kunstgeschichte vgl. Herbert KARNER, *Reichsstil, Kaiserstil oder die Kunst des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation. Kunstgeschichte und politische Begriffskonstruktion*, in: Hartmut KRONES/Theophil ANTONICEK/Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien-Köln-Weimar 2011, 233–251.
- 9 Alexander RÖSLER/Bernd STIEGLER, *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005.

Thomas Hochradner

Spielball der Repräsentation?

Überlegungen zum musikalischen ‚Imperialstil‘ anhand der Kirchenmusik von Johann Joseph Fux

As an example and paradigm of the period marking the reign of Emperor Charles VI (and, to a certain degree, even longer), the canon of church music ascribed to the Music Director of the Imperial Court, Johann Joseph Fux (c. 1660–1741) offers a solid foundation for understanding his popularity and authority through his attempts to position himself within mechanisms of ‘representation’. Following a ‘decentralisation’ of works and style, to what extent did copies correspond to a ‘model’ of the nurturing of church music as exemplified by the Music Chapel of the Imperial Court? To what extent did the ‘imperial style’ which had been elaborated by Friedrich Wilhelm Riedel actually become a signicate of the reign of Charles VI? This is shown with a comparison of traditional handwritten sources with the reception of *Gradus ad Parnassum*, Fux’s printed textbook on music theory which, in keeping with custom of former times, was written in Latin, and which reflects the clearly ‘representational’ character of his work in its dedication to Emperor Charles VI. In contrast to Fux’s sacral music, itself replaced with astounding speed by another repertoire, the *Gradus ad Parnassum* – a theory of composition based on counterpoint – set the style and overcame religious and geographical boundaries even before the 18th century had come to its end. The high degree of acceptance and occasional criticism which were directed at the textbook from an aesthetic distance reveals timeless factors of artistic representation only accorded to Fux’s sacral music in the narrow field of a few *a cappella* works.

Patzig beantwortete der kaiserliche Hofkapellmeister Johann Joseph Fux in Wien den Wunsch des ertaubten ehemaligen Hamburger Kapellmeisters, mittlerweile Musik-schriftstellers Johann Mattheson, für dessen Publikationen eine Biographie bereitzustellen: „Ich kundte vüll vortheilhaftiges für mich, von meinem Aufkhommen, unterschiedlichen Dienst=Verrichtungen überschreiben, wan es nit wider die modestie wäre selbst meine elogia hervorzustreichen: Indessen seye mir genug, das ich würdig geschätzt werde, CAROLI VI. erster Capellmeister zu sein.“¹ Vorausblickend vielleicht, um das Fehlen von Fux’ Biographie in einem geplanten Lexikon, seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte*², zu erklären und sich damit gegen den Vorwurf der Unvollständigkeit zu schützen, hat Mattheson alsbald Fux’ Brief in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Critica Musica* zugänglich gemacht.³ Im Hintergrund der ‚Verweigerung‘ Fux’ steht freilich ein früherer Disput: Als zwischen Mattheson und

dem Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstedt ein in Schriften ausgetragener Streit um den Wert der Solmisation ausgebrochen war, hatte Fux im Sinne von Matthesons Kontrahenten Partei ergriffen.⁴ Biographen bieten noch andere Erklärungen für Fux' ‚Schweigen‘ an: der Hofkapellmeister, als Sohn eines Bauern in der noch heute abgelegenen Oststeiermark geboren, habe seine niedere Herkunft verbergen wollen⁵, oder ein schätzenswerter Charakterzug von Fux, seine Bescheidenheit, habe ihn dazu angeleitet, auf die Wiedergabe seiner Biographie zu verzichten.⁶ Doch fern dieser Hypothesen zeigt Fux' Reaktion vor allem eines: dass es seinem Selbstverständnis als Erster Kapellmeister der kaiserlichen Hofmusikkapelle durchaus entsprach, biographische Angaben vorzuenthalten.⁷

Der Grund für dieses Verhalten dürfte weniger in seinem Wesen als in seiner Position zu suchen sein. Fux zählte als Hofkapellmeister zu den führenden Repräsentanten der Habsburgermonarchie in den Künsten. Kraft seiner Autorität wirkte Fux im Zentrum eines durchdachten Systems, das sowohl Musik für die Kirche als auch für die Kammer sowie für das Theater zu einem Teil des Herrscherzeremoniells machte, in dem sich der Kaiser stilisierte. Doch inwieweit kann das habsburgische Musikverständnis in seinem artifiziellen wie instrumentellen Rahmen als dynamisches Modell gesehen werden? Das musikalische Repertoire am Wiener kaiserlichen Hof wurde sorgsam gehütet⁸; dass Werke, die Fux für dessen Hofmusikkapelle komponiert hatte, nur in seltenen Fällen nach außen drangen⁹, unterstreicht ihre Exklusivität. Umgekehrt handelt es sich bei Quellen zu Motetten, die allem Anschein nach von österreichischen Stiften bei Fux bestellt worden und in den jeweiligen klösterlichen Musikarchiven überliefert sind, vielfach um Unikate. Da diese Motetten häufig eine große Besetzung aufweisen¹⁰, wie sie zu vergleichbaren Aufführungsgelegenheiten in der kaiserlichen Hofmusikkapelle nicht üblich war, galten sie offenkundig besonderen kirchlichen Festtagen. Insgesamt entfalteten also damals weniger einzelne Werke Vorbildwirkung als ein nach Art und Rang der Kirchenfeste abgestimmtes System, das in den Fastenzeiten Werke im *A-cappella*-Stil (vorwiegend Neukompositionen in einem adaptierten *stilus antiquus*), ferner an gewöhnlichen Sonntagen und mit geringerem Aufwand begangenen Festtagen Werke im sogenannten *stilus mixtus* oder *mediocre* (mit knappen solistischen Stellen, Chor und instrumentaler Begleitung) und an hohen kirchlichen Festtagen im *stilus solenne* (mit teils ausgedehnten Soli sowie in der Regel zusätzlich Trompeten und Pauken im Orchester) vorsah. Dieses von Friedrich Wilhelm Riedel in Anlehnung an Hans Sedlmayrs These vom ‚Reichsstil‘ als ‚Imperialstil‘ qualifizierte ‚System‘¹¹ diente aber nur als Anhaltspunkt einer zeitgenössischen Kirchenmusikpflege, nicht als konkretes ‚Modell‘.

Dies verdeutlicht bereits die Tatsache, dass Fux als kaiserlicher Kapellmeister andere als kirchenmusikalische Kompositionsaufträge offenbar nicht angenommen hat.

Im Weiteren lässt sich ein dem Opernkomponisten Fux – der zu besonderen Anlässen stets selbst die Festoper lieferte¹² – vergleichbarer Repräsentationscharakter der Kirchenmusik anhand des sogenannten *Kaiserrequiems* (K 51–53) überlegen (Abb. 1). Dieses Requiem komponierte Fux anlässlich einer Totenmesse zu den Exequien für die Kaiserinwitwe Eleonore (der Witwe von Kaiser Leopold I.), die am 5. März 1720 in Wien begangen wurde. Aus den auf dem Umschlag des Stimmenmaterials (aus dem Bestand der Wiener Hofmusikkapelle) notierten Vermerken geht ferner hervor, dass das Werk zudem am 28. April 1729 zur Totenmesse für Leopold Joseph von Lothringen, den Vater des späteren Kaisers Franz I. Stephan, am 12. Juli 1736 für Prinz Eugen von Savoyen (fraglos ein Zeichen der besonderen Wertschätzung des Prinzen) und am 16. November 1740 für Kaiser Karl VI. erklang. Aber das Requiem wurde 1731, 1735, 1737 und 1739 auch zu Allerheiligen je zur Gänze zur Aufführung gebracht, es war also keineswegs dynastisch und auch nicht an Exequien gebunden. Ebenso wenig war seine geschlossene Wiedergabe verbindlich. 1736 wurde nur die Sequenz daraus musiziert, und auch am 10. Oktober 1741, zum Totengedächtnis für Kaiser Karl VI., beschränkte man sich auf die ersten beiden Sätze und ergänzte sie mit Vertonungen von anderer Hand [!]. Die letzte auf dem Umschlag notierte, offenbar ebenfalls nicht komplette Aufführung fand aus noch ungeklärtem Anlass am 13. August 1743 statt – ein Signal der Beiläufigkeit, der nahen Vergänglichkeit des kirchenmusikalischen Œuvres von Fux.

Sofern nicht der allgemein in der ‚Sattelzeit‘ um 1750 veränderte Geschmack für seine Aussonderung sorgte, versuchte man gelegentlich eine Adaptierung. Johann Sebastian Bachs Nachfolger als Thomaskantor, Johann Gottlieb Harrer (1703–1755), verlieh einigen Fuxschen Messvertonungen (K 32, E 14, E 15) „colla maggior parte d’accompagnamenta di Harrer“ ein zeitgemäßes Gesicht¹³, in einer Quelle zu Fux’ *Missa Corporis Christi* (K 10) aus Schloss Náměšt in Mähren wurden die Stimmen für Cornetto und Oboe durch Flöte und Klarinette ersetzt.¹⁴ Doch die meisten kirchenmusikalischen Werke von Fux wurden archivalisches Staugut. Eine gewisse Kurzlebigkeit unterläuft somit die Idee eines weitläufig wirksamen musikalischen ‚Imperialstils‘. Im folgenden, längeren Zitat schließt Friedrich Wilhelm Riedel diesbezüglich:

„Fragt man resümierend in Analogie zur Entwicklung der bildenden Künste nach einem ‚Kaiserstil‘ bei der während der Regierungszeit Karls VI. komponierten Musik, so kann dies für die theatralische Musik, also *Dramme per musica*, *Favole pastorale*, *Feste musicale*, *Azione teatrale*, *Componimenti per musica*, aber auch für 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.

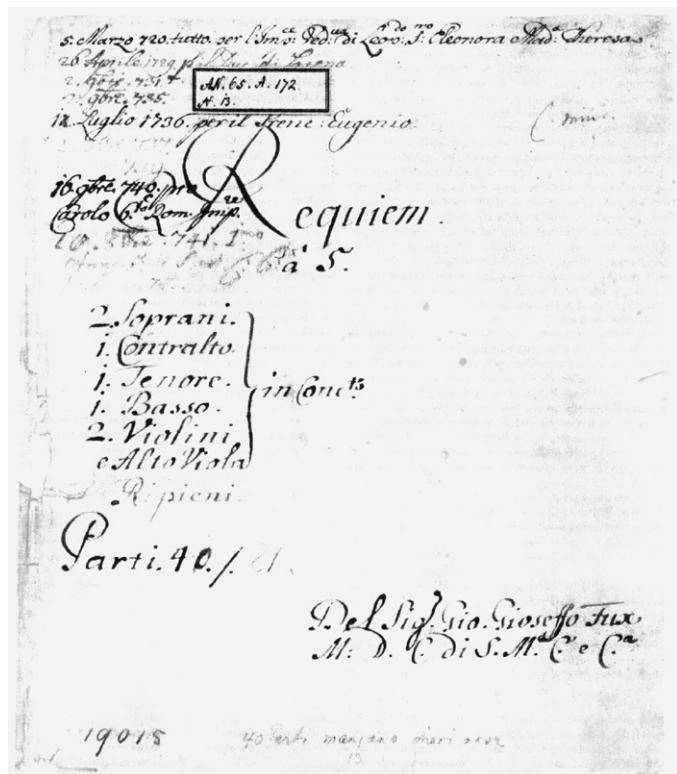


Abbildung 1:
Johann Joseph Fux,
Requiem in c (K
51–53), sogenanntes
Kaiserrequiem,
Umschlagtitel des
Stimmenmaterials.

Anders verhielt es sich bei der Kirchenmusik, der Hauptaufgabe der Hofmusikkapelle. Hier bildete die tausendjährige Tradition der ‚kaiserlichen Liturgie‘ das Fundament [...]. Kirchenjahreszeiten und Zeremonialordnungen gaben die Richtlinien, den liturgischen Verläufen und Texten das angemessene ‚Gewand‘ zu verleihen. 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 Reichstände und die Reichskirche übertragen – für die Zeit bis zum Ende des Heiligen Römischen Reichs als ‚kaiserlicher Stil‘ definieren.“¹⁵

- Untersuchungsrelevant sind insgesamt 43 Messvertonungen.
- Sowohl aus dem Bestand der Wiener Hofmusikkapelle als auch in diverser klösterlicher Überlieferung sind 17 Messvertonungen erhalten.
- Aus dem Bestand der Wiener Hofmusikkapelle, aber nicht in klösterlicher Überlieferung sind 11 Messvertonungen (K 3, K 5, K 9, K 10, K 21, K 24, K 29, K 33, K 34, K 40, K 47) erhalten (sie fehlen dementsprechend in der Tabelle).
- Umgekehrt, in klösterlicher Überlieferung, aber nicht im Bestand der Wiener Hofmusikkapelle sind 26 Messvertonungen (K 1, K 4, K 11, K 13, K 19, K 22, K 25=50, K 27, K 32, K 36, K 38, K 39, K 43, K 46, K 49, L 6, L 7, L 19, E 1, E 2, E 3, E 4, E 5, E 12, E 113, Z 4) erhalten.
- Von den am häufigsten, nämlich viermal überlieferten Messen (K 14, K 25=50, K 28 und K 32) sind nur zwei (K 14 und K 28), also die Hälfte auch im Bestand der Wiener Hofmusikkapelle vorhanden.
- Dreimal überliefert werden drei (K 16, K 23 und K 37, bei der es sich um eine Fehlzuschreibung handelt), zweimal 17 Messen, nur einmal sind 19 Messen überliefert.
- Damit handelt es sich in nahezu der Hälfte aller Fälle (in 19 von 43) um eine singuläre Überlieferung, worunter sich andererseits keine einzige der im Bestand der Wiener Hofmusikkapelle erhaltenen Kompositionen befindet.
- Daraus lässt sich schließen: Es gab eine, wenn auch geringe Distribution aus dem Bestand der Wiener Hofmusikkapelle, die zwar offenkundig viele dort vorhandene Fuxsche Messvertonungen betraf, allerdings immer nur vereinzelt stattfand.
- Ferner ist abzulesen, dass der Austausch von Notenmaterial innerhalb des monastischen Bereichs weit weniger intensiv geschah, als man vermuten möchte.
- Dass es sich bei einer Reihe von Werküberlieferungen in klösterlichen Musikarchiven um Unikate handelt, deutet im Weiteren sowohl auf zahlreiche Auftragsarbeiten Fux', nährt jedoch zugleich den Verdacht von Fehlzuschreibungen (der sich aber kaum je erhärten bzw. entkräften lässt).
- Jedenfalls: Die These, dass die Überlieferung der Messvertonungen von Fux den Spiegel eines dynastisch geprägten systemlich motivierten Denkens böte, greift nicht.

Beispiel 2:

Besetzung der in den Musikarchiven der Stifte Kremsmünster und Herzogenburg erhaltenen Messvertonungen Johann Joseph Fux' im Vergleich zum Bestand im Fundus der Wiener Hofmusikkapelle

In Bezug auf die Überlieferung der Messvertonungen von Fux ergeben sich die bei weitem größten Konkordanzanzen zum Fundus der Wiener Hofmusikkapelle bei den Beständen der Musikarchive der Stifte Kremsmünster (6 Mal) und Herzogenburg (8 Mal, wobei dort aber zwei Bestände heute verschollen sind). Anhand dieser Quellen interessiert, inwieweit die Besetzung bei Abschrift des Notenmaterials konsistent geblieben ist. Kursiv ist hier das Notenmaterial aus dem 19. Jahrhundert.

A-	KR	Wn
K 6	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC ^a)
K 12	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 14	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 20	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), Violetta, Va und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), Violetta, Va und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 23	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 28	<i>Coro (S-A-T-B), V I-II, Tromboni I-II, Violone, Organo</i>	Coro (S-A-T-B), V I-II, Trombone, Organo ^b

^a MdC: *Maestro di Cappella*, die Stimme für den Leiter des Ensembles.

^b Partitur aus der Sammlung von Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), also keine zeitgenössische Quelle.

A-	H	Wn
K 7	<i>Coro (S-A-T-B), V-I-II, Va und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), V I-II, Va und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)
K 8	<i>Coro (S-A-T-B), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), V I-II und Bc [Fg, Vc, Vle, Org] ^c
K 14	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 17	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 18	verschollen	Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), VI-II, Va und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 23	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 35	<i>Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Org, MdC)
K 41	verschollen	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II und Bc (Fg, Vc, Vle, Theorbe, Org, MdC)

^c Unvollständiges Stimmenmaterial.

Vorausgesetzt, dass das Notenmaterial in klösterlicher Überlieferung jeweils nicht skartiert worden ist, zeigt die Übersicht deutliche, wenngleich akzidentielle Veränderungen. Die musikalische Substanz ist nicht betroffen, wohl aber die Umsetzung der Kompositionen in einer Aufführung. Sowohl in Kremsmünster als auch in Herzogenburg wurde das Zusammenspiel von Soli und Tutti zu einem Pieno-Chor verbunden. Des Weiteren strich man für gewöhnlich die Posaunen und generell das Cornetto, also *colla parte* spielende Blasinstrumente. Der Wegfall des Cornetto kann überdies als Adaptierung an den Geschmack der 1730er-Jahre gelesen werden, als dieses Instrument überall aus der Standardbesetzung ausgeschieden wurde, was umgekehrt verdeutlicht, dass Fux den Großteil seiner kirchenmusikalischen Werke für den Wiener Hof vor 1730, vermutlich aber bis gegen 1720 komponiert hat (ein Befund, der durch Quellenstudien an den Abschriften aus der kaiserlichen Hofmusikkapelle übrigens bestätigt wird²²). Reduziert wurde in den Stiften auch die Besetzung des

Basso continuo, und zwar in der Regel auf Violone und Orgel. Alles in allem dienten die Maßnahmen einer leichteren Ausführbarkeit aufgrund geringerer personeller Ressourcen. Eine strikte Anbindung an die Aufführungspraxis der Wiener Hofmusikkapelle erfolgte jedoch nicht, womit von einem verbindlichen ‚Muster‘ jedenfalls wiederum nicht die Rede sein kann, umso mehr, als man die unterschiedliche Raumakustik der betroffenen Kirchen und die jeweilige Positionierung der Sänger und Musiker mit in Betracht ziehen muss. Im Übrigen ging man der herrschaftlichen Emblematisierung, an einer Besetzung mit Trompeten und Pauken ersichtlich, bereits in der Wahl der abschriftlich besorgten Werke aus dem Weg.

Beispiel 3:

Kirchenmusik Johann Joseph Fux’ im Salzburger Dommusikarchiv

Das letzte Beispiel greift über Messvertonungen hinaus und widmet sich den im Musikarchiv des Salzburger Domes überlieferten Werken Fux’, um anhand einer Aufstellung zu zeigen, ob und inwieweit sich in einem nahe liegenden souveränen Territorium Änderungen im Streuungsmechanismus ergaben.

A-	Sd	Wn
<i>K 7</i> <i>Messe</i>	<i>Coro (S-A-T-B), Organo</i> Kopist des 19. Jahrhunderts	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), V I-II, Va und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)
<i>K 32</i> <i>Messe</i>	Soli (S-A-T-B), Tutti ([S]-A-T-B), Tromboni I-III [A, T, B], V I-II, Va I-II und Bc (Bombardon, Vle, Org, Org rip, Battuta) Kopist teils Jakob Ferdinand Sebastian Samber, daher vor 1728 angelegt	nicht überliefert
<i>K 34</i> <i>Messe</i>	<i>Coro (S-A-T-B), Organo</i> Kopist des 19. Jahrhunderts	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cor- netto, Tromboni I-II [A, T], V I-II, Va I-III [A, T, B] und Bc (Fg, Vc, Vle, Org)
<i>K 54</i> „ <i>Libera me</i> “	<i>Coro (S-A-T-B), Organo</i> Kopist des 19. Jahrhunderts	Coro (S-A-T-B), Organo

K 153 Motette zum 1. Sonntag im Advent	a) Coro (S-A-T-B), Organo, Battuta Kopist Maximilian Raab, daher nach 1762 b) Coro (S-A-T-B), Tromboni I-III (A, T, B), V I-II, Fg, Violone Kopist Felix Hofstätter, daher nach c. 1773	Coro (S-A-T-B), [Organo]
<i>K 265</i> <i>Marianische Antiphon</i> „Salve Regina“	<i>Coro (S-A-T-B), Organo</i> Kopist des 19. Jahrhunderts	Coro (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II [A, T], V I-II, Va und Bc (Fg, Viola da gamba, Vc, Vle, Org, MdC)
K 269 „Tantum ergo“	Coro (S-A-T-B) und Bc (Fg, Vle, Organo, Battuta) Kopist teils Johann Jakob Rott in einer Schriftausprägung zwischen 1735 und 1745, nachgeschriebene Stimmen unter anderem von Felix Hofstätter zwischen 1773 und 1800	Coro (S-A-T-B) und Bc (Vle, Org)
L 7 Messe	skartiert vor 1822 Nachtrag im <i>CATALOGUS MUSICALIS IN ECCLESIA METROPOLITANA</i> , Exemplar des Hofkapellmeisters Luigi Gatti (angelegt c. 1780) aus dem 19. Jahrhundert: „donata al Calcante“	nicht überliefert
L 15 Messe	Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Tromboni I-III [A, T, B], V I-II und Bc (Fg, Vle, [Org], Org rip, Battuta) Kopist teils Johann Jakob Rott in seiner Schriftausprägung um 1735	nicht überliefert

^d Allerdings schon bei Fux für den Mittwoch nach dem zweiten Fastensonntag vorgesehen, wo derselbe liturgische Text verwendet wird. Vgl. RIEDEL, Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (wie Anm. 11), 128 f.

Zunächst überrascht, wie wenig von Fuxscher Kirchenmusik in Salzburg verfügbar gemacht wurde. Gewiss liegt das in hohem Grad in einer im Erzstift während des gesamten 18. Jahrhunderts erstrebten künstlerischen Autarkie begründet, die helfen sollte, den wachsenden Expansionsgedanken sowohl der Habsburger als auch der Wittelsbacher Dynastie entgegenzuwirken, die beide begierig auf das benachbarte

geistliche Fürstentum Salzburg schielten.²³ Blendet man die späte Überlieferung des frühen 19. Jahrhunderts aus (in der Tabelle kursiv), erstaunt bzw. unterstreicht die Hermetik des Fundus der kaiserlichen Hofmusikkapelle, dass nur ein einziges Werk aus ihrem Bestand den Weg nach Salzburg gefunden hat. Dieses war aber auch auf andere Weise verfügbar, nämlich vollständig abgedruckt in Fux' *Gradus ad Parnasum*²⁴; die Vorlage stammte also kaum aus der Wiener Residenz.

Im Weiteren bestätigen bei den in Salzburg vorhandenen Quellen des 18. Jahrhunderts zahlreiche nachgeschriebene Stimmen eine hohe Aufführungsfrequenz. Außerdem wurde die Verwendung von Posaunen dem lokalen Usus, dem *Colla-parte*-Spiel dreier Posaunen mit den Vokalstimmen Alt, Tenor bzw. Bass, angepasst. Wiederum erfährt auch die Besetzung des Generalbasses eine lokalspezifische Abwandlung, wobei das in der ältesten Quelle genannte Bombardon in späteren Abschriften durch ein Fagott ersetzt wird (wenn es sich nicht um eine bloß unterschiedliche Bezeichnung in der Titeleiformulierung handelt) und immer zusätzlich eine Kapellmeisterstimme Battuta vorliegt, welche angesichts der komplizierten Disposition der Salzburger Hofmusikkapelle auf den Musikeremporen in der Vierung des Domes mit dem Tuttichor samt eigenem *Continuo* am Rand des Presbyteriums unverzichtbar war.²⁵ Zumindest das *Tantum ergo* (K 269)²⁶ sowie die Motette *Ad te Domine levavi* (K 153) blieben bis ins späte 18. Jahrhundert im Repertoire. Wie wenig aufführungspraktische Skrupel gegenüber Vorlagen, aber auch liturgischen Vorgaben bestanden, bezeugt das Stimmenmaterial zu letzterem Werk. Mit *Ad te Domine levavi* ist der Text eines Offertoriums im Advent vertont, an dem eine orchesterbegleitete Kirchenmusik eigentlich nicht stattfinden durfte. Fux' Vertonung wurde aber von einem zweiten Schreiber zeitgleich oder wenig später für den vollen am Salzburger Dom verfügbaren Instrumentenapparat aufgepöppelt – im Grunde nur erklärbar, wenn die Motette an einem anderen als dem liturgisch vorgesehenen Tag erklungen ist, es sei denn, ein hoher Rang des Zelebranten hätte den Ausschlag für eine größere Besetzung gegeben und die kirchliche Vorschrift überstimmt.²⁷

Bei der – kursiven – Quelle des 19. Jahrhunderts, es handelt sich um vier in einer Partiturabschrift versammelten Werke, wird (teils durch Verzicht auf *colla parte* spielende Instrumente der ursprünglichen Überlieferung) jenem kontrapunktischen Gerüstsatz mit vier Singstimmen und Orgel entsprochen, in dessen Fortleben Fuxsche Kompositionen die Zeit überdauerten. Was dieser Anlage nicht entsprach, kam ab, wurde vielfach entsorgt. „Wenn es einem Vice Capell Meister [...] erlaubt war eine veraltete Messe vom Fux²⁸ zu verschenken, so ist es gewiss unter Erzbischöflicher Regierung einem wirklichen Capellmeister weniger zu verargen, [...] abgelebte Stücke mit neueren zu vertauschen [...]“, schrieb der Dom-, ehemals Hofvioloncellist, ab 1824 dann Domkapellmeister Joachim Fuetsch (1766–1852) 1822 in einer Eingabe an das Konsistorium.²⁹

Ein Vergleich von handschriftlich überlieferten Quellen mit der Rezeption von Fux' gedrucktem, traditionsgemäß in Latein verfasstem musiktheoretischen Lehrwerk *Gradus ad Parnassum*, dessen deutlich repräsentativer Charakter in der Widmung an Kaiser Karl VI. zum Ausdruck kommt, erbringt indes eine Justierung der Perspektive. Denn im Gegensatz zur Fuxschen Kirchenmusik wirkte der *Gradus* – als auf dem Kontrapunkt basierende Kompositionslehre – stilprägend und überwand dabei mitsamt den darin inkludierten Fuxschen Kompositionen durch zahlreiche Neuauflagen in verschiedenen Sprachen (Deutsch, Italienisch, Englisch, Französisch) noch im Laufe des 18. Jahrhunderts konfessionelle und geographische Grenzen. Hochgradige Akzeptanz, die Fux' *Gradus* als Anleitung im Kontrapunkt erfuhr, und andernteils Kritik, die aus ästhetischer Distanz am Lehrwerk geübt wurde, bilden zugleich überdauernde Faktoren künstlerischer Repräsentation.

Während sich Fux' Autorität im strengen Satz auf dem Papier verwirklicht, aus der Distanz und mit der Diskurs abweisenden Form des gedruckten Texts, die freilich die dialogische Anlage des *Gradus ad Parnassum* partiell aufhebt und in die Unterrichtssituation auslagert, bleibt das Lehrwerk in den zahlreichen Neuveröffentlichungen nach seinem Tod stets verbunden mit der vormaligen Funktion seines Autors als kaiserlicher Hofkapellmeister oder – in den französischen Ausgaben – dem kaiserlichen Auftrag zu seiner Abfassung.³⁰ Kein Titelblatt verzichtet auf einen entsprechenden Zusatz, wodurch ein Rest von Repräsentationsgrad erhalten bleibt. Fux' als Kompositionslehre gedachter musiktheoretischer Traktat bestimmt dann auch in hohem Grad die Rezeptionsgeschichte seines Schaffens, überdauert jene Phase, als die Aufführungskontinuität Fuxscher Werke verebbte – in der kaiserlichen Hofmusikkapelle, wo der letzte Hinweis auf eine diesbezügliche Tradition aus dem Jahr 1775 stammt und doch etwas überraschend die groß besetzte *Missa S. Joannis* (K 34)³¹ betrifft, wie auch anderwärts. Denn im um die Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein zu beobachtenden stilistischen Paradigmenwechsel wurde der *Gradus* bald schon als bloße Kontrapunktlehre verstanden, als solche aber im Unterricht hoch geachtet. Es ist hinlänglich bekannt, dass sich unter anderen Leopold Mozart, Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Ludwig van Beethoven in ihrem Musikunterricht auf Fux' Lehrwerk bezogen. Padre Martini erläuterte seinem Schüler Georg Joseph (Abbé) Vogler sogar, dass man selbst in Italien kein anderes als das Fuxsche System verwende.³²

Demzufolge geriet der *Gradus ad Parnassum*, mehr aber noch die darin von Fux eingeschlagene Methodik zu einem Standard der Ausbildung im polyphonen Satz. Gelegentliche Kritik tat seiner Rezeption im Kontrapunktunterricht keinen Abbruch, und ebenso wenig ein Bild von Fux als ‚trockener‘ musiktheoretischer Instanz, das sich bald nach Beginn des 19. Jahrhunderts verfestigt haben muss. Kaum ist es nur Freude

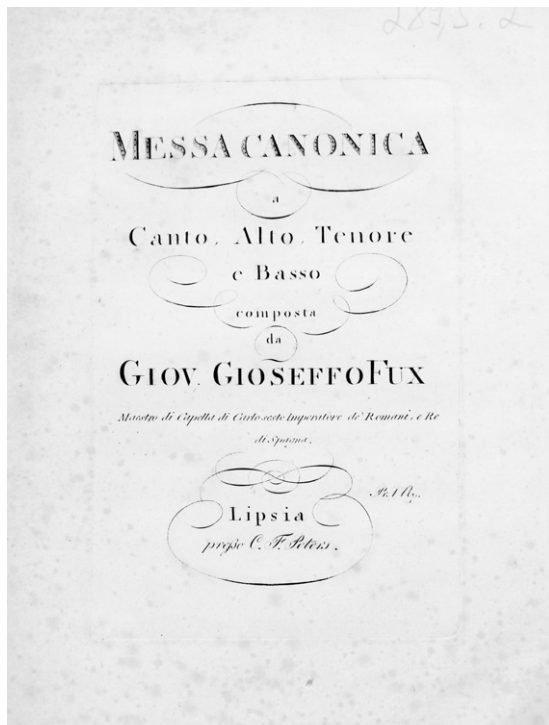


Abbildung 3: Titelblatt der von Johann Gottfried Schicht als *Messa canonica* herausgegebenen *Missa di S. Carlo* (K 7) von Johann Joseph Fux (in: Ausgabe Leipzig, Ambrosius Kühnel 1812 oder 1813, [289,5]).

Schrift nur von einem meldet. Es tritt nach ieden Punct ein andrer Fugen=Satz oder Nachahmungs Cläuselgen ein; aber man hält immer still, und bemercket keinen Absatz in der Zeit=Maasse. Das eintzige Ave muß sich einer gefallen lassen über funfzehnmahl zu hören; Maria neun oder zehnmahl, und das ist gnädig; etc. Dominus tecum erklingt eben so oft, mit einer lauffenden Figur und einem langen Aushalten

auf dem merckwürdigen Worte tecum. [...] Bey allen diesen führt der Sopran den Gregorianischen hieher gehörigen Gesang auf das steifeste und festeste: nemlich den hochgeehrten Cantum firmum. Das laßt mir ein heutiges Model seyn! Gute Harmonie! Schöne Harmonie! Aber kein Verstand; keine Melodie; keine Gemüths=Bewegung; keine Einschnitte! etc.“³⁵

Das erwachende Interesse am historischen Kontrapunkt, das nicht nur Werke von Bach und Händel, sondern partiell eben auch Kompositionen von Johann Joseph Fux erfasste, sorgte für deren, obgleich schmale, Konstanz auch im Repertoire. Was vormals zu Studienzwecken abgeschrieben wurde, gelangte im Zeichen der kirchenmusikalischen Restaurationsbestrebung des Cäcilianismus ab den 1830er-Jahren wieder zur Aufführung – in diesem Sinne ist die im Salzburger Dommusikarchiv verwahrte Partitur von Fuxschen Werken im vierstimmigen *A-cappella*-Satz als Grundlage zur Erstellung von Aufführungsmaterial zu verstehen. Zuvor schon war Fux durch seine *Missa di San Carlo* (K 7), deren Sätze eine in verschiedenen Intervallabständen geführte kanonische Anlage aufweisen, in einen elitären Kreis kirchenmusikalischer ‚Klassiker‘ aufgestiegen, indem dieses Werk 1812 oder 1813 bei Ambrosius Kühnel

in Leipzig durch den seit 1810 als Thomaskantor wirkenden Johann Gottfried Schicht als *Messa canonica* erstmals herausgegeben wurde; wenig später erschien eine zweite Auflage, diesmal im *Musikverlag Peters*.³⁶ Das Titelblatt (Abb. 3) weist Fux nach wie vor als „Maestro di Capella di Carlo sesto Imperatore de’ Romani, e Re di Spagna“ aus. Doch wenig später verliert sich diese Beifügung. Die weitere Rezeption unterliegt Kriterien, die eines personell-habsburgischen Bezugs nicht mehr bedürfen. Sie wird nicht nur von kirchenmusikalischen Idealen geprägt, sondern ersteht in enger Verbindung mit den Bestrebungen des musikalischen Historismus und einem aufkommendem Bewusstsein von Nationalkultur, beginnend mit dem ersten, wenn auch kursorischen Werkverzeichnis für Fux durch Ernst Ludwig Gerber 1806³⁷ und einem vaterländisch gefärbten biographischen Beitrag, den Franz Sales Kandler 1820 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* veröffentlichte.³⁸ Die Instrumentalisierung des dynastischen Verweises war erloschen; nur einmal noch flackerte sie auf, gegen Ende des 19. Jahrhunderts rund um Guido Adlers musikhistorische Forschungen und die Gründung der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.³⁹

Anmerkungen

- 1 Die einführenden Passagen dieses Beitrags folgen der Einleitung des Autors im Thematischen Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux (FuxWV), Bd. 1, Wien 2016, XIII–XIX.
- 2 Johann MATTHESON, Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen, Hamburg 1740.
- 3 Johann MATTHESON, *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Nachdruck (Musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts im Faksimile 4), Laaber 2003, 200; Fux hatte diese Zeilen übersandt, nachdem er von Mattheson zum dritten Mal um eine Biographie gebeten worden war. Auch zwei spätere Versuche Matthesons, einen Lebenslauf des kaiserlichen Hofkapellmeisters zu erhalten, blieben erfolglos. Vgl. Othmar WESSELY, Johann Joseph Fux und Johann Mattheson (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 1964), Graz 1965, bes. 11 f.
- 4 Mattheson hat im Zuge der Diskussion sämtliche ihm zugesandten Schreiben von Fux veröffentlicht, wobei er manche Stellen der Fuxschen Briefe strich und dazu kommentierte: „Was hier fehlt wird mit Fleiß ausgelassen“. – MATTHESON, *Critica Musica* (wie Anm. 3), 185–206, Zitat 200, Anmerkung a; vgl. dazu ferner WESSELY, Fux und Mattheson (wie Anm. 3), 4–10.
- 5 Fritz POSCH, Heimat und Herkunft des Johann Joseph Fux, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 63 (1955), 396–402, hier 397; Hellmut FEDERHOFER, 25 Jahre Johann-Joseph-Fux-Forschung, in: *Acta Musicologica* 52 (1980), 155–194, hier 156 f., weist dagegen anhand etlicher Quellenstellen nach, dass Fux seine bäuerliche Herkunft durchaus nicht verbarg.
- 6 In Ansätzen erstmals zu lesen bei Ernst Ludwig GERBER, Art. „Fux (Johann Joseph)“, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Zwoyther Theil, Leipzig 1812–14, Sp. 225–230, hier 227–230, dann auch mehrfach bei Ludwig VON KÖCHEL, Johann Josef Fux. Hofcompositor

- und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740, Wien 1872, Nachdruck, 3. Aufl., Hildesheim-New York 2011, z. B. 99, 111.
- 7 Grundlagen eines aktuellen Datengerüsts liefern KÖCHEL, Johann Josef Fux (wie Anm. 6), besonders Beilage II: „Urkunden: Anstellungen – Beförderungen – Beschwerden des J. J. Fux – Reorganisation der Hofkapelle“; Rudolf FLOTZINGER/Egon WELLESZ, Johann Joseph Fux. Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser, Graz 1991; Thomas HOCHRADNER, Artikel „Fux, Johann Joseph“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Aufl. (hg. von Ludwig FINSCHER), Personenteil, Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 303–319; Rudolf FLOTZINGER, Johann Joseph Fux. Zu Leben und Werk des österreichischen Barockkomponisten, Graz 2015.
 - 8 Für einen Überblick zur Quellenstreuung vgl. Thomas HOCHRADNER, Quellenforschung in Ost- und Westeuropa: Das neue Werkverzeichnis für Johann Joseph Fux (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 20), Graz 1997, besonders 7–13.
 - 9 Vgl. Thomas HOCHRADNER, Zentrum und Peripherie. Überlegungen zur spätbarocken Musikpflege in den habsburgischen Ländern, in: Pierre BÉHAR/Herbert SCHNEIDER (Hg.), Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit (Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultät, Bd. 23), St. Ingbert 2004, 173–195, hier 173–176.
 - 10 Beobachtet schon bei FEDERHOFER, 25 Jahre Johann-Joseph-Fux-Forschung (wie Anm. 5), 174. Als Beispiel sei die groß besetzte Motette *Coelum gaude* (N 31) für 5 Singstimmen, 4 Clarini, Timpani, Streicher und Basso continuo (Stift Lambach, Musikarchiv, 1085) erwähnt.
 - 11 Hans SEDLMAYR, Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der „Reichsstil“), in: Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag am 10. November 1938, München 1938, 126–140; Friedrich Wilhelm RIEDEL, Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Georg REICHERT/Martin JUST (Hg.), Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß. Kassel 1962, Kassel 1963, 34–36; DERS., Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München-Salzburg 1977; DERS., Kaiserliche Musik, in: Hartmut KRONES/Theophil ANTONICEK/Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?, Wien-Köln-Weimar 2011, 211–231.
 - 12 Im Jahr 1716 anlässlich der lang ersehnten Geburt eines Thronfolgers (der kleine Erzherzog Leopold Johann verstarb freilich schon im November desselben Jahres) die Festa teatrale *Angelica vincitrice di Alcina* (FuxWV II.2.13), 1722 zur Hochzeit von Erzherzogin Maria Amalie und Kurprinz Karl Albrecht von Bayern die Festa teatrale *Le nozze di Aurora* (FuxWV II.2.17) und 1723 anlässlich des Geburtstags der Kaiserin Elisabeth Christine sowie der Erbhuldigung der böhmischen Stände an Kaiser Karl VI. und seiner Krönung zum König von Böhmen in Prag die Festa teatrale *Costanza e Fortezza* (FuxWV II.2.18) – vgl. zu letzterer auch den Beitrag von Irena Veselá im vorliegenden Band.
 - 13 Heute Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 30.175 (Partituren von K 32, E 14 – deren Titelblatt entstammt das obige Zitat – und E 15 in einem Sammelband).
 - 14 Heute Brno, Moravské Múzeum, hud. hist. oddělení, A 17.151.
 - 15 RIEDEL, Kaiserliche Musik (wie Anm. 11), 230 f.
 - 16 Harry WHITE, Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy, in: Anne-Madeleine GOULET/Gesa ZUR NIEDEN (Hg.), Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (Analecta musicologica 52), Kassel u. a. 2015, 571–582, hier 575.
 - 17 Vgl. Anna CORETH, Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock (Österreich-Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde o. Zl.), Wien, 2. Aufl., 1982, zur Einordnung der

- Pietas Austriaca* in die habsburgischen Herrschertugenden siehe zusammenfassend Elisabeth Theresia HILSCHER, *Der Kaiserliche Hofpoet Pietro Metastasio (1698–1782). Zur Kulturgeschichte des Hofes Kaiser Karls VI.* (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 23), Graz 2000, 5.
- 18 Elisabeth FRITZ-HILSCHER, *Kaiserstil? Überlegungen zum Konnex zwischen Zeremoniell und höfischer Musikproduktion am Hof Karls VI.*, in: *Musicologica Brunensia* 47 (2012), H. 1, 79–91, hier 90.
- 19 Eine ausschnitthafte Darstellung greift hier insofern, als sie das System als solches in den Blick nimmt.
- 20 KÖCHEL, Johann Josef Fux (wie Anm. 6), Beilage X: „Thematisches Verzeichniss der Compositionen von Johann Josef Fux“; Andreas LIESS, *Johann Joseph Fux, ein steirischer Meister des Barock. Nebst Verzeichniss neuer Werkfunde*, Wien 1947; Hellmut FEDERHOFER, *Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), 113–154; Hellmut FEDERHOFER/Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge zur Johann-Joseph-Fux-Forschung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 21 (1964), 111–140 und 253 f. – Der Band zu den kirchenmusikalischen Werken ist im in Entstehung begriffenen Fux-Werke-Verzeichnis noch nicht vollständig erarbeitet.
- 21 Tabelle überarbeitet und ergänzt aus Thomas HOCHRADNER, *Das Schaffen von Johann Joseph Fux in klösterlicher Musiziertradition. Eine komparative Untersuchung und ihre möglichen Schlußfolgerungen*, in: Ladislav KAČIĆ (Hg.), *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Bratislava 1997, 275–284.
- 22 Ein Ergebnis von Schreiberuntersuchungen des Verfassers im Rahmen der Vorbereitung des neuen Werke-Verzeichnisses von Johann Joseph Fux. Die zeitgenössischen Abschriften aus dem Bestand der Wiener Hofmusikkapelle (jetzt A-Wn) wurden teils von Andreas Amiller (1681–1750) angelegt, der seit 1722 dort eine Kopistenstelle besaß, aber zum Zeitpunkt seiner Anstellung bereits über zehn Jahre bei der Kopiatur ausgeholfen hatte. Amillers Hand ist vorwiegend in Ripien- und Duplierstimmen zu finden.
- 23 Thomas HOCHRADNER, *Zum Musikleben am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Bach – in Salzburg. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Salzburger Bachgesellschaft* (hg. von Thomas HOCHRADNER im Auftrag der Salzburger Bachgesellschaft), Salzburg 2002, 65–83, hier 66 f.
- 24 Näheres siehe unten.
- 25 Vgl. Ernst HINTERMAIER, *Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg*, in: *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg* (hg. von Metropolitankapitel von Salzburg), Salzburg 1991, 11–17; Thomas HOCHRADNER, *Der Salzburger Dom als Klangraum*, in: Sigrid BRANDT/Andrea GOTTDANG (Hg.), *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, Worms 2012, 91–98.
- 26 Der Hymnus ist Johann Stadlmayrs Hymnendruck *Hymni quibus totius anni decursu, D.O.M. superisque Sancta Romana applaudit Ecclesia*, Innsbruck: Johannes Gäch 1628 entnommen und in zahlreichen Abschriften irrtümlich Johann Joseph Fux zugeschrieben worden.
- 27 Am Salzburger Dom wurde in der musikalischen Ausgestaltung liturgischer Feiern eine dem Wiener Kaiserhof vergleichbare Strategie verfolgt, die aber – Fastenzeiten indes für gewöhnlich ausgenommen – primär am Rang des Zelebranten orientiert war, was freilich prinzipiell der Bedeutung des kirchlichen Fests entsprach.
- 28 L 7, die der Kalkant wohl verheizte.
- 29 Salzburg, Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikverein und Mozarteum, 522, Actum 11 April 1822: *Inventarium aller in Dom gehörigen, und befindlichen Musik Instrumente*. Eva Neumayr

- danke ich herzlich für den Hinweis auf diese Quellenstelle und die Übermittlung ihres Wortlauts.
- 30 Die Titel lauten für die Erstausgabe: *Gradus ad Parnassum, Sive manuductio ad compositionem musicae regularem*, [...] *Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacrae Caesareae, ac Regiae Catholicae Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris supremo chori Praefecto*; in der ersten deutschen Ausgabe: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition* [...] *ausgearbeitet von Johann Joseph Fux, Weil[and] S[eine]r Kayser[lichen] und König[lichen] Cathol[ischen] Majest[ät] Carls des VI. Ober Capellmeister*. [...]; in der italienischen Ausgabe: *Salita al Parnasso, ossia Guida alla Regolare Composizione della Musica* [...] *composta Da Giovanni Giuseppe Fux Principale Maestro di Cappella Della S[acra] C[attolica] e R[eale] C[esarea] Maestà Di Carlo VI.* [...]; in der ersten englischen Ausgabe: *Practical Rules For Learning Composition* [...] *by John Joseph Feux late chief Composer to The Roman Emperor Charles VI* [...]; in der ersten französischen Ausgabe: *Traité De Composition Musicale Fait par le Célèbre Fux*. [...] *Il fut entrepris par ordre et aux dépens de l'Empereur* [...]. Veränderungen im Titel bei Folgeauflagen sind, wenn sie überhaupt vorgenommen werden, marginal.
- 31 Für Soli (S-A-T-B), Tutti (S-A-T-B), Cornetto, Tromboni I-II (A, T), V I-II, Va I-III (A, T, B) und Bc (Fg, Vc, Vle, Org). Alle anderen Fuxschen Messvertonungen waren bis 1759 aus dem Repertoire ausgeschieden.
- 32 Abbé Georg Joseph VOGLER, Abt Vogler's Choral-System, Kopenhagen 1800, 6, zitiert nach Johann Joseph FUX, *Gradus ad Parnassum*, vorgelegt von Alfred MANN (Johann Joseph Fux. Sämtliche Werke VII/1), Graz-Kassel 1967, Vorwort, XI.
- 33 Eduard MÖRIKE, Mozart auf der Reise nach Prag, 2. Auflage, Prag 1998, 24.
- 34 Lobende Erwähnung findet Fux beispielsweise in Johann MATTHESON, *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739, Nachdruck, hg. von Margarete REIMANN (Documenta musicologica I/5), Kassel 1954, 256, 345 und 349 f. (hier im Besonderen für die fugierten Schlusschöre in seinen Oratorien).
- 35 MATTHESON, *Der Vollkommene Kapellmeister* (wie Anm. 34), 222 f.
- 36 *Messa canonica a Canto, Alto, Tenore e Basso* [K 7], Leipzig: Ambrosius Kühnel, No. 1096; *Messa canonica a Canto, Alto, Tenore e Basso* [K 7], Leipzig: Carl Friedrich Peters, No. 1096, 1812/13 bzw. 1815; zur Datierung siehe Ingrid SCHUBERT, Zur Datierung des Erstdruckes der Messe K 7 von Johann Joseph Fux, in: *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 22 (1990), 38 f.
- 37 Ernst Ludwig GERBER, *Biographische Beyträge*. Fux, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 8 (Leipzig 1805/06), Nr. 24 vom 12. März 1806, Sp. 369–375: 373–375, dann auch im Artikel „Fux (Johann Joseph)“ (wie Anm. 6), Sp. 225–230. – Eine erste ausführliche Erfassung erfolgte 1835 im Rahmen eines handschriftlich abgefassten Thematischen Katalogs der Werke von Johann Joseph Fux (heute Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. ms. theor. Kat. 566), angelegt vom Wiener Musiksammler Aloys Fuchs (1799–1853).
- 38 [Franz Sales KANDLER], *Beyträge zu Biographien*. Johann Joseph Fuchs, k. k. Hof-Capellmeister, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* 4 (Wien 1820), Nr. 25, Sp. 199 f.; Nr. 43, Sp. 343 f.; Nr. 53, Sp. 422–424; Nr. 54, Sp. 428–430. – Zur Identifizierung Franz Sales Kanders als Autor der Artikelserie siehe Rudolf FLOTZINGER, *Die Anfänge der Johann-Joseph-Fux-Forschung im Zeichen des österreichischen Patriotismus*, in: DERS., *Fux-Studien* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 6), Graz 1985, 1–27.
- 39 Vgl. Guido ADLER, *Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte* 8 (1892), 252–274; Elisabeth FRITZ-HILSCHER, *Ein Monumentum für „unseren“ Fux*. Guido Adlers Eintreten für Johann Joseph Fux, in: Klaus ARINGER (Hg.), *Johann Joseph Fux – der Komponist*. Referate des Internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010, Graz 2015, 39–54.

Mirjana Repanić-Braun

Representation of the Habsburgs in Croatian Historical Lands

Public Spaces and Religious Art as Political Tools*

Im Jahr 1527 und mit der Wahl von Ferdinand I. zum kroatischen König beginnend dauerte die politische Souveränität der Habsburger über die historischen kroatischen Länder mehr als drei Jahrhunderte. Diese lange politische Dominanz hinterließ deutliche Spuren im künstlerischen Erbe Nordkroatiens, Istriens und der nördlichen Adriaküste. Bei der Frage nach der Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst werden mehrere bezeichnende Beispiele des kroatischen künstlerischen Erbes des 18. Jahrhunderts in den beiden strategisch wichtigen Gebieten der Zeit – dem Kvarner Land und Slawonien – berücksichtigt. Eines von ihnen, das alte Stadttor von Rijeka, dessen Giebel die Hochrelief-Porträtbüsten der Kaiser Leopold I. und Karl VI. umfasst, die von verschiedenen Künstlern geschaffen und zum ersten Mal im Jahre 1728 anlässlich des Stadtbesuchs von Karl VI. aufgestellt wurden. Zum zweiten Mal wurden die Büsten 1753 vereint, als Kaiserin Maria Theresia ein neues Stadtprojekt – Rijekas *Civitas Nova* – genehmigte und finanzierte.

Während der Herrschaft von Maria Theresia wurden in Nord-Kroatien mehrere Kirchen unter ihrer Schirmherrschaft gebaut. Eine darunter hatte einen besonderen Rang bei der Vermittlung einer politischen Botschaft im Rahmen religiösen Ikonographie – die Kathedrale der heiligen Theresa von Avila in Požega. Ihr Hochaltar mit der Baldachinkrone des Heiligen Stephanus und ihr Altarbild, das die *Ekstase der heiligen Theresa von Avila* darstellt (1763), ein Geschenk der Kaiserin Maria Theresia an Bischof Franjo Thauszy, förderte implizit das Bild der Kaiserin als ungarische Herrscherin.

Beginning with 1527 and the election of Ferdinand I as the Croatian king, the political sovereignty of the Habsburgs over the Croatian historical lands lasted for more than three centuries, with varying degrees of authority in different regions. This long political dominance left evident traces in urban planning and architecture, as well as in the cultural and artistic heritage of northern Croatia, Istria, and the northern Adriatic coast. The aim of this paper is to discuss the representation of the Habsburgs in the visual arts by taking into account several indicative examples from eighteenth-century Croatian artistic heritage in the two strategically important areas at the time – the regions of Kvarner and Slavonia – with regard to their political, economic, and artistic aspects. Considering the rhetoric of political representation embodied in a variety of shapes – rather openly in the insignia and in personal presentations of rulers through their official portraits, or in a more refined way of crypto-representation in



Figure 1: Rijeka, City Gate (Sea Gate, Porta al mare).

religious settings – the visual media had a decisive influence both as a means of claiming these spaces by the Habsburg house and as a powerful tool to stimulate a sense of political affiliation in the citizens of their hereditary lands. As for the representation of the Habsburg monarchs, particularly in public spaces, the unique Croatian examples preserved until the present time include the high-relief portrait busts of emperors Leopold I and Charles VI (III) on the pediment of the city’s Sea Gate (City Gate) below the belfry in Rijeka (Italian: *Fiume*) (Fig. 1).

Combined into a whole in 1753, the two busts, the centrally positioned Habsburg coat of arms with a Latin inscription carved into a cartouche below it in 1695

(“MAGNO LEOPOLDO I CAESARI / SVO CLEMENTIAE FLVMINI IN-EXHAUSTO / IOSEPHO I ROMANORVM HVNGARIAE REGI / PATRIS ORBIS ET VRBIS DELICIO / HAREEDITARIA CIVITAS FLVMINI LIBVR-

NIAE / CONSECRAVIT / OCTAVIO LIBER BARONE TERZI CAPETANEO / IO BAPT ZANCHI & IO PETRO BON IVD 1695”) and the inscriptions on the architrave – under the bust of Leopold I (“CVLTVI LEOPOLDI PRIMI ROMANORVM IMPERATORIS / FLVMINENSIS COMVNITAS EXISTENTE / CAPITANEO CIVITATIS DOMINO FERDINANDO / LIBERO BARONE DE RVVERE IVDICIBVS DOMINO ANTONIO / ZANCHI ET DOMINO MARTINO DIMINICH / POSVIT ANNO 1654”) and under the bust of Charles VI (“HONORI ET GLORIAE CAROLI VI ROMANORVM IMPERATORIS / ET III HISPANIARVM REGIS HVC ADVENIENTIS / FLVMINENSIS COMVNITAS DOMINO ADELMO ANTONIO / S. R. I. COMITE PAETAZ S. C. M. CVBICVLARIO / PRAEFECTO REGENTE IVDICIBVS DOMINO ANTONIO BON / ET DOMINO ANTONIO SPINGAROLI RESTAVRANS / ET PERFICIENS REPOSVIT ANNO 1728”) – testify to the complex history of this monument. The composition was assembled after the great earthquake of 1750, when Empress Maria Theresa approved and financed a new urban project on 3 November 1753 – the construction of Rijeka’s *Civitas Nova*.¹ Without any doubt, this monument clearly exemplifies that visual representation of monarchs is not just about presence and memory, or about citizen loyalty and gratitude, but also functions as a statement of territorial domination imposed with the ultimate aim of maintaining maritime trade routes and exploiting natural resources in the Kvarner region.

Nevertheless, two political acts issued at different times have been of crucial importance for the story of the monument. Among the numerous decrees brought by the Habsburg rulers, two have been of considerable importance for the city of Rijeka – the charter issued by Leopold I granting the coat of arms to the city, and the charter written by Charles VI in 1719 proclaiming Rijeka a free port.

Emperor Leopold I approved the coat of arms proposed by the municipal council of Rijeka on 6 June 1659. The charter written in Latin describes it in detail:

“The symbol is an oval shield, with a red field in which one can see the two-headed Imperial Eagle, its wings spread on both sides and its beaks wide open, its tongues red and stretched out; above it, there is the golden Imperial Crown. It is of a celestial blue colour, with ribbons on both sides curving backwards, decorated with golden tassels. The eagle is turned to the left, its right foot resting on a heap of stones, its left foot touching a dark, elongated jar lying on the stones, its opening facing the left side of the coat of arms; and there is a river flowing abundantly from it, towards the left; and a ribbon is curving across the shield, with both ends turned backwards, saying: INEXHAUSTIBLE (INDEFICIENTER)”.

In the same charter, Leopold I stated what he expected from the city to which he had so generously approved the new coat of arms, and in which the modified figure of the Habsburg eagle expressed its allegiance to the imperial house:

“[...] We expect firm loyalty and dedication, such as the aforesaid municipality and the city of Rijeka of St Vitus has always shown before; and also diligence, usefulness, and love, which the city has shown on various occasions, both in peace and in war, with promptness and passion, and which it is also ready to show in the future; therefore, We mercifully grant their humble petition.”²

In his charter from 1719, Charles VI granted various rights, privileges, and statutes to the city of Rijeka, which he confirmed in 1720, in another charter issued in Vienna.³ As in the case of Trieste, which was granted the same rights almost simultaneously, the privileged position of Rijeka resulted in the city’s expansion and the development of seafaring and trade. Certainly, besides bringing prosperity to Rijeka and the Kvarner region, these imperial acts largely benefited the court and its economic projects, encouraging trade with the East and achieving domination in the Balkan trade. The year of 1719 also saw the inauguration of the Rijeka and Bakar (Buccari) branch offices of the Imperial Privileged Oriental Company; the ports of Trieste and Rijeka were of immense importance for the Ostend Company as well: a trading company founded by Charles VI and operating from the Austrian Netherlands from 1722 to 1731.⁴

In order to ensure faster traffic through the mainland routes, in 1726 Charles VI initiated the construction of *Via Carolina Augusta*, a road leading from Bakar and Rijeka to Karlovac, completed shortly before his visit in 1728 and inaugurated on the occasion of his arrival on September 16.⁵ In addition, the emperor had another good reason to travel to Rijeka: the construction of an Austrian military harbour in the nearby Kraljevica, known under its Italian name of *Porto Re*.⁶

Several articles have been written on the Rijeka’s Sea Gate, its phases of construction and renovation, notably by art historian Radmila Matejčić, who has published data from the State Archive of Rijeka and established that sculptor Antonio Michelazzi participated in the reconstruction of the Sea Gate in 1753.⁷ Based on the archival findings, she has also attributed to him the architectural frame of the gate, including the wreaths and ornaments around the busts of the Austrian emperors. Describing the Sea Gate, Matejčić has observed that both busts were created by the same unidentified sculptor, and that they could have been produced only on the occasion of Charles VI’s ascension to the throne⁸ – that is, shortly after 1711, when he succeeded Joseph I as the Holy Roman Emperor, King of Bohemia, King of Hungary and Croatia, and King of Serbia.



Figure 2: Rijeka, high-relief portrait busts of emperors Leopold I and Charles VI on the pediment of the City Gate.

A closer look at the monument and the two busts (Fig. 2) reveals, however, that despite the traces of restorations visible in the imperial busts, which have to some extent altered their original appearance⁹, these two sculptures show considerable differences: in the sculptor's understanding of form, in the details of their decorative elements, and in their typological features. The figure of Charles VI is sculpturally accomplished, the head separated from the base and sculpturally fully articulated, showing a discrete *contrapposto* despite the constrictions of the given proportions and the form of portraiture. The bust of Emperor Leopold I, on the other hand, reveals an artist of a far weaker sculptural rhetoric. Frontally observed, the figure appears rigid, while in profile it fully adheres to the base, somewhat resembling a relief. The bust of Charles VI, with his opulent wig abounding in voluminous locks, ample draping of his garments, and the substantially realistic description of his armour and his left hand – since his right hand that originally held a commander's staff has obviously been reconstructed – is in strong contrast to the bust of Leopold I. As a whole, Charles VI's bust suffers from the obvious lack of space-volume interaction, while his wig, garments, and bodily features show a considerable amount of graphic quality, as if the bust had been made after a graphic model. Even though both physiognomies have been heavily damaged, the portrait of Charles VI has retained its credibility owing to its outspoken naturalism.

Because of the lack of written documents, it is difficult to make any final conclusions about the exact date when these two sculptures were made; however, it may be argued with confidence that the bust of Leopold I is of an earlier date, and it can be suggested – with even greater certainty – that the bust of Charles VI was made in 1728. This opinion is corroborated by the quoted inscription below the bust of Charles VI, which, correctly transcribed, indicates that it was made on the occasion of his official visit to Rijeka.

In the same year, Francesco Robba (1698–1757), the Venetian sculptor who settled in Ljubljana, made the bust of Charles VI in the context of exhaustive preparations for the emperor’s visit to Ljubljana during his tour around his hereditary lands to receive homage (*Erbhuldigung*). Robba produced his statue of Charles VI in two versions – one made of marble and another in the technique of unbaked clay (*terracruda*), the latter of which originally adorned the gate of the Town Hall and is nowadays preserved, badly damaged, at the National Gallery in Ljubljana.¹⁰

In 1728, five days before his arrival, Charles VI visited Trieste as well, where a standing statue of the ruler on a high column in the Square of Italian Unity (Piazza del’Unità d’Italia) was erected to honour his visit to the port. This visit, described thoroughly in a report on Charles VI’s arrival and stay in Trieste, although announced a year in advance, caused trouble to the organisers of the emperor’s reception in his “most devoted town” due to some changes in the itinerary.¹¹ On 30 August, the improvised wooden gilded statue was placed on the pillar in the Unity Square instead of the planned one cast in bronze, which could not be completed in time.¹² The present statue, the work of a lesser-known Venetian sculptor Lorenzo Fanoli, was made of stone in 1756, following the imperial posture of the “original” wooden standing figure of the sovereign dressed in armour, pointing with his prominent arm towards Piazza della Borsa, where the statue of Leopold I stands¹³, and towards the sea, as a reminder that he founded the port in 1719 as a significant boost to trade and the development of Trieste. That the subjects were on both occasions expected to show their eternal gratitude is illustrated by the words of the chronicler:

“Andava pubblicando la fama, ancor nel corso dell’anno 1727 passato, che l’augustissima maestà di ces: CARLO VI. volesse intraprendere un viaggio, per gli stati e provincie dell’Austria interiore; dalla quale risvegliati gli spiriti della nobiltà e popolo della città di Trieste, sospirava la’ loro fedeltà e zelo che le sparse voci si verificassero, e così tornasse il figlio a far in essa risplendere un pari giorno a quello con il quale restò illuminata l’anno 1660, il 25 settembre, per la felice venùta del grande e sempre augusto LEOPOLDO imperatore di Lui padre, acciò anche ne’ posterì si rinnovassero gli argomenti d’un amore e d’un’

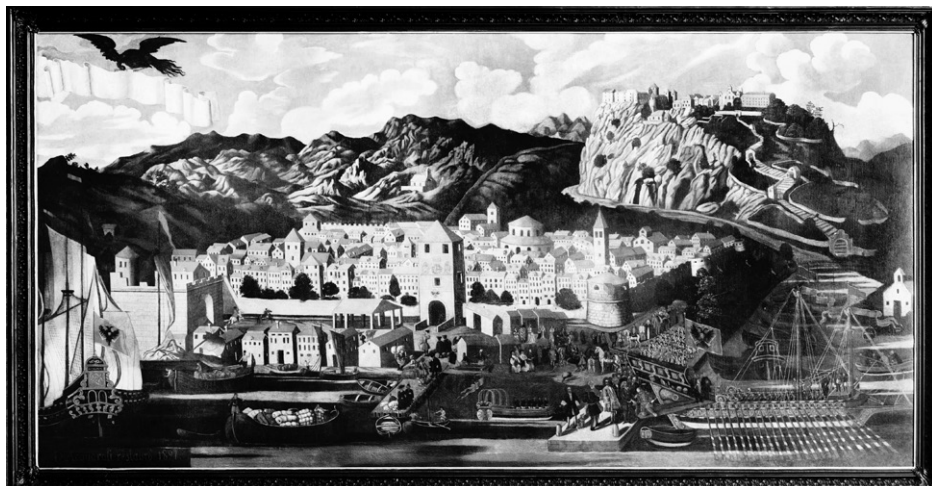


Figure 3: Unknown author, *Arrival of Emperor Charles VI in Rijeka*, c. 1728, oil on canvas.

inviolabile fede verso il loro principe e signore, come ebbero la fortuna i loro maggiori di farli particolarmente in tale glorioso incontro conoscere.”¹⁴

As there is no need here to enter further into the details of Charles VI’s itinerary, it will suffice to say that all cities and towns he was planning to visit obtained a precise plan of his stay months before, and all of them eternalized this important moment in their history by producing some sort of a monument. In Rijeka, this was certainly by reconstructing the city tower and the city gate below it, and by adding the imperial busts to it, one of them old and the other new, yet adapted to the previous one in its proportions, and the base exhibiting the symbols of imperial and military power.

The hypothesis about the appearance of the Rijeka tower and the Sea Gate on the occasion of the arrival of Charles VI may be corroborated by various visual materials that have been preserved – graphics made before 1728 and the painting named *The Arrival of Emperor Charles VI in Rijeka* (Fig. 3), completed shortly after that event. The broad panorama of this horizontally oriented painting is dominated by a veduta of Rijeka from the early eighteenth century, a time when the city was surrounded by walls with protruding roundels and a tall tower in the south. The city walls are surrounded by a moat filled by the waters of the Lešnjak rivulet. In the northern part of the city, on an elevation from which the coast and the estuary of the Rječina river could be monitored, one can see the *castellum* of Trsat and the church, accessible by means of a staircase built in 1531 by Petar Kružić, captain of Klis, in fulfilment of his vows.¹⁵ The key scene, showing Charles VI and his entourage as a long solemn

procession seen from the bird's eye view, and a galley from which its commander is bowing before the emperor, is situated to the far right, continuing, so to say, the casual depiction of everyday life in the harbour. With its abundant details, the painting is a visual document of how the city tower looked like in 1728. The emperors' busts are visible, and so is the inscription plaque above the clock, probably the one that is today located under the bust of Charles VI. The painting likewise documents Charles' visit to Rijeka, complementing the far more numerous published documents on the emperor's stay in various cities and towns. Although to a lesser extent, there are also preserved data on the visit of Charles VI to the Kvarner, which he reached from Graz via Klagenfurt, Ljubljana, Gorizia, and Trieste:

“He arrived in Rijeka on September 15. He was received in front of the Capuchin monastery by its guardian, Giovanni Tudorovich, who presented him with a bouquet of flowers. The emperor was accommodated in a festively decorated suite in Kaštel, with a view to the moat and the chapel of St Stephen. The following day, on Thursday, September 16, Emperor Charles VI proceeded to Bakar along the new road, later named Carolina, built by the engineering colonel Mattia de Waiss, and then by boat to Kraljevica. Upon his return to Rijeka, His Majesty was met on the bridge at Fiumara by the representatives of Senj and their vice-captain Lucancich. They had arrived in Rijeka on a galley in order to pay homage as the subjects of the Emperor and King of Hungary, and they invited His Majesty to visit their ship. After a brief excursion, the emperor distributed 200 golden coins to the sailors. With the events of September 17, which lasted the whole day, the most loyal city of Rijeka paid homage to the emperor. After that, the emperor left Rijeka and started on his way to Trnava, where he stayed with the parish priest, Antonio Spignaroli, a patrician from Rijeka.”¹⁶

A comparison between the written and visual histories indicates that the mentioned painting depicting the arrival of Charles VI in Rijeka – a picturesque panorama of the city with its recognizable topographic elements, today merged with the urban structure of modern Rijeka – in fact shows the encounter with the galley commander, as observed in an article by Margita Cvijetinović-Starac, curator of the Cultural-historical Department of the Maritime and History Museum Rijeka.¹⁷

The chronology of the tower before 1728 can be inferred, among other sources, from a print by Janez Vajkard Valvasor (Johann Weichard Valvasor, Freiherr zu Gal-leneck und Neudorff, Herr zu Wagensperg und Liechtenberg, 1641–1693) made in 1689, in which only the Habsburg coat of arms was attached to the compact square

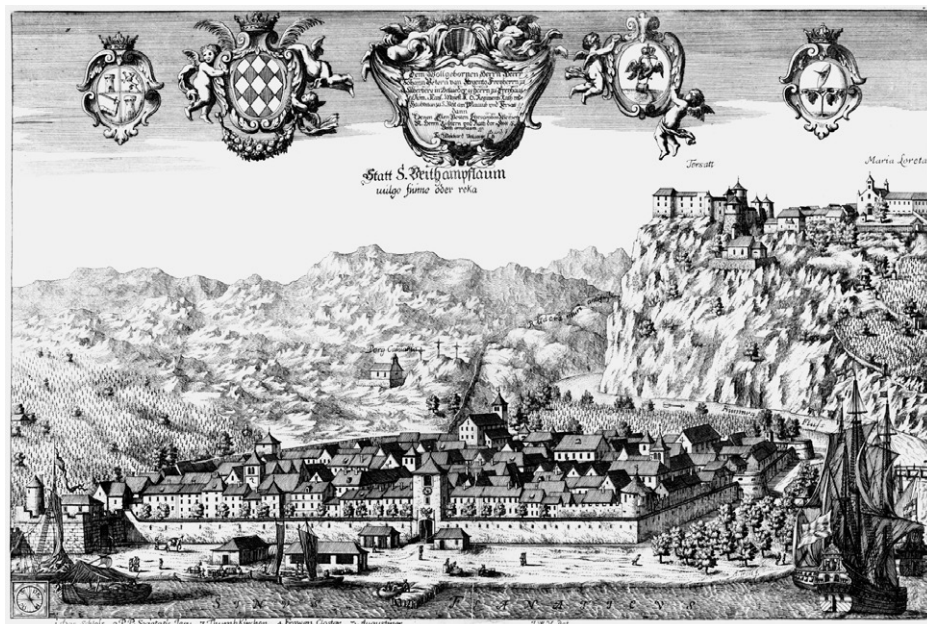


Figure 4: Janez Vajkard Valvasor, View of Rijeka/Statt S. Veit am pflaum uulgo fiume oder rieka, 1689.

tower, just above the doorway arch (Fig. 4).¹⁸ As for the proportions of the tower and the gate, it is difficult to estimate them on the basis of these subjective visual representations, since the watercolour reproduction of the painting showing Charles VI's arrival in Rijeka differs even from the original on which it was modelled, for example, in depicting the portal as segment-based, inscribed in an almost square rustic structure.

Taking into account Valvasor's print and lacking the archival data, Rijeka's historian Giovanni Kobler dated the tower by estimation to the period after 1689 in his *Memorie per la storia della liburnica città di Fiume* (1896). Kobler also quoted the protocol of 1781 mentioning a stone epigraph from 1654 on the military victories of the Austrian army, to be found on the Sea Gate. However, he presumed that the present version had resulted from alterations following an earthquake, between 1753 and 1801, 'skipping' the intermediary phase of the tower and the Sea Gate, namely that of 1728, shown in the aforementioned painting with the panoramic view of the city and the harbour.¹⁹

Besides the Sea Gate, Habsburg coats of arms in various formats were to be found in several localities in Rijeka. Some of them are preserved today at the city's Maritime and History Museum.

The awareness of the Habsburg sovereignty over the Croatian historical lands during the reigns of Maria Theresa and Joseph II was constantly kept alive by means of patronage over the newly-built churches and through the donations of artworks, liturgical vestments, and goldsmith artefacts. During the reign of Maria Theresa, a considerable number of churches were built under her patronage, but one of them had a special place in conveying a political message in the framework of religious iconography – the Cathedral of St Theresa of Avila in Požega, built in 1756/1763. Its high altar with the baldachin crown of St Stephen and its altarpiece presenting the *Ecstasy of St Theresa of Avila*, a gift of Empress Maria Theresa to Franjo Thauszy (1751–1769), bishop of the Zagreb diocese and founder of its Slavonian chapter – is an explicit metaphor of the apotheosis of the empress as the Hungarian sovereign.²⁰

The construction of the church in Požega, as well as the type of altar and the donation of a painting showing the ecstasy of St Theresa of Avila, were certainly determined by the actual historical and political circumstances, as well as the citizens' wish to obtain the status of a free royal town for Požega. Bishop Thauszy, who was in good relations with the imperial court, played a prominent role in this campaign. The process of granting freedom to the city had started with the first initiative expressed at the county Diet of 21 October 1748, but it took almost 17 years to obtain the charter by which, on 1 September 1765, Maria Theresa granted all rights of a free royal town to Požega: this was solemnly announced on 25 December, that very year, at the church of St Theresa, two years after its completion.²¹ This created favourable conditions for the city's further development in all aspects of life, and ensured various rights, including sending delegates to the royal diets and appointing its own administration: officials and clerks.²² However, this acknowledgment had been preceded by prolonged negotiations between the county and the court. It was only ten years after receiving the application from the representatives of the county assembly that Maria Theresa asked the Croatian Diet to submit a report on the financial status of Požega's citizens, their solvency for paying the fee for becoming a free royal town, and the general conditions for the city's progress and the development of citizenry and trade.²³

Speaking of Bishop Thauszy, his ecclesiastical career flourished around 1749/50, when he took over the administration of the Bosnian diocese after the death of Bishop Petar IV Bakić de Lach († 1749), an office that Thauszy would hold until 1751, when Maria Theresa appointed him as bishop of Zagreb. Upon his inauguration on 13 August 1751 Thauszy designated canon Josip Gal as his deputy in Zagreb while dedicating himself intensely to the development and organization of the Slavonian part of his diocese, where he established a special consistory for spiritual and pastoral affairs in Požega (1752), founded the Požega parish, and commissioned the construction of the church of St Theresa.²⁴ Largely financing it from his own pocket,

he also used the money intended for the renovation of Požega's fortifications. In July 1754, he obtained the empress's written permit to construct a new parish church in Požega, dedicated to St Theresa, the saint protector of the same name. For that purpose, Maria Theresa allowed him to use the storage rooms under the city's fort, the accompanying gardens, and a casern outside the city in order to secure building material. Her orders, however, met with resistance on the part of the city administration, as shortly before it had illegally built three houses in the area of the fort and the moat, and had given gardens to the citizens to use.²⁵ Despite all obstacles that Bishop Thauszy encountered in realizing his idea, the church was completed and furnished in 1763, which was recorded on a plaque on the façade of the church, above the gate, with an inscription saying:

“D . O . M. / AUGUSTÁ / MARIAE THERESIAE AUSTR. PIAE. FEL.
TRIUMPHATR. REG APOSTOL. / FRANCISCI I LOTHARING. AUGG.
CONJUG. / PROUIDENTIÁ. / REBUS SCLAUONIAE VETERI PROPE
FLORI REDDITIS / CIUE ET MILITE ORDINATIS / RELIGIONIS
CULTU PROMOTO / SANCTITATE SUA LEGIBUS RESTITUTA /
HAS BENEDICTO XIV. AC SUBINDE CLEMENTE XIII UERAM XTI.
ECCL. MODER. / D. THERESIAE AEDES ERREXIT. / AEDIBUS ARAS.
/ ARIS E CLERO SUO MINISTROS ADDIDIT / NEVE DEFICERENT
UNQUAM / ALUMM VIRTUTUMQUE SEMINARIUM ADJUNXIT
/ FRANCIS THAUSZY EPISC ZAGRAB A SECRETIORIBUS AUGG
CONSIL / SUAEQUE IN SUPEROS PIETATIS IN PRINCIPP GRATI-
TUD IN GREG SUUM AMORIS / MONUMENTUM POSUIT / RITU-
QUE S R E CONSECRAVIT / M D C CL X I I”

The main altar (Fig. 5), completed and consecrated in the same year of 1763, belongs to the series of altars constructed in various churches of north-western Croatia and Slavonia at the initiative of Bishop Franjo Thauszy. As many others, it is made in the technique of stucco-marble (*Stuckmarmor*)²⁶, and dominates the space with its somewhat typified, tectonic composition made of columns, pilasters, and a complex, spatially emphasized cornice, which bears the pediment covered with an illusionistically formed, draped fabric spreading from the monumental crown of St Stephen I creating the baldachin, with a Gloria with the God's eye in its centrally positioned triangle. The crown is adorned with two detached, symmetrically placed angels kneeling on the segments of volutes, which rise from the cornice above pairs of volute pilasters. The monumental Gloria and the large Holy Crown hover above the altar painting showing *the ecstasy of St Theresa of Avila* with a high tabernacle below, sided



Figure 5: Požega Cathedral, former parish church of St Theresa of Avila, the main altar.

by white statues of St Francisca of Rome and St Clare, wearing monastic habits and holding identification attributes in their hands. The choice of this central motif in the painting and the Hungarian crown semantically detach the altar from a purely religious message, as they are a fusion of sacred and secular elements in the apotheosis of the saint and the sacralisation of the empress – a declarative case of political iconography in sacred space as one of the most prominent mass media in the early modern period. It was the crown of St Stephen that Maria Theresa liked to wear as the queen of Croatia and Hungary²⁷, and it features in all her state portraits among the other insignia of power (Fig. 6).²⁸



Figure 6: Požega Cathedral, former parish church of St Theresa of Avila, the main altar, detail.

As for the altarpiece, it was completely repainted during the two restorations in 1899 and 1987. Despite the aggressive total retouch, the vertical monumental composition with large figures floating on the steamy clouds lying almost on the ground, indisputably point to the stylistic origin of the work in the Viennese Academy of Fine Arts. After the top layers of paint were removed, it became evident that there was no signature, but it was obvious that the features of style, morphology, and description of characters belonged to the highly individual artistic handwriting of Caspar Franz Sambach (1715–1795) (Fig. 7). Made between 1756 and 1763, this painting coincides with the significant period of Sambach's accomplishments at the Academy, where in 1759 he won the first prize for one of his works, while in 1762 he became a professor. Although not explicit, this attribution can be confirmed by the information published in the Royal Privileged Announcements in 1771, that the princely family donated a painting of St Theresa of Avila accompanied by angels and the Holy Trinity by Caspar Franz Sambach for the newly built church in Zagreb.²⁹ The fact that Zagreb is mentioned, although there is no church dedicated to St Theresa there, can be only explained by the fact that in 1751, Thauszy was appointed by Empress Maria Theresa as the bishop of Zagreb and that communication between him and the empress took place through Zagreb to some extent.



Figure 7: Caspar Franz Sambach, *The Ecstasy of Saint Teresa*.

Besides the painting for the high altar, Maria Theresa donated three liturgical vestments to the church – a dalmatic, a chasuble, and a cloak – each of them marked by a silver emblem with the embroidered inscription “MARIA THERESIA DEI GRACIA ROMANORUM IMPERATRIX GERMANIAE HUNGARIAE REGINA APOSTOLICA ARCHIDUX AUSTRIAE”, outlined by a rich floral ornament and topped by the royal crown. The vestments belong to a series of garments donated by Maria Theresa to various churches and monasteries throughout the Austrian Empire, either in person or through trusts.³⁰



Figure 8: Unknown author, Charles VI, Holy Roman Emperor, Capuchin monastery in Karlobag.

Another baroque church dedicated to St Theresa of Avila, administered by the Piarist fathers, was built between 1765 and 1771 in Bjelovar, a town that became a military community after the reorganisation of Croatian military borders.³¹ The church was completed in 1771, which is indicated by the chronogram above the main entrance mentioning that the building of the church was approved by Empress Maria Theresa: “D: O: M: V: M: ISTA ECCLESIA DIVÆ VIRGINI THERESIAE A REGINA MARIA THE RESIA POSITA EST”. By 1772, when this church was consecrated, it had been equipped by paintings made in Vienna, but nothing is known about them except that they were sent to Vienna for restoration in 1847, never to return.

Portraits and graphic prints played an important role in retaining the awareness of the permanent presence of the Habsburg rulers in the mind of the population. For that purpose, numerous portraits of Habsburg rulers were disseminated throughout

the Monarchy as symbols of power and objects of veneration. Among the numerous examples, I would like to mention three portraits – *Portrait of Charles VI* (Fig. 8), *Portrait of Joseph I* and *Portrait of Leopold I* – which remained for more than 300 years in situ, in the refectory of the Capuchin monastery in Karlobag, a small town that was in the seventeenth century situated at the historical border between the Ottoman territory of Lika and Krbava and the Adriatic coast under Venetian rule. Soon after 1689, the Habsburgs under Emperor Leopold I extended their rule over that area, and both Lika and Krbava became parts of the Military March, which created favourable circumstances for the restoration of religious life. In 1713, a monastery was built in Karlobag as part of the Austro-Hungarian Capuchin Province (1673–1921). The expenses were on the royal house: in the first phase, a donation was made by Joseph I, and later by Charles VI. Portraits of Leopold I, Joseph I, and Charles II as the founders, masters, and permanent owners of the Karlobag Capuchin complex, as mentioned by Josipa Alviž in her dissertation about the Capuchin artistic heritage in Croatia³², were likewise donated to the Karlobag Capuchins as reminders of their role in the town's history. Credits of the three emperors are also mentioned in an inscription on the façade of the church dedicated to St Joseph, and as an addition to the Habsburg iconography, a crown was carved above the saint's statue above the front door.

* This work has been fully supported by the Croatian Science Foundation's funding of the project 6827 *Visual Arts and Communication of Power in the Early Modern Period (1450–1800): Historical Croatian Regions at the Crossroads of Central Europe and the Mediterranean*.



Anmerkungen

- 1 Radmila MATEJČIĆ, *Kako čitati grad*. Rijeka jučer, danas, Rijeka 2007, 93.
- 2 Goroslav OŠTRIĆ, *Monumenta Heraldica*. Izbor iz baštine Primorsko-goranske županije, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka, Rijeka 2002, 57–61.
- 3 MATEJČIĆ, *Kako čitati grad* (as note 1), 92.
- 4 Joachim WHALEY, *Germany and the Holy Roman Empire*, Vol. 2. From the Peace of Westphalia to the Dissolution of the Reich 1648–1806, New York 2012, 271–272; Hrvoje PETRIĆ, *The Navigation and Trade Agreement of 1718 and Ottoman Orthodox Merchants in Croatia and the Military Border*, in: Charles INGARO/Nikola SAMARDŽIĆ/Jovan PEŠALJ (Eds.), *The Peace of Passarowitz, 1718*, West Lafayette (Indiana) 2011, 179–180.
- 5 Matija GLAD/Petra IVANIŠ, *Via Carolina Augusta (1726–2007)*, in: *Ceste i mostovi*. Glasilo Hrvatskog društva za ceste, 6 (2007), 104–109.

- 6 On the early surveys and fortifying plans of Buccari and Porto Re, see: Allan COOK, Edmond Halley. *Charting the Heavens and the Seas*, Oxford 1998, 297–311.
- 7 Antonio Michelazzi (1707–1772) was a sculptor of Italian origin who had his own workshop in Rijeka from 1733 until his death. It was esteemed beyond the local area and he also obtained commissions from Zagreb and Graz. For the Cathedral in Graz, e. g., he produced a relief for the altar support showing the death of St Francis Xavier in the side chapel dedicated to the same saint. See: Radmila MATEJČIĆ, Antonio Michelazzi scultor fluminensis, in: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti*, 10–11 (1967/1968), 155–168.
- 8 MATEJČIĆ, Kako čitati grad (as note 1), 92.
- 9 The two sculptures were heavily damaged by a group of fascist youths from Naples, who stoned the monument and smashed the emperors' noses. The event was reported by Riccardo Gigante (1881–1945) in “Notizie storiche sulla Torre Civica” in the journal *La Vedetta d'Italia*, Fiume 12 May 1929, 2; the article has been quoted by MATEJČIĆ, Kako čitati grad (as note 1), 84, note 2.
- 10 Matej KLEMENČIĆ, Francesco Robba (1698–1757). Beneški kipar in arhitekt v baročni Ljubljani, *Umetniški kabinet Primož Premzl, Maribor* 2013, 69–74.
- 11 RELAZIONE DELLA VENUTA E PERMANENZA NELLA CITTA' DI TRIESTE DELLA S. C. REAL CAT. MAESTA' DI CARLO SESTO IMPERATORE DE' ROMANI, RE DELLE SPAGNE, ECC. ECC. NEL SETTEMBRE MDCCXXVIII DI GIOV. CASIMIRO DONADONI PATRIZIO TRIESTINO. TRIESTE 1828, TIPOGRAFIA WEIS, 15.
- 12 Lino MONACO, *Trieste Città di frontiera (Atlante della storia)*, Trieste 1998, 93. <http://books.google.com> [last access: 15.10.2015].
- 13 The marble column with the bronze statue of Leopold dressed in armour and equipped with royal insignia was erected in 1660 on the occasion of the Emperor's visit to the city and all the hereditary provinces in order to receive homage and the oath of fidelity from his subjects. Cf. IL MENTORE PERFETTO DE NEGOZIANTI, OVVERO GUIDA SICURA DE MEDESIMI, [...], Tomo Quinto ed ultimo, Trieste MDCCXCVII, 328. https://books.google.hr/books?id=H4FRAAAAYA AJ&pg=PR3&dq=IL+MENTORE+PERFETTO+DE+NEGOZIANTI+...+Tomo+Quinto+ed+ultimo&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=IL%20MENTORE%20PERFETTO%20DE%20NEGOZIANTI%20..%20Tomo%20Quinto%20ed%20ultimo&f=false [last access: 15.10.2015].
- 14 There was a rumor, even during the last year 1727, that his most august Majesty Charles VI intended to take a tour through the states and provinces of inner Austria. The rumor stirred the spirits of noblemen and the people of Trieste, who longed with high hopes and enthusiasm that the scattered hints should come true, and that the son should return the splendor to the town for a few days just as it glowed in 1660, on September 25, owing to the joyful arrival of his father, the great and forever august Emperor LEOPOLD, so that this generation may also renew their demonstrations of love and unswerving faith for their prince and lord, as their elders were fortunate to experience particularly on the occasion of such a glorious encounter. RELAZIONE DELLA VENUTA (as note 11), 7.
- 15 The upper part of the Trsat staircase was commissioned in 1725 by Gavro Aichelburg, Duke of Styria, Carniola, and Corinthia, and a captain of Brinj. At the beginning, there is a baroque porch with a relief from 1745 showing Our Lady of Consolation (Consolatrix afflictorum). Chapels along the stairs are dedicated to saints and served as stations on the penitential path for the pilgrims who came to venerate Our Lady of Trsat. The staircase has been restored and extended on several occasions. See: Branko NODILO, Nastanak i značenje utvrđena Trsatu iznad Rijeke, in: *Grđevinar*, 54 (2002), 187, 189.
- 16 Margita CVIJETINVIĆ-ŠTARAC, Dolazak cara Karla VI. u Rijeku. Iz muzejske riznice, in: *120 godina – 120 predmeta*, Rijeka 2013, 94–95.

- 17 Margita CVIJETINOVIĆ-STARAC, Dolazak cara Karla VI. (as note 16), 94–95.
- 18 Matejčić's conclusion is that the same large coat of arms stands above the city gate even today, only complemented with three emblems, the central one bearing the above-quoted inscription expressing devotion to Leopold I and Joseph I. The lateral, smaller emblems – the one to the left being the coat of arms of Baron Terzi and the one to the right the coat of arms of the city of Rijeka – are not to be considered as relevant, since the Habsburg coats of arms and emblems seem to be of a monolithic structure. Likewise, the crown connecting the two heads of the eagle and the elements crowning the lateral coats of arms share the same decorative motif.
- 19 Giovanni KOBLER, *Memorie per la storia della Liburnica città di Fiume*, Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche, N 3, Rovigno 1978, Vol. 2, 40.
- 20 Mirjana REPANIĆ-BRAUN, Self-Promotion and Representation of the Habsburg Dynasty in the Peripheral Regions of the Austrian Empire, in: *Identity, Power and Representation. Nationalisms in Art, Materials d'investigació*, 2, ACAF/ART LLIBRES, Barcelona 2014, 43, 44.
- 21 Julije KEMPF, Požege. Zemljopisne bilješke iz okoline i prilozi za povijest slobodnog i kraljevskog grada Požege i Požeške županije, Požege 1910, 345, 347.
- 22 Filip POTREBICA, Požege i Požeština od srednjeg vijeka do konca II. Svjetskog rata, in: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Natalija Čerti (ed.), Požege 2004, 66–68. Požege made good use of the obtained privileges and soon evolved into an important centre of Slavonia, excelling in crafts, establishing guilds, developing manufacture production, stronger administration, and schools, and excelling in cultural and intellectual life.
- 23 POTREBICA, Požege i Požeština (as note 22), 66.
- 24 In 1754, Bishop Thauszy was appointed by the Diet as a secret counsellor, and three years later he became the Ban's deputy. Intending to establish a parish and in accordance with the decree of Maria Theresa on building a new parish church, he took over the Požege parish from the Franciscans in 1753. On these events and their context, see KEMPF, Požege (as note 21), 533–539; on the church, see Katarina HORVAT-LEVAJ, Katedrala sv. Terezije u Požegi, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 28 (2004), 208–231.
- 25 KEMPF, Požege (as note 21), 540.
- 26 Vlasta ZAJEC, Štukomramorni oltari u sjevernoj Hrvatskoj, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011), 177.
- 27 On the representations of the Habsburgs as Hungarian kings, see Friedrich POLLEROS, *Austriacus Hungariae Rex. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik*, in: Orsolya BUBRYÁK (Ed.), "Ez világ, mint egy kert ..." *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, Budapest 2010, 63–78; on various aspects of Maria Theresa's representational iconography as a ruler, see an exceptional study by Werner TELESKO, *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Vienna-Cologne-Weimar 2012.
- 28 It is curious that former interpreters of the high altar have not observed that it stands under the crown of St Stephen, or have not highlighted the context of the baldachin crown; POTREBICA (as note 22) mentions it only as "a crown", KEMPF (as note 21) does not mention it at all, and ZAJEC sees it only as "decorative motif of the spread drapery or gathered at the top by a crown" or as "a large crown topped by the crucifix" – Vlasta ZAJEC, *Oltari i skulptura baroknog i neostilskog razdoblja*, in: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Požege 2004, 209; ZAJEC, *Štukomramorni oltari* (as note 26), 181.
- 29 Allernädigst privilegierte Anzeigen, Sämttlich: Kaiserlich Königlichen Erbländern, herausgegeben von einer Gesellschaft erster Jahrgang, XI Stück, Wien, den 24. Julii, 1771, 86: „Kaspar Sambach [...] dieser fleißige Künstler hat ferner noch solche Andächtige Vorstellungen aus Hohes ersuchen

verfertigt, worunter wir vornämlich zählen: die Abbildung der heil. Theresia in einer Entzückung in der Glorie der Heiligen Dreifaltigkeit und einiger Heil. Engel. Dieses vortreffliche Bild stehet zu Agram in Croatien, in der dort erbauten neuen Kirche, und ist auf Befehl und Kosten Ihren Maiestät der Kaiserinn Apostol. Königin verfertigt worden.“

- 30 The Treasury of the Zagreb cathedral also preserves the liturgical vestments, including the cloak, the chasuble, and the dalmatic made by the court ladies of Maria Theresa out of a fabric intended for her festive dress, each bearing the Queen's monogram. See Kristina ŠIMIĆ, Application of metal threads in Croatia from the eleventh to the twentieth century, *Tekstil* 62/3–4 (2013), 117). The vestments donated to the Franciscan monastery in Trsat are believed to have been made by the Empress herself. See Jelena Ivoš, Liturgijska odjeća franjevaca, in: Marija MIKROVIĆ/fra Emanuel HOŠKO (Eds.), *Mir i dobro. Umjetničko i kulturno nasljeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila I Metoda*, Zagreb 2000, 309.
- 31 Stjepan KOŽUL, *Sakralna umjetnost bjelovarskog kraja*, Zagreb 1999, 515–518.
- 32 Josipa ALVIŽ, *Slikarstvo XVII. I XVIII. Stoljeća u kapucinskim crkvama i samostanima u Hrvatskoj/ Paintings of the 17th and 18th Centuries in the Capuchin Churches and Monasteries in Croatia*, doctoral thesis, Zagreb 2015, 331.

Peter Konečný

Der Herrscher im Bergwerk

Visitationsreisen der Habsburger-Lothringer in die ungarischen (slowakischen)
Bergreviere am Beispiel einer Reise von 1764*

HAEC HABSPURGIACUM CIRCUMDANT LUMINA COELUM,
INFLUXU QUORUM NOSTRA FODINA NITET.¹

During the early modern period the traditional income sources of the monarch and thus of the state did not often suffice to finance the more and more costly military expenses. The ruling dynasty therefore focused its attention on the new needs of the state and to substantiation of its power using sophisticated cameralist policies. Thanks to its remarkable productivity the mining in the Kingdom of Hungary became an object of increased interest at the end of the 16th century. Since it was exempt of the scope of Hungarian estates and administered by the Viennese court finance administration the cameralist policies could be implemented in extensive way.

This high economic relevance – especially of the mining districts in Lower Hungary (now Central Slovakia) – motivated the members of the dynasty to demonstrate regularly through personal high profile not only their own interest in mining and mineralogy, but also an absolute control over the lucrative mining industries. This can be studied in a downright exemplary way using the visitation of the two oldest sons of Maria Theresa and Francis of Lorraine, Joseph and Leopold, after the problematic Hungarian Diet of Pressburg in 1764. This visit served not only the aim to educate the future monarchs in a practical field of study, but also to demonstrate dominance over the state mining industries in Hungary and to stage the Habsburg-Lorraine dynasty as warrantors of their stability and prosperity.

Die bisher relativ wenig untersuchte Praxis der Visitationsreisen der Herrscher in montanistische Gebiete² Europas kontrastiert mit dem Forschungsstand über die klassischen Hofreisen wie Krönungs- und Huldigungsreisen der Frühen Neuzeit. Dabei bieten gerade diese, auch wenn eher rar vorkommenden Ereignisse ein interessantes Untersuchungsfeld für die Analyse der Repräsentation der Herrscher im nichthöfischen Kontext, aber auch für die Gegenüberstellung mit den Repräsentationsbestrebungen anderer Akteure wie der Bergstädte, der ärarischen Bergverwaltung, der lokalen Stände oder kirchlicher Institutionen. Um diese Prozesse analytisch erfassen zu können, soll im Folgenden eine Reise – jene der ältesten Söhne und des künftigen Schwiegersohns von Maria Theresia und Franz I. Stephan – näher betrachtet wer-

den. Anhand des Beispiels dieser Visitationsreise des Römischen Königs Joseph, des Erzherzogs Leopold und Albert Kasimirs von Sachsen im Sommer 1764 sollen vor dem Hintergrund der dreizehn Jahre zurückliegenden Reise des Kaisers nicht nur die dahinterliegenden politischen und erzieherischen Motivationen erhellt werden. Unterschiedliche Strategien und Medien der Repräsentation im spezifischen montanistischen Metier bringen eine neue Perspektive auf die Herrscherrepräsentation im 18. Jahrhundert.

Sowohl bei dieser Reise als auch bei derjenigen Franz I. Stephans wurde die Habsburg-Lothringische Dynastie als ein Garant der Stabilität, des Wohlstands und Erleuchtung durch Wissen dargestellt. Die ärarische Montanverwaltung als verlängerter Arm der Wiener Hofkammer in Münz- und Bergwesen, aber auch die freien königlichen Bergstädte in Niederrungarn³ bedienten dieses Programm durch eigene Positionierung als Profiteure dieser Garantie. Dabei war das Interesse des Habsburger Hofes alles andere als gemeinnützig und selbstlos, denn die finanziellen Einnahmen aus den ungarischen Edelmetall- und Kupferbergwerken waren immens und die Beziehungen zwischen der ärarischen Montanverwaltung und den auf Autonomie pochenden Bergstädten überhaupt nicht konfliktfrei.

Das Berg- und Hüttenwesen als wichtiger Bestandteil der Einnahmen spielte im System des Staatsfinanzwesens der Habsburgermonarchie während des ganzen 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle und wurde zunehmend ab Ende des 17. Jahrhunderts in dieses System integriert.⁴ Die Bestrebungen nach einer Lösung der wirtschaftlichen und politischen Probleme der Monarchie in der Zeit des Österreichischen Erbfolgekriegs mündeten Ende der 1740er-Jahre in tiefgreifende Reformen der Staatsverwaltung, und zwar besonders der Finanzverwaltung. Sie berührten im Wesentlichen auch die staatliche Montanverwaltung, der die ärarischen Unternehmen in der Monarchie unterstellt waren. Auf höchster Verwaltungsebene führten diese Reformen zur Emanzipierung der obersten Stelle des staatlichen Berg- und Hüttenwesens von der ‚allgemeinen‘ k. k. Hofkammer. Ihr unterstanden auch die ungarischen Bergwerke und diese waren somit außerhalb des Wirkungsbereichs ungarischer Stände. Es ist kein Zufall, dass gerade in den 1740er-Jahren der mehr als anderthalb Jahrhunderte andauernde Konflikt über Beschneidung der Vorrechte bergstädtischer Autonomie im Bereich des Bergrechts zugunsten der ärarischen Montanverwaltung beendet wurde.

In der Zeit des Siebenjährigen Kriegs wuchs das Staatsdefizit in eine bis dahin nie dagewesene Höhe. An seiner Sanierung musste auch das Berg- und Hüttenwesen beteiligt werden. Laut dem gegen Ende des Siebenjährigen Kriegs ausgearbeiteten Staatsinventarium⁵ lagen die lukrativsten staatlichen Bergwerke im Königreich Ungarn. Die böhmischen Bergwerke wirtschafteten sogar mit Verlust und in den öster-

reichischen Ländern waren nur die Quecksilberbergwerke in Idria ertragreich. Nach dem Ende des Kriegs wurden umfassende Visitationen der Montanreviere durch leitende Montanexperten in der ganzen Monarchie durchgeführt. In diesem wirtschaftshistorischen Kontext ist es somit keine Überraschung, dass die Herrscher ihre Aufmerksamkeit auf die protoindustriellen Zentren des Berg- und Hüttenwesens in Ungarn richteten.

Die Visitationsreise Franz I. Stephans nach Schemnitz und Kremnitz im Jahr 1751 als Referenzpunkt

Bereits die Reise von 1751, die ursprünglich als eine Reise des kaiserlichen Paares⁶ geplant wurde, zeigt die wirtschaftspolitischen und naturwissenschaftlich-technologischen Interessen Franz I. Stephans.⁷ Während seiner Reise, die von 3. bis 13. Juni 1751 stattfand, besuchte er nur die zwei wichtigsten Bergstädte in Niederungarn (Abb. 1), Schemnitz und Kremnitz, sowie die ärarischen Bergwerke und Hüttenanlagen in ihrer Umgebung.⁸ Einen genauen Ablauf der Visitationsreise beschreibt nicht nur das *Wienerische Diarium*⁹, sondern auch ein Protokoll des Schemnitzer Stadtmagistrats.¹⁰

Bereits bei der Ankunft begrüßten beide Bergstädte und die Montanverwaltung den Kaiser durch aufwendig gestaltete Ehrenpforten, die vom lokalen Maler Anton Schmidt¹¹ ausgeführt wurden. Ihr reiches ikonographisches Programm verweist darauf, dass sein Verfasser bestens mit der aktuellen kaiserlichen Repräsentationsprogramm¹² vertraut gewesen sein muss.¹³ Dieser feierliche *Adventus* des Kaisers und ungarischen Mitregenten zeigte deutlich, dass es sich bei dem Besuch um keine übliche Visitationsreise handelte. Denn anders als bei den alljährlichen Visitationen der ärarischen Bergwerke und Hütten in Niederungarn durch den Oberkammergrafen¹⁴ von Schemnitz war sein Besuch nicht nur den Rechnungsagenden und dem reibungslosen technologischen Lauf der Bergwerke gewidmet. Seine kameralistischen und montanistischen Interessen¹⁵ wurden hier durch die erstmalige Anwesenheit eines Herrschers im Bergbaugebiet seit dem Mittelalter überhöht, was eine entsprechende Inszenierung des Besuchs mit sich zog.

Der Besuch wurde von zahlreichen Medien begleitet und festgehalten. Dazu zählte nicht nur die ephemere Architektur der Ehrenpforten, sondern auch Medaillen, die zu dem Anlass geprägt wurden. Auf der einen ist der *Adventus*¹⁶ dargestellt: Franz I. Stephan mit Kaiserkrone auf einem sich aufbäumenden Pferd wird von einer Gruppe Bergbeamter begrüßt, die ihm symbolische Geschenke (Erzstufen, Eisen und Schlägel, Stadtschlüssel) überreichen. Im Vordergrund schüttet einer von ihnen dem Pferd des Kaisers vermutlich gold- und silberhaltiges Erzkonzentrat vor die Hufe. Im Hin-



Abbildung 1: Karte des niederungarischen (mittelslowakischen) Bergbaugebiets, Schemnitz ca. 1750.

tergrund ist ein Bergwerk mit zwei Göpeln zu sehen. Die andere Medaille wurde in zwei Varianten – ein Exemplar auch eigenhändig vom Kaiser selber – geprägt: Der einheitliche Revers verweist mit seiner Inschrift¹⁷ auf die feierliche Gelegenheit. In der ersten Variante befinden sich Brustbilder des Kaisers mit der Reichskrone und Maria Theresias mit der Stephanskrone einander gegenüber. In der zweiten Variante überreicht Fortuna dem Gott Merkur eine reiche Erzstufe. Die Darstellung Fortunas, die mit ihrem münzreichen Füllhorn auch den Reichtum Plutos repräsentiert, wie sie in Dankbarkeit über den Götterboten den Reichtum der Erde dem Kaiser schenkt, stellt eine symbolische Überhöhung des Akts der Geschenkübergabe dar.¹⁸ Diese wurde mehrmals mit unterschiedlichen Geschenken wiederholt: mit symbolischen Stadtschlüsseln als Unterwerfung der Bergstädte oder mit Grubenmantel und Bergmannsinsignien als symbolische Aufnahme in den Bergmannsstand.¹⁹ Die Umschrift „FORTUNAE REDUCI“ feiert Franz I. Stephan als den vermeintlichen Wiederhersteller des Reichtums der ungarischen Gruben.²⁰

Der Besuch des Kaisers in den niederungarischen Bergwerken war zwar die erste Visitationsreise eines Herrschers, aber nicht der allererste Besuch eines wichtigen Staatsmanns. Bereits im Jahr 1630 besuchte der ungarische Kanzler, Erzbischof von

Gran und Fürst-Primas von Ungarn Kardinal Peter Pázmány (1570–1637) nicht nur die Münze²¹ in Kremnitz, sondern auch die Silberbergwerke und Hütten in Schemnitz und die Kupferbergwerke und -produktion bei Neusohl. Diese unterstanden allerdings seit der Mitte des 16. Jahrhunderts direkt der kaiserlichen Kammerverwaltung (k. k. Niederösterreichische Kammer), und sein Besuch wurde mit sehr großem Widerwillen zur Kenntnis genommen. Dem Schemnitzer Oberkammergrafen, als dem zuständigen ärarischen Oberbergbeamten, wurde danach befohlen, solche Besuche ausschließlich nach vorheriger Bewilligung durch die vorstehende Wiener Behörde stattfinden zu lassen.²² Bereits diese Episode aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zeigt das angespannte Verhältnis zwischen dem ungarischen Hochadel und der kaiserlichen Kammerverwaltung bezüglich der Verwaltungsrechte an den in Ungarn liegenden Edelmetall- und Kupferbergwerken und den mit ihnen verbundenen Produktionen.

Die politischen und pädagogischen Motivationen für die Reise Josephs, Leopolds und Albert Kasimirs nach Niederungarn

Die Reise der Söhne und des Schwiegersohns knüpfte eindeutig an das Vorbild der letzten kaiserlichen Reise an, allerdings ergaben sich auch neue Motivationen und Schwerpunkte, die nicht nur mit dem größeren Umfang der Reise zu tun hatten. Nachdem Joseph, Leopold und Albert Kasimir einige Tage zuvor an den Sitzungen des im Sommer 1764 in Preßburg gehaltenen ungarischen Landtags teilgenommen hatten, begaben sie sich im Anschluss daran in Richtung Nordosten in das niederungarische Bergbaugebiet.²³

Der bereits mehrere Wochen zuvor sorgfältig geplante Besuch wurde auf den ausdrücklichen Wunsch der Eltern ins Programm der Ungarnreise der Söhne aufgenommen. Franz I. Stephan und Maria Theresia, die sich auch sonst intensiv um die Bildung ihrer Kinder kümmerte, wählten absichtlich diesen montanistischen Schwerpunkt für die Reise ihrer Söhne.²⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie dadurch die Erzherzöge stärker an die praktische (in diesem Fall montanistische) Wissenskultur als Ergänzung zu der Bildung am Hof heranführen wollten. Gleichzeitig aber war der Besuch auch ein wichtiges aktuelles Politikum. Es galt die auf dem Landtag in Preßburg erneut erhobenen Ansprüche der Ungarischen Hofkammer deutlich abzuwehren. Beherrscht vom ungarischen Hochadel versuchte diese Behörde bereits 1749 die Verwaltungshoheit über den staatlichen Bergbau und zusammenhängende Angelegenheiten zu erlangen, so wie es bereits im Jahr 1743 im Fall des Salzwesens gelungen war.²⁵ Damit würde eine weitere besonders wichtige Einkommensquelle der direkten Kontrolle der Wiener Zentralverwaltung entzogen werden.

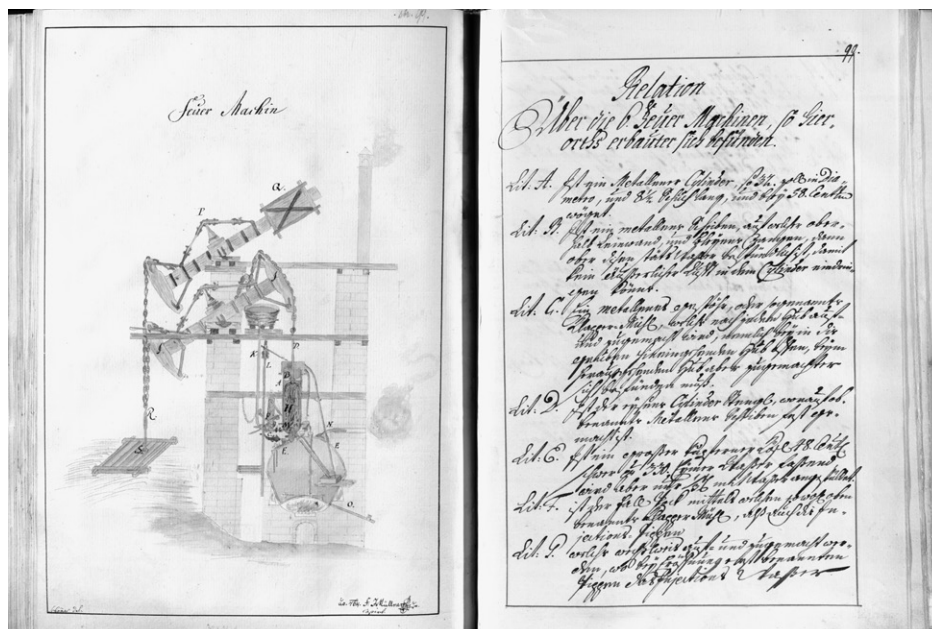


Abbildung 2: Beschreibungen der Bergwerke in Schemnitz, Kremnitz und Neusohl (in: „Goldenes Bergbuch“, Schemnitz/Wien 1764, 98–99).

Um effektiv diesen ständischen Ansprüchen entgegen zu wirken, begann der Wiener Hof mit einer offensiven Verteidigung seiner eigenen Ansprüche.²⁶ Ein wichtiger Teil der kaiserlichen Strategie war deshalb das Zeigen persönlicher Präsenz vor Ort. Durch explizite Huldigungsgesten der Vertreter der ständischen Komitatsverwaltungen, der Bergstädte und der lokalen Bergbehörden an den ungarischen Thronfolger Joseph und künftigen Statthalter Albert Kasimir von Sachsen sollten die Forderungen des ungarischen Hochadels auch auf symbolische Weise entkräftet werden.²⁷ Eine besondere Rolle kam dabei den sogenannten ‚freien Bergstädten‘, die ein altes königliches Gut waren, zu. Denn die Ungarische Hofkammer beanspruchte deren Verwaltung mit dem Hinweis auf ihre Funktion als Verwaltungsorgan der wirtschaftlichen Interessen der ungarischen Krone im Land. Und das ungeachtet der mehr als zwei Jahrhunderte dauernden Praxis, wonach der niederungarische Bergbau ununterbrochen der Wiener Hofkammer unterstellt gewesen war.²⁸

Noch bevor sich Joseph, Leopold und Albert Kasimir²⁹ nach Ungarn aufgemacht hatten, wurden ihnen Geschenke aus Schemnitz durch die Wiener Hofkammer in Münz- und Bergwesen überreicht. Diese sollten ihrer Instruktion und der Vorbereitung auf die Reise dienen: Die Beschreibungen der niederungarischen Bergwerksreviere (*Goldenes Bergbuch*, Abb. 2) und 16 Modelle von Berg-, Hütten- und

Münzmaschinen und -anlagen.³⁰ Diese Hilfsmittel zur Heranführung der künftigen Herrscher³¹ an die spezifische montanistische Wissenskultur dienten aber auch den höchsten Bergämtern der Monarchie. Das *Goldene Bergbuch* wurde in drei (leicht abweichenden) Exemplaren verfasst. Ein Exemplar, in prächtigster Ausführung, war für die Prinzen bestimmt, ein weiteres für die k. k. Hofkammer in Münz- und Bergwesen und das letzte für das Schemnitzer Oberkammergrafen-Amt.³² Trotz des extrem knappen Zeitraums für die Erstellung aller Unter- und Beilagen (Texte, Veduten der Bergstädte, Bergkarten, Pläne und Erklärungen) gelang es den niederungarischen Bergbeamten innerhalb von nur etwas mehr als zwei Monaten, ein zuverlässiges Kompendium zu verfassen. Dass sich vor allem der junge Erzherzog Leopold mit dem montanistischen Wissen intensiv beschäftigte, beweist sein Tagebuch, worin er die für ihn interessantesten Teile des *Goldenen Bergbuchs* transkribierte.³³

Eine Visitationsreise am Schnittpunkt von dynastischen, montanistischen, städtischen und ständischen Repräsentationsbestrebungen

Bereits bei der Ankunft im niederungarischen Montangebiet in Siglisberg bei Schemnitz (Abb. 3) huldigten den Prinzen Vertreter der ärarischen Montanverwaltung (sowohl aus Wien als auch aus Schemnitz)³⁴, der Schemnitzer Stadtverwaltung und der ständisch-dominierten Komitatsverwaltung. Als Begrüßungsgeschenke erhielten sie Gold- und Silberstufen in kleinen Bergtrögen sowie goldene und silberne Medaillen

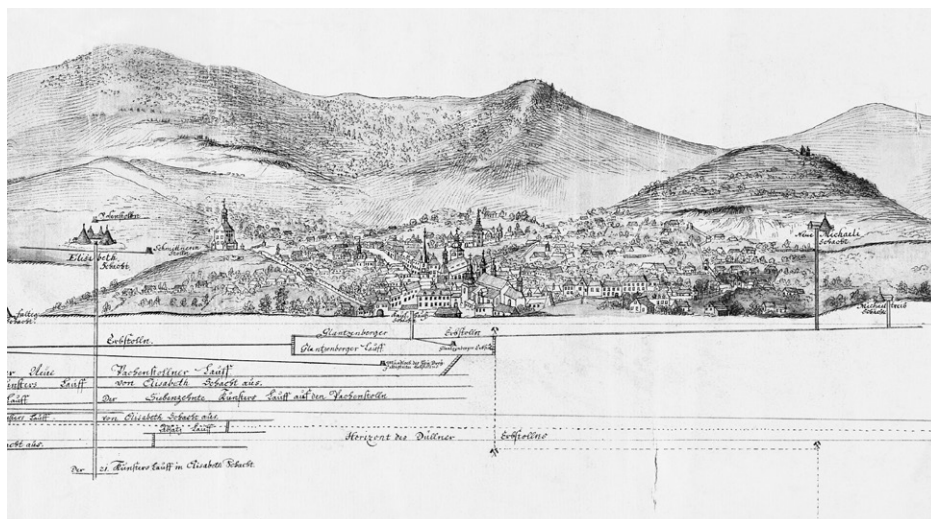


Abbildung 3: Ansicht von Schemnitz, Bergkarte von Philipp Johann Sivy, 1758 (Ausschnitt).

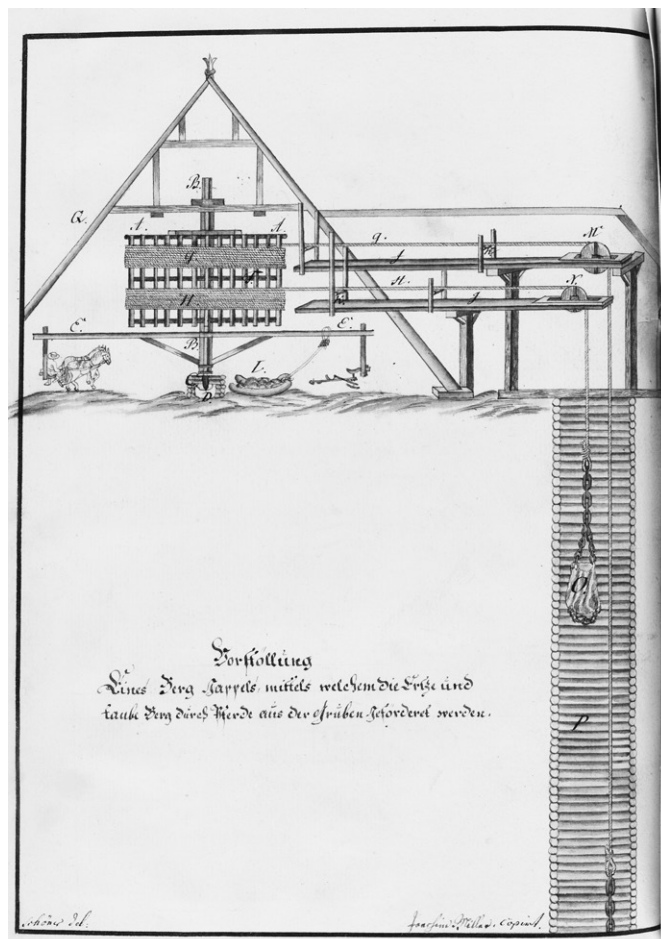


Abbildung 4: Pferdegöpel zur Erzförderung (in: „Goldenes Bergbuch“, Schemnitz/Wien 1764], 96).

und Gedenkmünzen, die zu dem Anlass in der Kremnitzer Münze geprägt worden waren. Nach der Besichtigung der Teiche³⁵ und eines Schöpfwerks kamen sie nach Windschacht, wo man sie an der ersten Ehrenpforte begrüßte. Im Verwaltungsgelände der Windschachter staatlichen Betriebe zeigte man ihnen Prachtstufen aus Gold- und Silbererz und instruierte sie gleich im Lesen von Grubenkarten und Maschinenrissen.

Beim Mittagessen führten ihnen ungefähr 200 Waschjungen, also Knaben im Alter von ca. zehn Jahren, die in den Erzwaschwerken arbeiteten, militärische Übungen vor. Eine weitere Ehrenpforte wurde anlässlich des Besuchs bei der Einfahrt nach Schemnitz errichtet. In der Stadt wurden ihnen vom Bergmeister silberne und vergoldete Bergbauinsignien (Eisen und Schlägel) und vom Hofkammerpräsidenten je

einen Bergkittel und ein Bergleder überreicht. Passend ausgestattet verbrachten sie also den nächsten Tag größtenteils untertage. Sie besichtigten den Glanzenberg- und den Dreifaltigkeits-Erbstollen am Vormittag und den Bieber-Erbstollen am Nachmittag. Dabei wurden Untertagekünste einschließlich der Feuermaschine und der Hellschen Wassersäulenmaschine inspiziert, auch bauten die Besucher eigenhändig Silbererz ab. Am nächsten Tag folgte der Aufstieg auf den Kalvarienberg. Hier zeigte der Markscheider Franz Xaver Schöner den Prinzen die Kunst des Vermessens mit Hilfe des Schienzeugs. Es folgte der zweite Besuch bei der Wassersäulenmaschine, die ihnen vom Erbauer Joseph Karl Hell erklärt wurde, und beim großen Pferdegepöl (Abb. 4) am Andreas-Schacht. Am Nachmittag zeigte ihnen Professor Nicolaus J. Jacquin (1727–1817)³⁶ in seinem neu eingerichteten Laboratorium die Handgriffe des Probierens von Edelmetallen. Drei Stunden lang führte er chemische Versuche mit den Schemnitzer Erzen, aber auch publikumswirksame Gasentzündungen und Versuche mit Farbänderungen vor. Am Abend überreichte ihnen der Markscheider Schöner eine Grubenkarte, in welcher die am Morgen vorgenommenen Messungen eingezeichnet waren.

Am nächsten Tag begaben sich die Prinzen in der Begleitung der hohen Bergbeamten in das nahe gelegene Hodritsch. Hier fuhren sie in den Kaiser-Franz-Erbstollen, der diesen Namen seit dem Besuch ihres Vaters trug, ein. Nach dem Mittagessen im Scharnowitzer Brauhaus schauten sie sich die dortige Hütte an und ließen sich die Öfen und Silberverhüttungsprozesse erläutern. Der Dienstag war der Besichtigung der Werke über Tage vorbehalten, sie wurden durch die Pochwerke, Schlammstuben und die Manipulation der Goldausziehung bei Schemnitz sowie das Hüttenwerk am Stadtgrund geführt. Dabei wurden ihnen die unterschiedlichen Technologien der Erzaufbereitung vor dem Verhütten erklärt. Den Rest des Tages verbrachten sie in der Rechnungskanzlei, der Hauptkasse und der Modellsammlung im Schemnitzer Kammerhof. Mit der Erklärung der Montanrechnungsgängen, Erzmengenkalkulationen und des Wirtschaftsrechnungswesen im Rahmen der sogenannten Konsultationsgängen führte man sie direkt in einige der zentralen kameralistischen Verwaltungspraktiken ein.

Der Mittwoch sollte weniger arbeitsintensiv gestaltet werden und mit mehr Zerstreuung verbunden sein. Vormittags wurde eine große Militärparade abgehalten. Es exerzierten ungefähr 1000 Bergleute in sechs Kompanien. Joseph ließ als Belohnung den Bergleuten 300 Dukaten auszahlen und den Offizieren der Bergmiliz silberne Seitengewehre und andere Geschenke überreichen. Bei der obligatorischen öffentlichen Mittagstafel machten nicht nur der ganze innere und äußere Stadtrat, sondern auch die in Schemnitz auszubildenden adeligen Praktikanten ihre Aufwartung. Anschließend wurde ein Schießwettbewerb, an dem auch die Prinzen teilnahmen,

veranstaltet. Die ersten Preise gewannen der Pochwerksinspektor Paul Fabrici und der Unterbuchhalter Thadäus Vianini. Als Belohnung erhielten sie Ketten mit 18 bzw. 6 zum feierlichen Anlass des Besuchs geprägten goldenen Gedenkmünzen. Am Donnerstag begaben sich die Prinzen mit dem ganzen Gefolge nach Kremnitz.

Unterwegs machten sie noch halt in Bad Glashütte, wo ihnen der Kammerarzt Johann Nepomuk Melchiori den Kurort zeigte. Vor Kremnitz fand eine kurze Begrüßung statt. Nach der Besichtigung des neuen Hüttenwerks überreichte der Stadtrichter den Prinzen am Stadttor als symbolische Geste die Stadtschlüssel. Am Ring wurden sie von der gesamten Kremnitzer Häuerschaft, den Kammerbeamten und dem Klerus unter einer 30 m hohen Ehrenpforte vor dem Franziskanerkloster begrüßt und im Münzhof untergebracht. Die Besichtigung der Poch- und Bergwerke fing am nächsten Morgen an. Den Höhepunkt bildete sicherlich die Besichtigung der königlichen Münze nach dem Mittagessen. Am nächsten Tag brach der ganze Zug nach Neusohl, der letzten der drei größeren Bergstädte, auf. Noch vor der Abreise wurde als Geschenk des Stadtrats von Kremnitz ein Handstein mit Grubenmodell überreicht.³⁷

In Neusohl fand die Begrüßung durch die Komitats-, Kammer- und städtischen Beamten zuerst vor dem Stadttor und dann vor der Ehrenpforte auf dem Hauptplatz statt. Als Übernachtungsquartier diente der Neusohler Kammerhof. Am Nachmittag besuchten Joseph, Leopold und Albert Kasimir das Hüttenwerk in Tajov sowie die neue Hütte in Neusohl. Am Sonntag wurde auf der Mühlwiese in Neusohl eine Bergparade der Bergleute aus Herregrund gehalten. Nachmittags folgte ein Besuch des Kupferhammerwerks und der Holzköhlerei am Fluss Gran, wo ihnen alle wichtigen Arbeitsgänge erklärt wurden.

Den letzten Tag des Besuchs verbrachten die Prinzen in Herregrund bei Neusohl. Sie besuchten vor allem wichtige Einrichtungen über Tage, wie die Gewinnung des Berggrüns aus Grubenwässern, die Erzeugung des Kupfers aus Erzaufbereitung und die Haldenerzwascherei. Anschließend fuhren sie unterm Tage von Herregrund nach Altgebirg, um die neue Hütte zu besichtigen. Von dort traten sie schließlich den Rückweg nach Schemnitz über Neusohl und Dilln an. Am 31. Juli in der Früh brachen sie zur Heimreise nach Wien auf. Die Bergamts- und Stadtverwaltung verabschiedete den hohen Besuch feierlich und bekam ihrerseits als Abschiedsgeschenke goldene, diamantengeschmückte Medaillons mit dem Bildnis Josephs. Nach ihrer glücklichen Ankunft in Wien wurde in allen drei Bergstädten ein feierliches *Te Deum* abgehalten.

Repräsentationsstrategien der Habsburg-Lothringer und der Bergstädte

Die Repräsentation der Habsburger Dynastie wird im einzigen erhaltenen Ehrenpfortenentwurf (Abb. 5) anlässlich der Reise von 1764 symbolisch aufgeladen visualisiert. Genau wie die Entwürfe (und auch Realisierungen) von 1751 stammt auch dieser vom Schemnitzer Maler Anton Schmidt. Laut Jozef Medvecký wurde der erste Entwurf von der Hofkammer als „zu theatralisch“ abgewiesen.³⁸ Und tatsächlich werden in dem ursprünglichen Entwurf³⁹ die massiven Seitenemporen von perspektivischer Pfeilerarchitektur getragen, die stark von den Übereck-Szenenentwürfen des Giuseppe Galli da Bibiena inspiriert ist. Für den zweiten Entwurf, der schließlich gebaut wurde, entschied Schmidt sich für eine Version, die stärker von der klassizistisch-barocken Portalarchitektur beeinflusst ist, wobei er sich auch leicht an seinen eigenen Entwurf der Ehrenpforte für Kremnitz von 1751 anlehnt. Doch statt des Durchgangs in Form einer stilisierten Bergwerkslandschaft mit Stollen benutzt er unspezifisch festionierte Doppelpilaster im unteren Teil des dreibogigen Durchgangs. Oberhalb des Hauptbogens waren Begrüßungsformeln an den Römischen König adressiert.⁴⁰ Das ikonographische Programm mit zahlreichen mythologischen Figuren spielte sich im oberen Teil der Ehrenpforte oberhalb der Emporen mit Balustraden ab. Dieses Programm war durch lateinische epigrammatische Mottos⁴¹ ergänzt. Sie wurden von den Piaristen aus Priwitz (Prievizda) beigetragen und durch die obersten Hofstellen bewilligt.⁴²

Das Instrumentarium der Mythologie spiegelt hier in konzentrierter Form die Selbstdarstellung der Habsburg-Lothringer wider, besonders der vier prominentesten Mitglieder – des kaiserlichen Paares und der beiden ältesten Söhne. An zentraler Stelle steht ein Thron mit dem Reichsadler, auf dem Joseph als der neugekrönte Römische König sitzt. Er wird von der Aufschrift⁴³ als eine Persönlichkeit, die sogar den Thron überragt, gefeiert, möglicherweise aber gleichzeitig auch zu mehr Edelmut aufgefordert. Zu seinen Füßen die vier Elemente, die nicht nur das an Naturressourcen reiche Land, sondern auch ihre Bedeutung beim Bergbaubetrieb repräsentieren.⁴⁴ Hinter ihnen die Personifizierung der *Vigilantia* mit einem Motto⁴⁵, das man nicht nur allgemein als Regierungsmaxime, sondern auch im Bezug auf den Bergbau als Referenz zu den Gefahren der Bergmannsarbeit lesen könnte. Obligatorisch ist die Anwesenheit der drei Tugenden⁴⁶, die auf das oben auf einer Wolke thronende Götterpaar Jupiter und Juno weisen. Diese verkörpern niemanden anderen als den Kaiser und die Kaiserin. Jupiter schüttet statt Blitzen aus einem Füllhorn Geld⁴⁷ und Juno weist belehrend mit ihrem Zepter auf Joseph und mahnt ihn dazu, sich von der Rechten Jupiters (Franz I. Stephans) führen zu lassen.⁴⁸ Rechts von Joseph steht die Weisheit, die ein Bild Leopolds präsentiert und seine Klugheit und manuelle Bega-



Abbildung 5: Entwurf einer Ehrenpforte von Anton Schmidt zum Anlass des Besuchs des Römischen Königs Joseph II. und des Erzherzogs Leopold, Schemnitz 1764, kolorierte Federzeichnung.

bung rühmt.⁴⁹ In anbetender Stellung unterhalb der Thronstufen kniet die Personifizierung der Bergstadt Kremnitz und überreicht dem König unterwürfig einen Trog mit reichem Erz als Geschenk des Himmels.⁵⁰

Die Triumphal-Architektur der Ehrenpforte wird oben von der Figur des Atlas abgeschlossen. Der versteinerte Träger der Erde soll hier nicht nur für den globalen Anspruch der Dynastie in der Position der Römischen Könige und Kaiser stehen, sondern auch das unbelebte dritte Reich der Natur und die Mühe der alltäglichen bergmännischen Arbeit darstellen. Auf den Seitenemporen der Ehrenpforte, am Fuße der rokokohaften Obelisken, sind jeweils drei Stadttrompeter⁵¹ zu sehen, die den Durchgang mit Fanfaren begleiteten.



Abbildung 6: Anton Wiedemann, Medaille auf den Besuch des Römischen Königs Joseph II. und des Erzherzogs Leopold in ungarischen Bergwerken, Kremnitz 1764.

Neben den bereits vor der Reise überreichten Geschenken wie dem *Goldenen Bergbuch* und den Modellen, die eine ambivalenten, da auch praktisch-pädagogischen Zweck hatten, wurden die Prinzen während der Reise reichhaltig beschenkt und verteilten ihrerseits Geschenke. Diese waren nicht nur ein Teil der Repräsentationsbestrebungen der einzelnen Akteure, sondern verstärkten durch ihre symbolischen Qualitäten den jeweiligen Anlass und machten zudem hierarchische Feinabstufungen unter den Beschenkten möglich.

Auch anlässlich der Reise von 1764 wurden mehrere Medaillen und Gedenkmünzen in Gold und Silber geprägt. Die prächtigste Goldmedaille (Abb. 6) im Wert von 15 Dukaten⁵² präsentiert im Avers die Brustbilder Josephs (mit Krone) und Leopolds (barhäuptig), beide mit dem Orden vom Goldenen Vlies um den Hals.⁵³ Die Reversseite zeigt dafür den *Adventus*, doch mit deutlich weniger theatralischer und dynamischer Darstellung als bei der entsprechenden Medaille des Kaisers: Joseph und Leopold zu Pferde, begleitet von zwei Bergbeamten zu Fuß hinter ihnen und einem anführenden Fahnenträger.⁵⁴ Diese Darstellung unterstreicht weniger die Huldigungs- und Besenkungsgesten, sondern reiht die beiden jungen Habsburger-Lothringer – trotz der zeremoniell herausgehobenen Position – in einen feierlichen bergmännischen Umzug ein, was auch ihre Bergmannsuniform mit umgürteten Bergledern unterstreicht. Daneben wurden auch kleinere Medaillen⁵⁵ in Gold und Silber geprägt, mit demselben Avers und einer Inschrift im Revers, die der Umschrift der größeren Medaille entsprach.

Eine besondere Art des Geschenks mit repräsentativen Zwecken war der aufwändige Tafelaufsatz⁵⁶ (Abb. 7), der während eines Festmahls in Kremnitz präsentiert



Abbildung 7: Matthias Scarwuth und Franz Xaver Glantz, Handstein mit Bergwerk, Hüttenwerk und Dampfmaschine für Joseph II., Kremnitz 1764.

und anschließend als Geschenk des Stadtrats von Kremnitz überreicht wurde. In diesem Fall wurden durch die Thematik und die gewählte Form eines Handsteins⁵⁷ alte Traditionen des lokalen Kunsthandwerks mit dem aktuellen Anlass verbunden und visualisiert. Dieser Handstein von außerordentlich präziser Machart stellt eine Art Synthese der genuin montanistischen Objekte (wie des *Goldenen Bergbuchs* und der Modelle) dar. Bar der ursprünglich sakralen Motivik⁵⁸, repräsentierte die Überreichung von Prachtstufen einen Akt der huldigenden Unterwerfung des lokalen Montanistikums⁵⁹ der Herrscherdynastie. Es handelt sich um einen der größten überlieferten Handsteine⁶⁰, wobei dies vor allem der Menge der dargestellten Maschinen geschuldet ist. Das Ziel war offensichtlich neben den traditionellen Wissenswerkzeugen, den Planzeichnungen und dem Maschinenmodell, sowie der Vor-Ort-Besichtigung der Maschinen auch eine populär instruktive Vermittlung dieses Wissens.⁶¹ Der Handstein stellt klassisch eine Berglandschaft, die aus verschiedenen Mineralien und besonders schönen Quarzkristallen aufgebaut ist, dar.

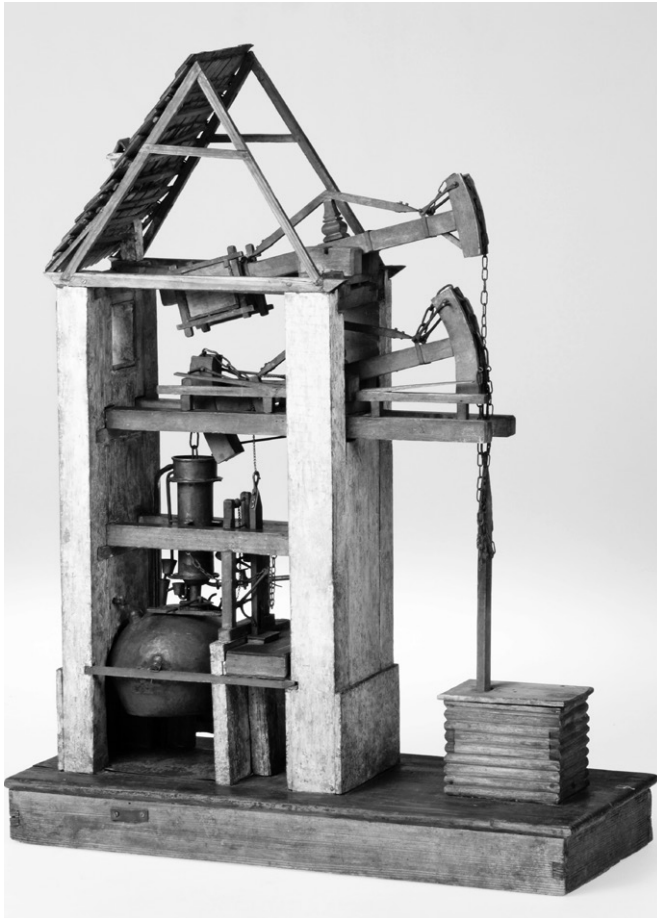


Abbildung 8: Modell einer Dampfmaschine Newcomenschen Typs, Schemnitz 1764 (?).

Zum Montanrevier wird diese Berglandschaft aber erst durch die Bergwerksanlagen, Pochwerke, Maschinen und Bergleute mit Zugtieren, die sie bevölkern. Auch in dieser Hinsicht überbietet dieses Exemplar alle bis dahin geschaffenen Handsteine. Am höchsten Punkt ist ein offen gelassener Pferde-Göpel, mit dem das Erz über Tage befördert oder die Grubenwässer bewältigt wurden, zu sehen. Bemerkenswert ist aber die Darstellung der ‚Feuermaschine‘. Sie bezieht sich eindeutig auf ein Maschinenmodell wie jenes (Abb. 8), das für die jungen Prinzen vom Bergrat von Harsch erstanden wurde. Auf der breiten Plattform rechts von der Maschine sind zwei Hüttenöfen und ein Pochwerk mit Erzwaschwerk zu sehen. Schematisch werden hier die Prozesse der weiteren Verarbeitung der Erze, welche nach dem Transport aus dem Bergwerk folgten, dargestellt.⁶² Komplettiert wird diese ‚Berghandlung‘ durch ein Huthaus für

die Grubenaufsicht unterhalb des Göpels. In diesem Montanrevier *en miniature* ist sogar ein Flurdenkmal mit Chronogramm⁶³, das auf den Besuch Franz I. Stephans verweist, zu finden.

Eine Suche nach Aussöhnung – Niederungarische Bergreviere als Aushandlungsort durch Repräsentationen (Zusammenfassung)

Die hier untersuchten Beispiele der Repräsentationen zeigen, auf welche Weise die in der Einleitung beschriebenen Interessenkonflikte zwischen der ärarischen Montanverwaltung, den althergebrachten Selbstbestimmungsrechten der Bergstädte und Ansprüchen der erstarkenden ungarischen Nobilität in einem herausgehobenen Moment aufeinander trafen. Die Entscheidung Maria Theresias und Franz I. Stephans, die Spannungen zwischen den verschiedenen Interessengruppen durch Veranstaltung einer Visitationsreise ihrer Söhne auszugleichen, zeigte sich als erfolgreich. Die ungarische Nobilität, die durch Theresianische Reformen und die damit verbundene Zentralisierung um ihre Rechte fürchtete, konnte ebenso in die Vorbereitungen eingespannt werden wie die freien königlichen Bergstädte.⁶⁴ Wie von dem Herrscherpaar erwartet konnten beide Fraktionen in den Huldigungszeremonien angemessen repräsentiert werden und damit indirekt auch in die Reformpolitik einwilligen.

Die niederungarischen Bergstädte demonstrierten aber auch durch die anteilige Bestreitung der sehr hohen Kosten⁶⁵ der Reise und die wertvollen Geschenke bzw. Freudenfeste, die sie veranstalteten, nicht nur ihre Verbundenheit der Dynastie gegenüber. Sie kompensierten auf diese Weise auch ihr ramponiertes Selbstbewusstsein, das durch die Beschneidung ihrer Selbstverwaltungs Kompetenzen durch die ärarische Montanverwaltung gelitten hatte. Durch die Beteiligung an den Feierlichkeiten versuchten sie sich als relevanter Mitspieler zu etablieren, obwohl die städtischen und gewerkschaftlichen Bergwerke zu dieser Zeit meistens nur mit sehr geringem Ertrag wirtschafteten. Gleichzeitig waren auch Besuche von diesem Rang ein sehr willkommener außerordentlicher Verdienst für die städtischen Handwerker und Händler, da der direkte und indirekte Verbrauch schlagartig anstieg.⁶⁶

Die zentrale Rolle bei der Vorbereitung und Durchführung der Reise kam der Montanverwaltung in Wien und in Schemnitz zu. Die beiden Behörden zeigten sich für die Planung und Durchführung der Reise verantwortlich. Sie stützten sich zum Teil auf die Erfahrungen aus der Vorbereitung der Reise des Kaisers von 1751. Auch diesmal verpasste es der Präsident der Hofkammer nicht, sich als der höchste Beamte der Montanverwaltung zu präsentieren, obwohl der eigentliche Verdienst, nicht nur am reibungslosen Verlauf der Reise, den lokalen Oberbeamten zu zukam.

Joseph, Leopold und Albert Kasimir sollten bei dieser Gelegenheit als gelehrte künftige Herrscher und Statthalter, die die Bedeutung des Bergbaus für die Wirtschaft des Landes und der ganzen Monarchie verstehen, präsentiert werden. Der Schnellkurs in den Montanwissenschaften, den sie durch das Studium vor der Reise und das intensive Vor-Ort-Instruieren absolvierten, war vor allem für Leopold ein prägendes Erlebnis. Absicht war es auch, dass die drei Prinzen teilweise direkt in die Fußstapfen des Kaisers traten und einige derselben Orte (über und unter Tage) besuchten. An mehreren Orten wurden sie vom begleitenden Bergbeamten ausdrücklich daran erinnert. Bemerkenswert ist der Unterschied in der Repräsentation Josephs und Leopolds, wie er sich u. a. auch bei der Kremnitzer Ehrenpforte zeigt. Wurde Joseph als der junge König und Thronfolger mit Ambitionen dargestellt, zeigte man Leopold bereits damals als wissbegierigen Jüngling, der mit dem Erze umzugehen wisse.

- * Die Forschung zu diesem Beitrag wurde durch Národný štipendijný fond und das Forschungsprojekt VEGA 2/0074/15: *Ars apodemica alebo umenie cestovať* finanziert.

Anmerkungen

- 1 „Dieses Himmelslicht umgibt das Geschlecht der Habsburger, [und] unter ihrem Einfluss glänzt [auch] unser Bergwerk.“ Ein Motto am allegorischen Ehrengerüst, das 1764 anlässlich des Besuchs des Römischen Königs Joseph II., Erzherzogs Leopold und Albert Kasimirs von Sachsen in der Form einer allegorischen Darstellung eines Bergwerks in der Bergstadt Neusohl aufgestellt wurde, Wienerisches Diarium, 5. 9. 1764.
- 2 Eine Ausnahme bildet die Reise des Kaisers und ungarischen Mitregenten Franz I. Stephans, der im Jahr 1751 die niederungarischen Bergstädte Schemnitz und Kremnitz besuchte. Vgl. Eva KOWALSKÁ/Mária ČELKOVÁ (Hg.), *Zlatá a strieborná cesta cisára Františka Lotrinského po stredoslovenských banských mestách, Banská Štiavnica-Bratislava* (Slovenské banské múzeum – Historický ústav SAV), 2001 und Mária ČELKOVÁ, *Der Kaiser kommt! Zum Einfluss des Wiener Hofes auf Wissenschaft und Kunst in den niederungarischen Bergbaugebieten in der Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: Renate ZEDINGER/Wolfgang SCHMALE (Hg.), *Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis*, Bochum 2009, 247–256. Anhand der Akten aus dem Ungarischen Nationalarchiv untersuchte die Reise von 1764 Krisztina KULCSÁR, II. József „udvari“ utazása, 1764, in: *Leveltári Közlemények* 70 (1999), 39–77. Sie bezeichnet diese Reise als eine ‚Hofreise‘, was sie in zeremonieller Hinsicht auch war.
- 3 Heute in der zentralen Slowakei liegend.
- 4 Miroslav LACKO, *Štátne financie habsburskej monarchie a uhorská meď v období vojny o rakúske dedičstvo*, in: *Historický časopis* 63 (2015), 3–26 und 209–30.
- 5 Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Handschriftensammlung 243/C, Summarium von 1761.
- 6 Darauf weisen u. a. auch der Entwurf der Ehrenpforte von Anton Schmidt (Slovenské banské múzeum, Inv.-Nr. UH 1070) mit beiden Herrschern oder die bereits geprägten Medaillen zur Ankunft

- des kaiserlichen Paares mit den Brustbildern Franz I. Stephans und Maria Theresias. Vgl. Rainer SLOTTA/Jožef LABUDA (Hg.), „Bei diesem Schein kehrt Segen ein“ – Gold, Silber und Kupfer aus dem Slowakischen Erzgebirge, Ausstellungskatalog DBM Bochum, Bochum 1997, 192 (Kat.-Nr. 138) und 186 (Kat.-Nr. 119).
- 7 Renate ZEDINGER, Einleitung: Das Palais Wallnerstrasse 3. Kaiserliches Refugium – lothringische Arbeitswelt, in: ZEDINGER/SCHMALE (Hg.), Franz Stephan (wie Anm. 2), 23–39 und Christa RIEDL-DORN, Zu Freibeutern und Piraten im Auftrag des Kaisers. Forschungsreisen im 18. Jahrhundert, in: ebd., 269–292.
 - 8 Für eine knappe Beschreibung siehe ČELKOVÁ, Der Kaiser kommt! (wie Anm. 2).
 - 9 Medial wurde der Aufenthalt durch „Extra-Blätter“ Nr. 48, 49 und 51 der Zeitung *Wienerisches Diarium* (16., 19. und 26. Juni 1751) abgedeckt.
 - 10 Štátny archív v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Banská Štiavnica, Bestand Magistrát mesta Banská Štiavnica 423, Magistratsprotokoll 1751, 4–88. Veröffentlicht von Zuzana LAPITKOVÁ, Der Besuch des Kaisers Franz I. von Lothringen in den Bergstädten, in: Galéria 2000 – Ročenka SNG v Bratislave, 129–138 und Galéria 2001 – Ročenka SNG v Bratislave, 107–117.
 - 11 Schmidt stammte ursprünglich aus Wien und wirkte seit ca. 1745 bis zu seinem Tod im Jahre 1773 in den niederungarischen Bergstädten und deren Umgebung. Vgl. Jozef MEDVECKÝ, Anton Schmidt 1713–1773. Život a dielo barokového maliara (Societas historiae artium), Bratislava 2013.
 - 12 Werner TELESKO, Herrscherrepräsentation um 1740 als „Wendepunkt“? Fragen zur Ikonographie von Kaiser Franz I. Stephan, in: Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740, Wien-Köln-Weimar 2013, 67–84.
 - 13 Zuzana LAPITKOVÁ, Interpretácia ikonografického obsahu dvoch návrhov slávobrán na základe archívnych dokumentov, in: ARS 32 (1999), 168–184 und Zuzana LAPITKOVÁ, Ikonografické súvislosti slávobrán pre slovenské banské mestá (rekonštrukcia výtvarnej podoby na základe dobového opisu), in: ARS 35 (2002), 126–134.
 - 14 Der Oberkammergraf (*Obrist-Cammergraf*) war seit dem späten 16. Jahrhundert der höchste Beamte des Berg-Ärars in Niederrungarn. Ihm unterstanden die drei Bergkammern in Schemnitz, Neusohl und Kremnitz sowie die Münze ebenda. Diese Position wurde bis ins späte 18. Jahrhundert durch loyale österreichische Adelige mit Fachkenntnissen besetzt.
 - 15 Wolfhard WEBER, Innovationen im frühindustriellen Bergbau und Hüttenwesen. Friedrich Anton von Heynitz, Göttingen 1976, 62.
 - 16 Umschrift: „ADVENTUS AUGUSTI IN FOD. HUNG. INFER. MDCCLI.“
 - 17 „ADVENTUS AUGUSTI IN FODINAS HUNGARIAE INFERIORIS MDCCLI.“
 - 18 Zu Praktiken und sozialen Bedeutungen des Schenkens existiert seit der klassischen Arbeit von Marcel MAUSS, Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, Frankfurt am Main 1968, eine reiche historische Literatur.
 - 19 Heute sind diese Objekte im Slovenské banské múzeum in Banská Štiavnica (Schemnitz) und Múzeum mincí a medailí in Kremnica (Kremnitz) zu besichtigen. Abbildungen in den Ausstellungskatalogen: SLOTTA/LABUDA (Hg.), „Bei diesem Schein“ (wie Anm. 6); Nadežda ŠEŇOVÁ u. a., Múzeum mincí a medailí Kremnica, Bratislava 1996; Katarína CHMELINOVÁ, Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16.–18. storočí, Bratislava 2010.
 - 20 Der niederungarische Bergbau erlebte in den ersten Jahrzehnten einen soliden Aufschwung, u. a. auch dank der neuen Methoden der Wasserbewältigung, die von den Montan-Ingenieuren Matthäus Kornel Hell (eigentlich Höll) und Joseph Karl Hell verbessert wurden. Zu Franz I. Stephans tatsächlicher Rolle bei der kameralistischen Imhoff-Heynitz-Kommission, die dem Besuch vorausging und die für den niederungarischen Bergbau Reformvorschläge erarbeiten sollte, vgl. WEBER, Innovationen (wie Anm. 15).

- 21 Ein Teil des Münzregals gehörte ihm als Erzbischof von Gran (Esztergom) in der Form der Pisetum-Abgabe.
- 22 Slovenský národný archív/Slovenský banský archív v Banskej Štiavnici [weiter SNA/SBA], Bestand Hlavný komorskogrófský úrad [weiter HKG] I. 1070, Akte vom 8. Oktober 1630.
- 23 Bei der weiteren Schilderung des Besuchs stütze ich mich auf die zeitgenössische Berichterstattung in der Zeitung *Wienerisches Diarium* von 20. Juli bis 5. September 1764 und die Quelle *Dennik princa Leopolda z cesty do stredoslovenských banských miest roku 1764 = Das Tagebuch des Erzberzogs Leopold* von der Reise in die mittelslowakischen Bergstädte, hg. v. Jozef VOZÁR, Osveta 1990. Die kurze Beschreibung der Reise in den Tagebüchern von Albert Kasimir von Sachsen bringt darüber hinaus keine neuen Informationen. Vgl. KULCSÁR, II. József (wie Anm. 2), 60 f.
- 24 Zur Ausbildung der Habsburgerkinder in der Neuzeit vgl. Sabine WEISS, Zur Herrschaft geboren. Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Kronprinz Rudolf, Innsbruck 2008.
- 25 István NAGY, Die Reform der ungarischen kameralischen Finanzverwaltung in der Zeit Maria Theresias, in: Gerda MRAZ (Hg.), Maria Theresia als Königin von Ungarn, Eisenstadt 1980, 137–144. Vgl. auch Peter G. M. DICKSON, Finance and Government under Maria Theresia, 1740–1780, vol. I, Oxford 1987, 294.
- 26 Die Ansprüche der ungarischen Kammer waren Teil einer umfangreicheren Auseinandersetzung der ungarischen Stände mit dem Wiener Hof um die Gestalt der gegenseitigen Beziehungen und im weiteren Sinn auch um die Stellung Ungarns in der Gesamtmonarchie. Sie verlief dabei nicht nur auf der wirtschaftlichen, sondern auch auf der sprachlichen und rechtspolitischen Ebene. Vgl. Éva H. BALÁZS, Hungary and the Habsburgs. 1765–1800, Budapest 1997, 3–20. Paradigmatisch spitzte sich die Situation aus Anlass des Landtags von 1764 in einer rechtspolitischen publizistischen Debatte zu, als der aus der Nähe der niederungarischen Bergstädte stammende Rechtsgelehrte und kaiserlicher Hofbibliothekar Adam Franz Kollár eine Schrift über das historische Primat der ungarischen Könige in kirchlichen Angelegenheiten veröffentlichte. Vgl. dazu Mária VYVÍJALOVÁ, „Adam Franz Kollárs Entwürfe für die Reformpolitik Maria Theresias“, in: MRAZ, Maria Theresia (wie Anm. 25), 125–136.
- 27 Barbara STOLLBERG-RILINGER (Hg.), Die Bildlichkeit symbolischer Akte, Münster 2008. Eine klassische Studie zu Huldigungsakten als rechtsförmlichen Anerkennungshandlungen verfasste André HOLENSTEIN, Die Huldigung der Untertanen. Rechtskultur und Herrschaftsordnung, 800–1800, Stuttgart-New York 1991.
- 28 István NAGY/Erzsébet F. KISS, A Magyar Kamara és egyéb kincstári szervek [Die Ungarische Kammer und andere Organe des Fiskus], Budapest 1995, 29 f.
- 29 Diese Reise diente auch als Vorbereitung für seine künftige Position als Statthalter Ungarns, vgl. Krisztina KULCSÁR, Ein fremder Adelige zwischen der Königin und den ungarischen Ständen. Der Lebenslauf von Prinz Albert von Sachsen bis 1765 und seine Ernennung zum Statthalter des Königreichs Ungarn, in: Gabriele HAUG-MORITZ u. a. (Hg.), Adel im „langen“ 18. Jahrhundert (Zentral-europa-Studien 14), Wien 2009, 275–288.
- 30 SNA-SBA, HKG I. 1201, Resolutions, 16.7.1764. Die Modelle wurden vom Bergrat Graf von Harsch für 200 Dukaten erstanden und nach Wien verschickt.
- 31 Joseph wurde kurz vor der Reise nach Ungarn in Frankfurt am Main zum Römischen König gekrönt. Leopold war als Nachfolger im Großherzogtum Toskana und Albert Kasimir von Sachsen als Statthalter in Ungarn vorgesehen.
- 32 Näher dazu und Entstehungsgeschichte der Manuskripte vgl. die Einleitung von Jozef VOZÁR, in: DERS. (Hg.), Das Goldene Bergbuch. Schemnitz – Kremnitz – Neusohl, Košice 2000, 9–36.

- 33 VOZÁR, Das Tagebuch des Erzherzogs Leopold (wie Anm. 23), 122–164.
- 34 Der Hofkammerpräsident Johann Seyfried von Herberstein (1706–1771) war mit zwei anderen Hofräten bereits einige Tage vorher angereist.
- 35 Künstliche Wasserreservoirs zum Stauen des Treibwassers für die Bergmaschinen und Pochwerke.
- 36 Zu der Gründungsgeschichte der Bergakademie Schemnitz, an deren Anfang die Professur Jacquins stand, vgl. Peter KONEČNÝ, Die montanistische Ausbildung in der Habsburgermonarchie, 1763–1848, in: Hartmut SCHLEIFF/Peter KONEČNÝ (Hg.), Staat, Bergbau und Bergakademie im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Stuttgart 2013, 95–124.
- 37 Zu dem Handstein und der Kremnitzer Ehrenpforte siehe weiter unten.
- 38 MEDVECKÝ, Anton Schmidt (wie Anm. 11), 120.
- 39 Seine Gestalt kennen wir nur aus einer alten Fotoreproduktion, das Original gilt als verschollen, Abbildung ebd., 121.
- 40 Auf der einen Seite (beim Eintritt auf den Hauptplatz) „REX ROMANE TVO SVRREXI EXTRVCTA / DECORI RESTAT / SIT VOTO GRATA FIGVRA TVO“, auf der anderen Seite (beim Verlassen des Platzes) „HAEC REGI IOSEPH TVLIT APTA FIGVRA DECOREM“, beide als Chronogramm.
- 41 Abgedruckt in Michal MATUNÁK, Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice, Kremnica 1928, 249 f.
- 42 MEDVECKÝ, Anton Schmidt (wie Anm. 11), 122; Medvecký schreibt zu dem Programm nichts Näheres.
- 43 „LENTE VOLAT AD SUBLIMIA JOSEPH, IDCIRCO LENTE VOLAT AD SUBLIMIA JOSEPH, UT SIT IN AMPLIFICO FIRMIOR IPSE THRONO.“
- 44 „REGI ELEMENTA SECUNDANT.“
- 45 „NIL TE VIGILANTE TIMENDUM.“
- 46 „IUSTITIA CINCTUS, PACE EX AMORE VENIT.“
- 47 „FULMEN MUTATUR IN AURUM.“ Eindeutig ein Verweis auf Franz I. Stephan als erfolgreichen Finanzmann. Renate Zedinger schreibt in ihrer Biographie von einem „Wirtschaftsimperium“ des Kaisers. Vgl. Renate ZEDINGER, Franz Stephan von Lothringen (1708–1765), Wien-Köln-Weimar 2008, 224 f.
- 48 „DEXTRA MANUS IOVIS EST, NATI AMPLEXATE SINISTRAM / NAM MANUS HAEC VOBIS SCEPTRA, THRONOSQUE PARAT.“
- 49 „INGENIUM SAPIENS AERIS SOLERTIA / MACTE ANIMO PRINCEPS LEOPOLDE! HAC DUPPLICE FULTUS / VIRTUTE, AD SUMMUM PROGREDIERE DECUS.“
- 50 „LAETI SERVIEMUS REGI. GEN. v. 24 ET 25. / CREMNICIUM, QUOD HABET COELESTI EX MUNERE DONUM, ID TOTUM REGIS COLLOCAT ANTE PEDES.“
- 51 Über die Zahlen der beteiligten Musiker sind wir nur indirekt über die Bestellungen von Uniformen informiert. So wurden z. B. in Schemnitz 36 Musiker für die Bergparade neu gekleidet. SNA/SBA, HKG I. 1321, Berichte 11.5.1764.
- 52 Diese wurde auch in Silber geprägt. Beide im Durchmesser 36 mm. Gold: 29 Stück, Silber: 12 Stück. Graveur Anton Wiedemann, ein Schüler von Matthäus Donner.
- 53 Umschrift „IOSEPH II. REX ROM. LEOPOLD. A. A.“
- 54 Umschrift „ADVENTUS REGIS ET ARCHIDUC. IN FODIN. HUNGAR. MDCCLXIV M. IVL.“
- 55 Einleitung von VOZÁR, Das goldene Bergbuch (wie Anm. 32), 30.
- 56 Heute in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien (Handstein aus Mineralien und Silber, teilweise vergoldet, Inv.-Nr. KK 4146).
- 57 Dazu, mit weiterführender Literatur, Rainer SLOTTA, Nr. 244: Handsteine, in: Rainer SLOTTA/

- Christoph BARTELS (Hg.), *Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog des DBM und des Kreises Unna auf Schloß Cappenberg, Bochum 1990, 562–588. Neuerdings ist es der slowakischen Kunsthistorikerin Barbara Balážová gelungen die Autoren des Handsteins zu identifizieren. Es waren zwei Kremnitzer – der Goldscheider Matthias Scarwuth und den Goldschmied Franz Xaver Glantz. Vgl. Barbara Balážová, *Zlatníctvo stredoslovenských banských miest v ranom novoveku*, Bratislava 2016, 247–259. In ihrem Buch über Artefakte der Goldschmiedeproduktion in den niederungarischen Bergstädten wird auch die Entstehung von älteren Handsteinen thematisiert.
- 58 Zum ursprünglich sakralen Kontext der Handsteine vgl. SLOTTA, Nr. 244: Handsteine (wie Anm. 57), 562.
- 59 Ein zusammenfassender Begriff für den gesamten Montanbereich, d. h. ärarische, bergstädtische und privat-gewerkschaftliche Bergwerke, Montanbetriebe und ihre Verwaltung.
- 60 Höhe 39,5 cm, Breite 50 cm, Tiefe 40,6 cm.
- 61 In seiner Funktion als Tafelaufsatz bzw. in der kaiserlichen Kunstkammer konnte der Handstein auch später als Visualisierungsstütze bei der Narration dieser Reise genutzt werden.
- 62 Von ganz außen rechts nach links zur ‚Feuermaschine‘ sind es: Ein Pochwerk, wo das Erz zerkleinert wurde, davor Waschwerk mit Schlämmherden zur mechanischen Abtrennung der metallhaltigen Partikel und daneben Feinwäsche per Hand. Links davon steht ein Schmelzherd zur konzentrierenden Schmelzung der metallhaltigen Partikel und schließlich weiter links ein Treibherd, das einen Teil der Trennschmelzung zur Gewinnung des Silbers repräsentiert. Beide Typen der Hüttenöfen sind auch im *Goldenen Bergbuch* näher beschrieben.
- 63 „IN HOC EODEM LOCO ORBIS ROMANI LUMEN SUMMUSQ. MONARCHA VISUS ERAT. VIII JUNI.“ Das reale Vorbild des Flurdenkmals wurde direkt bei den Bergwerken in Kremnitz kurz vor der Reise der Söhne Franz I. Stephans errichtet, damit sie auch hier in seine Fusstapfen treten können. Nach ihrer Abreise wurde auf Kosten der städtischen Bergbau-Gewerkschaft (Stadt- und Rosaische Handlung) auch ein Flurdenkmal zum Andenken ihres eigenen Besuchs errichtet.
- 64 Zum Beispiel über die von der Nobilität beherrschten Komitate – mit Anweisungen an die Komitatsverwaltungen bezüglich der Reise von Preßburg nach Schemnitz.
- 65 Allein die Kosten des kurzen Kremnitzer Aufenthalts beliefen sich auf 9365 fl. und 6 xr., wovon die k. k. Münze nur 1500 fl. übernahm, den Rest beglich die Stadt Kremnitz. Vgl. MATUNÁK, *Z dejín* (wie Anm. 41), 255.
- 66 Über die Kosten und Verbrauch der Reise Franz I. Stephans informieren ausführlich Elena KAŠTAROVÁ/Elena SÍKOROVÁ, *Finančné a hmotné náklady spojené s cisárskou návštevou Banskej Štiavnice a Kremnice v roku 1751*, in: KOWALSKÁ/ČELKOVÁ (Hg.), *Zlatá a strieborná cesta* (wie Anm. 2), 109–154. Zu der Reise von 1764 vgl. KULCSÁR, II. József (wie Anm. 2), 55 f.

Filip Šimetin Šegvić

Zagreb/Agram als zeremonieller Raum 1895

Kaiser Franz Joseph und dynastische Repräsentation

In 1895, awaiting the long anticipated royal visit of Emperor Francis Joseph I, the city of Zagreb was transformed into a giant ceremonial space marked by architecture as well as festive and patriotic decorations, evoking different political and cultural symbolisms. Combined with the strict official program of the three-day visit these components not only defined the festivities visually, but also helped organizing space for the masses that came to the city (citizens, visitors from all over Croatia-Slavonia, Dalmatia, Istria, Hungary, etc.) as well as preparing the patriotic mind-frame of the jubilant crowds that awaited their Emperor. Yet, different visions of Empire, state and patriotism collided with each other on several official or unofficial levels, turning the celebratory 'parade of culture' designed by Banus Károly Khuen-Héderváry with the intention to present the success of his rule in Croatia-Slavonia as well as the stability of the dualist system in general, into a political affair with dire consequences.

Kaiserreisen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Auf der Suche des Historikers nach Spuren, nach politischen und kulturellen Symbolen, die als Repräsentation dekodiert werden können, gewähren große Manifestationen wie Reisen, Krönungen, Hochzeiten, Jubiläen, Gedenktage der Herrscher usw. sehr gute Einsichten. Das 19. Jahrhundert, in der zweiten Hälfte auch von Massenmanifestationen gekennzeichnet, knüpfte dabei noch an das barocke Spektakel an. Im viktorianischen Großbritannien fanden fast regelmäßig urbane Spektakel mit intendierter didaktischer beziehungsweise erzieherischer Wirkung auf die Bevölkerung statt. Der Zuschauer wurde durch Prunk und Glanz der Manifestation ins innere Spiel von Untertanen und Monarchen verwickelt, Zeremoniell und Programm sollten Massen zu Untertanen vor und während der Manifestation transformieren.¹ Auch andere imperiale Großmächte, wie das zaristische Russland², schenken der Vorbereitung und Durchführung von offiziellen kaiserlichen Spektakeln große Beachtung. Ein großes Ziel bei diesen Manifestationen war es, aus Perspektive des Herrscherhauses, den Souverän nach außen zu präsentieren, also das (erwünschte) Bild vom Herrscher sorgfältig zu zeigen und zu formen. Dabei wurden in verschiedenen Zeiten, Plätzen und Gelegenheiten auch verschiedene Charakteristiken bzw. Bilder des Herrschers hervorgebracht, jeweils nach Bedürfnis und Möglichkeit. Anhand

der Reisen des Kaisers, die im Kern eine einfache Aufgabe erfüllen sollten, nämlich dem Herrscher ein Gesicht zu geben und es den Untertanen zu zeigen, wird dieser Zweck leicht sichtbar. Ein primäres Ziel der Kaiserreisen war es, die Verbindung des Zentrums mit der Peripherie zu halten und den Monarchen zu präsentieren. Dabei entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehrere Ebenen nationaler, dynastischer und anderer Repräsentationen, die oft parallel oder miteinander verwoben wirkten.

Franz Joseph I. verwendete eine Kombination von traditionellen kaiserlichen, königlichen und sakralen sowie neu erfundenen Ritualen, um das Bild der frommen Dynastie zu erneuern. Spätestens nach der Revolution von 1848 war dem Kaiser bewusst, dass die öffentliche Wahrnehmung des Kaiserhauses in den Ländern nicht durchgehend positiv war. Aus diesem Grund sollten zeremoniell streng durchgeplante Rituale, Massenmanifestationen (große Welt- oder Landesausstellungen, Jubiläen usw.), Kaiserreisen und andere Ereignisse schrittweise ein neues, positiveres Bild von Kaiser und Dynastie bei der Bevölkerung hervorrufen.³

Franz Joseph I. zum dritten Mal in Agram

Nachdem der kroatische Banus Graf Károly Khuen-Héderváry (1849–1918) mit dem Kaiser und König Franz Joseph im September 1895 einen Besuch in Agram vereinbart hatte⁴, wurde diese Nachricht sorgfältig im kroatischen Medienraum veröffentlicht.

Während von kroatischer Seite das Hauptmotiv für die Einladung war, die Stabilität und den Erfolg des Regimes öffentlich zu präsentieren, war es dem Kaiser wichtig, auf die innere Stabilität des schon wackligen Dualismus in Ungarn hinzuweisen. Nach einigen weniger erfolgreichen Kaiserreisen (Böhmen, Galizien) sollte dieser Besuch öffentlich beweisen, dass sich ein wichtiger Teil Ungarns, Kroatien-Slawonien, unter dem Dualismus friedlich weiterentwickelte.⁵ Der Banus persönlich, einige Mitglieder der kroatischen Landesregierung sowie der Bürgermeister von Zagreb, Adolf Mošinsky (1843–1907), kündigten die freudige Nachricht vom Besuch des Königs im September 1895 festlich an.⁶ Unmittelbar nach dieser Bekanntmachung wurde die Stadt schrittweise zum zeremoniellen Raum transformiert. Dabei werden vier unterschiedliche, parallele Inszenierungsebenen erkennbar, die sowohl offiziellen als auch inoffiziellen Charakter hatten.

Die offizielle dynastische Ebene der geplanten Kaiserreise ist mit den anderen kaiserlichen Besuchen und Kaiserfesten in Zisleithanien bzw. Österreich oder Galizien vergleichbar. Im Zentrum des Programms der Kaiserreise standen Serenaden, festliche und bunt gemischte Musikstücke oder Theaterstücke, Volksfeste und ähnliche

Veranstaltungen. Wenn auch der König nur drei Tage in Zagreb blieb, wurde die ganze Woche des Besuches in den Schulen und Landesanstalten als Feiertagswoche bezeichnet. Ein Ziel war es, so viele Gäste wie nur möglich aus den anderen Teilen des Dreieinigen Königreichs, also aus Slawonien, Dalmatien sowie auch aus Ungarn, nach Zagreb zu locken. Mit insgesamt fast 40.000 fremden Besuchern und ungefähr 60.000 Bürgern und Einwohnern des Umlands von Zagreb, die sich während des Besuchs im Stadtzentrum drängten, wurde dieser Wunsch schließlich erfolgreich erfüllt.⁷ Monatelang wurden schwarz-gelbe Fahnen, Königsporträts und andere ‚königliche‘ Dekorationen sowie offizielle Biographien oder Gedenkbücher vom König in den Zeitungen angeboten und den Bürgern von Zagreb verkauft. Besonders populär waren Gedenkbücher der Stadt Zagreb mit bunten Illustrationen der modernen Stadt sowie ein panegyrisches Buch über Franz Joseph I., eine romantisierte Biographie mit Anekdoten und Geschichten aus der Vergangenheit des Monarchen, die für wohltätige Zwecke massenhaft verkauft wurde.⁸ In großer Anzahl wurden auch verschiedene Memorabilien angeboten, wie kleine Damentaschen, Münzen, Medaillons und Plaketten, Kristallgläser usw., alles natürlich mit dem Porträt von Franz Joseph. Diese Memorabilien wurden entweder in Zagreb bei lokalen Herstellern gefertigt oder aus Wien für diesen Zweck speziell bestellt.

Vertreter der politischen und wirtschaftlichen Eliten waren darüber hinaus natürlich bereit, ihren dynastischen Patriotismus symbolisch in der Öffentlichkeit zu präsentieren und dafür viel Geld auszugeben. Private Häuser in respektabler und sichtbarer Stadtlage wurden besonders aufwändig dekoriert. Zum Beispiel schmückte der Vertreter der Rechtspartei Josip Frank sein Stadthaus festlich mit schwarz-gelben Fahnen, Girlanden und anderer Zier. Erzherzog Leopold Salvator, der in Zagreb residierende Vertreter der Dynastie, stattete seinen Palastbalkon am Zrinjevac (Zrinjiplatz) unter anderem mit schwarz-gelben Fahnen und einem Habsburger Doppeladler aus. Das Kaufhaus *Kastner & Öhler* dekorierte die Fassade des Gebäudes mit Fahnen in Habsburger-Farben und Büsten von Franz Joseph, ebenso wie das Stadthotel *Zum Kaiser von Österreich*.⁹ Der reiche Landbesitzer Miroslav Graf von Kulmer bezahlte persönlich die festliche Beleuchtung seines Besitzes Medvedgrad über der Stadt. Dazu engagierte Kulmer vorher Holzfäller, um den dortigen Wald so auszuschneiden, dass die Initialen des Königs Franz Joseph I. von der Stadt aus klar erkennbar waren.¹⁰

Inszenierung der Stadt

Alle wichtigen Bereiche der Stadt wurden also feierlich dekoriert und mit Insignien des Hauses Habsburg, des Monarchen oder der Monarchie ausgestattet. Architektur, Kunst und Kultur generell spielten dabei eine Schlüsselrolle. Das oberste Ziel des



Abbildung 1: Zagrebs Hauptplatz, der Jelačićplatz, mit festlicher Beleuchtung und Dekoration am Abend der königlichen Ankunft am 14. Oktober 1895 (in: Prosvjeta 20/1895).

Banus Khuen-Héderváry war es, öffentlich zu zeigen, dass sein Regime in Kroatien-Slawonien erfolgreich war und seine Reformen und der dualistische Rahmen der Habsburgermonarchie generell im Dreieinigem Königreich wichtige Fortschritte erzielten. Wichtig war es daher, die Stadt Zagreb modern und entwickelt erscheinen zu lassen, also wie eine typisch mitteleuropäische Stadt der Donaumonarchie.¹¹

Besonders das Werk des Architekten Hermann Bollé (1845–1926)¹², aber auch andere architektonische Leistungen im ‚gesamtmonarchischen‘ monumentalen Stil, sorgten für ein modernisiertes und mit der Habsburgermonarchie visuell stark verbundenes Zagreb, das den unerreichbaren Vorbildern von Wien und Budapest somit ein wenig näher kam. Besonders das prunkvolle Nationaltheatergebäude von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer, das insgesamt fünfundzwanzigste Theatergebäude dieses Architektenbüros¹³, zeigte diese Tendenz mit ihren offensichtlichen (barocken) Wiener Einflüssen, von Ferdinando Galli-Bibiena und Johann Bernhard Fischer von Erlach bis zu Eduard van der Nüll und August Sicardsburg.¹⁴ Ein ‚neues Gesicht‘ der Stadt unter Banus Khuen-Héderváry sollte auch durch den neu errichteten Stadtbahnhof (1890–1892), durch Parkanlagen und Plätze, Institutionsgebäude usw. sichtbar werden. Passend dazu wurde der Raum um die Hauptplätze und die Zentren der Volksfeiern dekoriert.¹⁵

Um die Stadt in noch besserem Licht zu präsentieren, gründete Bürgermeister Mošinsky dazu ein offizielles Komitee für die Stadtdekoration.¹⁶ Ein bekannter

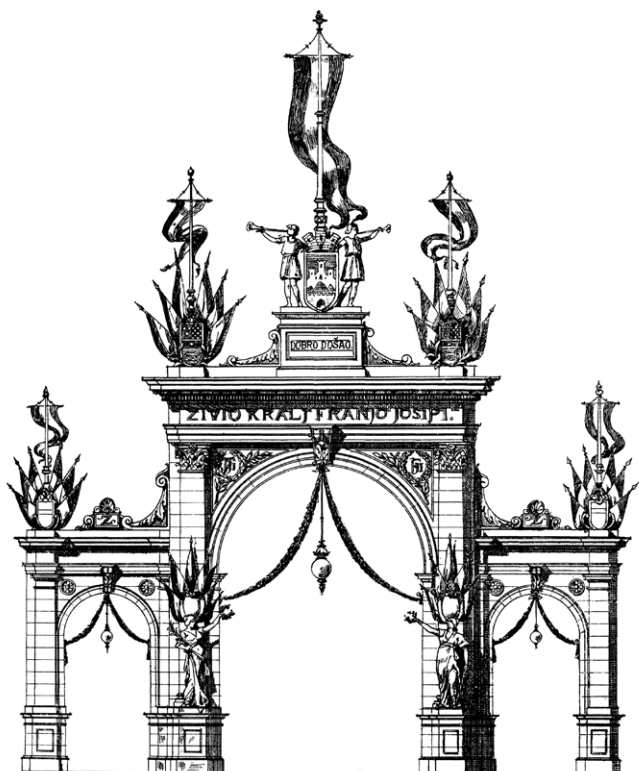


Abbildung 2: Martin Pilar, Triumphbogen in Zagreb am Akademischen Platz mit feierlichem Dekor, allegorischen Figuren (Friede und Eintracht, Handel und Industrie, Wissenschaft und Kunst) und Aufschrift „Živio kralj Franjo Josip I.“ [„Es lebe der König Franz Joseph I.“]. (In: *Viesti Društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji* 16-8/1895). Die Kosten für diesen Triumphbogen betragen ungefähr 4.000 Forint.

Lichtspielmeister aus Venedig namens Francesco Zentiluomo sorgte für die Beleuchtung des Jelačić-Platzes (Hauptplatz) (Abb. 1). Sämtliche Triumphpforten, Steinpfeiler oder Pyramiden wurden von unterschiedlichen Architekten, wie dem erwähnten Bollé oder dem Atelier Hönigsberg-Deutsch, projektiert und aufgestellt. Zusätzlich wurden diese Objekte mit unterschiedlichen Symbolen ausgestattet. Der Zeichner und Maler August Posilović wurde von der Stadt beauftragt, mit Szenografen und anderen Mitarbeitern Pläne für die zusätzliche Beleuchtung und Einrichtung des Jelačić-Platzes und anderer wichtiger Straßen zu entwickeln. Dominant bei den Farben des Dekors der Stadt war natürlich schwarz-gelb (dynastisch) und rot-weiß-blau (kroatisch).¹⁷ Abgesehen von größeren Exzessen und Krawallen, kroatischen sowie ungarischen und serbischen nationalistischen Wutausbrüchen, die schließlich alles andere in den Schatten stellen sollten, sprachen Journalisten von einer lebendigen Stadt, die tagsüber zeremoniell dekoriert war und patriotisch wirkte, während sie abends den Eindruck eines ‚Märchens aus Tausend und einer Nacht‘ machte, mit fabelhafter, elektrischer oder Bengalo- und Laternenbeleuchtung „in allen Farben des Regenbogens“.¹⁸

Schon am neuen Bahnhofplatz, anlässlich des Besuch feierlich ‚Franz-Josephs-Platz‘ benannt, wurden Triumphbögen mit allegorischen Figuren, Einheit und Frieden sowie Wirtschaft, Industrie, Kunst und Wissenschaft unter dem Herrscher Franz Joseph darstellend, aufgestellt (Abb. 2).¹⁹ Der König selbst bemerkte diese Neuerungen. Während seines ersten Besuchs, mehr als vierzig Jahre zuvor, hatte er noch seiner Mutter geschrieben: „das Land [Kroatien-Slawonien] ist recht hübsch, die Stadt Agram minder“ – das Bild von schlammigen Makadam-Straßen bei großen Regenschauern blieb wahrscheinlich beim König dauerhaft in Verbindung mit Zagreb.²⁰ Jetzt aber lobte Franz Joseph die Stadt öffentlich und privat, er betonte „[d]ie Stadt entwickelt sich sehr rationell, in Agram wird viel und schön gebaut“²¹ und schrieb seiner Katharina Schratt noch dazu: „Die Stadt ist sehr groß, hübsch und sauber geworden mit vielen schönen, neuen öffentlichen Gebäuden und sehr gut gehaltenen Gartenanlagen. Die Gegend ist sehr freundlich und war noch sehr grün [...]“.²² Der Banal-Hof am Markusplatz wurde zum allerhöchsten Hoflager, weshalb alle Dekorationen um diesen Platz mit politischer Symbolik verbunden waren. Am neuen Platz des Nationaltheaters wurden schließlich Steinpfeiler mit allegorischen, antik-griechischen Schauspielermasken aufgestellt, um auf Drama und Komödie hinzuweisen. Schließlich war auch die Stadtbeleuchtung meistens in nationalen rot-weiß-blauen Farben inszeniert.

Gleichzeitig bestand die Tendenz, die Festtage im kommerziellen Sinne auszunutzen. Sämtliche Firmen, Hersteller und Händler aus Kroatien-Slawonien, aber auch aus Österreich, Ungarn oder sogar aus dem Ausland (Schweiz, Deutschland) erweiterten ihr Angebot mit Gedenk- oder Sonderprodukten für die großen Massen. Während durch diesen kommerziellen Aspekt auch ein breiteres Publikum ins Programm der Festtage eingeschlossen wurde, wurden kleinere Details und besondere Artefakte zusätzlich ins offizielle Dekor eingefügt. Beispielsweise wurden spezielle feierliche Auszeichnungen, die Franz Joseph persönlich an seine Untertanen verteilte, in Zagreb, Budapest und Wien angefertigt. Der Bildhauer Robert Mihanović Frangeš entwarf und modellierte einen silbernen Hammer, der von Franz Joseph für die Schlusssteinlegung des Nationaltheaters benutzt wurde. Der Hammer war mit Edelsteinen in den Nationalfarben, allegorischen Figuren, die Kunst und Wissenschaft repräsentieren sollten, einem Medaillon-Porträt des Herrschers mit Krone, einer Gedenktafel und einer Relieifarbeit der vier theatralischen Musen verziert (Abb. 3).²³ Also auch die kleinsten Details sollten eine Nachricht übermitteln: Zagreb und Kroatien-Slawonien haben sich unter Franz Joseph und der dualistischen Einrichtung der Monarchie weiterentwickelt.



Abbildung 3: Robert Frangeš-Mihanović, Symbolischer Hammer zur Schlusssteinlegung des Nationaltheaters.

Zagreb als Kulturstadt

Besonders als Kulturstadt wurde Zagreb gefeiert, denn als offizieller Grund der Kaiserreise galten die festlichen Eröffnungen von Kultur- und Schulinstitutionen des Dreieinigten Königreichs. Franz Joseph eröffnete das kroatische Nationaltheater, das Musikvereins- und Gymnasiumgebäude sowie das Gebäude des Mädchen-Lyzeums und neue Teile der Universität von Zagreb. Natürlich diente dies als Gelegenheit, den König als Patron von Kunst und Wissenschaft²⁴ und als väterliche Figur der supranationalen Monarchie zu präsentieren (Abb. 4).

Auf Universitätsebene wurde besonders ein Bild der Kontinuität der fürsorglichen Habsburger, von Leopold I., der 1669 die *Neoacademia Zagrabensis* begründete, bis zu Franz Joseph, als Beschützer der gebildeten Jugend der Monarchie und der Wissenschaft insgesamt, propagiert. Während seines Aufenthalts besuchte Franz Joseph, gefolgt von sämtlichen Vertretern der Donaumonarchie, des Militärs, der Regierungen von Österreich und Ungarn sowie der Vertreter verschiedener Konfessionen, fast alle wichtigen Kunstanlagen, Schulanlagen, wissenschaftliche Institutionen, Militäranlagen und Krankenhäuser. Hier sprach er mit ausgewählten, bekannten Künstlern, Musikern, Architekten, Schul- und Universitätsprofessoren, Lehrern usw. Als öffentliches Zeichen seiner Anerkennung von Kunst und Wissenschaft in Zagreb und Kroatien-Slawonien spendete der König Geldsummen für kulturelle Einrichtungen. So nennen die Zeitungen verschiedene Beträge, die Franz Joseph während seines Auf-



Abbildung 4: Franz Joseph I. vor dem Balkon des Nationaltheaters in Zagreb bei der Schlusssteinlegung. Würdenträger, Ehrengäste, Studenten, Beamte und anderes Publikum im festlichen Frack begrüßen den Monarchen mit Ovationen und „Živio“ rufe.

enthalt, zum Beispiel für das kroatische Nationaltheater, zur Verfügung stellte oder für neue große Projekte, wie die Errichtung einer Nationalbibliothek, versprach.²⁵

Da die Königin Elisabeth nicht präsent war, musste der König auch karitative Aspekte des Besuchs abdecken, sodass er Waisenhäuser und Krankenhäuser besuchte, Spenden für Kranke und Arme verteilte und einundsechzig kroatische Sträflinge begnadigte oder zumindest deren Strafen reduzierte.²⁶

Im Fokus der Aufmerksamkeit befand sich das Nationaltheater, auf einem neugeplanten Platz im Zentrum von Zagreb, umgeben von Schulanlagen, der renovierten Universität und anderen Institutionen. Das ‚Gedeihen der kroatischen Kunst‘ wurde zwei Tage lang mit Eröffnungsvorstellungen gefeiert. Am ersten Tag mit dem König im Publikum, am zweiten Tag dann mit einer ebenso ausverkauften Wiederholung.

Gratulationen zur Einweihung des neuen Nationaltheaters kamen von allen Seiten: von privaten Personen, Firmen, Kroaten aus der ganzen Monarchie, aber auch im Ausland (beispielsweise aus Pittsburgh), von Direktoren und Mitgliedern aus Wien, Prag, Brünn, Belgrad usw. Der Dichter Tugomir Alaupović aus Sarajevo sprach von „einer neuen Wiedergeburt der kroatischen Literatur und Gesittung“.²⁷ National-kroatisches Sentiment und dynastisch-patriotische Elemente vermischten sich bei diesen Gratulationen ebenso wie beim Theaterprogramm. Bei den festlichen Manifestationen wurden dem Herrscher nicht nur einzelne Koryphäen der kroatischen Gesellschaft präsentiert, sondern auch Gruppen, die einzelne Bevölkerungsschichten repräsentieren und einen weiteren Beleg der kulturellen Entwicklung geben sollten: die akademische Jugend, Adelige und Magnaten, beim festlichen Ball die adeligen Damen als weibliche Repräsentantinnen der Gesellschaft, Bürokraten, Beamte usw.

Der zeremonielle Raum und die verschiedene Ebenen

Wenngleich ein richtiges Massenspektakel, so wurde der kaiserliche Besuch doch streng hierarchisiert. Das ‚Volksfest‘, an dem mehrere Tausend teilnahmen, fand meist auf Straßen, naheliegenden Plätzen, vor den Fenstern des Hoflagers oder Hunderte Meter von Franz Joseph entfernt statt, also am Rande der festlichen Inszenierung. Einmal mehr war die Peripherie für gewöhnliche Bürger und Bauern reserviert. Einzelne Privathäuser der Bürger im Stadtzentrum wurden auf eigene Kosten mit Fahnen, Bildern des Königs, Kerzen am Fenster oder anderem Schmuck dekoriert – von dem offiziellen Dekor gut getrennt, markierte dieser ‚Eigendekor‘ die Zone der Massen. Dagegen waren die Eliten, die Vertreter der Konfessionen, des Militärs, der Politik und Aristokratie, der Kunst und Wissenschaft, näher beim König: Sie konnten die offizielle Dekoration zum richtigen Zeitpunkt genießen und natürlich mehr oder weniger aktiv am Programm teilnehmen. Nur noch die Polizei und Vertreter der kroatischen, ungarischen, österreichischen oder tschechischen Presse konnten während des ganzen Programms dem Zentrum des Spektakels näher kommen.²⁸

Hier offenbarten sich verschiedene Ebenen des Festprogramms. Einige Ereignisse, wie die Schlusssteinlegung am Nationaltheater oder am Mädchen-Lyzeum sowie die Abendserenaden, waren offen für alle Bürger, die sich am Platz- oder Straßenrand drängten. Gewiss hatten Adelige, Politiker, Beamte, Studenten und andere direkt beteiligte Gesellschaftsschichten Vorrang. Jedoch Ereignisse wie der ‚Allerhöchste Ball‘ oder die Theatervorführung waren nur für geladene Gäste, also für spezielle Zielgruppen. Jede dieser Gruppen sollte ihren ‚Moment‘ mit dem König bekommen: Studenten, Schüler, Lehrer und Universitätsprofessoren bei den festlichen Eröffnungen der Schulanlagen oder der neuen Universitätsräume. Die Damen der Adligen warteten

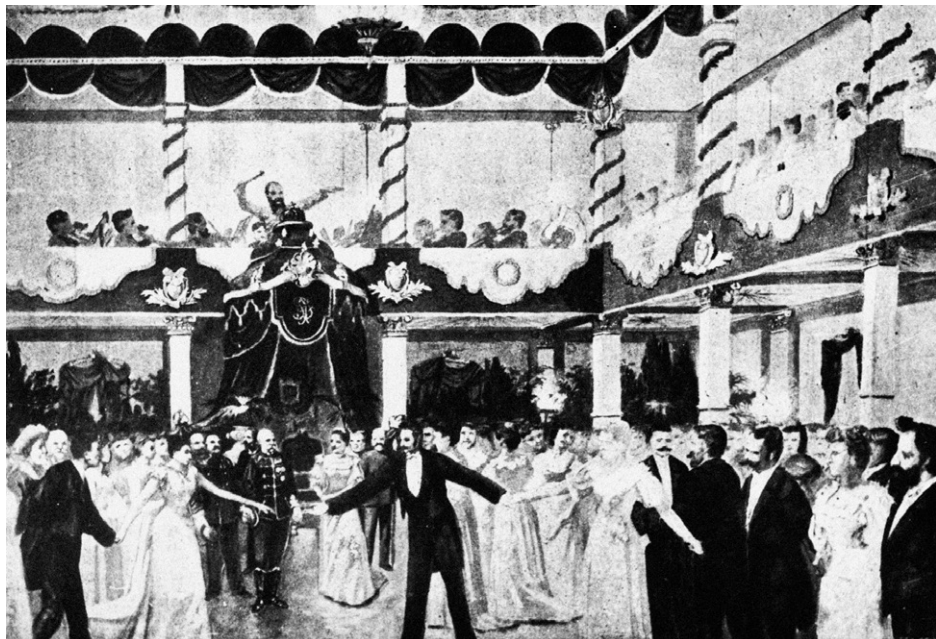


Abbildung 5: Franz Joseph auf dem festlichen ‚Allerhöchsten Stadtball‘ in der Halle des ‚Hrvatski sokol‘.

auf den ‚Allerhöchsten Ball‘ als Höhepunkt der Feierlichkeiten, wo sie in strahlenden Kleidern und mit festlichem Schmuck dem Monarchen unter Führung der Gemahlin des Banus, Margita Khuen-Héderváry, vorgestellt wurden (Abb. 5). Noch geschlossener und entfernt von den Massen fanden Privataudienzen oder Gruppentreffen mit verschiedenen Würdenträgern statt. In Wien bereitete die Hofkanzlei schon vor der Reise Listen für Hof tafeln, Theaterlogen usw. vor.²⁹

Der kroatische Banus Khuen-Héderváry, der Sektionschef der Abteilung für Kultus und Unterricht der Landesregierung in Zagreb Izidor Kršnjavi³⁰ und der Bürgermeister der Stadt Zagreb Adolf Mošinsky waren die Führungspersonen, sozusagen die ‚Ideologen‘, die mit der Konzeption und Ausarbeitung des Programms betraut waren.³¹ Khuen-Héderváry befand sich in einer politisch schwierigen Position. Erstens musste er sich deutlich als Vertreter des Dualismus und als rechte Hand des Kaisers zeigen. Nach dem kroatisch-ungarischen Ausgleich war die offizielle politische Verbindung zwischen Kroatien-Slawonien und Wien als Zentrum der Monarchie nur über Budapest möglich, doch konnte der Banus mit Hilfe seiner guten Beziehungen zum Kaiser eine direkte Kommunikation mit Wien erhalten. Zweitens musste er Franz Joseph demonstrieren, wie erfolgreich er das Land pazifiziert und weiterentwickelt hatte. Das aber bedeutete, dass er die immer größer werdende Opposition

im Lande unterdrücken und den kroatischen Nationalismus bremsen musste – doch hatten seine Bemühungen ganz unerwartete Auswirkungen. Drittens musste Khuen-Héderváry auch den in Zagreb anwesenden ungarischen Ministerpräsident Desiderius Bánffy (1843–1911) zufriedenstellen. Die Position des Banus hing nämlich gänzlich von der ungarischen Regierungspolitik ab: Ohne die zumindest nominale Unterstützung von Budapest hätte sich Khuen-Héderváry trotz der Hilfe des Kaisers nicht dauerhaft in Kroatien-Slawonien halten können. Wegen seiner offenen Verbindung mit Wien und Franz Joseph (der Banus galt schon 1894/1895 als möglicher Kandidat für den ungarischen Ministerpräsidenten, eine Stelle, die er später, 1903 und 1910–1912, inne haben sollte) war der Banus schließlich inmitten des steigenden und rücksichtslosen magyarischen Chauvinismus unter Druck geraten. Der einstige ungarische Ministerpräsident Kálmán Tisza (1830–1902), mit dem Khuen-Héderváry auch familiäre Verbindungen hatte, unterstützte den Banus als Vertreter des Dualismus. Als das dualistische politische System der Monarchie in eine permanente Krise geriet, wurde mit Ministerpräsident Bánffy der Chauvinismus der ungarischen Regierung offensichtlich.³² In Budapest galt es als eine patriotische Pflicht, die Konsolidierung der Nation, also die politische Einheit des Staats, zu fördern. Hierbei stellte das Dreieinige Königreich Dalmatien, Kroatien und Slawonien mit autonomen Rechten, durch den Ungarisch-Kroatischen Ausgleich abgesichert, ein Hindernis dar. Die offizielle Dimension der Kaiserreise wurde deswegen auch von ungarischen Elementen geprägt – man wollte Budapest versichern, dass der Banus keine unabhängige Politik betrieb, sondern fest mit der ungarischen Regierung verbunden blieb. Wichtig in diesem Sinne waren nicht nur ungarische Fahnen, Wappen und Symbole, die Beteiligung verschiedenster Firmen und Produzenten aus Budapest, amtliche Deputationen aus vielfältigen Teilen Ungarns sowie eine große Delegation der ungarischen Regierung, sondern auch kleinste Details wie zum Beispiel der gelbe Sand, der aus Ungarn gebracht und am Bahnhof aufgestreut wurde, sodass Franz Joseph symbolisch seinen ersten Schritt auf ungarischer Erde machte und erst danach kroatisches Land betrat.³³ Verbittert schrieb eine kroatische oppositionelle Zeitung vom „naturell importierten ungarischen Schlamm“ und dass sich der Bahnhof nur mit Hilfe der gelben Farbe von einem „großen Paprika“ unterschied habe.³⁴ Es war also wichtig, den zeremoniellen Raum des Spektakels neben den dynastischen, den ‚gesamtmonarchischen‘ und kroatischen Elementen auch mit ungarischen Symbolen zu markieren. So wurde Zagreb im Oktober 1895 nicht nur zum politischen Schlachtfeld, sondern auch zum zeremoniellen. Der zeremonielle Raum erfasste im Kleinen den größten Teil des ‚Makrokosmos‘ der Monarchie, er sollte Habsburg und die Monarchie, Kroatien-Slawonien und Ungarn, aber auch alle Konfessionen der Monarchie, Serbiens, Bosniens und Herzegowinas, Dalmatiens, Istriens usw. repräsentieren.

Um die kroatische Selbstdarstellung zusätzlich zu verringern, genehmigten die kroatische Landesregierung beispielsweise serbische Fahnen auf den orthodoxen Kirchen, aber auch auf Privathäusern und Geschäften – im Bewusstsein, dass diese von den kroatisch nationalgesinnten Bürgern und besonders von der Jugend als Provokation gesehen werden würden.³⁵ Dieses gefährliche politische Spiel führte bald zu großen Problemen: Polizeinterventionen, Angriffe auf die serbisch-orthodoxe Kirche, Krawalle, zerbrochene Kirchen- und Schaufenster der serbischen Geschäfte und schließlich noch eine eskalierende Situation, deren persönlicher Zeuge Franz Joseph wurde. All das zusammen machte die Situation des Banus sehr kompliziert.

Natürlich findet man bei den Festlichkeiten auch verschiedene kroatisch-national geprägte Elemente, die zur gleichen Zeit dynastische Loyalität und kroatische Identität repräsentierten. Besonders Izidor Kršnjavi bemühte sich, mehrere Kulturereignisse für den König zu organisieren, die von kroatischen Künstlern und Musikern gestaltet wurden. Dazu gehörte beispielsweise eine kleinere Ausstellung der bildenden Künste, wo Maler wie Vlaho Bukovac, Celestin Medović, Oton Iveković oder Bildhauer wie Robert Mihanović Frangeš den König auch persönlich mit ihren Werken bekanntmachten und Subventionen von Seiten des Kaiserhauses besprochen werden konnten. Wenig später erhielt Frangeš ein Stipendium für Paris bei Auguste Rodin³⁶ und Vlaho Bukovac eine Einladung, den Monarchen selbst zu porträtieren (Abb. 6).³⁷

Weil gerade die festliche Eröffnung des neuen Theatergebäudes als ein wichtiger Eckpfeiler der ganzen Kaiserreise geplant war, beteiligte sich der Intendant des Nationaltheaters Stjepan Miletić bei der Erstellung des Programms besonders engagiert. Seine Vision der Inszenierung aller festlichen Momente, die das Nationaltheater betrafen, also die feierliche Eröffnung, die Besichtigung des Theaters mit Begleitung der Architekten und Baumeister, die Besichtigung der Bühne und des Theaterpersonals sowie auch die erste Aufführung mit Franz Joseph als Ehrengast, war im Grunde national-kroatisch geprägt. Dazu fügten sich natürlich Elemente des Kaiserkults, des dynastischen Patriotismus und der traditionellen kroatischen Kaiserstreue. Vlaho Bukovac bemalte den großen Vorhang für die Bühne mit Symbolen und Personen der kroatischen Nationalbewegung. Der Vorhang sollte den ersten Akt der Aufführung (mit Protagonisten aus der Illyrischen Nationalbewegung) ergänzen. Aber nach einer Intervention der Landesregierung wurde dieser Akt verboten. Dennoch wurden *Die Weihe der Kunst. Szenischer Prolog in drei Bildern* von Stjepan Miletić und ein Bruchstück aus der Oper *Nikola Šubić Zrinski* von Ivan Zajc aufgeführt. Nach der Aufführung lobte Franz Joseph das Theaterprogramm. Darin integriert waren allerlei patriotische Elemente sowie Elemente der typisch kroatischen Identität: neben einer Franz-Josephs-Büste auf der Bühne und den dynastischen Farben traten auch slawische Feen und kroatische Offiziere auf, die gegen die osmanischen Janitscharen



Abbildung 6: Vlaho Bukovac, Porträt des Kaisers und Königs Franz Joseph I., 1896.

kämpften, um das Reich der Habsburger zu verteidigen.³⁸ Damit wurde deutlich auf die kroatische Rolle in den Kriegen mit dem Osmanischen Reich und auf die Loyalität der Kroaten zur Dynastie hingewiesen. So wollte man zeigen, dass sich Kroatien-Slawonien unter den Habsburgern weiterentwickelte und das Land gerade im 19. Jahrhundert in Zagreb eine eigene Kultur etablierte hatte. Kroatien-Slawonien sollte nicht nur den historischen Kampfgeist symbolisch präsentieren, sondern auch die aktuelle, nationale und kulturelle Ebene zur Sicht bringen.

In ähnlicher Weise zeichneten sich auch die musikalischen Teile des Programms durch eine Mischung verschiedener Botschaften und Zugehörigkeiten aus. Während der Hoftafeln im allerhöchsten Hoflager wurden prominente Gäste des Königs mit leichtem Musikprogramm, also Walzern und Polkas, zum Beispiel von Johann Strauss

II. und anderen österreichischen, deutschen, ungarischen oder internationalen Komponisten unterhalten; slawische bzw. kroatische Autoren waren in diesem Programm meistens nicht vertreten.³⁹ Dagegen wurden während der Schulbesichtigung von Franz Joseph verschiedene musikalische Begleitungen arrangiert, wie die Valpoer Knabenkapelle (im „Podravaner Nationalcostume“⁴⁰). Während der Serenaden am Abend und des großen Festballs der Stadt Zagreb wurden kroatische Nationaltänze, Tamburitza-Chöre, Volkslieder und Hymnen, wie die offizielle Hymne des Besuchs *Pozdrav kralju* (*Gruß an den König*), deren Text Hugo Badalić geschrieben und die Ivan Zajc vertont hatte, aufgeführt. Dominant dabei waren kroatische Gesangsvereine wie ‚Kolo‘ (Runde), ‚Sloga‘ (Eintracht) oder ‚Merkur‘.⁴¹

Neben dem visuellen Bereich, wie Architektur und Dekoration, dienten also auch Musik, festliche Lieder, Gedichte und Hymnen der prächtigen Repräsentation des Dreieinigten Königreichs unter der Dynastie Habsburg. Die kroatische Presse veröffentlichte vor, während und nach den Festtagen mehr als ein Dutzend unterschiedlicher Volkslieder oder Hymnen, die sich an den König Franz Joseph oder an die Dynastie Habsburg richteten, Loyalität und Treue schworen sowie Anbetung und Liebe des Volkes demonstrierten.⁴² Während des Besuchs wurden diese Lieder und Hymnen massenhaft in Anwesenheit von Franz Joseph, oft spontan, gesungen.

Für das feierliche Erscheinungsbild wurden auch neue Polizeiuniformen, festliche Kleidung für die Schulkinder, die Franz Joseph begrüßten, sowie speziell in Budapest (und teilweise auch in Zagreb) angefertigte Gala-Anzüge für Studenten angeschafft. Dies trug nicht nur zur Festlichkeit des ganzen Spektakels bei, sondern stellte auch im visuellen Sinne eine deutliche Komponente des zeremoniellen Raums dar. Alle Schlüsselteilnehmer der Festtage wurden somit sichtbar differenziert.

Mächtige Landbesitzer aus Zagreb, aus dem Hinterland Zagorje und aus Slawonien sollten mit ihren Bauern in festlicher Kleidung paradien. Doch erwies sich diese Absicht teilweise als undurchführbar, denn die meisten armen kroatischen Bauern hatten Uniformen, die mehr als vierzig Jahre alt waren, also aus der Zeit der großen Revolution von 1848.⁴³

Die Wertschätzung von Kultur und Wissenschaft in Kroatien-Slawonien und die innige Verbindung von Jugend und Monarchie sollte durch Schüler und Studenten hervorgehoben werden. Mehr als siebentausend Schülerinnen und Schüler aus mehr als dreißig kroatischen Volksschulen defilierten feierlich ganz in Weiß oder mit nationalen Trikoloren neben Franz Joseph (Abb. 7, 8 und 9), während den Studenten – festlich in neuen Gala-Anzügen uniformiert⁴⁴ – neben den Aufgaben an der Universität auch bei der Theateraufführung wichtige Rollen zugeteilt waren.

Die Studenten sorgten aber auch für eine – in die Geschichtsschreibung eingegangene – Protestaktion, die bei ausführlicher Analyse aber auch als patriotisch-dy-



Abbildung 7: Vlaho Bukovac, *Živio kralj!* [„Es lebe der König!“]. Das Bild zeigt einen festlichen Moment. Ca. 8.000 Schulkinder begrüßten Franz Joseph in Zagreb. Sie sollten ein Beweis für die Zukunft der Monarchie und Kroatien-Slawoniens sein.

nastisches Verhalten gesehen werden kann. Ein Teil der Studenten, angeführt von dem politisch erfahrenen, doch jungen Jurastudenten Stjepan Radić (1871–1928), wollte dem Herrscher unbedingt zeigen, dass sich Kroatien-Slawonien nicht freiwillig magyarisieren lässt. Deshalb entschieden sich die Studenten für eine spektakuläre Aktion gegen die ‚ungarische Vorherrschaft‘. Sie richteten sich damit nicht nur gegen die Provokationen während der Festtage (ungarische Fahnen, importierter Sand usw.), sondern auch gegen das Regime des Banus sowie gegen die ungarische Regierung im Allgemeinen als Unterdrücker der kroatischen Besonderheit innerhalb Österreich-Ungarns. Die Loyalität zu König, Dynastie und Monarchie wollte man dabei auf keinen Fall leugnen. Die akademische Jugend verbrannte, in ihren feierlichen Galaanzügen, am letzten Tag des kaiserlichen Besuchs im Stadtzentrum auf den Jelačić-Platz und neben dem Fernkornschen Denkmal von Banus Jelačić eine



Abbildung 8: Artúr Lajos Halmi, Huldigung der Schulkinder in Agram 1895. Neben Franz Joseph (Mitte) sind unter anderen auf der rechten Seite Izidor Kršnjavi, Minister Emerik (Imre) Josipovich sowie auf der linken Seite Banus Khuen-Héderváry, Ministerpräsident Dezső Bánffy und Erzbischof Juraj Posilović zu sehen.

ungarische Trikolore.⁴⁵ Im Mittelpunkt des Protests stand eine entsprechende symbolische Nachricht an den Monarchen, an den kroatischen Banus sowie an die Bürger von Kroatien-Slawonien. Es war ein Versuch, direkt, ohne Vermittler – wie Banus Khuen-Héderváry oder die ungarische Regierung – mit dem Monarchen zu kommunizieren. Absichtlich wurde eine Trikolore und nicht die amtliche Fahne Ungarns verbrannt. Bewusst wurden Platz und Zeitpunkt ausgewählt: Es handelte sich um den Geburtstag von Josip Jelačić und um den Platz neben Jelačićs Denkmal, welches das Revolutionsjahr 1848 und die kroatische Loyalität gegenüber der Dynastie ins Gedächtnis rief und darüber hinaus noch an die Rolle der Kroaten im Vergleich mit Ungarn im Jahr 1848 erinnerte.⁴⁶ Natürlich musste diese Art von symbolischem Protest misslingen: Der Monarch sorgte dafür, dass die akademische Jugend als Täter des „sträflichen Zwischenfall[s]“ bestraft wurde⁴⁷, obwohl er in seinem allerhöchsten Handschreiben das Land und sein „treues“ kroatische Volk „für die loyale Kundgebung und die bethätigte musterhafte Haltung“ lobte.⁴⁸ Die grundsätzlich gute



AGRAM: MÄDCHEN STREUEN BLUMEN VOR DER ANKUNFT DES KAISERS.

Abbildung 9: Wilhelm Gause, Agram: Mädchen streuen Blumen vor der Ankunft des Kaisers (in: *Viribus unitis. Das Buch vom Kaiser*, 1898). Kroatische Mädchen in Volkskleidung erwarten mit Blumen ihren festlichen Moment während des großen Spektakels in Zagreb 1895. Die jungen Kroatinnen sind der generellen Vorstellung von typischen Frauen aus Ungarn ähnlicher als jenen Mädchen, die Franz Joseph, wie auf dem Bild vom Bukovac („*Živio kralj!*/Es lebe der König“) ersichtlich ist, 1895 in Zagreb begrüßten.

Stimmung während des Besuchs wurde nach den Krawallen schnell vergessen: Alle Zeitungen der Monarchie schrieben jetzt negativ über die kroatische Jugend und die Lage im Land generell.⁴⁹ Während die kroatische Presse den Vorfall verniedlichend als „Komödie“ bezeichnete und von „bedauerlicher Verwirrung jugendlicher Köpfe“ sprach⁵⁰, berichteten die Budapester Zeitungen in viel schärferen Tönen über die kroatische Landesregierung und den Zustand in Zagreb/Agram und Kroatien-Slawonien. Die kroatischen Studenten wurden dabei als „wilde Indianer“ bezeichnet.⁵¹

In der Zwischenzeit versuchte der Banus diese Gelegenheit auszunutzen, um die verbliebene Opposition – wobei diese ja gar nicht am Akt des Protestes (oder bei der Planung, die direkt von Radić und der Studentengruppe durchgeführt worden war) mitgemacht hatte – weiter zu unterdrücken. Auf anderer Seite sandte der Banus ‚Beruhigungs-Kompagnien‘ nach Budapest, wo man die ungarische Regierung so schnell wie möglich mit Diplomatie und Geschenken (Bánffy wurde beispielsweise zum Ehrenbürger von Zagreb ernannt) beruhigen wollte.⁵²

Zum Schluss sei noch auf eine weitere, reflexive Ebene der Beschäftigung mit dieser Kaiserreise hingewiesen. Denn nicht nur in der Geschichtsschreibung wurde noch lange nach dem Besuch von 1895 über die Ereignisse in Zagreb geschrieben und gesprochen, sondern es lassen sich auch in verschiedenen Büchern, Zeitschriften und Zeitungen Spuren einer Auseinandersetzung mit den Ereignissen erkennen, die solcherart Eingang in die kroatische Gedächtniskultur gefunden haben. Heute kann man als Kulturhistoriker im Rückblick auf verschiedene literarische Werke stoßen, beispielsweise auf *Kamen na cesti* (1937) von Marija Jurić Zagorka oder auf Miroslav Krležas Meisterwerk *Die Rückkehr des Filip Latinowicz* (1932). In diesem Buch träumt einer der Protagonisten, Silvije Liepach Kostanjevečki, von den glänzenden Zeiten der Monarchie: Gerade den Zeitpunkt der glorreichen Kaiserreise, den Oktober 1895, bewahrt er als Höhepunkt seiner Karriere auf. Bei anderen kroatischen Schriftstellern werden auch verschiedene weitere Aspekte dieses Ereignisses untersucht und auf mehr oder weniger persönlicher Ebene vertieft. Auch ein Musical mit dem Titel *Kaiser Franz Joseph I. in Zagreb* wurde Ende der 1980er-Jahre in Kroatien sehr populär.⁵³

Fazit

Was also konstituierte 1895 in Zagreb einen zeremoniellen Raum? Die Stadtarchitektur war im Zentrum der festlichen Inszenierung, was gerade angesichts der Frage, ob Architektur generell nur die Grenzen des zeremoniellen Raums bilden könne oder selbst Teil des zeremoniellen Raums ist, von Bedeutung ist.

Erstens, die offizielle Dekoration enthüllt mehrere Tendenzen: Sie war einerseits ein Wegweiser durch die offiziellen Festveranstaltungen, aber sie diente gleichzeitig auch zur Abgrenzung der Ehrenträger und aller offiziellen Teilnehmer von den Massen. Und nicht zuletzt diente sie auch zur Verschönerung der Stadt.

Zweitens, wegen der Bedeutung des Besuchs und seiner unterschiedlichen Motive zielte man auf breitere Massen. Die Bevölkerung Zagrebs/Agrams sollte den Monarchen feiern, das kroatische Volk sollte sich mit ihm verbunden fühlen und erkennen, dass die Politik Franz Josephs und des Banus positive Auswirkung hat. Auf

einer Seite sollten sich alle Nationalitäten Kroatien-Slawoniens dem Herrscher nahe fühlen, auf anderer Seite sollte Franz Joseph die Umgebung als vertraut wahrnehmen, also sehen, dass Zagreb zu einer echten mitteleuropäischen (habsburgischen) Stadt geworden war. Architektur spielte bei beiden Absichten eine Schlüsselrolle. Vergleicht man beispielsweise den Dekor, der bei den kaiserlichen Besuchen in Pula/Pola oder Ljubljana/Laibach oder bei seinem Aufenthalt in St. Pölten (vor seiner Zagreb-Reise) verwendet wurde, zeigt sich, dass hauptsächlich dieselben Komponenten vorkommen: Fahnen, Girlanden, Wappen, Triumphpforten, Steinpfeiler. Mit Dekor und Architektur sollte ein Gefühl der Verbundenheit dokumentiert werden.

Drittens wird klar, dass Architektur Botschaften übermittelt, sie symbolisierte im praktischen Sinne Modernität und Weiterentwicklung, politische und kulturelle Stärke. Architektur wurde hier zum offensichtlichen visuellen Ausdruck der dynastischen Politik für die Länder der Habsburgermonarchie auf allen Ebenen (Stadtregierung, Landesregierung, Regierung in Budapest sowie auch auf den Ebenen des dualistischen Systems der Monarchie und der Habsburger Dynastie). Die Architektur sollte alle offiziellen und inoffiziellen Ebenen der Feierlichkeit integrieren, während dekorative Elemente zusätzlich auf Identität und Repräsentation hinweisen sollten – sei es die königliche Identität des Monarchen, des Kaiserhauses Habsburg, jene der Landesregierung des Dreieinigten Königreichs, des ungarischen Teils der Habsburgermonarchie oder die nationale Identität der Kroaten und der Stadt Zagreb.

Das Programm der Reise war natürlich nicht nur auf Adlige, Magnaten, Ehren- und Würdenträger und andere große Vertreter politischer und kirchlicher Macht bezogen, sondern auch auf die akademische Jugend, Schüler, Intelligenz, Künstler, Handwerker und andere Gruppen ausgerichtet. Franz Joseph besuchte Zagreb als ‚Vater‘ der Monarchie, daher schloss das offizielle Programm vielfältige Gruppen als Repräsentanten, als seine ‚Kinder‘, ein. In dieser Hinsicht waren die Festtage in Zagreb ein Erfolg, zeigten aber auch klar, wie sehr die reinen Formen von dynastischer Loyalität und herrschaftlicher Repräsentation in Bezug auf Nationalismus und Völkerkämpfe begrenzt sein können.

Anmerkungen

- 1 Eric J. HOBBSAWM, Mass-producing Traditions in Europe 1870–1914, in: DERS./Terrence RANGER (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, 263–307; Marty GOULD, *Theatre and the Imperial Encounter*, New York-London 2011, 14–15.
- 2 Dazu u. a.: Richard S. WORTMAN, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, New Jersey 2006.
- 3 Jörn LEONHARD/Ulrike VON HIRSCHHAUSEN (Hg.), *Empires und Nationalstaaten im 19. Jahrhundert*

- dert, 2. Aufl., Göttingen 2003, 32–33. Siehe auch: Andrea BLÖCHL, Die Kaisergedenktage, in: Emil BRIX/Hannes STEKL (Hg.), *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*, Wien-Köln-Weimar 1997, 117–144; Peter URBANITSCH, *Pluralist Myth and National Realities. The Dynastic Myth of the Habsburg Monarchy. A Futile Exercise in the Creation of Identities*, *Austrian History Yearbook* 35 (2004), 101–141.
- 4 Brigitte HAMANN (Hg.), *Meine liebe, gute Freundin! Die Briefe Kaiser Franz Josephs an Katharina Schratt*, Wien 1992, 326.
 - 5 Für eine sehr gute Analyse der Kaiserreisen im österreichischen Teil der Monarchie siehe: Daniel UNOWSKY, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, West Lafayette 2005. Siehe auch: Maria BUCUR/Nancy M. WINGFIELD (Hg.), *Staging the Past. The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe. 1848 to the Present*, West Lafayette 2001; Markian PROKOPOVYCH, *Habsburg Lemberg. Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772–1914*, West Lafayette 2009.
 - 6 „Zapisnik IX. skupštine sl. i kr. gl. grada Zagreba držane dne 5. kolovoza 1895.“, in: *Zapisnici skupština zastupstva slob. i kr. glavnoga grada Zagreba držanih u godini 1895.*, Zagreb 1895; *Slob. i kr. zem. glavni grad Zagreb od godine 1892. do godine 1902*, Zagreb 1902, 31.
 - 7 Laut der kroatischen *Agramer Zeitung* wurden allein am ersten Tag des Besuchs 56.000 Worte vom Telegraphenbüro in die Monarchie und Welt hinaus telegraphiert, siehe *Agramer Zeitung*, 19. Oktober 1895. Die österreichische Wochenzeitung *Das Interessante Blatt* beschrieb die Atmosphäre in Zagreb kurz mit diesen Worten: „Alle Parteien, alle Fractionen im Lande wetteiferten darin, den Empfang so festlich als möglich zu gestalten, und als der Monarch in Agram erschien, wurde er mit begeistertem Jubel empfangen. Die ganze Stadt war beflaggt. Von allen Dächern wehten Fahnen in den Landesfarben, von dem Lande kamen die Bewohner und in Agram war während der Festtage kein Zimmer zu haben, so zahlreich waren die Fremden herbeigeströmt, um den geliebten Monarchen zu sehen.“ *Das Interessante Blatt*, 24. Oktober 1895.
 - 8 Franjo BARTUŠ, *Naš kralj Franjo Josip I. U spomen hrvatskoj mladeži*, Zagreb 1895.
 - 9 *Narodne novine*, 13. Oktober 1895; *Agramer Zeitung*, 14. Oktober 1895.
 - 10 *Obzor*, 9. Oktober 1895; *Narodne novine*, 11. Oktober 1895.
 - 11 Über die Regierung des Banus Khuen-Héderváry siehe beispielsweise: Jaroslav ŠTDAK/Mirjana GROSS/Igor KARAMAN/Dragovan ŠEPIĆ (Hg.), *Povijest hrvatskog naroda g. 1860–1914*, Zagreb 1968; Iskra IVELJIĆ, *Prevlast unionista. Hrvatske zemlje od 1883. do 1903. godine*, in: Mislav JEŽIĆ, *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, Bd. IV: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb 2009, 93–102.
 - 12 Vgl. Dragan DAMJANOVIĆ, *Arhitekt Herman Bollé*, Zagreb 2013.
 - 13 Diese Angabe behauptete Hermann Helmer selbst in seiner Rede bei der festlichen Eröffnung des Theaters, *Pester Lloyd*, 14. Oktober 1895.
 - 14 Vera MARSIC, „Fellner i Helmer. Hrvatsko narodno kazalište od idejnog projekta do rekonstrukcije“ (Diss., Universität Zagreb), 1986, 69–79; 99–123; Siehe auch: Vladimir BEDENKO, *The Croatian National Theater in Zagreb*, in: Jacek PURCHLA (Hg.), *Theater Architecture of the Late 19th Century in Central Europe*, Krakow 1993, 65–72; Snješka KNEŽEVIĆ, *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb 1996.
 - 15 Über die Stadtentwicklung Zagrebs im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe u. a. auf Deutsch und Englisch: Lelja DOBRONIĆ, *Beziehungen zwischen Wien und Zagreb (Agram) in Architektur und Städtebau des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Der Aufbau* 8 (1962), 332–335; Olga MARUŠEVSKI, *Architektonisch-urbanistische Verbindungen zwischen Zagreb und Wien um die Jahrhundertwende*, in: Damir BARBARIĆ/Michael BENEDIKT (Hg.), *Ambivalenz des Fin de siècle. Wien-Zagreb*, Wien-Köln-Weimar 1998, 199–229; Vladimir BEDENKO, *Die Gestaltung einer Haupt-*

- stadt, in: *werk, bauen + wohnen* 9 (2001), 16–23; Aleksander LASLO, Das Gewicht des Stadtraums. Zagrebs Aufbruch zur Moderne von 1900 bis 1945, in: *werk, bauen + wohnen* 9 (2001), 24–36; Sarah A. KENT, Zagreb, in: Emily GRUNZBURGER MAKAŠ/Tanja DAMLJANOVIĆ CONLEY (Hg.), *Capital Cities in the Aftermath of Empires. Planning in Central and Southeastern Europe*, London-New York 2009, 208–222.
- 16 Zagreb, Staatsarchiv in Zagreb [= HR-DAZG]-4GPZ „Predsjedništvo - doček Franje Josipa I. u Zagrebu 1895., 1898.“, PRS 108A.
 - 17 Zagreb, HR-DAZG-4GPZ, „Predsjedništvo – stambeni odbor za doček veličanstva Franje Josipa I. 1895.“, PRS 108. „Doček Njegova cesarskoga i kraljevskog apoštolskoga Veličanstva Franje Josipa I. 1895.“
 - 18 *Agramer Zeitung*, 15. Oktober 1895.
 - 19 Der Bahnhofplatz allein als Treffpunkt des Kaisers mit den ungarischen und kroatischen Würdenträgern entfaltete verschiedene Symboliken. Zum einen sollte bewusst gezeigt werden, dass Kroatien mit Ungarn gut verbunden ist, also beide als ein Land zu sehen seien. Dazu wollte man auch zeigen, dass im technischen Sinne Kroatien fortgeschritten ist.
 - 20 Franjo BUČAR, O posjeti Franje Josipa I. godine 1852. u Zagrebu, in: *Narodna starina* 9/23 (1930), 323–325.
 - 21 *Neue Freie Presse*, 22. Oktober 1895.
 - 22 HAMANN, *Meine liebe, gute Freundin!* (wie Anm. 4), Wien 1992, 329.
 - 23 Der Hammer wurde in Wien beim Atelier Waschmann angefertigt. In Folge wurde der Hammer auf der Budapester Millenniumsausstellung 1896 und anderen internationalen Ausstellungen präsentiert. *Agramer Zeitung*, 15. Oktober 1895.
 - 24 Der Banus Khuen-Héderváry selbst und Izidor Kršnjavi betonten in ihren Reden diesen Aspekt besonders. Zagreb, Kroatisches Staatsarchiv [= HR-HDA]-78-Predsjedništvo zemaljske vlade, Karton 415, „Govor Banov kod položenja posljednjega kamena u kazališnoj sgradi“.
 - 25 So spendete der König beispielsweise aus eigenen Mitteln 4000 Forint den Armen in Zagreb, jeweils 100 Forint verschiedenen Vereinen (Humanitätsverein, Verein für arme Schulkinder, Feuerwehrverein usw.), 100 Forint dem Landestheater-Mitgliedsverein, 100 Forint für Unterstützung der entlassenen Sträflinge usw. *Agramer Zeitung*, 19. Oktober 1895.
 - 26 *Agramer Zeitung*, 17. Oktober 1895.
 - 27 *Agramer Zeitung*, 17. Oktober 1895. Stjepan MILETIĆ, *Hrvatsko glumište*, Zagreb 1978, 229.
 - 28 Zagreb, HR-HDA-78-Predsjedništvo zemaljske vlade, Karton 431, „Dnevna zapovijed br. 150“.
 - 29 HHStA NZA [Neuere Zeremonialakten], Karton 412, „Einladungs-Entwurf für die Allerhöchste Hoftafel in Agram“; HHStA NZA, Karton 412, „Logen-Eintheilung“; HHStA NZA, Karton 412, „Rangs-Liste“; HHStA NZA, Karton 412, „Ausweis“.
 - 30 Über Kršnjavi siehe u. a. auf Deutsch: Libuše JIRSAK, *Izidor Kršnjavi und die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Zagreb 2008.
 - 31 HHStA SB NI Braun 22-18-1, „Reiseprogramm Kaiser Franz Josephs nach Agram im Oktober 1895“.
 - 32 Dazu u. a.: Gábor VERMES, István Tisza. The Liberal Vision and Conservative Statecraft of a Magyar Nationalist, New York 1985, 76–78; Tibor FRANK, Hungary and the Dual Monarchy. 1867–1890, in: Peter F. SUGAR/Péter HANÁK (Ed.), *A History of Hungary*, Bloomington/Indianapolis 1994, 252–266; Pieter VAN DUIN, *Central European Crossroads. Social Democracy and National Revolution in Bratislava (Preßburg), 1867–1921*, New York-Oxford 2009; László PÉTER, *Hungary's Long Nineteenth Century. Constitutional and Democratic Traditions in a European Perspective*, Leiden 2012.

- 33 Obzor, 4. Oktober 1895; Narodne novine, 13. Oktober 1895; Pester Lloyd, 14. Oktober 1895.
- 34 Hrvatska, 10. Oktober 1895.
- 35 Einsicht in die Gefühlswelt der Studenten geben beispielsweise die Aufzeichnungen des damals jungen Journalisten und Studenten Ivan Peršić (1874–1949): Ivan PERŠIĆ, *Kroničarski spisi*, Zagreb 2002, 124–129.
- 36 Zdenka MARKOVIĆ, Frangeš Mihanović. Biografija kao kulturno-historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti, Zagreb 1954, 46.
- 37 Als der Maler Vlaho Bukovac in Zagreb Franz Joseph kennenlernte und ihm seine Werke erklärte (vor allem seinen Vorhang im Nationaltheater), sprach er mit dem Kaiser auf Italienisch und Französisch. Wahrscheinlich gefielen den Kaiser diese Werke, denn schon im Jänner 1896 besucht Bukovac Wien und die Hofburg, um eine Studie fürs Kaiserportrait zu machen. In Wien kommunizierten Franz Joseph und Bukovac dann auf Italienisch. Ljiljana FABRICIUS-IVŠIĆ, *Bukovčeva studija za portret cara Franje Josipa*, in: *Informatica Museologica* 31 (2000), 94–96; Vlaho BUKOVAC, *Moj život*, Zagreb 1992, 185–186.
- 38 Zagreb, HR-HDA-893, Acta theatralia, Karton 18, Karton 39; Stjepan MILETIĆ, *Hrvatsko glumište* (wie Anm. 27), 225–227.
- 39 Während der Hofafeln in Zagreb wurden folgende Komponisten vom Wiener Hof fürs Repertoire ausgewählt: Gioachino Rossini, Carl Michael Ziehrer, C. Ph. E. Bach, Giacomo Mayerbeer, Johann Strauss Sohn, Ambroise Thomas (erster Tag); Michael William Balfe, Joseph Fahrbach, Franz Doppler, Alfons Czibulka, Prokop Oberthor, Carl Zeller, Ruggero Leoncavallo, Josef Pičman (zweiter Tag); Ambroise Thomas, Richard Eilenberg, Charles-François Gounod, Johann Strauss Sohn, Giuseppe Verdi, Antonín Dvořák, Adolf Schreiner (dritter Tag). HHStA NZA, Karton 412, „Musik-Programm“ (Agram, 14. October 1895); HHStA NZA, Karton 412, Liste ohne Markierung; HHStA NZA, Karton 412 „Musik-Programm“ (Agram, 16. Oktober 1895).
- 40 Agramer Zeitung, 15. Oktober 1895.
- 41 Maestro Ivan Zajc übergab Franz Joseph seine Komposition persönlich nach der Festvorstellung im Theater. Agramer Zeitung, 15. Oktober 1895; Obzor, 30. September 1895.
- 42 Einige Tage nach Franz Josephs Abreise reklamierten Zeitungen schon den Verkauf der Partitur des „Hrvatsko kolo“. Agramer Zeitung, 19. Oktober 1895.
- 43 Zagreb, HR-HDA-78-Predsjedništvo zemaljske vlade, Karton 415.
- 44 Die Galaanzüge wurden in Budapest knapp vor dem Besuch angefertigt. Später meinten einige Studenten, dass der Rektor Spevec die akademische Jugend mit diesen teuren Galaanzügen für sich gewinnen wollte. Die Galauniform bestand aus einem schwarzen Mantel mit Persianerkragen und passender Attila, einer roten Trikotose, Kalpak und schwarzen Stiefeln sowie zusätzlich einem Säbel und einer Halsbinde. Zagreb, [Universitätsarchiv] Arhiv Sveučilišta u Zagrebu, 1895 1-566, Dokument Nr. 380 und 387. S. dazu auch: Sarah A. KENT, *State Ritual and Ritual Parody. Croatian Student Protest and the Limits of Loyalty at the End of the Nineteenth Century*, in: Laurence COLE/ Daniel UNOWSKY, *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy* (Austrian studies Bd. 9), New York-Oxford 2009, 166–167; Tihana LUETIĆ, *Studenti Sveučilišta u Zagrebu (1874–1914)*, Zagreb 2012, 57–59.
- 45 Dazu: Ljerka RACKO, *Spaljivanje mađarske zastave 1895. God. u Zagrebu*, in: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 23/1990, 233–245; Dragutin PAVLIČEVIĆ, *Franjo Josip u Zagrebu 1895. Godine – spaljivanje mađarske zastave i suđenje hrvatskim sveučilištarcima*, in: Mirko MAĐOR, *Hrvatski đaci pred sudom*, Zagreb 1995; Bosiljka JANJATOVIĆ, *Sudski proces zagrebačkim studentima u studenome 1895. Historijski zbornik* 50 (1997), 91–107. Siehe auch: Peter HASLINGER, *Das Ungarnbild der Wiener Presse am Vorabend des Milleniums. Der Nationalitätenkongress 1895 und die kroatische*

- Frage, in: Österreichische Osthefte 37/1 (1995), 133–146; KENT, State Ritual (wie Anm. 44), 162–177.
- 46 Während die ungarische Trikolore brannte, sagte angeblich einer der versammelten Studenten neben den Jelačić-Monument laut: „Wir kommen zu dem Monument dessen, der für die Dynastie gegen die Magyaren gekämpft hat, um die Fahne jenes Volkes zu verbrennen, das stets gegen die Dynastie gekämpft hat, womit wir unsere dynastischen Gesinnungen bezeigen.“ Vgl.: Neue Freie Presse, 17. Oktober 1895; Das Vaterland 17. Oktober 1895. KENT, State Ritual (wie Anm. 44), 170–171.
- 47 Ein Gerichtsprozess gegen mehr als fünfzig junge Studenten (überwiegend Jurastudenten) wurde aufgehoben und dauerte weniger als ein Monat. Die akademische Jugend wurde mit Gefängnisstrafen belegt und von der Zagreber Universität relegiert (zusätzlich wurden auch sämtliche akademische Verbindungen aufgelöst). Die meisten setzten ihr Studium nach Strafende in Wien, Graz oder Prag fort.
- 48 Agramer Zeitung, 18. Oktober 1895. Nach Notizen des Sektionschefs Kršnjavi insistierte der Banus Khuen-Héderváry auf die Formulierung „sträflichen Zwischenfall“, die Franz Joseph in seinem öffentlichen Brief aufgriff. Vorher bemühte sich der Banus, diese und ähnliche Formulierungen so oft wie möglich zu wiederholen; z. B. benutze er sie im Briefwechsel mit dem österreichischen Ministerpräsidenten Graf Kasimir Felix von Badeni. Iso KRŠNJAVI, Zapisci iza kulisa hrvatske politike, Band I, Zagreb 1986, 118; Zagreb, HR-HDA-78-Predsjedništvo zemaljske vlade, Karton 494, „Cislajtanskom ministru predsjedniku grofu Badeniu“, Brief von 19. Oktober 1895.
- 49 Siehe u. a.: Neue Freie Presse, 16.–18. Oktober 1895; Pester Lloyd, 16.–21. Oktober 1895; Das Vaterland, 17. Oktober 1895.
- 50 Agramer Zeitung, 18. Oktober 1895.
- 51 Pester Lloyd, 16. Oktober 1895.
- 52 Pester Lloyd, 24. Oktober 1895; Agramer Zeitung, 24. Oktober 1895.
- 53 Das Musical wurde 1989 im Theater ‚Komedija‘ in Zagreb aufgeführt. Eigentlich eine richtige musikalische ‚Melange‘, mit vermischten slawischen, ungarischen, österreichischen Elementen, Humor auf Rechnung der Dekadenz der Monarchie und allen ‚bekannten Plätzen‘ der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, weckten parallele Formulierungen wie ‚die Monarchie wackelt‘ oder ‚zur Hölle mit allem‘ im Text der Lieder nationales Sentiment des Publikums im Licht der Jugoslawienkrise.

Bibliographie

Im Zuge der redaktionellen Überarbeitung der Bibliographie erfolgte eine deutschsprachige Vereinheitlichung der Literaturangaben.

- C. M. A., Beschreibung der kaiserl. königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgallerie zu Wien, Wien 1797
- P[aul] ACHAM/E[rwin] RIEGER, Kanzlei-Gebäude für das k. u. k. 12. Corps-Commando in Hermannstadt, in: *Der Bautechniker. Centralorgan für das österreichische Bauwesen. Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen, Technik und Gewerbe* 12 (1892), H. 27, 493–495.
- Friedrich ACHLEITNER, Pluralismus der Moderne. Zum architektonischen „Sprachenproblem“ in Zentraleuropa, in: Eve BLAU/Monika PLATZER (Hg.), *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937*, München-London-New York 1999, 94–106.
- Guido ADLER, Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik, in: *Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte* 8 (1892), 252–274.
- Ulrike AICHHORN/Stefan JEGLOTSCH, *Österreichische Hymnen im Spiegel der Zeit. Geschichte und Geschichten von Bundes-, Landes-, Europa- und inoffiziellen Hymnen*, Wien 2010.
- Stephan ALBRECHT (Hg.), *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, Köln-Weimar-Wien 2010.
- Johann Christoph ALLMAYER-BECK, Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft, in: Adam WANDRUSZKA (Hg.), *Die bewaffnete Macht (Die Habsburgermonarchie 1848–1918*, Bd. 5), Wien 1987, 1–141.
- Josipa ALVIŽ, *Slikarstvo XVII. I XVIII. Stoljeća u kapucinskim crkvama i samostanima u Hrvatskoj/Paintings of the 17th and 18th Centuries in the Capuchin Churches and Monasteries in Croatia*, Diss. Universität Zagreb, 2015.
- Andreas ANDRESEN, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke*, Bd. 1, Leipzig 1870.
- Daniel ARASSE, *The Guillotine and the Terror* (übers. von Christopher MILLER), London 1989.
- Luciano ARCANGELI/Angela NEGRO/Lucilla DE LACHENAL (Hg.), *La Roma di Papa Albani (1700–1721)*, Rom 2001.
- Aleida ASSMANN, Feste als kulturelle Selbstinszenierungen, in: Sabine HAAG/Gudrun SWOBODA (Hg.), *Feste Feiern*, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2016, 27–32.
- Hans AURENHAMMER, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien-München 1956.

- Éva H. BALÁZS, *Hungary and the Habsburgs. 1765–1800*, Budapest 1997.
- Alex BALISCH, *The Wiener Zeitung reports on the French Revolution*, in: Kinley BRAUER/William E. WRIGHT (Hg.), *Austria in the Age of the French Revolution 1789–1815*, Minneapolis 1990.
- Andrea BAOTIĆ, *Sakralna skulptura i oltaristika u Vrhbosanskoj nadbiskupiji na prijelomu 19. i 20. Stoljeća* [Religiöse Skulpturen und Altäre in der Erzdiözese Vrhbosna an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert], kvalificirajući rad na Poslijediplomskom doktorskom studiju *Povijesti umjetnosti* [Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde in Kunstgeschichte], Filozofski fakultet [Philosophische Fakultät], Zagreb 2012.
- Ilsebill BARTA, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung* (Museen des Mobiliendepots 11), Wien 2001.
- Roland BARTHES, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York 1981.
- Franjo BARTUŠ, *Naš kralj Franjo Josip I. U spomen hrvatskoj mladeži*, Zagreb 1895.
- Geoffrey BATCHEN, *Dreams of Ordinary Life. Cartes De Visite and the Bourgeois Imagination*, in: Martha LANGFORD (Hg.), *Image and Imagination*, Montreal 2005, 63–74.
- Geoffrey BATCHEN, *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Mass.) 2009.
- Vladimir BEDENKO, *The Croatian National Theater in Zagreb*, in: Jacek PURCHLA (Hg.), *Theater Architecture of the Late 19th Century in Central Europe*, Krakow 1993, 65–72.
- Vladimir BEDENKO, *Die Gestaltung einer Hauptstadt*, in: *werk, bauen + wohnen* 9 (2001), 16–23.
- Heinrich BENEDIKT, *Der Pascha-Graf Alexander von Bonneval (1675–1747)*, Graz 1959.
- Walter BENJAMIN, *Little History of Photography* (übers. von Edmund JEPHCOTT/Kingsley SHORTER), in: Michael W. JENNINGS/Brigid DOHERTY/Thomas Y. LEVIN (Hg.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge (Mass.) 2008, 274–298.
- Walter BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. Second Version* (übers. von Edmund JEPHCOTT/Harry ZOHN), in: Michael W. JENNINGS/Brigid DOHERTY/Thomas Y. LEVIN (Hg.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge (Mass.) 2008, 19–55.
- Fabio BENZI (Hg.), *Gaspare Vanvitelli e le origini del Vedutismo*, Rom 2002.
- Edward BERENSON/Eva GILOI (Hg.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York 2013.
- Stane BERNIK/Vlado VALENČIČ, *Ljubljanske ulice* [Ljubljanas Straßen], Ljubljana 1980.
- Risto BESAROVIĆ, *Specifičnosti kulturnog razvitka u Bosni i Hercegovini 1878–1918* [Besonderheiten der kulturellen Entwicklung in Bosnien und Herzegowina 1878–1918], in: Risto BESAROVIĆ (Hg.), *Iz kulturne i političke istorije Bosne i Hercegovine* [Aus der kulturellen und politischen Geschichte von Bosnien und Herzegowina], Sarajevo 1966.

- Risto BESAROVIĆ (Hg.), *Kultura i umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom* (Arhiv Bosne i Hercegovine, Građa 4) [Kulturelle und politische Geschichte von Bosnien und Herzegowina unter der Österreichisch-Ungarischen Herrschaft (Die Archive von Bosnien-Herzegowina, Archiv 4)], Sarajevo 1968.
- Risto BESAROVIĆ, *Akcija za podizanje spomenika Simi Milutinoviću u Sarajevu povodom stogodišnjice njegovog rođenja* [Die Kampagne zur Errichtung eines Denkmals für Sima Milutinović in Sarajevo zu Ehren seines hundertsten Geburtstags], in: *Glasnik arhiva i društva arhivista* [Herold der Archive und des Verbands der Archivare] 20–21 (1980–1981), 115–139.
- Silvia BESSONE (Hg.), *Embaixada do Marquês de Fontes ao papa Clemente XI. Marquês de Fontes' Embassy to pope Clement XI*, Lissabon 1996.
- Otto BIBA (Hg.), *Gott erhalte! Joseph Haydns Kaiserhymne/God preserve! Joseph Haydn's Imperial Anthem*, Wien 1982.
- Guido BIMBERG, *Festspiel des Barock. Die Ascanio-Opern von J. J. Fux und W. A. Mozart*, in: Rudolf FLOTZINGER (Hg.), *J. J. Fux – Symposium Graz 1991. Bericht* (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Graz 1982, 27–42.
- Richard BLAAS, *Das Kardinalprotektorat der deutschen und österreichischen Nation im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 10 (1957), 148–185.
- Richard BLAAS, *Das kaiserliche Auditoriat bei der Sacra Rota Romana*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 11 (1958), 37–152.
- Andrea BLÖCHL, *Die Kaisergedenktage*, in: Emil BRIX/Hannes STEKL (Hg.), *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*, Wien-Köln-Weimar 1997, 117–144.
- Claudia BÖHM, *Theatralia anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d'Austria (1627–1764)*, Diss. Universität Wien, 1986.
- Richard BÖSEL/Christian BENEDIK, *Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung*, Ausstellungskatalog Kulturkreis Looshaus und Graphische Sammlung Albertina, Looshaus, Wien 1991.
- Werner BOKELBERG/Brigitte HAMANN (Hg.), *Sisis Schönheitenalbum. Private Photographien aus dem Besitz der Kaiserin Elisabeth*, Dortmund 1980.
- Hans Heinrich BORCHERDT, *Geschichte der italienischen Oper in Breslau*, in: *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens* 44 (1910), S. 18–51.
- Friedrich BOUVIER, *Neuer Thonethof*, in: Sokratis DIMITRIOU (Red.), *Stadterweiterung von Graz. Gründerzeit* (Publikationsreihe des Grazer Stadtmuseums 2), Graz-Wien 1979, 136–137.
- Max BRAUBACH, *Prinz Eugen von Savoyen*, Bd. 4: *Der Staatsmann*, Wien 1965.
- Leo BRAUDY, *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*, New York 1986.

- Leo BRAUDY, Conclusion. Secular Anointings. Fame, Celebrity, and Charisma in the First Century of Mass Culture, in: Edward BERENSON/Eva GILOI (Hg.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York 2013, 165–182.
- Volkmar BRAUNBEHRENS, Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts, München-Zürich 1989.
- Horst BREDEKAMP, *Der Bildakt (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007)*, Berlin 2015.
- Günter BROSCHE (Hg.), Joseph Haydn. GOTT! ERHALTE FRANZ DEN KAISER und STREICHQUARTETT Op.76, Nr 3: VARIATIONENSATZ. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Sammelhandschrift aus dem Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 16.501), Graz 1982.
- A. Peter BROWN, Caldara's Trumpet music for the Imperial celebrations of Charles VI and Elisabeth Christine, in: Brian W. PRITCHARD (Hg.), Antonio Caldara. Essays on his life and times. Aldershot 1987, 10–23.
- Bill BROWN (Hg.), *Things*, Chicago-London 2004.
- Bruno BRUNELLI (Hg.), *Tutte le Opere di Metastasio*, Bd. 2, *Opere varie*, Milano 1954.
- Franjo BUČAR, O posjeti Franje Josipa I. godine 1852. u Zagrebu, in: *Narodna starina* 9/23 (1930), 323–453.
- Esteban BUCH, *Beethovens Neunte. Eine Biographie*, Berlin-München 2000.
- Walter BUCHOWIECKI (Hg.), Salomon Kleiner. Eigentliche Vorstellung der vortrefflichen und kostbaren Kaiserlichen Bibliothec (Reprint Graz 1967).
- Maria BUCUR/Nancy M. WINGFIELD (Hg.), *Staging the Past. The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe. 1848 to the Present*, West Lafayette 2001.
- Christian Gottfried BUDER, *Leben und Thaten des klugen und berühmten Pabsts Clementis des Eilfften*, Frankfurt am Main 1720.
- Vlaho BUKOVAC, *Moj život*, Zagreb 1992.
- Peter BURKE, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven-London 1992.
- Peter BURKE, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993.
- Mária ČELKOVÁ, Der Kaiser kommt! Zum Einfluss des Wiener Hofes auf Wissenschaft und Kunst in den niederungarischen Bergbaugebieten in der Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Renate ZEDINGER/Wolfgang SCHMALE (Hg.), *Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis*, Bochum 2009, 247–256.
- Andrea CHEGAI, Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio, in: Annarita COLTURATO/Andrea MERLOTTI (Hg.), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, Lucca 2012.
- Katarína CHMELINOVÁ, *Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16.–18. Storočí*, Bratislava 2010.
- Allan COOK, *Edmond Halley. Charting the Heavens and the Seas*, Oxford 1998.
- Anna CORETH, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock (Österreich-Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde o. Zl.)*, 2. Aufl., Wien-München 1982.

- Giuseppe CUCCO, *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700–1721*, Venedig 2001.
- Penelope CURTIS, *Sculpture 1900–1945*, New York 1999.
- Margita CVIJETINOVIĆ-STARAC, Dolazak cara Karla VI. u Rijeku. Iz muzejske riznice, in: 120 godina – 120 predmeta, Rijeka 2013, 94–95.
- Dragan DAMJANOVIĆ, *Arhitekt Herman Bollé*, Zagreb 2013.
- Christoph DANELZIK-BRÜGGEMANN, Frankreich und die Bildpublizistik in Deutschland, in: Hans-Jürgen LÜSEBRINK/Rolf REICHARDT/Annette KEILHAUER/René NOIR (Hg.), *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich – Deutschland 1770 bis 1815*, Leipzig 1997, 677–730.
- Lorraine DASTON (Hg.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004.
- Adriana DE FEO, Zur Rezeption des Ascanio-Sujets in der barocken Librettistik, in: *Mozart-Jahrbuch 2009/10* 2012, 149–186.
- Peter G. M. DICKSON, *Finance and Government under Maria Theresia, 1740–1780*, Bd. I, Oxford 1987.
- Georges DIDI-HUBERMAN, Wax Flesh, Vicious Circles, in: Petra LAMERS-SCHÜTZE/Yvonne HAVERTZ (Hg.), *Encyclopaedia Anatomica. A Complete Collection of Anatomical Waxes*, Köln 1999.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l'Empreinte*, Paris 2008.
- Lelja DOBRONIĆ, Beziehungen zwischen Wien und Zagreb (Agram) in Architektur und Städtebau des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Der Aufbau* 8 (1962), 332–335.
- Moriz DREGER, Baugeschichte der k. k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhunderte (*Kunsttopographie* 14), Wien 1914, 272.
- Marjan DRNOVŠEK, Oris odnosa ljubljanskega občinskega sveta do mestnega razvoja 1850–1914 s posebnim poudarkom na Hribarjevi dobi [Eine Skizze der Beziehung des Stadtrats von Ljubljana und der Stadtentwicklung 1850–1914 mit besonderem Schwerpunkt auf der Zeit Hribars], in: Ferdo GESTRIN (Hg.), *Zgodovina Ljubljane. Prispevki za monografijo. Gradivo s posvetovanja o zgodovini Ljubljane 16. in 17. novembra 1983 v Ljubljani* [Geschichte Ljubljanas. Beiträge zur Konferenz zur Geschichte Ljubljanas], Ljubljana 1984, 212–237.
- Sandra H. DUDLEY, *Museum Materialities. Objects. Engagements, Interpretations*, London 2010.
- Carol DUNCAN, Happy Mothers and Other New Ideas in French Art, in: Norma BROUDE/Mary D. GARRARD (Hg.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York 1982, 200–219.
- Erin M. DUSZA, *Epic Significance. Placing Alphonse Mucha's Czech Art in the Context of Pan-Slavism and Czech Nationalism*, Thesis Georgia State University, Atlanta 2012.

- Srećko M. DŽAJA, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju (1878–1918). Inteligencija između tradicije i ideologije [Bosnia and Herzegovina in the Austro-Hungarian Period (1878–1918). Intelligentsia between Tradition and Ideology]*, Mostar-Zagreb 2002.
- Hubert Christian EHALT, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14)*, München 1980.
- Franz EIBNER, *Die authentische Klavierfassung von Haydns Variationen über das „Gott erhalte“*, in: *Das Haydn-Jahrbuch 7 (1970)*, 281–303.
- Wolfgang EINSINGBACH, *Ein neuer Brief Fischers von Erlach*, in: *Forschungen und Fortschritte 37 (1963)*, 378–380.
- Norbert ELIAS, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Berlin 1969.
- Dietrich ERBEN, *Augsburg als Verlagsort von Architekturpublikationen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Helmut GIER/Johannes JANOTA (Hg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1997, 963–989.
- Dietrich ERBEN, *Denkmal*, in: Uwe FLECKNER/Martin WARNKE/Hendrik ZIEGLER (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie. Band 1: Abdankung bis Huldigung*, München 2011, 235–243.
- Leopold ERGENS, *Vorwort zu Johann Joseph Fux' *Julo Ascanio, Re d'Alba**, hg. v. Hellmut FEDERHOFER, Graz 1962.
- Franz M. EYBL, *Konfession und Buchwesen. Augsburgs Druck- und Handelsmonopol für katholische Predigtliteratur, insbesondere im 18. Jahrhundert*, in: Helmut GIER/Johannes JANOTA (Hg.), *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1997, 633–652.
- F. Gunther EYCK, *The Voice of Nation. European National Anthems and Their Authors*, Westpost (Connecticut)-London 1995.
- Ljiljana FABRICIUS-Ivšić, *Bukovčeva studija za portret cara Franje Josipa*, in: *Informatica Museologica 31 (2000)*, 94–96.
- Hellmut FEDERHOFER, *Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 43 (1959)*, 113–154.
- Hellmut FEDERHOFER/Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge zur Johann-Joseph-Fux-Forschung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft 21 (1964)*, 111–140.
- Hellmut FEDERHOFER, *25 Jahre Johann-Joseph-Fux-Forschung*, in: *Acta Musicologica 52 (1980)*, 155–194.
- Paula FINDLEN (Hg.), *Early Modern Things. Objects and their Histories, 1500–1800*, London 2013.
- Ulla FISCHER-WESTHAUSER, *Court Photographers – Photographers for the Court?* in: Anna AUER (Hg.), *Photography and Research in Austria. Vienna, the Door to the European East*, Wien 2001, 69–78.

- Rudolf FLOTZINGER, Die Anfänge der Johann-Joseph-Fux-Forschung im Zeichen des österreichischen Patriotismus, in: DERS., Fux-Studien (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 6), Graz 1985, 1–27.
- Rudolf FLOTZINGER/Egon WELLESZ, Johann Joseph Fux. Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser, Graz 1991.
- Rudolf FLOTZINGER, Johann Joseph Fux. Zu Leben und Werk des österreichischen Barockkomponisten, Graz 2015.
- Anne FORSCHLER-TARRASCH, Leonhard Posch. Porträtmodelleur und Bildhauer 1750–1831. Mit einem Verzeichnis seiner Werke und deren Vervielfältigungen in Eisen- und Bronze-guß, Porzellan und Gips, Berlin 2002.
- Tibor FRANK, Hungary and the Dual Monarchy. 1867–1890, in: Peter F. SUGAR/Péter HANÁK (Hg.), A History of Hungary, Bloomington/Indianapolis 1994, 252–266.
- Sabine FROMMEL/Eckhard LEUSCHNER (Hg.), Architektur- und Ornamentgraphik der frühen Neuzeit. Migrationsprozesse in Europa, Rom 2014.
- Führer durch Hermannstadt und dessen Umgebung, hg. v. der Sektion Hermannstadt des Siebenbürgischen Karpathenvereins, 3. Aufl., Hermannstadt 1902.
- Wolfgang FUHRMANN, Volck's Lied. Zum ‚Gattungs‘-Kontext von Haydns „Gott erhalte“, in: Haydn-Studien 10 (2013), 467–491.
- Ulrich FÜRST, „Die lebendige und sichtbare Histori“. Programmatik Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini), Regensburg 2002.
- Michèle GALLAND, Charles de Lorraine, Gouverneur Général des Pays-Bas autrichiens, Brüssel 1993.
- Edwin P. GARRETSON, Conrad Adolph von Albrecht. Programmer at the Court of Charles VI, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 24/25 (1980/81), 19–92.
- Alfred GELL, The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, in: Jeremy COOTE/Anthony SHELTON (Hg.) Anthropology, Art, and Aesthetics, Oxford 1992, 40–63.
- Eva GILOI, Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750–1950, Cambridge 2011.
- Eva GILOI, 'So Writes the Hand That Swings the Sword'. Autograph Hunting and Royal Charisma in the German Empire, 1861–1888, in: Edward BERENSON/Eva GILOI (Hg.), Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe, New York 2013, 41–51.
- John R. GILLIS, Memory and Identity. The History of a Relationship, in: DERS (Hg.), Commemorations. The Politics of National Identity, Princeton, New Jersey 1994, 3.
- Matija GLAD/Petra IVANIŠ, Via Carolina Augusta (1726–2007), in: Ceste i mostovi. Glasilo Hrvatskog društva za ceste, 6 (2007), 104–109.
- Birgit GLANER, Nationalhymnen, in: Ludwig FINSCHER (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 7, Kassel 1997, 16–24.

- Dagmar GLÜXAM, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper von 1705 bis 1740*, Tutzing 2006.
- Dagmar GLÜXAM, *Zur instrumentalen Virtuosität in der Wiener Hofkapelle 1705–1740*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 56 (2001), 29–40.
- Boris GOLEC, *Neznano in presenetljivo o življenju, družini, smrti, grobu in zapuščini Janeza Vajkarda Valvasorja*, in: *Zgodovinski časopis* 61 (2007), 303–364.
- Boris GOLEC, *Polihistor J. V. Valvasor, njegovi bližnji in daljni potomci. Nova odkritja iz preztih arhivskih zakladov [Der Polyhistor J. W. Valvasor (1641–1693), seine nahen und ferneren Nachkommen. Neue Entdeckungen aus übersehenen Archivschätzen]* (übersetzt von Doris Debenjak), in: *Arhivistika, zgodovina, pravo. Vilfanov spominski zbornik* (2007), 87–112.
- Boris GOLEC, *Valvasorjev izvor, družina in mladost – stare neznanke v novi luči*, in: *Kronika* 61 (2013), 5–66 und 217–272.
- Boris GOLEC, *Valvasorjevi bogenšperški sodelavci Andrej (Andreas) Trost, Mihael Stangl, Matija Greischer (Grajzar), Jernej Ramschissl, Janez Koch in Peter Mungerstorff v luči novih biografskih spoznaj*, in: *Acta historiae artis slovenica* 19/2 (2014), 45–93.
- Maria GOLOUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 184)*, Mainz 2000.
- Allison GOUDIE, *The Wax Portrait Bust as Trompe-l'œil? A Case Study of Queen Maria Carolina of Naples*, in: *Oxford Art Journal* 36/1 (2013), 55–74.
- Allison GOUDIE, *The sovereignty of the royal portrait in Revolutionary and Napoleonic Europe. Five case studies surrounding Maria Carolina, Queen of Naples*, Thesis University of Oxford, 2014.
- Allison GOUDIE, *Smuggled Silhouettes. Opacity and Transparency as Visual Strategies for Negotiating Royal Sovereignty During the Revolutionary and Napoleonic Wars*, in: Satish PADIYAR/Philip SHAW/Philippa SIMPSON (Hg.), *Contested Views. Visual Culture and the Revolutionary and Napoleonic Wars*, New York 2016, 40–55.
- Marty GOULD, *Theatre and the Imperial Encounter*, New York-London 2011.
- Lojze GOSTIŠA (Hg.), *Iconotheca Valvasoriana*, Bd. 1–17, Ljubljana 2009.
- Sabine GRABNER (Hg.), *Friedrich von Amerling. 1803–1887, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere*, Leipzig 2003.
- Henriette GRAF, *Die Residenz in München*, in: Georg SATZINGER/Marc JUMPERS (Hg.), *Zeremoniell und Raum im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts. Akten des Studientags vom 29. Juni 2012 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn*, Münster 2014, 31–45.
- Franz GRASBERGER, *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing 1968.
- Igor GRDINA, *Ivan Hribar, "jedini resnični radikalec slovenski" [Ivan Hribar, "der einzig wirklich radikale Slowene"]*, 2. Auflage, Ljubljana 2010.

- Ulrich GROSSMANN (Hg.), Von teutscher Not zu höfischer Pracht. 1648–1701, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1998.
- G. Ulrich GROSSMANN/Petra KRUTISCH (Hg.), The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts. 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress, Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Nürnberg 2014.
- Stephan GÜNZEL (Hg.), Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010.
- Andreas GUGLER, Constantia et Fortitudine (Bankette und Schauessen im Zusammenhang der Krönungsfestlichkeiten in Prag 1723), in: Václav B ŽEK (Hg.), Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750), České Budějovice 1996 (=OH), 267–292.
- Sabine HAAG/Gudrun SWOBODA (Hg.), Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733), Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2010.
- Franz HADAMOWSKY, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740), in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Wien 1951, 100–115.
- Stuart HALL, Das Spektakel des ‚Anderen‘, in: DERS., Ideologie – Identität – Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, hg. von Juha KOIVISTO/Andreas MERKENS, Hamburg 2004, 108–166.
- Brigitte HAMANN, Elisabeth. Kaiserin wider Willen, Wien 1982.
- Brigitte HAMANN (Hg.), Meine liebe, gute Freundin! Die Briefe Kaiser Franz Josephs an Katharina Schratt, Wien 1992.
- Brigitte HAMANN, The Reluctant Empress (übers. von Ruth HEIN), Berlin 2000.
- Anders HAMMARLUND, Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Heraeus auf dem Wege von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers, in: Andreas KREUL (Hg.), Barock als Aufgabe (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 40), Wiesbaden 2005, 93–108.
- Hans Jügen HANSEN, Heil Dir im Siegerkranz. Die Hymnen der Deutschen, Oldenburg 1978.
- Eduard HANSLICK, Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1869.
- Peter HASLINGER, Das Ungarnbild der Wiener Presse am Vorabend des Millenniums. Der Nationalitätenkongress 1895 und die kroatische Frage, in: Österreichische Osthefte 37/1 (1995), 133–146.
- Gabriele HATWAGNER, Die Lust an der Illusion – über den Reiz der „Scheinkunstsammlung“ des Grafen Deym, der sich Müller nannte, Dipl. Universität Wien, 2008.
- Herbert HAUPT, Außerhalb der Zunft. Bemerkungen zum Hofhandwerk und hofbefreiten Handwerk im barocken Wien, in: Ilsebill BARTA-FLIEDL u. a. (Hg.), Tafeln bei Hofe. Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur, Hamburg 1998, 101–110.
- Margita HAVLÍČKOVÁ, Berufstheater in Brünn 1668–1733, Brünn 2012.
- Günther HEINZ, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien 59 (1963), 99–224.

- Carl Gustav HERAEUS, *Inscriptiones et Symbola* [...], Nürnberg 1721.
- Dan HICKS/Mary C. BEAUDRY (Hg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010.
- Elisabeth Theresia HILSCHER, „... DEDICATA ALLA SACRA CESAREA MAESTÀ ...“. Joseph I. (1678–1711) und Karl VI. (1685–1740) als Widmungsträger musikalischer Werke – zum historischen und geistesgeschichtlichen Umfeld der Widmungskompositionen, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 41 (1992), 95–177.
- Elisabeth Theresia HILSCHER, Herrscherbild, Tugendkodex und Zeremoniell als Grundlagen und Voraussetzung der höfischen Festkultur des Barock, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity/Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis* 29 (1994), 25–32.
- Elisabeth Theresia HILSCHER, Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex – Metastasio Libretti für Kaiser Karl VI. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara, in: Andrea SOMMER-MATHIS/Elisabeth Theresia HILSCHER (Hg.), *Pietro Metastasio. Uomo universale (1698–1782)*, Wien 2000, 65–72.
- Elisabeth Theresia HILSCHER, Der Kaiserliche Hofpoet Pietro Metastasio (1698–1782). Zur Kulturgeschichte des Hofes Kaiser Karls VI. (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 23), Graz 2000.
- Elisabeth FRITZ-HILSCHER, Kaiserstil? Überlegungen zum Konnex zwischen Zeremoniell und höfischer Musikproduktion am Hof Karls VI., in: *Musicologica Brunensia* 47 (2012), H. 1, 79–91.
- Elisabeth FRITZ-HILSCHER, Ein Monumentum für „unseren“ Fux. Guido Adlers Eintreten für Johann Joseph Fux, in: Klaus ARINGER (Hg.), *Johann Joseph Fux – der Komponist. Referate des Internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010*, Graz 2015, 39–54.
- Ernst HINTERMAIER, Zur Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis im Dom zu Salzburg, in: *Die Musikeremporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg* (hg. vom Metropolitankapitel von Salzburg), Salzburg 1991, 11–17.
- Keith HITCHINS, *A Nation affirmed. The Romanian National Movement in Transylvania 1860–1914*, Bukarest 1999.
- Eric J. HOBBSAWM/Terrence RANGER (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 2003.
- Eric J. HOBBSAWM, *Inventing Traditions*, in: DERS./Terrence RANGER (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 2003, 1–15.
- Eric J. HOBBSAWM, *Mass-producing Traditions in Europe 1870–1914*, in: DERS./Terrence RANGER (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 2003, 263–307.
- Thomas HOCHRADNER, Das Schaffen von Johann Joseph Fux in klösterlicher Musiziertradition. Eine komparative Untersuchung und ihre möglichen Schlußfolgerungen, in: Ladislav KAČIC (Hg.), *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Bratislava 1997, 275–284.

- Thomas HOCHRADNER, Quellenforschung in Ost- und Westeuropa. Das neue Werkverzeichnis für Johann Joseph Fux (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 20), Graz 1997.
- Thomas HOCHRADNER, Zum Musikleben am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Bach – in Salzburg*. Festschrift zum 25-jährigen Bestehen der Salzburger Bachgesellschaft (hg. von Thomas HOCHRADNER im Auftrag der Salzburger Bachgesellschaft), Salzburg 2002, 65–83.
- Thomas HOCHRADNER, Artikel „Fux, Johann Joseph“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. (hg. von Ludwig FINSCHER), Personenteil, Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 303–319.
- Thomas HOCHRADNER, Zentrum und Peripherie. Überlegungen zur spätbarocken Musikpflege in den habsburgischen Ländern, in: Pierre BÉHAR/Herbert SCHNEIDER (Hg.), *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit* (Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultät, Bd. 23), St. Ingbert 2004, 173–195.
- Thomas HOCHRADNER, Der Salzburger Dom als Klangraum, in: Sigrid BRANDT/Andrea GOTTDANG (Hg.), *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, Worms 2012, 91–98.
- Anton HÖLLER, *Monumenta Religionis Augustae seu Colossi Dei et Divorum Honoribus Caesarum Austriacorum munifica Pietate Viennae erecti*, Wien 1732.
- André HOLENSTEIN, *Die Huldigung der Untertanen. Rechtskultur und Herrschaftsordnung, 800–1800*, Stuttgart-New York 1991.
- Klaus HORTSCHANSKY, Mozarts *Ascanio in Alba* und der Typus der *Serenata*, in: Friedrich LIPPMANN (Hg.), *Colloquium „Mozart und Italien“* (Rom 1974). Bericht (Analecta Musicologica 18), Köln 1978, 148–159.
- Klaus HORTSCHANSKY (Hg.), *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke. VII. Supplement, Band 1, Libretti*, Kassel u. a. 1995.
- Katarina HORVAT-LEVAJ, *Katedrala sv. Terezije u Požegi*, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 28 (2004), 208–231.
- Sondra Wieland HOWE, *Austrian Music Textbooks in the Mason-McConathy Collection*, in: *Journal of Historical Research in Musik Education* 21 (1999), 84–96.
- Ivan HRIBAR, *Moji spomini* [Meine Erinnerungen], in: Vasilij MELIK (Hg.), *Moji spomini* [Meine Erinnerungen], Ljubljana 1983–1984.
- Elfriede IBY, *Schönbrunn*, Wien 2000.
- Iskra IVELJIĆ, *Prevlast unionista. Hrvatske zemlje od 1883. do 1903. godine*, in: Mislav JEŽIĆ, *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, Bd. IV: *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne* (XIX. stoljeće), Zagreb 2009, 93–102.
- Jelena IVOŠ, *Liturgijska odjeća franjevaca*, in: Marija MIRKOVIĆ/fra Emanuel HOŠKO (Hg.), *Mir i dobro. Umjetničko i kulturno nasljeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila I Metoda*, Zagreb 2000, 309.

- Peter Heinrich JAHN, Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745). Sakralarchitektur für Kaiserhaus und Adel, Petersberg 2011.
- Barbara JAKI (Hg.), Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920 [Slowenische Impressionisten und ihre Zeit 1890–1920], Ljubljana 2008.
- Rihard JAKOPIČ, "Slovenija se klanja Ljubljani", alegorijska slika gospodične Ivane Kobilce [„Slovenien verneigt sich vor Ljubljana“, ein allegorisches Gemälde von Fräulein Ivana Kobilca], in: Ljubljanski zvon [Die Glocke von Ljubljana] 4 (1903), 252–253.
- Regina JANES, *Losing Our Heads. Beheadings in Literature and Culture*, New York 2005.
- Bosiljka JANJATOVIĆ, Sudski proces zagrebačkim studentima u studenome 1895, in: *Historijski zbornik* 50 (1997), 91–107.
- Hansjörg JEHSENKO, Carl Gustav Heraeus (1671–1725). Zur kaiserlichen Repräsentation zwischen 1710–1720, phil. Dipl., Universität Graz 1996.
- Michael W. JENNINGS/Brigid DOHERTY/Thomas Y. LEVIN (Hg.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge (Mass.) 2008.
- Libuše JIRSAK, Izidor Kršnjavi und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Zagreb 2008.
- Julie JOHNSON, 'The Streets of Vienna are Paved with Culture, the Streets of Other Cities with Asphalt'. *Museums and Material Culture in Vienna – A Comment*, in: *Austrian History Yearbook* 46 (2015), 89–96.
- Jacques JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Paris 1978.
- Milada JONÁŠOVÁ, *Semiramide riconosciuta*. Eine Oper zur Prager Krönung Maria Theresias 1743, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 55 (2009), 53–120.
- Walter F. KALINA, Die Mariensäulen in Wernstein am Inn (1645/47), Wien (1664/66), München (1637/38) und Prag (1650), in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 58 (2004), 43–61.
- Hamdija KAPIDŽIĆ (Hg.), Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske uprave (Arhiv Bosne i Hercegovine, Građa 6) [Wissenschaftliche Institutionen in Bosnien und Herzegowina während der Österreichisch-Ungarischen Herrschaft (Die Archive von Bosnien-Herzegowina, Archiv 6)], Sarajevo 1973, 162–167.
- Václav KAPSA, Account books, names and music. Count Wenzel von Morzin's *Virtuosissima Orchestra*, in: *Early music* 40/4 (2012), 605–620.
- Václav KAPSA, Šlechtické kapely v českých zemích doby baroka. Staré a nové otázky jejich zkoumání [Die adeligen Kapellen in den böhmischen Ländern zur Zeit des Barock. Alte und neue Fragen der Forschung], in: *Clavibus unitis* 3 (2014), 153–158, zugänglich unter http://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf [letzter Zugriff: 23.02.2017]
- Herbert KARNER, Reichsstil, Kaiserstil oder die Kunst des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation. Kunstgeschichte und politische Begriffskonstruktion, in: Hartmut KRONES/Theophil ANTONICEK/Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?*, Wien-Köln-Weimar 2011, 233–251.

- Elena KAŠIAROVÁ/Elena SÍKOROVÁ, Finančné a hmotné náklady spojené s cisárskou návštevou Banskej Štiavnice a Kremnice v roku 1751, in: Eva KOWALSKÁ/Mária ČELKOVÁ (Hg.), Zlatá a strieborná cesta cisára Františka Lotrinského po stredoslovenských bankských mestách, Banská Štiavnica-Bratislava (Slovenské banské múzeum – Historický ústav SAV), 2001, 109–154.
- Zdeněk KAZLEPKA, Ostrov italského vkusu, Brünn 2011.
- Wolfgang KEMP, Narrative, in: Robert S. NELSON/Richard SHIFF (Hg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, 62–74.
- Julije KEMPF, Požega. Zemljopisne bilješke iz okoline i prilozii za povijest slobodnog i kraljevskog grada Požege i Požeške županije, Požega 1910.
- Sarah A. KENT, State Ritual and Ritual Parody. Croatian Student Protest and the Limits of Loyalty at the End of the Nineteenth Century, in: Laurence COLE/Daniel UNOWSKY, *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy* (Austrian studies Bd. 9), New York-Oxford 2009, 166–177.
- Sarah A. KENT, Zagreb, in: Emily GRUNZBURGER MAKÁŠ/Tanja DAMLJANOVIĆ CONLEY (Hg.), *Capital Cities in the Aftermath of Empires. Planning in Central and Southeastern Europe*, London-New York 2009, 208–222.
- Rudolf KHEVENHÜLLER-METSCH/Hans SCHLITZER, *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch*, Wien 1907.
- Elisabeth KIEVEN, La collezione dei disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi, in: Elisa DEBENEDETTI (Hg.), *Collezionismo e ideologia* (Studi sul Settecento Romano 7), Rom 1991, 143–175.
- Wolfgang KIPPES, Schloß Schönbrunn. Frühe Bilddokumente als Beleg der Bauausführung unter Fischer von Erlach, in: Elfriede IBY (Hg.), *Schloß Schönbrunn. Zur frühen Baugeschichte* (Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn 2), Wien 1996, 68–79.
- Elisabeth KLECKER, Universität und Hofbibliothek unter Karl VI., in: *Biblos* 63 (2014), 5–19.
- Elisabeth KLECKER, Einleitung, in: DIES./Christian GASTGEBER (Hg.), *Barock* (= *Geschichte der Buchkultur* 7), Graz 2015, 9–42.
- Darinka Kladnik, Mestna hiša v Ljubljani. Pomembni dogodki v zgodovini mesta [Das Rathaus in Ljubljana. Wichtige Ereignisse in der Geschichte der Stadt], Ljubljana 1996.
- Matej KLEMENČIĆ, Francesco Robba (1698–1757). Beneški kipar in arhitekt v baročni Ljubljani, *Umetniški kabinet Primož Premzl*, Maribor 2013.
- Claudia Maria KNISPEL, Vom Volkslied zur Nationalhymne, in: *Musiktheorie* 17 (2002), 195–207.
- Snješka KNEŽEVIĆ, *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb 1996.
- Giovanni KOBLEK, *Memorie per la storia della Liburnica città di Fiume*. Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche, Rovigno 1978.
- Ludwig VON KÖCHEL, Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser

- Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740, Wien 1872, Nachdruck, 3. Aufl., Hildesheim-New York 2011.
- A[ugust] KÖSTLIN/Franz von NEUMANN jun., Die Arkadenhäuser neben dem Rathause in Wien, in: *Allgemeine Bauzeitung. Österreichische Vierteljahrsschrift für den Öffentlichen Baudienst* 50 (1885), 54–56 und Tf. 38–48.
- Martin KOHLRAUSCH, The Workings of Royal Celebrity. Wilhelm II as Media Emperor, in: Edward BERENSON/Eva GILOI (Hg.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York 2013, 52–66.
- Peter KONEČNÝ, Die montanistische Ausbildung in der Habsburgermonarchie, 1763–1848, in: Hartmut SCHLEIFF/Peter KONEČNÝ (Hg.), *Staat, Bergbau und Bergakademie im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2013, 95–124.
- Silvester KOPRIVA, *Ljubljana skozi čas. Ob latinskih in slovenskih napisih in zapisih [Ljubljana durch die Zeiten. Mit lateinischen und slowenischen Inschriften und Berichten]*, Ljubljana 1989.
- Albrecht KOSCHORKE/Suzanne LÜDEMANN/Thomas FRANK/Ethel MATALE DE MAZZA, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt am Main 2007.
- Eva KOWALSKÁ/Mária ČELKOVÁ (Hg.), *Zlatá a strieborná cesta cisára Františka Lotrinského po stredoslovenských banských mestách, Banská Štiavnica-Bratislava (Slovenské banské múzeum – Historický ústav SAV)*, 2001.
- Stjepan KOŽUL, *Sakralna umjetnost bjelovarskog kraja*, Zagreb 1999.
- Tomislav KRALJAČIĆ, *Kalajev režim u Bosni i Hercegovini (1882–1903) [Kállays Regime in Bosnien und Herzegowina (1882–1903)]*, Sarajevo 1987.
- Walter KRAUSE, Neorenaissance in Österreich-Ungarn, in: Walter KRAUSE/Heidrun LAUDEL/Winfried NERDINGER (Hg.), *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau (Muskauer Schriften 4)*, Dresden 2001.
- Andreas KREUL, *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg-München 2006*.
- Hamdija KREŠEVLJAKOVIĆ, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave (1878–1918) [Sarajevo während der Österreichisch-Ungarischen Herrschaft (1878–1918)]*, Sarajevo 1969.
- Gabriela KRIST/Elfriede IBY (Hg.), *Investigation and Conservation of East Asian Cabinets in Imperial Residences (1700–1900). Lacquerware and Porcelain*, Wien 2015.
- Iso KRŠNJAVI, *Zapisci iza kulisa hrvatske politike, Band I*, Zagreb 1986.
- Todor KRUŠEVAC, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878–1918 [Sarajevo unter der Österreichisch-Ungarischen Herrschaft 1878–1918]*, Sarajevo 1960.
- Ibrahim KRZOVIĆ, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878–1918 [Architektur von Bosnien und Herzegowina 1878–1918]*, Sarajevo 1987.

- Grete KÜHN, Notizen und Nachrichten. Baukunst Deutschland, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2 (1933), 126–127.
- Krisztina KULCSÁR, II. József „udvari“ utazása, 1764, in: Leveltári Közlemények 70 (1999), 39–77.
- Krisztina KULCSÁR, Ein fremder Adeliger zwischen der Königin und den ungarischen Ständen. Der Lebenslauf von Prinz Albert von Sachsen bis 1765 und seine Ernennung zum Statthalter des Königreichs Ungarn, in: Gabriele HAUG-MORITZ u. a. (Hg.), Adel im „langen“ 18. Jahrhundert (Zentraleuropa-Studien 14), Wien 2009, 275–288.
- George KUNOTH, Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956.
- Richard KURDIOVSKY, Die Vollendung des Michaelertraktes (1888–1893). Kirschners umgearbeitetes Projekt (November 1889), in: Werner TELESKO (Hg.), Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“ (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 446/Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 15/Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 4), Wien 2012, 249–255.
- Hermann KURZKE, Nationalhymnen sind säkularisierte Kirchenlieder, in: Cornelia KÜCK/Hermann KURZKE (Hg.), Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge (Mainzer Hymnologische Studien), Tübingen 2003, 1–22.
- Miroslav LACKO, Štátne financie habsburskej monarchie a uhorská meď v období vojny o rakúske dedičstvo, in: Historický časopis 63 (2015), 3–26 und 209–30.
- Marcus LANDAU, Rom, Wien, Neapel während des spanischen Erbfolgekrieges, Leipzig 1885.
- Zuzana LAPITKOVÁ, Interpretácia ikonografického obsahu dvoch návrhov slávobrán na základe archívnych dokumentov, in: ARS 32 (1999), 168–184.
- Zuzana LAPITKOVÁ, Der Besuch des Kaisers Franz I. von Lothringen in den Bergstädten, in: Galéria 2000 – Ročenka SNG v Bratislave, 129–138.
- Zuzana LAPITKOVÁ, Ikonografické súvislosti slávobrán pre slovenské banské mestá (rekonštrukcia výtvarnej podoby na základe dobového opisu), in: ARS 35 (2002), 126–134.
- Aleksander LASLO, Das Gewicht des Stadtraums. Zagrebs Aufbruch zur Moderne von 1900 bis 1945, in: werk, bauen + wohnen 9 (2001), 24–36.
- Bruno LATOUR, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt am Main 2007.
- Emilio LAVAGNINO, Il Settecento a Roma, Rom 1959.
- John Caspar LAVATER, Essays on Physiognomy. Calculated to extend the Knowledge and the Love of Mankind (übers. von C. Moore), 4 Bde., London 1797.
- Gregor Martin LECHNER, Das Barocke Thesenblatt. Entstehung, Verbreitung, Wirkung. Der Göttweiger Bestand, Furth 1985.
- Gregor Martin LECHNER/Bernhard RAMEDER, Österreichs Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege, Göttweig 2012.

- Claire LE CORBEILLER, *European and American Snuffboxes, 1730–1830*, London 1966.
- Thomas LEIBNITZ (Hg.), *Joseph Haydn. Gott erhalte. Schicksal einer Hymne*, Wien 2008.
- Jörn LEONHARD/Ulrike VON HIRSCHHAUSEN (Hg.), *Empires und Nationalstaaten im 19. Jahrhundert*, 2. Aufl., Göttingen 2003.
- Grete LESKY, *Das Leben des heiligen Leopold in einem Emblembuch*, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 10 (1976), 117–212.
- Andreas LIESS, *Johann Joseph Fux, ein steirischer Meister des Barock. Nebst Verzeichnis neuer Werkfunde*, Wien 1947.
- Ernst LINDNER/Theodor SCHREIER, *Wohnhaus des Korpskommandanten in Hermannstadt*, in: *Wiener Bauindustrie-Zeitung* 21 (1904), H. 51, 391–394 u. Tf. 100.
- Helga LITSCHER (Hg.), *Welt des Barock*, Ausstellungskatalog St. Florian, Linz 1986.
- Hellmut LORENZ/Huberta WEIGL (Hg.), *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719)*, Petersberg 2007.
- Frederico LÜBKER, *Lessico ragionato dell'Antichità classica di Federico Lübker (Il lessico classico Zanichelli)*, Bologna 1993.
- Helga LÜHNING/Sieghard BRANDENBURG (Hg.), *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, Bonn 1989.
- Tihana LUETIĆ, *Studenti Sveučilišta u Zagrebu (1874–1914)*, Zagreb 2012.
- Vladimir MAGIĆ, *Die Bibliothek J. V. Valvasors*, in: Božena KUKOLJA/Vladimir MAGIĆ, *Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Ljubljana-Zagreb 1995, 46 f.
- Vladimir MAGIĆ, *Die Bibliothek J. V. Valvasors*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 72 (1997), 332–341.
- Noel MALCOLM, *Bosnia. A Short History*, London 2002.
- Eva MALNARIČ-GASPAN, *Slikar Josip Germ [Der Maler Josip Germ]*, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. VIII (1970), 201–219.
- Vladimír MAŇAS, *Slavnosti v Jaroměřicích a Holešově roku 1739 ve světle šlechtické korespondence [Festlichkeiten in Jarmeritz und Holeschau im Jahre 1739 im Lichte des Briefwechsels von Adeligen]*, in: *Opus musicum* 43/3 (2011), 6–12.
- Philip MANOW, *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*, Frankfurt am Main 2008.
- Michaela MAREK, *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Habil. Kiel 2000, Wien-Köln-Weimar 2004.
- Michaela MAREK, *Stil und Modi als symbolischer Politikdiskurs. Zur Architektur in der Habsburgermonarchie um 1900 aus kulturgeschichtlicher Perspektive*, in: Werner TELESKO/Richard KURDIOVSKY/Andreas NIERHAUS (Hg.), *Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert. Monarchische Repräsentation zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Wien 2010, 167–190.
- Louis MARIN, *Le portrait du roi*, Paris 1981.

- Charlotte MARTINZ-TUREK, „Image“ Leopolds I. in grafischen Blättern, Dipl. Universität Wien, 1998.
- Zdenka MARKOVIĆ, Frangeš Mihanović. Biografija kao kulturno-historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti, Zagreb 1954.
- Vera MARSIĆ, „Fellner i Helmer. Hrvatsko narodno kazalište od idejnog projekta do rekonstrukcije“, Diss. Universität Zagreb, 1986.
- Olga MARUŠEVSKI, Architektonisch-urbanistische Verbindungen zwischen Zagreb und Wien um die Jahrhundertwende, in: Damir BARBARIĆ/Michael BENEDIKT (Hg.), *Ambivalenz des Fin de siècle*. Wien – Zagreb, Wien-Köln-Weimar 1998, 199–229.
- Radmila MATEJČIĆ, Antonio Michelazzi sculptor fluminensis, in: *Peristil*. Zbornik radova za povijest umjetnosti, 10–11 (1967/1968), 155–168.
- Radmila MATEJČIĆ, *Kako čitati grad*. Rijeka jučer, danas, Rijeka 2007.
- Johann MATTHESON, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.
- Johann MATTHESON, *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Nachdruck (Musiktheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts im Faksimile 4), Laaber 2003.
- Johann MATTHESON, *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739, Nachdruck, hg. von Margarete REIMANN (*Documenta musicologica* I/5), Kassel 1954.
- Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Berlin-New York 1981.
- Franz MATSCHE, „Caesar et Imperium“. Die Fassadendekoration und das Deckenbild im Festsaal der ehemaligen Reichskanzlei in der Wiener Hofburg (ÖAW, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 10), Wien 2011.
- Michal MATUNÁK, *Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice*, Kremnica 1928.
- Hermann MAUÉ (Hg.), *Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400–1800*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2002.
- Marcel MAUSS, *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1968.
- Elizabeth Anne MCCAULEY, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven-London 1985.
- Jozef MEDVECKÝ, *Anton Schmidt 1713–1773. Život a dielo barokového maliara (Societas historiae artium)*, Bratislava 2013.
- Ljerka MENAŠE, *Umetniški razvoj Ivane Kobilce [Die künstlerische Entwicklung von Ivana Kobilca]*, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino* n. v. II (1952), 115–164.
- Ljerka MENAŠE/LUC MENAŠE, *Ivana Kobilca, Kranj* 1972.

- Paolo MICALLIZI (Hg.), *Roma nel XVIII Secolo. Atlante Storico delle Città Italiane 3*, Rom 2003.
- Sergiusz MICHALSKI, *Public Monuments*, London 1998.
- Almamarca MIGNOSI TANTILLO, *La Galleria e l'alcova dell cardinale Chigi. Troppa E. C. Fancelli nel palazzo ai Santi Apostoli*, in: Maria Grazia BERNARDINI/Silvia DANESI SQUARZINA/Claudio STRINATI (Hg.), *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, 305–312.
- Breda MIHELIC, *Urbanizem in arhitektura avstro-ogrske dobe [Urbanismus und Architektur in der Austro-Ungarischen Periode]*, in: Barbara JAKI (Hg.), *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920 [Slowenische Impressionisten und ihre Zeit 1890–1920]*, Ljubljana 2008, 222–237.
- Barbara MIKUDA-HÜTTEL, *Der „Colossus“ der Fischer von Erlach auf dem hohen Markt zu Wien. Ein Beitrag zur Entwurfs- und Planungsgeschichte*, in: Friedrich POLLEROS (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien 4)*, Wien-Köln-Weimar 1995, 229–248.
- Stjepan MILETIĆ, *Hrvatsko glumište*, Zagreb 1978.
- Daniel MILLER, *Material Culture and Mass Consumption*, London 1997.
- Daniel MILLER, *Material Cultures. Why Some Things Matter*, Chicago 1998.
- Daniel MILLER (Hg.), *Materiality*, Durham 2005.
- Daniel MILLER/Sophie WOODWARD, *Blue Jeans. The Art of the Ordinary*, Berkeley 2012.
- Rotraud MILLER, *Die Hofreisen Kaiser Leopolds I.*, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 75 (1967)*, 66–103.
- Ana MIZERIT, *Josip Germ*, in: Barbara JAKI (Hg.), *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920 [Slovenische Impressionisten und ihre Zeit 1890–1920]*, Ljubljana 2008, 282.
- Eduard MÖRIKE, *Mozart auf der Reise nach Prag*, 2. Auflage, Prag 1998.
- Lino MONACO, *Trieste Città di frontiera (Atlante della storia)*, Trieste 1998.
- Gerda MRÁZ/Ulla FISCHER-WESTHAUSER (Hg.), *Elisabeth, Prinzessin in Bayern, Kaiserin von Österreich, Königin von Ungarn. Wunschbilder oder die Kunst der Retouche*, Ausstellungskatalog Österreichische Nationalbibliothek, Wien-München 1998.
- Dietlinde MUNZEL-EVERLING, *Kriegsnagelungen. Wehrmann in Eisen. Nagel-Roland. Eisernes Kreuz*, Wiesbaden 2008.
- Ana MUR RAURELL, *Diplomacia secreta y paz. La correspondencia de los embajadores españoles en Viena Juan Guillermo Ripperda y Luis Ripperda (1724–1727)/Geheimdiplomatie und Friede. Die Korrespondenz der spanischen Botschafter in Wien Johan Willem Ripperda und Ludolf Ripperda (1724–1727)*, 2 Bde., Madrid 2011.
- István NAGY, *Die Reform der ungarischen kameralischen Finanzverwaltung in der Zeit Maria Theresias*, in: Gerda MRÁZ (Hg.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn*, Eisenstadt 1980, 137–144.

- István NAGY/Erzsébet F. KISS, *A Magyar Kamara és egyéb kincstári szervek [Die Ungarische Kammer und andere Organe des Fiskus]*, Budapest 1995.
- Christian M. NEBEHAY, *Aquarelle – Zeichnungen – Graphik (Katalog 21)*, Wien o. J.
- Beaumont NEWHALL, *The History of Photography. From 1839 to the Present*, 5th ed., New York 1982, 76.
- Guido NICASTRO, *Temi e forme nelle serenate di Pietro Metastasio*, in: Niccolò MACCAVINO (Hg.), *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, Bd. I, Reggio Calabria 2007, 237–246.
- Friedrich NICOLAI, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 4, Berlin-Stettin 1784.
- Andreas NIERHAUS, *Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien*, in: Moritz CSÁKY/Federico CELESTINI/Ulrich TRAGATSNIG (Hg.), *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien-Köln-Weimar 2007, 79–100.
- Andreas NIERHAUS, *„Fischer von Erlach hätte seine Freude daran gehabt“ – Der Neobarock und die Wiener Hofburg*, in: Werner TELESKO (Hg.), *Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“ (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 446/Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 15/Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 4)*, Wien 2012, 470–478.
- Branko NODILO, *Nastanak i značenje utvrđena Trsatu iznad Rijeke*, in: *Gradevinar*, 54 (2002), 187–189.
- Werner OECHSLIN, *Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architectur“*. Die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: Hermann FILLITZ/Martina PIPPAL (Hg.), *Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. 7, Wien-Köln-Graz 1986, 77–81.
- Robin OKEY, *Taming Balkan Nationalism. The Habsburg ‘Civilising Mission’ in Bosnia, 1878–1914*, New York 2007.
- Margaret OLIN, *Touching Photographs*, Chicago 2012.
- Goroslav OŠTRIĆ, *Monumenta Heraldica. Izbor iz baštine Primorsko-goranske županije, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka*, Rijeka 2002.
- John Roger PAAS, *The German Political Broadsheet 1600–1700*, Bd. 8 (1649–1661), Wiesbaden 2005.
- Irmgard PALLADINO/Maria BIDOVEC, *Johann Weichard von Valvasor (1641–1693). Ein Protagonist der Wissenschaftsrevolution der Frühen Neuzeit. Leben, Werk und Nachlass*, Wien-Köln-Weimar 2008.

- Laura PALMUCCI QUAGLINO, Dai Turinetti di Priero ai Ferrero d'Ormea. Vicende familiari e architettoniche di un palazzo torinese tra Sei e Settecento, in: *Arte Lombardia* 2 (2004), 63–68.
- Werner PARAVICINI, Krieg der Zeichen? Funktionen, Medien, Formen bürgerlicher und höfischer Repräsentation in Residenzstädten des Alten Reichs. Einführung und Zusammenfassung, in: Jan HIRSCHBIEGEL/Werner PARAVICINI (Hg.), *In der Residenzstadt. Funktionen, Medien, Formen bürgerlicher und höfischer Repräsentation*, Ostfildern 2014, 11–34.
- Clemens PAULUSCH, Anna Beek. Illuminierte Kupferstiche aus dem Atlas des Wilhelm III. von Oranien-Nassau. Österreich – Südtirol – Tschechien, Berlin o. J.
- Dragutin PAVLIČEVIĆ, Franjo Josip u Zagrebu 1895. Godine – spaljivanje mađarske zastave i sudenje hrvatskim sveučilištarcima, in: Mirko MAĐOR, *Hrvatski đaci pred sudom*, Zagreb 1995.
- Andreas PEČAR, Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740), Darmstadt 2003.
- Andreas PEČAR, Favorit ohne Geschäftsbereich. Johann Michael Graf von Althann (1679–1722) am Kaiserhof Karls VI., in: Michael KAISER (Hg.), *Der zweite Mann im Staat. Oberste Amtsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 32)*, Berlin 2003, 331–344.
- Charles S. PEIRCE, Logic as Semiotic. The Theory of Signs, in: Robert E. INNIS (Hg.), *Semiotics. An Introductory Anthology*, Bloomington 1985, 4–23.
- Milan PELC, *Theatrum humanum*. Illustrierte Flugblätter und Druckgrafik des 17. Jahrhunderts als Spiegel der Zeit. Beispiele aus dem Bestand der Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums, Ostfildern 2013.
- Milan PELC, The Kaiser and His Spouses. Marriage and Political Propaganda on the Illustrated Broadshets During the Reign of Leopold I (1658–1705). Examples from the Valvasor Collection in Zagreb, in: *Ikon* 5 (2012), 273–280.
- Ivan PERŠIĆ, *Kroničarski spisi*, Zagreb 2002.
- Jana PERUTKOVÁ/Vladimír MAŇAS, Pašijové oratorium ve Znojmě roku 1734. Příspěvek k poznání hudebního života na Moravě [Ein Passions-Oratorium in Znaim 1734. Ein Beitrag zur Kenntnis des Musiklebens in Mähren], in: *Opus musicum* 44/3 (2012), 6–13.
- Jana PERUTKOVÁ, Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren, Wien 2015, 517.
- Marino PESSINA, Julo Ascanio Re d'Alba di Fux, in: Guido SALVETTI (Hg.), *Intorno all'Ascanio in Alba di Mozart, una festa teatrale a Milano*, Lucca 1995, 137–145.
- László PÉTER, *Hungary's Long Nineteenth Century. Constitutional and Democratic Traditions in a European Perspective*, Leiden 2012.
- Hrvoje PETRIĆ, The Navigation and Trade Agreement of 1718 and Ottoman Orthodox Merchants in Croatia and the Military Border, in: Charles INGARO/Nikola SAMARDŽIĆ/Jovan PEŠALJ (Hg.), *The Peace of Passarowitz, 1718*, West Lafayette-Indiana 2011, 179–189.

- Hans PETSCHAR, Einleitung. Ein Kaiserliches Bild der Welt, in: DERS. (Hg.), Die Porträt-sammlung Kaiser Franz' I. Zur Geschichte einer historischen Bildersammlung der Öster-reichischen Nationalbibliothek, Wien-Köln-Weimar 2011, 9–31.
- Jelka PIRKOVIČ, Mestno dvorano prenavljajo, mar ne? Leopold Theyer in ljubljanski magistrat [Das Rathaus ist renoviert, nicht wahr? Leopold Theyer und das Rathaus von Ljubljana], in: Zgodovina za vse. Vse za zgodovino [Geschichte für alle. Alles für Geschichte], 3/2 (1996), 40–49.
- Jelka PIRKOVIČ, Duffé Jan, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 30 (2001), 343.
- John PLUNKETT, Queen Victoria. First Media Monarch, New York 2003.
- Marcia POINTON, Surrounded with Brilliants. Miniature Portraits in Eighteenth-Century England, in: The Art Bulletin 83/1 (2001), 48–71.
- Marcia POINTON, Casts, Imprints, and the Deathliness of Things. Artifacts at the Edge, in: The Art Bulletin 96 (2014), no. 2, 170–195.
- Friedrich B. POLLEROS, Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 39 (1983), 142–208.
- Friedrich POLLEROS, Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische „Entweder-und-oder“ in der Architektur, in: DERS. (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien-Köln-Weimar 1995, 9–56.
- Friedrich POLLEROS, „Docent et delectant“. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996), 165–206.
- Friedrich POLLEROS, „Monumenta Virtutis Austriacae“. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI., in: Markus HÖRSCH/Elisabeth OY-MARRA (Hg.), Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche, Petersberg 2000, 99–122.
- Friedrich POLLEROS, „Pro decore Majestatis“. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums, 4/5 (2003), 191–295.
- Friedrich POLLEROS, Macht und Image. Das Bildnis des Landesfürsten in der Stadt Wien, in: Elke DOPPLER u. a. (Hg.), Schau mich an. Wiener Porträts, Wien 2006, 54–73.
- Friedrich POLLEROS, Architektur und Panegyrik. Eine Allegorie der Jesuiten zur Geburt von Erzherzog Leopold Joseph (1682), in: Martin ENGEL u. a. (Hg.), Barock in Mitteleuropa. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hellmut Lorenz (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 55/56), Wien-Köln-Weimar 2007, 375–391.
- Friedrich POLLEROS, Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner conceptus imaginatio, in: Römische Historische Mitteilungen 49 (2007), 319–396.

- Friedrich POLLEROSS, Votivkirche und Staatsdenkmal. Die Karlskirche als Kunstwerk und politisches Symbol, in: Elke DOPPLER u. a. (Hg.), *Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz*, Wien 2008, 80–87.
- Friedrich POLLEROSS, *Die Kunst der Diplomatie. Auf Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010.
- Friedrich POLLEROSS, *Austriacus Hungariae Rex. Zur Darstellung der Habsburger als ungarische Könige in der frühneuzeitlichen Graphik*, in: Orsolya BUBRYÁK (Hg.), „Ez világ, mint egy kert[...]” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, Budapest 2010, 63–78.
- Friedrich POLLEROSS, *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta. Zur Architekturpolitik Kaiser Karls VI. und seiner Programmatik*, in: Stefan SEITSCHKE (Hg.), *300 Jahre Karl VI. 1711–1740. Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers*, Wien 2011, 218–234.
- Friedrich POLLEROSS, *Caesar et Imperium. Zur Neuerscheinung von Franz Matsche über die Reichskanzlei der Wiener Hofburg*, in: *Barockberichte* 59/60 (2012), 759–766.
- Friedrich POLLEROSS, *Kaiser und Fürsten. Netzwerke der Kunst und Repräsentation im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, in: Jochen LUCKHARDT (Hg.), „[...] einer der größten Monarchen Europas“?! *Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich*, Petersberg 2014, 24–67.
- Friedrich POLLEROSS, *Zwischen Konfrontation und Imitation. Französische Einflüsse am Wiener Hof um 1700*, in: Karl MÖSENER/Michael THIMANN/Adolf HOFSTETTER (Hg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donaauraum*, Bd. 2, Petersberg 2014, 530–547.
- Rouven PONS, „Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz“. *Herrschaftsrepräsentation am Wiener Kaiserhof zur Zeit Leopolds I., Egelsbach-Frankfurt am Main-München-New York* 2001.
- Fritz POSCH, *Heimat und Herkunft des Johann Joseph Fux*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 63 (1955), 396–402.
- Filip POTREBICA, *Požega i Požeština od srednjeg vijeka do konca II. Svjetskog rata*, in: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Natalija Čerti (Hg.), Požega 2004, 66–68.
- Peter PRANGE, *Meisterwerke der Architekturvedute. Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag*, Salzburg 2000.
- Peter PRANGE, *Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723)*, Salzburg 2004.
- Ursula PROKOP, *Ernst Lindner (1870–1956), der vergessene Synagogenarchitekt*, in: *David. Jüdische Kulturzeitschrift* 86 (09/2010). <http://davidkultur.at/ausgabe.php?ausg=86&artikel=158> [letzter Zugriff: 23.03.2017]
- Markian PROKOPOVYCH, *Habsburg Lemberg. Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772–1914*, West Lafayette 2009.
- Jules David PROWN, *Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in: *Winterthur Portfolio* 17/1 (Spring 1982), 1–19.

- Jules David PROWN, *Art as Evidence. Writings on Art and Material Culture*, New Haven-London 2002, 69–95.
- Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, *Unbekannte Zeitungsnachrichten zum Wiener Barock. Mit einem Anhang von Auszügen aus den Beständen des Hofkammerarchivs*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28 (1975), 182–214.
- Ljerka RACKO, *Spaljivanje mađarske zastave 1895. God. u Zagrebu*, in: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 23/1990, 233–245.
- Peter VON RADICS, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*, Ljubljana 1910.
- Miloš RADIĆ, *Skulptura*, in: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894–1923 [Kunst von Bosnien und Herzegowina 1894–1923]*, Ausstellungskatalog, Sarajevo 1978, o. P.
- Oskar RASCHAUER, *Schönbrunn – eine denkmalkundliche Darstellung seiner Baugeschichte. Der Schloßbau Kaiser Josefs I.*, Wien 1960.
- Susanne RAU, *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen (Historische Einführungen 14)*, Frankfurt am Main-New York 2013.
- Wilhelm RAUSCH, *Die Hofreisen Kaiser Karls VI.*, Diss. Universität Wien, 1949.
- Friedrich REDER, *Ignaz Reiffentstuell S. J. (1664–1720). Eine Untersuchung über sein Leben und die von ihm verfaßten oder ihm zugeschriebenen Werke*, Diss. Universität Wien, 1972.
- Oswald REDLICH, *Die Tagebücher Kaiser Karls VI.*, in: *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik*, München 1938, 141–151.
- Branko REISP, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983.
- Heinrich RENNER, *Durch Bosnien und die Hercegovina kreuz und quer. Wanderungen*, Berlin 1896 (wiederveröffentlicht als: *Bosnom i Hercegovinom uzduž i poprijeko 1896 [Durch Bosnien und Herzegowina kreuz und quer 1896]*, Sarajevo 2007).
- Mirjana REPANIĆ-BRAUN, *Self-Promotion and Representation of the Habsburg Dynasty in the Peripheral Regions of the Austrian Empire*, in: *Identity, Power and Representation: Nationalisms in Art, Materials d'investigacio*, 2, ACAF/ART LLIBRES, Barcelona 2014, 41–45.
- Josef RICHTER, *Die Eipeldauer Briefe 1799–1813*, 2 Bde., München 1918.
- Albrecht RIETHMÜLLER, „Gott! Erhalte“. *National Anthems and the Semantics of Music*, in: Walter BERNHART u. a. (Hg.), *Word and Music studies Defining the Field*, Amsterdam 1999, 321–336.
- Albrecht RIETHMÜLLER, *Joseph Haydn und das Deutschlandlied*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), 241–267.
- Eucharius Gottlieb RINCK, *Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet*, Leipzig 1708.
- Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Der Reichsstil in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: Georg REICHERT/Martin JUST (Hg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel 1963, 34–36.

- Friedrich Wilhelm RIEDEL, Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München-Salzburg 1977.
- Friedrich Wilhelm RIEDEL, Kaiserliche Musik, in: Hartmut KRONES/Theophil ANTONICEK/Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), Die Wiener Hofmusikkapelle III. Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?, Wien-Köln-Weimar 2011, 211–231.
- Christa RIEDL-DORN, Zu Freibeutern und Piraten im Auftrag des Kaisers. Forschungsreisen im 18. Jahrhundert, in: Renate ZEDINGER/Wolfgang SCHMALE (Hg.), Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis, Bochum 2009, 269–292.
- Juliane RIEPE, Der Studienaufenthalt Clemens Augusts in Rom (1717–1719). Musik in der Ewigen Stadt aus der Perspektive eines deutschen Reisenden, in: Frank Günter ZEHNDER (Hg.), Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts, Köln 2000, 129–150.
- Franz RÖMER/Elisabeth KLECKER, Die erste Leiterin der Nationalbibliothek. Minerva und Karl VI. in Ignaz Greiners „Bibliothecae veterum deperditae in Augusta Vindobonensi instauratae“, in: Edith STUMPF-FISCHER (Hg.), Der wohlinformierte Mensch. Eine Utopie. Festschrift für Magda Strebl zum 65. Geburtstag, Graz 1997, 117–137.
- Alexander RÖSLER/Bernd STIEGLER, Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn 2005.
- Giancarlo ROSTIROLLA, Il ‘Mondo novo’ musicale di Pier Leone Ghezzi, Mailand 2001.
- Harald ROTH, Von der Nation zum Volk zur Nation. Ethnische Identitäten im Siebenbürgen des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Ralph TUCHTENHAGEN/Christoph GASSENSCHMIDT (Hg.), Ethnische und soziale Konflikte im neuzeitlichen Osteuropa. Festschrift für Heinz-Dietrich Löwe zum 60. Geburtstag (Schriftenreihe Studien zur Geschichtsforschung der Neuzeit 37), Hamburg 2004, 233–245.
- Harald ROTH, Hermannstadt. Kleine Geschichte einer Stadt in Siebenbürgen, 2. Aufl., Wien-Köln-Weimar 2007.
- Clemens RUTHNER/Diana REYNOLDS CORDILEONE/Ursula REBER/Detrez RAYMOND (Hg.), Wechselwirkungen. Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans, 1878–1918 (Austrian Culture, Bd. 41), New York 2015.
- Marija SAJE/Jožef MATIJEVIČ, Josip Germ. Retrospektivna razstava [Josip Germ. Retrospektive], Novo mesto 1985.
- Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, in: Hellmut LORENZ (Hg.), Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4), München-London-New York 1999, 461–548.
- Gerrit Jasper SCHENK, Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters 21), Köln-Weimar-Wien 2003.

- Bettina SCHERBAUM, *Die bayerische Gesandtschaft in Rom in der frühen Neuzeit*, Tübingen 2008.
- Otto G. SCHINDLER, „Kaiserliche Augustini-Oper“ zwischen Hofjagd und Huldigung. Die Verlegung von Caldaras „L'asilo d'Amore“ von Böhmisches Krumau nach Linz, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995), 131–174.
- Julius VON SCHLOSSER, *History of Portraiture in Wax* („Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs“, 1910–1911), in: Roberta PANZANELLI (Hg.), *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles 2008, 171–314.
- Daniel SCHNEIDER, *Theatrum Europaeum*, Bd. 17, Frankfurt am Main 1718.
- Claudia SCHNITZER, Ein „Cabinet du Roi“ für Dresden? Frankreichrezeption und Kupferstich-Kabinett Augusts des Starken, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 31 (2004), 22–50.
- Percy A. SHOLES, „God save the King!“ Its history and its romance, London 1942.
- Sonja SCHREINER, ‚Sedes Pacis Martis Austriaci‘ – Ein panegyrisch-aitiologisches Gedicht auf Prinz Eugen von Savoyen und das Belvedere, in: Manuel BAUMBACH (Hg.), *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, Heidelberg 2000, 253–270.
- Ingrid SCHUBERT, Zur Datierung des Erstdruckes der Messe K 7 von Johann Joseph Fux, in: *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 22 (1990), 38 f.
- Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Colloquia Augustana 17), Berlin 2003.
- Lorenz SEELIG, *Golddosen des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Fürsten von Thurn und Taxis*, München 2007.
- Ulrike SEEGER, Die „Tapisseries du Roy“ des Verlags Johann Ulrich Kraus von 1687. Ein Beitrag zum französischen Nachstichwesen in Augsburg vor 1700, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 61 (2010), 69–107.
- Ulrike SEEGER, Die wirtschaftliche und architektonische Inbesitznahme der mittleren Donau nach den Friedensschlüssen von Karlowitz und Passarowitz. Livio Odescalchi und Prinz Eugen, in: Karl MÖSENER/Michael THIMANN/Adolf HOFSTETTER (Hg.), *Barocke Kunst und Kultur im Donaauraum*, Petersberg 2014, 568–578.
- Hans SEDLMAYR, Die politische Bedeutung des deutschen Barocks (Der „Reichsstil“), in: *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag am 10. November 1938*, München 1938, 126–140.
- Hans SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, 2. Aufl., Stuttgart 1997.
- Zijad ŠEHIĆ, *U mojoj Bosni. Povodom stogodišnjice posjete cara Franje Josipa I Bosni i Hercegovini od 30. maja do 4. juna 1910* [In meinem Bosnien. Der hundertste Jahrestag des Besuchs von Kaiser Franz Joseph I in Bosnien und Herzegowina vom 30. Mai bis zum 4. Juni 1910], Sarajevo 2013.
- Jiří SEHNAL, *Počátky opery na Moravě. Současný stav vědomostí* [Die Anfänge der Oper in

- Mähren. Der heutige Kenntnisstand], in: O divadle na Moravě [Über das Theater in Mähren] (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Supplementum 21), Praha 1974, 55–77.
- Jiří SEHNAL, Nové poznatky k dějinám hudby na Moravě v 17. a 18. století [Neue Beiträge zur Geschichte der Musik in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert], in: Časopis moravského musea [Zeitschrift des Mährischen Museums] 60 (1975), 159–180.
- Jiří SEHNAL, Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren, in: Otto BIBA/David WYN JONES (Hg.), Studies in Music History Presented to H. C. Robbins Landon on His 70th Birthday, London 1996, 195–217 und 266–269.
- Jiří SEHNAL, Deníky Jana Jáchyma ze Žerotína. Životní styl českého šlechtice v době vrcholného baroka [Die Tagebücher von Johann Joachim von Zerotin. Der Lebensstil eines böhmischen Adligen in der Zeit des Hochbarock], in: Časopis Matice moravské 119 (2000), Nr. 2, 367–389.
- Herbert SEIFERT, Die Aufführungen der Opern und Serenate mit Musik von Johann Joseph Fux, in: Studien zur Musikwissenschaft 29 (1978), 9–27.
- Herbert SEIFERT, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 25), Tutzing 1985.
- Stefan SEITSCHKEK, „Einige caeremonialpuncten bet(reffend)“. Kommunizierende Gefäße. Zeremonialprotokoll und Wiener Diarium als Quelle für den Wiener Hof (18. Jahrhundert), Magisterarbeit Universität Wien, Wien 2011 (online-Version bei <http://phaidra.univie.ac.at/o:306189> [letzter Zugriff: 23.02.2017]).
- Stefan SEITSCHKEK, Die Erbhuldigung 1728 in Kärnten, ihre Organisation und Durchführung anhand ausgewählter Quellen, in: Carinthia I 202 (2012), 125–178.
- Stefan SEITSCHKEK, Die sogenannten Tagebücher Kaiser Karls VI. Ein Editionsprojekt, in: Helmut FLACHENECKER/Janusz TANDECKI/Krzysztof KOPÍŃSKI (Hg.), Editionswissenschaftliches Kolloquium 2013. Neuere Editionen der sogenannten „Ego-Dokumente“ und andere Projekte in den Editionswissenschaften, Toruń 2015, 107–140.
- Stefan SEITSCHKEK, Die Erbhuldigungsreise 1728. Organisation und Durchführung, in: Renate ZEDINGER/Marlies RAFFLER/Harald HEPPNER (Hg.), Habsburger unterwegs. Vom barocken Pomp bis zur smarten Buisnesstour, Graz 2017, 45–85
- Wolfgang SEITZ, Die graphischen Thesenblätter des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Forschungsvorhaben über ein Spezialgebiet barocker Graphik, in: Wolfenbütteler Barocknachrichten 11 (1984), 107.
- Eleanor SELFRIDGE-FIELD, A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760, Stanford 2007.
- Nadežda ŠEŇOVÁ u. a., Múzeum mincí a medailí Kremnica, Bratislava 1996.
- Franz Xavier VON SICKINGEN, Darstellung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, Bd. 3, Wien 1832.

- Jaroslav ŠIDAK/Mirjana GROSS/Igor KARAMAN/Dragovan ŠEPIĆ (Hg.), *Povijest hrvatskog naroda g. 1860–1914*, Zagreb 1968.
- Christine SIEGERT, *Oper als Fest. Ascanio in Alba (KV 111) und Il sogno di Scipione*, in: Dieter BORCHMEYER/Gernot GRUBER (Hg.), *Mozarts Opern (Das Mozart-Handbuch 3)*, Laaber 2007, Teilband 1, 202–212.
- Kristina ŠIMIĆ, *Application of metal threads in Croatia from the eleventh to the twentieth century*, in: *Tekstil* 62/3–4 (2013), 112–121.
- Elisabeth SLADEK, *Palazzo Chigi an der Piazza SS. Apostoli*, Diss. Universität Wien, 1983.
- Elisabeth SLADEK, *Der Palazzo Chigi-Odescalchi an der Piazza SS. Apostoli. Studien und Materialien zu den frühen Bauphasen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Römische historische Mitteilungen* 27 (1985), 439–505.
- Wilfried SLAMA, *Die Geschichte der Sammlung unter Franz I.*, in: Hans PETSCHAR (Hg.), *Die Porträtsammlung Kaiser Franz I. Zur Geschichte einer historischen Bildersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien-Köln-Weimar 2011, 33–61.
- Rainer SLOTTA/Christoph BARTELS (Hg.), *Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog des DBM und des Kreises Unna auf Schloß Cappenberg, Bochum 1990.
- Rainer SLOTTA/Jozef LABUDA (Hg.), „Bei diesem Schein kehrt Segen ein“ – Gold, Silber und Kupfer aus dem Slowakischen Erzgebirge, *Ausstellungskatalog DBM Bochum*, Bochum 1997.
- László SOMFAI, „Learned Style” in Two Late String Quartet Movements of Haydn, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1986), 325–349.
- Dagmar SOMMER, *Fürstliche Bauten auf sächsischen Medaillen. Studien zur medialen Vermittlung landesherrlicher Architektur und Bautätigkeit (Schriften zur Residenzkultur 3)*, Berlin 2007.
- Andrea SOMMER-MATHIS, *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994.
- Oscar Georg Theodore SONNEK, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, Bd. 1, Washington 1914 (Reprint New York 1967).
- Jana SPÁČILOVÁ, *Unbekannte Brünnener Oratorien neapolitanischer Komponisten vor 1740*, in: *Musicologica Brunensia* 49/1 (2014), 137–161.
- Jana SPÁČILOVÁ, *Die Rezeption der italienischen Oper am Hofe des Olmützer Bischofs Schratzenbach*, in: Petr MACEK/Jana PERUTKOVÁ (Hg.), *The Eighteenth-Century Italian Opera Seria. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age. International Musicological Colloquium, Brno 24.–26. September 2007 (Colloquia Musicologica Brunensia 42)*, Prag 2013, 75–88.
- Jana SPÁČILOVÁ, *K repertoáru italské opery v Holešově ve 30. letech 18. století [Zum Repertoire der italienischen Oper in Holeschau in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts]*, in: *Opus musicum* 44/6 (2012), 27–35.

- Peter STACHEL, Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“, in: Moritz CSÁKY/Federico CELESTINI/Ulrich TRAGATSCHNIG (Hg.), *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien-Köln-Weimar 2007, 101–152.
- Robert STALLA, „... der mächtigsten Vorsprechung Caroli von dem Himmel gegen Carolum auff Erden“. Johann Michael Rottmayrs Kuppelfresko, der Albrechtkodex und die Schauseite der Karlskirche in Wien. Neue Überlegungen zur Kunstpropaganda Kaiser Karls VI., in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 61 (2014), 145–180.
- Maria Luisa STERNATH-SCHUPPANZ, Adam, Jakob, in: *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online* [letzter Zugriff: 30 January 2016].
- Barbara STOLLBERG-RILINGER, Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 27 (2000), H. 3, 389–405.
- Barbara STOLLBERG-RILINGER, Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31 (2004), H. 4, 489–527.
- Barbara STOLLBERG-RILINGER (Hg.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2008.
- Theodora STRAKOVÁ, Hudebníci na collatovském panství v 18. století [Die Musiker auf der Herrschaft Collalto im 18. Jahrhundert], in: *Časopis Moravského musea [Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales]* 51 (1966), 231–268.
- Alfred A. STRNAD, Der Trientiner Johann Benedikt Gentilotti von Engelsbrunn (1672–1725). Notizen zu einem Lebensbild, in: *Innsbrucker Historische Studien* 18/19 (1997), 553–586.
- Reinhard STROHM, Barockes Musik-(Wort-Bild-)Theater, in: Andrea SOMMER-MATHIS/Daniela FRANKE/Rudi RISATTI (Hg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Ausstellungskatalog Theatermuseum Wien, Wien 2016, 35–47.
- Zbyněk SVITÁK, František Antonín Schratzenbach. Muž Marie Terezie [Franz Anton von Schratzenbach. Ein Vertrauter Maria Theresias], in: *Archivum amicus historici est. Sborník příspěvků k životnímu jubileu Hany Jordánkové [Sammelband von Beiträgen zum Jubiläum von Hana Jordánková]*, hg. von Radana ČERVENÁ, Brünn 2015, 351–367.
- Richard TAWS, *The Politics of the Provisional. Art and Ephemera in Revolutionary France*, University Park (Pa.) 2013.
- Werner TELESKO, *Thesenblätter österreichischer Universitäten*, Salzburg 1996.
- Werner TELESKO, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2006.
- Werner TELESKO, „Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen“: Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I., in: Sabine GRABNER/Michael KRAPF (Hg.), *Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840*, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2006, 70–84.

- Werner TELESKO, „Rom in Wien“. Zur Programmatik des neubarocken „Michaelertraktes“ der Wiener Hofburg, in: Wiener Geschichtsblätter 62/4 (2007), 48–73.
- Werner TELESKO, Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2008.
- Werner TELESKO, Die Deckenmalereien im „Prunksaal“ der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum Albrechtscodex (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI., in: Ars – Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences 43 (2010), 137–153.
- Werner TELESKO, Maria Theresia. Ein europäischer Mythos, Wien-Köln-Weimar 2012.
- Werner TELESKO (Hg.), Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“ (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 446/Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 15/Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 4), Wien 2012.
- Werner TELESKO, Die Bedeutung des Neubarock für die Kultur- und Geistesgeschichte Österreichs im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: DERS. (Hg.), Die Wiener Hofburg 1835–1918, Wien 2012, 464–470.
- Werner TELESKO, Luna fugit. Der Krieg gegen das Osmanische Reich in den Medaillen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur habsburgischen „Türkenikonographie“ in der Frühen Neuzeit, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 13/14 (2012/13), 174–195.
- Werner TELESKO, Herrscherrepräsentation um 1740 als „Wendepunkt“? Fragen zur Ikonographie von Kaiser Franz I. Stephan, in: Elisabeth FRITZ-HILSCHER (Hg.), Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740, Wien-Köln-Weimar 2013, 67–84.
- Werner TELESKO, Herrschaftssicherung mittels visueller Repräsentation. Zur Porträtkultur Maria Theresias, in: Eva KERNBAUER/Aneta ZAHRADNIK (Hg.), Höfische Porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789) (Edition Angewandte), Berlin-Boston 2016, 37–47.
- Harald TERSCH, Abschusslisten. Hundert Jahre habsburgischer Kalenderkultur (1600–1700), in: MIÖG [= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung] 116 (2008), 92–120.
- Oscar TEUBER/Franz SCHÖCHTNER, Unser Kaiserlied. Eine Denkschrift zum Centennarium der Volkshymne, Wien 1897.
- Otto THIENEMANN, Concurrenz-Entwurf für die Sparcassa in Hermannstadt, 1. Preis, in: Der Bautechniker 13 (1893), H. 43, 779–781.
- Christopher TILLEY u. a. (Hg.), Handbook of Material Culture, London 2006.
- Silva TRDINA, Ivana Kobilca, in: Zbornik za umetnostnozgodovino, n. v. II (1952), 93–114.
- Daniel UNOWSKY, The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916, West Lafayette (Ind.) 2005.

- Peter URBANITSCH, *Pluralist Myth and National Realities. The Dynastic Myth of the Habsburg Monarchy. A Futile Exercise in the Creation of Identities*, in: *Austrian History Yearbook* 35 (2004), 101–141.
- Štěpán VÁCHA/Irena VESELÁ/Vít VLNAS/Petra VOKÁČOVÁ, Karel VI. a Alžběta Kristýna. *Česká korunovace 1723*. Praha-Litomyšl 2009.
- Štěpán VÁCHA/Irena VESELÁ/Vít VLNAS/Petra VOKÁČOVÁ, Karel VI. & Elisabeth Christine. *Die böhmische Krönung 1723*, in: *Frühneuzeit-Info* 21 (2010), 226–231.
- Vlado VALENČIČ, *Zgodovina ljubljanskih uličnih imen* [Geschichte der Straßennamen Ljubljana], Ljubljana 1989.
- Josef VANCÁŠ, “Bosnische Bauweise und die Plankonkurrenz für das Saborgebäude”, in: *Der Bau-techniker* 32/37 (13 September 1912), 919–920, und 32/38 (20 September 1912), 940–944.
- Pieter VAN DUIN, *Central European Crossroads. Social Democracy and National Revolution in Bratislava (Preßburg), 1867–1921*, New York-Oxford 2009.
- Marko VEGO, *Srednjevjekovni bihački latinski spomenici XVI vijeka* [Mittelalterliche lateinische Denkmale aus Bihać aus dem 16. Jahrhundert], in: *Glasnik Zemaljskog muzeja* [Wissenschaftliche Berichte des Provinzialmuseums], *Arheologija* 9 (1954), 255–272.
- Gábor VERMES, István Tisza. *The Liberal Vision and Conservative Statecraft of a Magyar Nationalist*, New York 1985.
- Irena VESELÁ, *Císařský styl v hudebně-dramatických dílech provedených za pobytu císaře Karla VI. v českých zemích roku 1723* [Der Kaiserstil in den höfischen musikdramatischen Werken zur Zeit des Aufenthaltes von Kaiser Karl VI. in den böhmischen Ländern (1723)], Diss. Masaryk-Universität, Brünn 2007.
- Irena VESELÁ, *Pietro Pariatis Libretti zu drei Serenaten für die Kaiserin Elisabeth Christine aus dem Jahre 1723 und ihre Vertonungen*, in: Petr MACEK/Jana PERUTKOVÁ (Hg.), *The Eighteenth-Century Italian Opera. Metamorphoses of the Opera in the Imperial Age* (*Colloquia Musicologica Brunensia* 42 (2007)), Prag 2013, 42–51.
- Sergij VILFAN/Josip ČERNIVEC, *Zgodovina ljubljanske mestne hiše s poročilom o delih in prespektivnim programom sanacije in rekonstrukcije* [Geschichte des Rathauses von Ljubljana mit einem Bericht und perspektivischen Programm der Wiedererrichtung und Rekonstruktion], Ljubljana 1958.
- Karl VOCELKA/Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz 1997.
- Michaela VÖLKELE, *Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien 1600–1800*, München-Berlin 2001.
- Abbé Georg Joseph VOGLER, *Abt Vogler's Choral-System*, Kopenhagen 1800, 6, zitiert nach Johann Joseph FUX, *Gradus ad Parnassum*, vorgelegt von Alfred MANN (Johann Joseph Fux. *Sämtliche Werke* VII/1), Graz-Kassel 1967.
- Petra VOKÁČOVÁ, *Příběhy o hrdé pokoře. Aristokracie českých zemí a císařský dvůr v době vrcholného baroka*, Diss. Masaryk-Universität, Brünn 2007.

- Tomislav VOLEK, České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext [Böhmische Schlosskapellen des 18. Jahrhunderts und ihr europäischer musikalischer Kontext], in: *Hudební věda* 34/4 (1997), 404–410.
- Thomas VON DER DUNK, Das deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Stein und Bronze vom Hochmittelalter bis zum Barock (Beiträge zur Geschichtskultur 18), Köln-Weimar-Wien 1999.
- Jozef VOZÁR (Hg.), Denník princa Leopolda z cesty do stredoslovenských banských miest roku 1764 = Das Tagebuch des Erzherzogs Leopold von der Reise in die mittelslowakischen Bergstädte, Osveta 1990.
- Jozef VOZÁR (Hg.), Das Goldene Bergbuch. Schemnitz – Kremnitz – Neusohl, Košice 2000.
- Polonca VRHUNC, Ivana Kobilca 1861–1926, Ljubljana 1979.
- Stanko VURNIK, Ivana Kobilca. Spomini [Ivana Kobilca. Erinnerungen], in: *Zbornik za umetnostnozgodovino III* (1923), 100–112.
- Mária VYVÍJALOVÁ, „Adam Franz Kollárs Entwürfe für die Reformpolitik Maria Theresias“, in: Gerda MRÁZ (Hg.), *Maria Theresia als Königin von Ungarn*, Eisenstadt 1980, 125–136.
- Walter WÄGNER, Die k. (u.) k. Armee. Gliederung und Aufgabenstellung, in: Adam WANDRUSZKA (Hg.), *Die bewaffnete Macht (Die Habsburgermonarchie 1848–1918)*, Bd. 5, Wien 1987, 142–633.
- Ernst WÄNGERMANN, Von Joseph II. zu den Jakobinerprozessen, Wien 1966.
- Martin WÄRNKE, Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern, in: DERS., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, 235–258.
- Helen WATANABE-O’KELLY, Das Fest – eine ernste Angelegenheit, in: Sabine HAAG/Gudrun SWOBODA (Hg.), *Feste Feiern*, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2016, 33–54.
- Max WEBER, *Economy and Society. An Outline of Interpretative Sociology*, 2 Bde. (hg. von Günther ROTH und Claus WITTICH), Berkeley-Los Angeles 1978.
- Wolfhard WEBER, Innovationen im frühindustriellen Bergbau und Hüttenwesen. Friedrich Anton von Heynitz, Göttingen 1976.
- Sabine WEISS, *Zur Herrschaft geboren. Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Kronprinz Rudolf*, Innsbruck 2008.
- Egon WELLESZ (Hg.), *Johann Joseph Fux: Costanza e Fortezza (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVIII. Jg.)*, Wien 1910.
- Othmar WESSELY, *Johann Joseph Fux und Johann Mattheson (Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft 1964)*, Graz 1965.
- Joachim WHALEY, *Germany and the Holy Roman Empire*, Bd. 2: *From the Peace of Westphalia to the Dissolution of the Reich 1648–1806*, New York 2012.
- Harry WHITE, *Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy*, in: Anne-Madeleine GOULET/Gesa ZUR NIEDEN (Hg.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750) (Analecta musicologica 52)*, Kassel u. a. 2015, 571–582.

- Gerhard J. WINKLER, Art. „Gott erhalte Franz den Kaiser“, in: Armin RAAB/Christine SIEGERT/Wolfram STEINBECK (Hg.), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber 2010, 276–280.
- Heinz WINTER, *Glanz des Hauses Habsburg (Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums 5)*, Wien 2009.
- Josef WODKA, *Zur Geschichte der nationalen Protektorate der Kardinäle an der römischen Kurie (Publikationen des ehemaligen Österreichischen Historischen Instituts in Rom IV/1)*, Innsbruck-Leipzig 1938.
- Richard S. WORTMAN, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, New Jersey 2006.
- Lucas Heinrich WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ä., Bd. 3: Die großen Buchpublikationen. Teil 1*, Hamburg 1993.
- Michael YONAN, *Veneers of Authority. Chinese Lacquers in Maria Theresa's Vienna*, in: *Eighteenth-Century Studies* 37/4 (Summer 2004), 652–672.
- Michael YONAN, *Portable Dynasties. Imperial Gift-Giving at the Court of Vienna in the Eighteenth Century*, in: *The Court Historian* 14/2 (December 2009), 177–188.
- Michael YONAN, *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, University Park (Pa.) 2011.
- Michael YONAN, *Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies*, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18/2 (2011), o.P.
- Vlasta ZAJEC, *Oltari i skulptura baroknog i neostilskog razdoblja*, in: *Kulturna baština Požege i Požeštine*, Požega 2004, 208–229.
- Vlasta ZAJEC, *Štukomramorni oltari u sjevernoj Hrvatskoj*, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011), 177–194.
- Miljutin ZARNIK, *Ivane Kobilčeve slika [Ivana Kobilcas Gemälde]*, in: *Slovenski narod [Slovenische Nation]* 54 (1903).
- Renate ZEDINGER, *Franz Stephan von Lothringen (1708–1765)*, Wien-Köln-Weimar 2008.
- Renate ZEDINGER, *Einleitung. Das Palais Wallnerstrasse 3. Kaiserliches Refugium – lothringische Arbeitswelt*, in: *DIES./Wolfgang SCHMALE (Hg.), Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis*, Bochum 2009, 23–39.
- Beti ŽEROVC, *Zelo slovenska slika [Ein sehr slowenisches Gemälde]*, in: Barbara JAKI (Hg.), *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920 [Slowenische Impressionisten und ihre Zeit 1890–1920]*, Ljubljana 2008, 111–116.
- Hendrik ZIEGLER, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik (Studien zur Internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 79)*, Petersberg 2010.
- Robert ZIJLMA, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd. 19*, Amsterdam 1976.

Abkürzungsverzeichnis

AVA	Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv
FA Harrach	Familienarchiv Harrach
HHStA	Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv
HHStA StAbt.	Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Staatenabteilungen
HS Clam-Gallas	Familienarchiv Clam-Gallas im SOA Děčín
MIÖG	Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung
SOA	Státní oblastní archiv (Staatliches Regional Archiv)

Autorenverzeichnis/Authors list

ANDREA BAOTIĆ-RUSTANBEGOVIĆ is an art historian and senior teaching and research assistant at the Art History Department of the Faculty of Philosophy, University of Sarajevo. Currently she is working on her PhD thesis “Sculpture in Bosnia and Herzegovina during the Austro-Hungarian Rule 1878–1918” at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Her research focuses mainly on the art history of Bosnia and Herzegovina in the late 19th and early 20th centuries, as well as topics concerning historicism, orientalism and art in public space. She has written several publications on these subjects.

ADRIANA DE FEO, musicologist, graduated in 2005 at the University of Bologna. In 2012 she received her PhD in musicology at the Universität Mozarteum Salzburg with a dissertation on Mozart’s Serenate in the context of the development of the Serenata in the eighteenth century (Mozarts Serenate im Spiegel der Gattungsentwicklung). From 2009 till 2015 she was a researcher for the critical edition and database of Mozart’s librettos at the Salzburg Mozarteum Foundation. Since 2017 she is Research Associate at the Universität Wien for the FWF project on the critical edition of the *drammi per musica* Apostolo Zenos and the development of his poetry at the Viennese court (under the guidance of Alfred Noe). Her research interests and publications focus mainly on the libretto and Italian opera in the seventeenth and eighteenth century.

ALLISON GOUDIE completed her D.Phil. at New College, Oxford, in 2014, with a thesis entitled “The sovereignty of the royal portrait in Revolutionary and Napoleonic Europe. Five case studies surrounding Maria Carolina, Queen of Naples”. She is currently the Harry M. Weinrebe Curatorial Assistant at the National Gallery, London, where she has contributed, among other things, to the exhibition Goya: The Portraits.

OLIVIA GRUBER FLOREK, art historian, wrote her doctoral thesis at Rutgers University (New Jersey) on Empress Elisabeth and the visual culture of femininity. She has authored numerous publications on portraiture in the nineteenth and early twentieth centuries, especially monarchical representation. Her current research concerns the relationship between celebrity portraiture and modernity. She is an Assistant Professor for Art History at Delaware County Community College in Media, Pennsylvania.

TIMO HAGEN holds a Magister degree in art history, history and public law from Heidelberg University, where he received his doctor’s degree in 2016 with a dissertation on concepts of social order in Transylvanian architecture around 1900 in 2016. From 2012–2015 he was

a doctoral fellow at the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. From 2008–2011 he worked for the historic preservation service of Baden-Württemberg and in 2010 he co-curated an exhibition on architectural drawings from around 1900 at the Muzeul Național Brukenthal in Sibiu, Romania. His publications focus mainly on architecture and cultures of remembrance in Central Europe in the 19th and early 20th centuries. Currently, he is a research fellow at the Department of Eastern European History at Heidelberg University.

ELISABETH THERESIA HILSCHER, musicologist, wrote her university thesis on the history of the “Gesellschaft zur Erforschung der Denkmäler der Tonkunst in Österreich” and has been the editor of numerous volumes of “Austrian” music since 1993. She has worked at the Austrian Academy of Sciences (Commission for Music Research, since 2013 IKM) since 1988. Presently concerned with aspects of music and musical life at the Habsburg courts in Austria and Viennese music history, she has written numerous publications on representation and musical symbols at the Baroque court in Vienna and at the imperial court chapel.

THOMAS HOCHRADNER, musicologist (University of Music and Dramatic Arts Mozarteum, Salzburg), wrote his university thesis on Matthias Siegmund Biechteler, Maestro di Capella at the Salzburg Archiepiscopal Court in the first half of the 18th century. From 1991 he carried out research work for a revised edition of the Catalogue of Works of Johann Joseph Fux (the first volume of which was published in 2016), initially at the Pannonische Forschungsstelle Oberschützen, and since 1993 at the University Mozarteum. Presently, he is mainly concerned with the history of Baroque Music, traditional Music in Austria and Salzburg’s music history. He has written numerous publications on music history topics from the 17th to 20th centuries.

NATAŠA IVANOVIĆ graduated in Art History (University of Ljubljana) and finished her studies in 2014 with a doctoral dissertation in Historical Anthropology (Alma Mater Europaea, Institutum Studiorum Humanitatis) in Ljubljana. From 2008–2013 she was employed as an assistant researcher at the France Stele Institute of Art History (Slovenian Academy of Sciences and Arts). In 2013 she cofounded RI19+ (Research Institute for Visual Culture from 19th Century to the Present Day), where she is continuing her scientific research work, which focuses on painting in Central Europe from the 19th to 20th centuries, the methodology of art history and the anthropology of art. She is assistant at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana.

HERBERT KARNER, art historian, wrote his doctoral thesis on the perception of Andrea Pozzo in Central Europe at the University of Vienna. From 1990–1995 he worked as a freelance researcher at the Austrian Federal Monuments Authority (Bundesdenkmalamt). Since 1995 he

has been a scientific researcher at the Austrian Academy of Sciences (Commission for Art History, since 2013 IKM) and since 2000 a lecturer in the Department of Art History at the University of Vienna, where he was habilitated in 2012. He has written numerous publications on Jesuit architecture, Baroque ceiling painting and the art history of Habsburg residences.

PETER KONEČNÝ, historian, is writing his thesis on mining experts traveling to the Habsburg monarchy. Between 2006 and 2011 he carried out research work for projects at the universities in Regensburg and Konstanz. In 2012 and 2013 he worked as archivist at Slovak mining archives in Banská Štiavnica. He is presently concerned with historical research on the transfer of mining knowledge in Central Europe. He has written several publications on education of mining experts, the history of chemistry and mining knowledge in 17th and 18th century travelogues.

MARTIN KRUMMHOLZ, art historian, wrote his PhD thesis on the Patronage of Counts of Gallas in Early Modern period (1630–1757). In 2006 he curated the exhibition “Clam-Gallas Palace. J. B. Fischer von Erlach” in Prague. Since 2005 he has been a researcher at the Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences; he also teaches at the Charles University in Prague and at the J. E. Purkyně University in Ústí nad Labem. He is presently concerned with Early Modern profane architecture. He has written numerous publications on Central European aristocratic seats and patronage, stucco, early landscaped gardens in Bohemia and Czech sculpture around 1900.

RICHARD KURDIOVSKY, art historian in Vienna (doctoral thesis on the architect Carl Hasenauer). Freelance at the architectural collection of the Albertina Wien until 2004, he worked as a junior scientist for the research project on the Vienna Hofburg in the 19th century and is currently a member of the scientific staff at the Austrian Academy of Sciences. His main research fields are Central European architecture from the Baroque period to the early 20th century, urban culture and visualisation, court culture of the 19th century, and Habsburg representation in the field of architecture.

ANDREA LINDMAYR-BRANDL, musicologist, wrote her university thesis in the field of Renaissance music. She finished her habilitation on Franz Schubert in 2001. After holding the Austrian Chair Professorship at Stanford University and a guest professorship at Vienna, she was appointed Full Professor at her home university at Salzburg in 2010. Presently mainly concerned with the history of early music printing and editing. She has written numerous publications on Franz Schubert and his time, as well as on early music. Lindmayr-Brandl directs several research projects and is an active member of many academic institutions and organisations.

ANNA MADER-KRATKY, art historian, studied history of art, history and archaeology at the University of Vienna. She has worked at the Austrian Academy of Sciences (Commission for Art History, since 2013 IKM) since October 2002 and from 2005 within the research project “Die Wiener Hofburg 1705–1835”, since February 2014 as a project manager together with Hellmut Lorenz. Various expert reports and scientific advice for current building measures in the Hofburg complex (for Bundesdenkmalamt, Burghauptmannschaft Vienna, Office of the Austrian Federal President and Kunsthistorisches Museum) and publications on the architecture of Habsburg residences, imperial ceremonial and court life.

MILAN PELC, art historian, wrote his university thesis on Martino Rota, an engraver from the 16th century. From 1996–1998 he carried out research work for the exhibition Prints after Giulio Clovio. Since 2003 he has worked in the Institute of Art History in Zagreb for the book *Art of the Renaissance in Croatia*. Presently concerned with the history of miniatures and prints. He has written numerous publications on the history of prints and visual communication (for example the books *Illustrium Imagines*, 2002, and *Theatrum humanum*, 2013).

JANA PERUTKOVÁ, musicologist, teaches at the Institute of Musicology, Faculty of Arts, Masaryk University Brno. Her research and teaching activity focuses primarily on the music of the 18th century. Her current theme is Italian opera and oratorio in Moravia and in the Habsburg Empire in the early 18th century. She wrote her habilitation work on “František Antonín Míča in the service of Count Questenberg and Italian opera in Jaroměřice”. She is currently involved in a project “Research probes into the history of musical culture in Moravia, especially in Brno” (Masaryk University). Her latest book was published under the title “Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren“.

FRIEDRICH POLLEROS is an art historian at the Department for Art History of the University of Vienna and Vice-President of the “Institut für die Erforschung der Frühen Neuzeit”. He wrote his thesis “Das sakrale Identifikationsporträt” 1986 at the University of Vienna. He has cooperated internationally in research projects of the European Science Foundation and the Centre de recherche du château de Versailles. He has written numerous publications in German, English, French, Spanish, Italian and Czech on Baroque art in Middle Europe, on the representation of the Habsburgs, about art and diplomacy and about portraiture.

ALEXANDER RAUSCH, musicologist, wrote his PhD thesis at the University of Vienna on medieval music theory and took part in several projects on music of the Middle Ages (published in RISM, among others). Since 2003 he has been a researcher at the Austrian Academy of Sciences (Commission for Music Research, since 2013 IKM). Presently he is directing the work

group on complete editions and documentation at the IKM, where he is preparing the edition of an opera by Johann Joseph Fux.

MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, art historian, research associate at the Institute of Art History in Zagreb, Croatia. From 2001 to 2013 head of two research projects on Croatian Baroque art in Central European context, and from 2014 a research partner on one of the projects approved by the Croatian Research Agency. Presently concerned with the visual arts and the communication of power in the Early Modern Period, as well as with matters of style and authorship in Croatian Baroque painting of Central European origin. Associate professor, mentor and guest lecturer at the University of Zagreb, PhD studies. Since 2004 editor in chief of the Journal of the Institute of Art History.

STEFAN SCHMIDL, musicologist, 2004 D.Phil. (University of Vienna), since 2005 researcher at the Austrian Academy of Sciences (Commission for Music Research, since 2013 IKM). 2013 appointed professor for music history at the Conservatory Vienna (now Music and Arts University of the City of Vienna), since 2015 deputy director of the Institute for Research based there. Monographs include the first German-language biography of Jules Massenet (2012) and a study on the audio-visual representation of Emperor Francis Joseph I (together with Werner Telesko, 2016).

STEFAN SEITSCHEK, historian and archivist, wrote his university thesis on sources of the Viennese court ceremonial during the reign of Charles VI. (Link: <http://phaidra.univie.ac.at/o:306189> [letzter Zugriff: 23.02.2017]). Since 2010 he has worked in the Austrian State Archives (Allgemeines Verwaltungs-, Finanz und Hofkammerarchiv; responsible for “Adelsarchiv” and “Alte Hofkammer”). Presently concerned with the diaries of Charles VI, he has written numerous publications on the Viennese court.

FILIP ŠIMETIN ŠEGVIĆ is a historian and a PhD-student of Modern and Contemporary Croatian history in a European and World Context at the University of Zagreb. His specific interests include a wider range of topics, among them the history of historiography, the history of the Habsburg Empire (from the late 17th to the 20th century), Fin de siècle Zagreb-Vienna and the intellectual history.

WERNER TELESKO, art historian, 1988 Master of Philosophy (University of Vienna), 1988–1990 Scholarly work at the Historical Institute at the Austrian Cultural Institute in Rome (Austrian Academy of Sciences), between 1990 and 1993 at the Art collections of the Benedictine monastery Göttweig (Lower Austria), 1993 D.Phil. (University of Vienna), 2000

habilitation at the University of Vienna, 2005–2012 researcher at the Austrian Academy of Sciences (Commission for Art History), since 2013 director of the IKM.

IRENA VESELÁ, musicologist and historian, wrote her university thesis on the music-dramatic works performed during the visit of the Emperor Charles VI. to the Czech territories in 1723. In 2004–2005 she took part in research work for the book about the coronation of Charles VI. in Prague in 1723. Between 2008 and 2016 she worked as a curator in the Music History Department of the Moravian Museum in Brno. Since September 2016 she has worked in the Music Department of the Moravian Library in Brno. Apart from publications on the music-dramatic works composed in 1723 for Charles VI., she has written texts on the musical culture of Moravian monasteries in the 18th century.

MICHAEL YONAN is Associate Professor of Art History at the University of Missouri, USA. He wrote his thesis on “Embodying the Empress-Widow. Maria Theresa and the Arts at Schönbrunn, 1765–1780.” He has published many studies of the arts in eighteenth-century Central and Northern Europe. These include “The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain” (2010) and “Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art” (2011). His book “Messerschmidt’s Character Heads. Maddening Sculpture and the Writing of Art History” is currently in press at Routledge.

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen zu Michael Yonan

Interdisciplinary Material Culture Studies and the Problem of Habsburg-Lorraine Representation

Figure 1: Franz von Mack and Antonio Bencini, Snuffbox of Prince Kaunitz, 1773. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. No. KK 1604 (Photo: KHM-Museumsverband).

Figure 2: Franz von Mack and Antonio Bencini, Snuffbox of Prince Kaunitz, 1773, bottom side. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. No. KK 1604 (Photo: KHM-Museumsverband).

Figure 3: Vieux-Laque-Room, Schloss Schönbrunn, after 1765 (Photo: Erich Lessing/lessingimages.com).

Figure 4: Vieux-Laque-Room, Schloss Schönbrunn, after 1765, details at the north-east corner (Photo: Erich Lessing/lessingimages.com).

Abbildungen zu Friedrich Polleroß

Repräsentation und Reproduktion. Der ‚Kaiserstil‘ in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘

Abbildung 1: Bartholomäus Kilian nach Lodovico Ottavio Burnacini, Die Pestsäule in Wien, Kupferstich, 1692. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG2010/219 (Foto: Albertina, www.albertina.at).

Abbildung 2: Unbekannter Künstler, Die Pestsäule in Wien, Kupferstich. Privatbesitz (In: *Theatrum Europaeum*, Bd. 14, Tf. 37, 1702, Foto: Friedrich Polleroß).

Abbildung 3: Johann Ulrich Kraus nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Schloss Schönbrunn, Kupferstich in Rötel, 1701. Privatbesitz (Foto: Friedrich Polleroß).

Abbildung 4: Unbekannter Künstler, Schloss Schönbrunn, Radierung. Privatbesitz (In: E. G. Rinck, *Leopolds des Grossen [...] Leben und Thaten*, 1708, Foto: Friedrich Polleroß).

Abbildung 5: Unbekannter Künstler, Josefssäule in Wien, Kupferstich. Wien, Universitätsbibliothek (In: *Theatrum Europaeum*, Bd. 17, Tf. 31, 1718, Foto: Friedrich Polleroß).

Abbildung 6: Unbekannter Künstler, Karlskirche, Radierung. Privatbesitz (In: E. G. Rinck, *Leopolds des Grossen [...] Leben und Thaten*, 1708, Foto: Friedrich Polleroß).

Abbildung 7: Unbekannter Künstler, Hofbibliothek, Kupferstich. Privatbesitz (In: I. Greiner, *Bibliothecae Veterum Deperditae*, 1729, Foto: Friedrich Polleroß).

Abbildung 8: Unbekannter Künstler, Vermählungsbrunnen, Kupferstich. Wien, Universitätsbibliothek (In: *Monumenta Religionis Augustae*, 1732, Foto: Friedrich Polleroß).

Abbildung 9: Jeremias Jacob Sedelmayr nach Daniel Gran, Fresken der Hofbibliothek, Kup-

ferstich. Wien, Fachbibliothek für Kunstgeschichte (In: Eigentliche Vorstellung der vor-
trefflichen und kostbaren Bibliothec, 1737 (Reprint), Foto: Institut für Kunstgeschichte)
Abbildung 10: Emanuel Wohlhaupter, Karl VI. mit einer Darstellung der Karlskirche, De-
ckenfresko der Sala Terrena, um 1728. Fulda, ehem. Fürstäbtliche Residenz (Foto: Fried-
rich Polleroß)

Abbildungen zu Allison Goudie

*Habsburg Portraiture Face-to-Face with the French Revolution. Jakob Adam's Prints of the
Kaiserpaar, 1794*

Figure 1: Jakob Adam (engraver) after Josef Müller (modeller and sculptor in wax), Em-
press Maria Theresa, 1794. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und
Grafiksammlung, Inv. No. PORT_00041411_01.

Figure 2: Jakob Adam (engraver) after Josef Müller (modeller and sculptor in wax), Emper-
or Francis II., 1794. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafik-
sammlung, Inv. No. PORT_00048284_01.

Figure 3: Jakob Adam (engraver) after Josef Müller (modeller and sculptor in wax), Dagobert
Graf Wurmser, 1793. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafik-
sammlung, Inv. No. PORT_00094725_03.

Figure 4: Villeneuve (publisher), Matière à réflexion pour les jongleurs couronnées, 1793.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, Inv. No.
RESERVE QB-370 (31)-FT 4 (Collection de Vinck 5207).

Figure 5: „Wahre Abbildung des Unschuldigen Königs Ludwig XVI“, after 1793. Vienna,
Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Inv. No. PORT_00038992_01.

Figure 6: L.[?] M. f. [Mansfeld?], Franciscus. II., n. d. Vienna, Österreichische Nationalbiblio-
thek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. PORT_00048206_01.

Figure 7: Pier Leone Bombelli, Aquila Imperiale, 1794. Rome, Museo Napoleonico, Inv. No.
MN 2899.

Abbildungen zu Olivia Gruber Florek

The Absent Empress. Photomontage, Monarchy, and Celebrity in the Nineteenth Century

Figure 1: Ludwig Angerer, Emperor Franz Joseph with Archduchess Gisela and Crown Prince
Rudolf, c. 1861, carte de visite. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
und Grafiksammlung, Inv. No. Pf 19000 E 335.

Figure 2: Ludwig Angerer, Empress Elisabeth, 1860, carte de visite. Vienna, Österreichische
Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. Pf 6639 E 27a/2.

Figure 3: Ludwig Angerer, The Imperial Family, 1860, carte de visite. Vienna, Österreichische
Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. Kor 134/1.

Figure 4: Anonymous, The Imperial Family, published by Joseph Bermann Kunsthandlung,

1860, photomontage. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. Pf 19000 E 337.

Figure 5: Emil Rabending, The Schnitzler Family, 1862, carte de visite. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Inv. No. AS 69 C.

Figure 6: Anonymous, The Imperial Family, published by Joseph Bermann Kunsthandlung, c. 1863, photomontage. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. Pf 19000 E 344.

Figure 7: Friedrich von Amerling, Rudolf von Arthaber and his Children Rudolf, Emilie, and Gustav, 1837, oil on canvas. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. No. 2245 (Foto: © Belvedere, Wien).

Figure 8: Anonymous, Elisabeth and Franz Joseph, published by Joseph Bermann Kunsthandlung, c. 1863, photomontage. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. Pf 19000 E 314.

Abbildungen zu Andrea Lindmayr-Brandl

Vom patriotischen Volkslied zur nationalen Kaiserhymne. Formen der Repräsentation in Gott, erhalte Franz, den Kaiser!

Abbildung 1: Johann Joseph Haydn, Orchesterpartitur des Kaiserlieds mit der Überschrift „Volcks Lied“ und dem Vermerk „v. Jos. Haydn [1]797.“ (Autograph). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [A-Wn], Mus. Hs. 16.501 A/Haydn/6.

Abbildung 2: Johann Joseph Haydn, Erstdruck von „Gott, erhalte den Kaiser!“ für Singstimme und Klavier, Wien, 1797. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [A-Wn], Mus. Hs. 16.501, fol. 9v und 10r.

Abbildung 3: Schabblatt von Johann Peter Pichler nach einem Gemälde von Heinrich Friedrich Füger, Franz Josef Graf von Saurau (1760–1832), den 17. April 1797. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv.-Nr. Pg III/69.

Abbildungen zu Irena Veselá

Venga quel Di felice! Dynastisch-politische Botschaften in musikalischen Huldigungswerken für Karl VI. und Elisabeth Christine (1723)

Abbildung 1a: Johann Gottfried Auerbach (zugeschrieben), Elisabeth Christine in festlicher Kleidung, um 1732. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 8858, in Schloss Eckartsau ausgestellt (Foto: KHM-Museumsverband).

Abbildung 1b: Johann Gottfried Auerbach (zugeschrieben), Karl VI. im böhmischen Krönungsornat, um 1732. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 8859, in Schloss Eckartsau ausgestellt (Foto: KHM-Museumsverband).

Notenbeispiel 1: Antonio Caldara, La Contesa de' Numi, Aria Lasciò la cetra e l'arco (3/8, Allegretto; Besetzung: VI I/Oboe solo, VI II, Vla, Apollo-Sopran, Basso, T. 167–173), die

konzertierende und reich verzierte Singstimme zusammen mit der Oboenstimme (im zweiten System mit Vni I – tutti) beim Wort dardi (die Pfeile).

Notenbeispiel 2: Francesco Bartolomeo Conti, *Il Trionfo della Fama*, Aria *L'Asia crolla*, *Affrica teme dell'Augusto alto valor* (4/4, Andante; Besetzung: Fag I, II, Valore-Bass, Violoncelli e Contrabassi, T. 33–41) mit „zitternden“ Sechzenteln auf d1 und c1 beim Wort teme (fürchtet sich).

Notenbeispiel 3: Carlo Agostino Badia, *Il bel Genio dell'Austria e' il Fato*, Aria *Corri, vola, e la tua tromba* (3/4, ohne Tempo-Bezeichnung; Besetzung: Tr, VII unis, Fato-Sopran, Basso, Takten 71–82) mit trompetenähnlicher Melodik in der Singstimme beim Wort rimbomba.

Notenbeispiel 4: Antonio Caldara, *La Concordia de' Pianeti*, Aria *Pari a Quella il Mondo vede* (4/4, ohne Tempobezeichnung; Besetzung: Saturno-Bass, Basso, T. 1–18). Saturno erwähnt die Tugenden Bescheidenheit (*modestia*), Unschuld (*innocenza*), Tugend (*virtude*: der sechsmal wiederholte Ton a) und die zur Tugend musikalisch kontrastierende Schönheit (*beltà*), die mit einer viertaktigen Koloratur verziert ist.

Notenbeispiel 5a: Giuseppe Porsile, *Il Giorno felice*, Aria *Dessi a me se gode il Mondo* (2/4, Allegro; Besetzung: Flauto primo, Leuto e Violino solo, Flauto secondo e Violino Solo, VII unis, Aurora-Sopran, Basso, T. 109–116), die onomatopoetischen Figuren in den oberen Instrumenten-Stimmen beim Wort brilla.

Notenbeispiel 5b: Giuseppe Porsile, *Il Giorno felice*, Aria *Io con il lume solo* (3/4, Allegro; Besetzung: VII unis., Sole-Sopran, Basso, T. 17–29), die Verbildlichung des Sonnenlichts in der Vokalstimme.

Notenbeispiel 5c: Giuseppe Porsile, *Il Giorno felice*, Aria *Dall'Astro più sereno* (2/4, Allegro; VII unis., Tempo-Bass, Basso, T. 68–79), das onomatopoetischerweise verbildlichte Sternenlicht in der Violinenstimme.

Abbildungen zu Andrea Baotić-Rustanbegović

The Presentation of the Habsburg Dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule 1878–1918. The Case of Public Monuments

[ohne Abbildungsnummer] Map of Bosnia-Herzegovina with the places referred to in the article (Herbert Wittine, 2017)

Figure 1: Postcard showing the monument in Bosanski Brod by architect Herman Bollé, raised in memory of the first presence of His Apostolic Highness Emperor and King Franz Joseph I, 1887 (private archive).

Figure 2: Postcard showing the portrait bust of the Emperor Franz Joseph I unveiled on 9 October 1903 in the military camp in Bijeljina (In: Ismet HUSEINOVIĆ/Džemaludin BABIĆ (Eds.) *Svetlost Evrope u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 2004).

Figure 3: Anton Floderer, Bird's eye view towards the east of a project comprising a Parliament Building in Sarajevo and an open square with a statue of Emperor Franz Joseph, 1912 (In:

“Konkurrenzprojekt für das Landtagsgebäude in Sarajevo”, *Der Architekt* 19 [1913], plate 107).

Figure 4: Robert Frangeš-Mihanović, Bust relief of the Emperor Franz Joseph in the City Hall of Sarajevo, unveiled in December 1908 (In: *Österreichische Illustrierte Zeitung* 18, 13 December 1908, iss. 11, 263).

Figure 5: Josef Wilk, Statue of the Emperor Franz Joseph, sculpted for the ceremonial opening of the Provincial Museum in Sarajevo, 1914 (In: *Österreichisch Illustrierte Zeitung* 23, 26 July 1914, iss. 42, 1163).

Figure 6: Theodor Maria Khuen, Statue of the Emperor Franz Joseph, unveiled in Sanski Most in August 1915. Sarajevo, Art Gallery of Bosnia and Herzegovina, Archive (Photo: 2014).

Figure 7: Eugen Bory, The Expiation Monument dedicated to Archduke Franz Ferdinand and his wife Sophie of Hohenberg, unveiled in Sarajevo, 28 June 1917 (private archive).

Figure 8a and b: Eugen Bory, Model statues of Archduke Franz Ferdinand and his wife Sophie made for the Sophienheim (Sophie’s youth centre) and the church of Franz Ferdinand in Sarajevo, 1917 (In: *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo. Bilder nach den Plänen des akad. Bildhauers und Architekten Professors Eugen Bory, Ober[ieutnant]. d[er]. Res[erve]. Vom Aktionskomitee den Miterbauern gewidmet. Kais[erlich]. Kön[igliche]. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, sine anno*).

Abbildungen zu Nataša Ivanović

State and National Representation in the Case of Ljubljana’s Town Hall

Figure 1: Plan of the chamber wall in Ljubljana’s Town Hall, 1896–1898. Ljubljana, Historical Archive, Inv. No. SI ZAL LJU 489, REG I., fasc. 1028.

Figure 2: Josip Germ, *The Visit of the Emperor Franz Joseph I*, 1899, oil on canvas. Ljubljana, National Gallery, Inv. No. S 1342.

Figure 3: Josip Germ, *The Reception of Emperor Franz Joseph I*, 1898, watercolour. Private collection. Study for the painting of fig. 2.

Figure 4: Julij Müller, *His Majesty the Emperor Franz Joseph I in Ljubljana*, photograph (In: *Dom in svet* 8/11, 1895).

Figure 5: Ivana Kobilca, *Slovenia Bows to Ljubljana*, 1903, oil on canvas. Ljubljana, Town Hall, Council chamber.

Figure 6: Alfons Mucha, *Allegory of Bosnia-Herzegovina*, 1900, tempera on canvas. Prague, Museum of Decorative Arts, Inv. No. GS 19348 (Photo: Ondřej Kocourek).

Abbildungen zu Timo Hagen

K. u. k. Militärbauten als Repräsentanten der Gesamtmonarchie in der siebenbürgischen ‚Peripherie‘

Abbildung 1: Paul Acham und Erwin Rieger, *Kanzleigebäude des k. u. k. 12. Korpskom-*

mandos, Hermannstadt, 1891–1892, Fotoatelier Wilhelm Auerlich, 1894. Muzeul Național Brukenthal, Colecția de grafică documentară, Bestand C 10, Inv.-Nr. 017518.

Abbildung 2: Paul Acham und Erwin Rieger, Kanzleigebäude des k. u. k. 12. Korpskommandos, Hermannstadt, 1891–1892 (Foto: Timo Hagen, 2015).

Abbildung 3: Franz Ritter von Neumann jun., Arkadenhaus nördlich des Wiener Rathauses, 1880–1883, Aufriss zur Reichsrathsstraße (In: Allgemeine Bauzeitung. Österreichische Vierteljahrschrift für den Öffentlichen Baudienst 50 [1885], Tf. 42).

Abbildung 4: Nach einem Projekt von Ferdinand Kirschner, Michaelertrakt, Hofburg Wien, vollendet 1890–1895 (Foto: Friedrich Böhringer, 2013).

Abbildung 5: Otto Thienemann, Projekt Hotel „Römischer Kaiser“, Hermannstadt, 1893 (1. Preis im von der Hermannstädter Allgemeinen Sparkassa ausgelobten Wettbewerb), Fassade zur Ballgasse/Str. Alexandru Xenopol (In: Der Bautechniker. Centralorgan für das österreichische Bauwesen. Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen, Technik und Gewerbe 13 [1893], H. 43, 779).

Abbildung 6: K. u. k. Franz Josefs-Artilleriekaserne, Hauptgebäude, Hermannstadt, 1872–1876 (Foto: Timo Hagen, 2013).

Abbildung 7: Ernst Lindner und Theodor Schreier, Residenz des k. u. k. Korpskommandanten, Hermannstadt, 1902–1904, Perspektivische Ansicht (In: Wiener Bauindustrie-Zeitung 21 [1904], H. 51, Tf. 100).

Abbildung 8: Ernst Lindner und Theodor Schreier, Residenz des k. u. k. Korpskommandanten, Hermannstadt, 1902–1904 (Foto: Timo Hagen, 2013).

Abbildungen zu Milan Pelc

Der Sammler und sein Kaiser. Leopold I. in der Sammlung Valvasor – Die Ikonographie des Kaisers aus der Perspektive eines adeligen Zeitgenossen

Abbildung 1: Kaiser Leopold I. mit den sieben Kurfürsten, Kupferstich, ediert um 1680 bei Paulus Fürst in Nürnberg. Zagreb, Grafische Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums, Inv.-Nr. VZ XII, 4.

Abbildung 2: Matthäus Küsel, Kaiser Leopold I., Kupferstich, um 1660. Zagreb, Grafische Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums, Inv.-Nr. VZ XII, 273.

Abbildung 3: Kaiser Leopold I. auf dem Pferd, Kupferstich, gedruckt um 1660 bei Johann Hoffmann in Nürnberg. Zagreb, Grafische Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums, Inv.-Nr. VZ XII, 330.

Abbildung 4: Hans Jakob Schollenberger, Leopold I. und Margarita Teresa, Kupferstich, gedruckt um 1666 bei Johann Hoffmann in Nürnberg. Zagreb, Grafische Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums, Inv.-Nr. VZ XII, 372.

Abbildung 5: Matthäus Küsel nach Lodovico Burnacini, Teatro della gloria Austriaca, Kupfer-

stich, aus: Pomo d'oro, 1667. Zagreb, Grafische Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums, Inv.-Nr. VZ VI, 195.

Abbildung 6: Melchior Haffner, Leopold I. als Triumphator über Türken, Kupferstich (In: Johann Christoph Wagner, *Delineatio Provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici in Oriente*. Eine grundrichtige Beschreibung deß ganzen [...] Königreichs Ungarn und der ganzen Türckey, Augsburg Jacob Koppmayer 1684). Zagreb, Bibliothek des Zagreber Erzbistums, Sign. M 7931-4°.

Abbildung 7: Andreas Trost, Thesenblatt von Karl Josef von Haydegg, Graz 1687. Zagreb, Grafische Sammlung Valvasor des Zagreber Erzbistums, Inv.-Nr. VZ VI, 231.

Abbildung 8: Leonhard Heckenauer, Joseph I. als Römischer König, Kupferstich (In: *Eigentliche Abbildungen beeder Römm. Kayserl. wie auch der Röm. Königl. Majestäten und dann sämtlicher Herren Chur-Fürsten [...]*, Augsburg, Lorenz Kroniger und Gottlieb Göbels Erben, 1690). Zagreb, Bibliothek des Zagreber Erzbistums, Sign. M 7918-4°, Beiband 3.

Abbildungen zu Martin Krummholz

Habsburgische Propaganda des Kaiserlichen Botschafters am päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas (1714–1719)

Abbildung 1: Anonym, Johann Wenzel Graf von Gallas, nach 1714. Liberec, Národní památkový ústav – Územní odborné pracoviště Liberec, Státní zámek Frýdlant, Inv.-Nr. 5063.

Abbildung 2: Zeremoniell-Tabelle, 1692. Rom, Archivio di Stato di Roma, Inv.-Nr. 30 notai capitolini, uff 1 b 1 cerimoniale (1692) – tabella R.

Abbildung 3: Alessandro Specchi und Domenico de Rossi, Palazzo Odescalchi, vor 1699 (In: *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna*, Rom 1665–1699, Bd. 4, 26). Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Inv.-Nr. Dg532-2652-01-04.

Abbildung 4a und b: Anonym, Offizieller Einzug und öffentliche Audienz des venezianischen Botschafters Niccolo Duodo, um 1714. Rom, Museo di Roma, Inv.-Nr. 1443 und 1444.

Abbildung 5: Palazzo Cesarini Chiassi, Ende des 19. Jahrhunderts. Archiv des Autors.

Abbildung 6: Situationsplan mit dem von Johann Wenzel von Gallas gemieteten Palais Cesarini (Nr. 1) samt anliegenden Häusern, 1715. Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Sign. Rom, Karton 95, Bericht des Gallas, dato Rom, 6. März 1715, Beilage, fol. 92.

Abbildungen zu Jana Perutková

Von der mährischen Aristokratie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranstalteten musikalischen Aufführungen als Spiegel musikalischer Feste am Wiener Kaiserhof

Abbildung 1: Brief von Johann Nepomuk Ugarte an seine Mutter, 19. Juli 1739. Brünn, MZA

(Mährisches Landesarchiv), Sign. Fonds G 155, Rodinný archiv Ugarte (Familienarchiv Ugarte), Kart. 4, Inv.-Nr. 77, fol. 18v.

Abbildung 2: Giovanni Porta (et al.): Nel perdono la vendetta, Holleschau, 12. Oktober 1739.

CZ-Kra., Kremsier, Arcidiecézní muzeum Kroměříž, hudební archiv, Sign. N/aIX/292, přív. 6. Adelige Dilettanten als auftretende Schauspieler und Sänger.

Abbildung 3: Franz Anton Mitscha, Der glorreiche Nahmen Adami, Jarmeritz, 24. Dezember 1734. CZ-Pn., Prag, Knihovna Národního muzea, Sign. 59 R 1915.

Abbildung 4: Gabriel Müller, Johann Adam von Questenberg, 1717. Schloss Jarmeritz, Bildersammlung, Sign. JR05887a (Foto: Veronika Skálová).

Abbildungen zu Thomas Hochradner

Spielball der Repräsentation? Überlegungen zum musikalischen ‚Imperialstil‘ anhand der Kirchenmusik von Johann Joseph Fux

Abbildung 1: Johann Joseph Fux, Requiem in c (K 51–53), sogenanntes Kaiserrequiem, Umschlagtitel des Stimmenmaterials. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung [A-Wn], Mus. Hs. 19.015.

Abbildung 2: Johann Joseph Fux, Beginn des Offertoriums Ave Maria (K 151) (In: ders., Gradus ad Parnassum. Wien 1725, 256 f.).

Abbildung 3: Titelblatt der von Johann Gottfried Schicht als *Messa canonica* herausgegebenen *Missa di S. Carlo* (K 7) von Johann Joseph Fux. Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek (In: Ausgabe Leipzig, Ambrosius Kühnel 1812 oder 1813, [289,5]).

Abbildungen zu Mirjana Repanić-Braun

Representation of the Habsburgs in Croatian Historical Lands. Public Spaces and Religious Art as Political Tools

Figure 1: Rijeka, City Gate (Sea Gate, Porta al mare) (Photo: Mario Braun).

Figure 2: Rijeka, high-relief portrait busts of emperors Leopold I and Charles VI on the pediment of the City Gate (Photo: Mario Braun).

Figure 3: Unknown author, Arrival of Emperor Charles VI in Rijeka, c. 1728, oil on canvas. Rijeka, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja/The Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, Inv. No. PPMHP KPO-LZ 1774.

Figure 4: Janez Vajkard Valvasor, View of Rijeka/Statt S. Veit am pflaum uulgo fiume oder rieka, 1689. Brunn, Moravská Zemská Knihovna [Mährische Landesbibliothek], Inv. No. Moll-0001.282 (Photo: <http://mapy.mzk.cz/en/mzk03/001/039/128/2619266978/> [last accessed: 23.02.2017]).

Figure 5: Požega Cathedral, former parish church of St Theresa of Avila, the main altar (Photo: Goran Vranić).

Figure 6: Požega Cathedral, former parish church of St Theresa of Avila, the main altar, detail (Photo: Goran Vranić).

Figure 7: Caspar Franz Sambach, The Ecstasy of Saint Teresa (Photo: Mario Braun).

Figure 8: Unknown author, Charles VI, Holy Roman Emperor, Capuchin monastery in Karlobag (Photo: Paolo Mofardin).

Abbildungen zu Peter Konečný

Visitationsreisen der Habsburger-Lothringer in die ungarischen (slowakischen) Bergreviere am Beispiel einer Reise von 1764

Abbildung 1: Karte des niederungarischen (mittelslowakischen) Bergbaugebiets, Schemnitz ca. 1750. Slovenský národný archív/Slovenský bankský archív v Banskej Štiavnici, Inv.-Nr. HKG VI. 247.

Abbildung 2: Beschreibungen der Bergwerke in Schemnitz, Kremnitz und Neusohl (In: „Goldenes Bergbuch“, Schemnitz/Wien 1764, 98–99). Slovenský národný archív/Slovenský bankský archív v Banskej Štiavnici, Inv.-Nr. HKG I. 44.

Abbildung 3: Ansicht von Schemnitz, Bergkarte von Philipp Johann Sivy, 1758 (Ausschnitt). Slovenský národný archív/Slovenský bankský archív v Banskej Štiavnici, Inv.-Nr. HKG III. 6575.

Abbildung 4: Pferdegöpel zur Erzförderung (In: „Goldenes Bergbuch“, Schemnitz/Wien 1764 [wie Abb. 2]), 96).

Abbildung 5: Entwurf einer Ehrenpforte von Anton Schmidt zum Anlass des Besuchs des Römischen Königs Joseph II. und des Erzherzogs Leopold, Schemnitz 1764, kolorierte Federzeichnung. Slovenské bankské múzeum, Inv.-Nr. UH 1073 (Foto: Ing. Lubomír Lužina).

Abbildung 6: Anton Wiedemann, Medaille auf den Besuch des Römischen Königs Joseph II. und des Erzherzogs Leopold in ungarischen Bergwerken, Kremnitz 1764. Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. MK 002031bβ (Foto: KHM-Museumsverband).

Abbildung 7: Matthias Scarwuth und Franz Xaver Glantz, Handstein mit Bergwerk, Hüttenwerk und Dampfmaschine für Joseph II., Kremnitz 1764. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 4146 (Foto: KHM-Museumsverband).

Abbildung 8: Modell einer Dampfmaschine Newcomenschen Typs, Schemnitz 1764 (?). Wien, Technisches Museum, Inv.-Nr. 690.

Abbildungen zu Filip Šimetin Šegvić

Zagreb/Agram als zeremonieller Raum 1895. Kaiser Franz Joseph und dynastische Repräsentation

Abbildung 1: Zagrebs Hauptplatz, der Jelačićplatz, mit festlicher Beleuchtung und Dekoration am Abend der königlichen Ankunft am 14. Oktober 1895 (In: Prosvjeta 20/1895).

Abbildung 2: Martin Pilar, Triumphbogen in Zagreb am Akademischen Platz mit feierlichem

Dekor, allegorischen Figuren (Friede und Eintracht, Handel und Industrie, Wissenschaft und Kunst) und Aufschrift „Živio kralj Franjo Josip I.“ [„Es lebe der König Franz Joseph I.“] (In: *Viesti Društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji 16-8/1895*).

Abbildung 3: Robert Frangeš-Mihanović, Symbolischer Hammer zur Schlusssteinlegung des Nationaltheaters. Zagreb, Museum der Stadt Zagreb, Fotosammlung.

Abbildung 4: Franz Joseph I. vor dem Balkon des Nationaltheaters in Zagreb bei der Schlusssteinlegung. Würdenträger, Ehrengäste, Studenten, Beamte und anderes Publikum im festlichen Frack begrüßen den Monarchen mit Ovationen und „Živio“ rufe. Zagreb, Museum der Stadt Zagreb, Fotosammlung.

Abbildung 5: Franz Joseph auf dem festlichen ‚Allerhöchsten Stadtball‘ in der Halle des ‚Hrvatski sokol‘. Zagreb, Museum der Stadt Zagreb, Fotosammlung.

Abbildung 6: Vlaho Bukovac, Porträt des Kaisers und Königs Franz Joseph I., 1896. Zadar, Grafische Sammlung des Staatsarchivs, HR-DAZD-552, Grafische Sammlung, VI Nr. 19.

Abbildung 7: Vlaho Bukovac, Živio kralj! [„Es lebe der König!“].

https://hr.wikipedia.org/wiki/Trojedna_Kraljevina_Hrvatska,_Slavonija_i_Dalmacija#/media/File:%C5%BDivio_kralj_Vlaho_Bukovac.JPG [letzter Zugriff: 23.02.2017]. Das Original der Abbildung befindet sich im Kroatischen Institut für Geschichte/Hrvatski institut za povijest).

Abbildung 8: Artúr Lajos Halmi, Huldigung der Schulkinder in Agram 1895. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv.-Nr. Pk 2837.

Abbildung 9: Wilhelm Gause, Agram: Mädchen streuen Blumen vor der Ankunft des Kaisers (In: *Viribus Unitis. Das Buch vom Kaiser, 1898*). Wien, Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges. m. b. H. (Foto: Alexander E. Koller).

Die Bildredaktion hat sich mit größter Sorgfalt bemüht, alle InhaberInnen von Bildrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die ungeachtet dessen Rechte an abgebildeten Werken beanspruchen, bitten wir sich mit dem Böhlau Verlag (info@boehlau-verlag.com) in Verbindung zu setzen.

Personenregister

- Acham, Paul 208, 221
Adam, Jakob 16, 62–68, 72, 74–77
Adler, Guido 323, 326
Aichelburg, Gavro 343
Alaupović, Tugomir 375
Albani, Alessandro 265
Albani, Annibale 265, 273
Albani, Giovanni Francesco → Clemens XI.
Albert Kasimir, Herzog von Sachsen-Teschen
305, 347, 350–351, 355, 362, 364
Albert von Sachsen-Coburg und Gotha, Herzog
zu Sachsen und britischer Prinzgemahl 85
Albori, Eugen von 172
Albrecht, Conrad Adolph von 51, 55–56
Albrechtsberger, Johann Georg 320
Althan(n), Gundacker Ludwig Graf von 259
Althan(n), Johann Michael Graf von 251–256,
259–260
Althan(n), Marianna von 291
Althan(n), Michael Friedrich Graf von 253, 255
Alviž, Josipa 342
Amerling, Friedrich von 88
Angerer, Ludwig 83, 87–88, 90, 92–93
Arasse, Daniel 69–70
Arne, Thomas 98
Arthaber, Emilie von 89
Arthaber, Rudolf von 88
Artois, Charles Philippe Graf von 68
- Bach, Johann Sebastian 310, 322
Badalić, Hugo 380
Badia, Carlo Agostino 135–137, 146, 157
Bakić de Lach, Bischof Petar IV. 336
Bánffy, Desiderius 377, 382, 384
Barberini, Francesco, Kardinal 270–271
Batoni, Pompeo 33
Beek, Anna 40
Beethoven, Ludwig van 105, 109, 320
Bencini, Antonio (Miniaturmaler) 27, 31
Bencini, Antonio (Komponist) 288
Bermann, Joseph 83–84, 92
- Bernabei, Giuseppe Antonio 116
Bernardoni, Pietro Antonio 116, 119
Bernini, Gian Lorenzo 263
Biliński, Leon Ritter von 177
Binder, Karol 191
Bollé, Hermann 169, 370–371
Bombelli, Pier Leone 16, 72–73, 75
Bonlini, Domenico Giovanni 290, 299
Bonneval, Alexander Graf von 255
Bononcini, Giovanni 276
Borghi, Gaetano 141
Borosini, Francesco 141
Borosini, Rosa 141
Borromini, Francesco 263
Bory, Eugen 179–180, 182
Bramante, Donato 210
Brenek (Břenek), Anton 172, 182
Broschi, Riccardo 289, 299
Brožík, Václav 192–193
Bukovac, Vlaho 378, 383
Burnacini, Lodovico 39, 240
Buttstedt, Johann Heinrich 309
- Cagnacci, Guido 235
Caldara, Antonio 19, 125, 135–137, 143, 145,
147, 258, 285, 289, 291–292
Cesti, Antonio 239
Charles Alexander of Lorraine → Karl Alexander
von Lothringen
Charles VI → Karl VI.
Chigi, Flavio 267, 275
Choiseul, Vicomte de 28
Christine, Königin von Schweden 267
Cigna-Santi, Amedeo 124
Clemens XI., Papst 265, 269
Clerfayt, Charles de Croix Graf 65
Colbert, Jean-Baptiste 49
Collalto und San Salvatore, Antonio Rambaldo
Graf von 287
Collalto, Thomas Vinciguerra Graf von 287
Colloredo, Franz de Paula Karl Graf von 97

- Colonna, Filippo Alessandro 266, 270, 275
 Conti, Francesco Bartolomeo 135–137, 144, 148, 287, 291
 Conti, Ignazio Maria 284, 290
 Contini, Giovanni Battista 278
 Contini, Giulio 276
 Corneille, Pierre 290
 Corradini, Antonio 54
 Cortona, Pietro da 263
 Czernin, Franz Joseph Graf von 264
- D'Ambreville, Anna 141
 D'Averara, Pietro 116, 118–119
 De Rossi, Camilla 288
 Delsenbach, Johann Adam 45, 48
 Destailleur, Hippolyte 218
 Dev, Mira 196
 Deym Freiherr von Strítež, Joseph Nepomuk Graf von 16, 62–70, 72, 74
 Dietrichstein, Johann Franz Gottfried Graf von 254
 Dietrichstein, Johann Leopold Graf von 287
 Dietrichstein, Marie Ernestine von 279
 Dietrichstein, Moritz 98
 Dietrichstein, Philipp Sigismund Graf von 278
 Disdéri, André Adolphe-Eugène 90
 Ditters von Dittersdorf, Karl 100
 Draghi, Antonio 124
 Duffé, Jan 190
 Duncan, Carol 88
 Durastanti, Margherita 119
- Eder, Joseph 104–105
 Eisenmenger, August 192
 Eitelberger, Rudolf von, Ritter von Edelberg 164, 203, 215
 Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg (1655–1720), Kaiserin 245, 310
 Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691–1750), Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel und Kaiserin 19, 125, 135–137, 139–146, 149, 152, 256–258
 Elisabeth (1837–1898), Kaiserin von Österreich und Königin von Ungarn 15, 17, 22, 80–82, 84–93
 Engelbrecht, Christian 45, 48
 Ercole III. Rinaldo, Erzherzog von Modena 116
- Erizzo, Nicolò 271
 Eugen von Savoyen, Prinz 170, 251, 254–255, 269, 279, 303, 310
 Eugene of Savoy → Eugen, Prinz von Savoyen
 Eugénie de Montijo, Kaiserin der Franzosen 85
- Fabrici, Paul 355
 Fanoli, Lorenzo 332
 Fellner, Ferdinand 370
 Ferdinand I. (1793–1875), Kaiser von Österreich, König von Kroatien und Ungarn 327
 Ferdinand Karl (1754–1806), Erzherzog von Österreich-Este 18, 101, 116–117, 131
 Ferdinand Maximilian I. → Maximilian I. (1832–1867)
 Ficquet, Étienne 64
 Filipović, Josip Baron 170
 Fini, Michele 288
 Fiore, Andrea 287
 Fiorilli, Antonio (?) 288
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 43–44, 48, 50, 154, 212, 218–219, 259, 370
 Fischer von Erlach, Joseph Emanuel 45, 51, 54, 210, 276
 Floderer, Anton 174–175
 Folch de Cardona, Antonio 255
 Fontana, Carlo 278
 Franchi, Giovanni Pietro 288
 Francis II. (I.) → Franz II. (I.)
 Frangé-Mihanović, Robert 176–177
 Franz Ferdinand (1863–1914), Erzherzog von Österreich 179–180, 182, 219
 Franz I. Stephan (1708–1765), römisch-deutscher Kaiser 30, 33, 63, 124, 139, 310, 346–350, 356, 361
 Franz II. (I.), römisch-deutscher Kaiser, Kaiser von Österreich 95, 10, 16–17, 29, 62, 64–65, 66–68, 71–75
 Franz Joseph I. (1830–1916), Kaiser von Österreich 80–82, 84–93, 95, 99–100, 107–109, 163–164, 169, 173–180, 182, 189–193, 195, 201, 210, 212, 305, 367–369, 372–373, 375–378, 380, 384–385
 Friedrich August, Kurprinz von Sachsen und späterer König August III. von Polen 119, 138
 Friedrich I. (1657–1713), König in Preußen 44
 Friedrich II., Herzog von Sachsen-Gotha 44

- Friedrich Wilhelm II. (1744–1797), König von Preußen 98
- Fuchs, Heinrich 54
- Fuetsch, Joachim 319
- Fürst, Paulus 234
- Fux, Johann Joseph 19, 116, 119, 125, 135–137, 139, 141–142, 154, 258, 303–304, 308–312, 314–323
- Gal, Josip 336
- Gallas, Johann Wenzel Graf von 227–229, 263–265, 269–280
- Galli Bibiena, Ferdinando 370
- Galli Bibiena, Giuseppe 136, 139, 296, 356
- Garelli, Pio Niccolo 259–260
- Gatterburg, Konstantin Joachim Graf von 285
- Gell, Alfred 31
- George II., König von England 98
- George III., König von England 98
- Gerber, Ernst Ludwig 323
- Germ, Josip 163, 189, 192–193, 195–196, 198–199, 201
- Ghezzi, Pierleone 276
- Gisela (1856–1932), Erzherzogin von Österreich 80–81, 84, 86, 88–89
- Gluck, Christoph Willibald 116, 122
- Gorup, Josip 192
- Gran, Daniel 54
- Grasselli, Peter 195
- Grath, Anton 175
- Greiner, Ignaz 54
- Grimani, Vincenzo 269, 275, 277–278
- Guretzky, Wenzel Matthias 287
- Guyard, Joseph von, Graf von Saint-Julien 285
- Guyonnet de Vertron, Claude-Charles 39
- Habsburg-Lothringen, Otto (von) 96, 111
- Haffner, Melchior 241–242
- Hanslick, Eduard 105
- Harrer, Johann Gottlieb 310
- Haschka, Lorenz Leopold 98–99, 103
- Hasse, Johann Adolf 18, 127, 289
- Haydegg, Karl Josef von 243
- Haydn, Joseph 10, 17–18, 95, 99, 101, 105–107, 111, 320
- Hell, Joseph Karl 354
- Helmer, Hermann 370
- Heraeus, Carl Gustav 49–51, 53, 55–56, 259
- Herder, Johann Gottfried 99, 200
- Hermundt, Jacob 43
- Hildebrandt, Johann Lucas von 218
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich 111
- Hoffmann, Jacob 43
- Hofmann, Johann, 238
- Hohenzollern-Sigmaringen, Joseph Friedrich Ernst Fürst von 286
- Höllner, Anton 54, 56
- Horace →Horaz
- Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 62, 74
- Hößlin, Bartholomäus 40
- Hráský, Jan Vladimír 190
- Hribar, Ivan 163, 189–193, 195–199, 201
- Ilg, Albert 164, 205, 212, 214–215
- Innozenz XI., Papst 267
- Isabella von Bourbon-Parma, Erzherzogin von Österreich 127
- Iveković, Oton 378
- Jakopič, Rihard 198
- Jan III. Sobieski, König von Polen 241
- Jelačić, Josip 382
- Johann Georg, Kurfürst von Sachsen 241, 288
- Jonisch, Gottfried 234
- Joseph I. (1678–1711), römisch-deutscher Kaiser 19, 38, 45, 119–121, 135, 138, 173, 269, 330, 342
- Joseph II. (1741–1790), römisch-deutscher Kaiser 19, 27, 33, 66, 122, 128, 130, 336
- Jukić, Ivan Frano 169
- Jurić Zagorka, Marija 384
- Kállay, Benjamin von 169–172
- Kandler, Franz Sales 323
- Karl Albrecht von Bayern, Kurfürst 138
- Karl Alexander von Lothringen 27, 29, 31
- Karl II. (1661–1700), König von Spanien 119
- Karl V., Herzog von Lothringen 144
- Karl VI. (1685–1740), römisch-deutscher Kaiser 11, 15, 19, 38, 49, 53, 55–56, 125, 135–137, 141, 143, 146–147, 151, 155, 210–211, 226–227, 229, 251–255, 258–260, 284, 289, 291–292, 303–304, 306, 308, 310–311, 318, 320, 327–335, 342

- Kaunitz, Maria Antonia von 295
 Kaunitz, Maria Eleonore von 285
 Kaunitz, Maximilian Ulrich Graf von 285, 287, 289, 295–296
 Kaunitz, Wenzel Anton Graf von 27, 31, 33, 285
 Keller, Franz 54, 56
 Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph Fürst von 28, 30
 Kluen, Theodor Maria 178, 182
 Khuen-Héderváry, Károly Graf von 367–368, 370, 376–377, 382
 Khuen-Héderváry, Margita von 376
 Kilian, Bartholomäus 39
 Kircher, Athanasius 244
 Kleiner, Salomon 49–51, 54, 56
 Kobilca, Ivana 163, 189, 192–201
 Kobler, Giovanni 335
 König, Karl 218
 Koppmayer, Jacob 241–242
 Kraus, Johann Ulrich 39–40, 43, 47
 Krleža, Miroslav 384
 Kršnjavi, Izidor 376, 378
 Kružić, Petar 333
 Kulmer, Miroslav Graf von 369
 Küsel, Melchior 235, 240

 L'Allemand, Siegmund 192
 Lamberg, Leopold Joseph Graf von 268–270, 275, 278
 Langer, Ignaz 174
 Lavater, Johann Kaspar 71
 Lebrun, Charles 54
 Leoni, Fabrizio 276

 Leopold I. (1640–1705), römisch-deutscher Kaiser 38–43, 46, 48–49, 52, 56, 120, 226, 229, 231–246, 252, 269, 304, 310, 325, 328–332, 342, 373
 Leopold II. (1747–1792), römisch-deutscher Kaiser 28–30, 33, 66, 305, 346–347, 350–352, 355–356, 358, 362
 Leopold Johann (1716–1716), Erzherzog von Österreich 252, 279
 Leopold Joseph, Herzog von Lothringen und Bar 310
 Leopold Salvator von Österreich-Toskana (1863–1931), Erzherzog von Österreich 369

 Lerch, Johann Martin 246
 Liechtenstein, Anton Florian Fürst von 264, 266, 270–271, 275–276, 278
 Liechtenstein, Johann Adam Andreas Fürst von 264
 Lindner, Ernst 218
 Lotti, Antonio 116, 119
 Louis XVI. → Ludwig XVI., König von Frankreich
 Lucchini, Antonio Maria 116, 119
 Ludwig XIV., König von Frankreich und Navarra 15, 38, 42–43, 45–46, 52–53, 118, 226, 233, 265
 Ludwig XV., König von Frankreich und Navarra 253
 Ludwig XVI., König von Frankreich und Navarra 68–71
 Lully, Jean Baptiste 15, 290

 Mack von Leiberich, Baron Karl 64
 Mack, Franz von 27, 31
 Mallet, Allain Manesson 38–39
 Margarita Teresa von Spanien (1651–1673), Infantin von Spanien und Kaiserin 238–239
 Maria Amalia (1701–1756), Erzherzogin von Österreich 138
 Maria Amalia (1724–1730), Erzherzogin von Österreich 147, 256
 Maria Anna (1718–1744), Erzherzogin von Österreich 27, 29, 136, 291
 Maria Beatrice Ricciarda d'Este (1750–1829), Herzogin von Massa und Carrara sowie Modena und Reggio 18, 116–117
 Maria Carolina (1752–1814), Erzherzogin von Österreich und Königin von Neapel-Sizilien 67
 Maria Christine (1742–1798), Erzherzogin von Österreich 29
 Maria Elisabeth (1680–1741), Erzherzogin von Österreich 270
 Maria Josepha (1699–1757), Erzherzogin von Österreich 119, 138–139
 Maria Kazimiera Sobieska, Königin von Polen 268
 Maria Ludovika Beatrix von Österreich-Este (1789–1816), Kaiserin und Königin von Ungarn 109
 Maria Luisa von Savoyen, Königin von Spanien 118

- Maria Theresa → Maria Theresia (1717–1780)
- Maria Theresa Anna → Maria Theresia Anna (1845–1927)
- Maria Theresia (1717–1780), Königin von Böhmen und Ungarn sowie Erzherzogin von Österreich 14, 18–19, 21, 23, 27–29, 33, 35, 88, 117, 122–124, 129–130, 135–136, 258, 285, 291, 304, 327, 329, 336–341, 346, 349–350, 361
- Maria Theresia Anna (1845–1927), Erzherzogin von Österreich 81
- Maria Theresia von Neapel-Sizilien (1772–1807), Kaiserin 16, 62–63
- Marie Therese → Maria Theresia von Neapel-Sizilien (1772–1807)
- Marie Antoinette (1755–1793), Erzherzogin von Österreich und Königin von Frankreich 29, 68–69
- Maron, Anton von 33
- Martinitz, Georg Adam II. Graf von 268, 271, 275–276, 278
- Massé, Jean Baptiste 54
- Maximilian I. (1832–1867), Kaiser von Mexiko 87
- Maximilian II. Emanuel, Kurfürst von Bayern 234
- Mayreder, Julius 219
- Mayreder, Karl 219
- Medović, Celestin 378
- Melchiori, Johann Nepomuk 355
- Metastasio, Pietro 18, 121, 124–125, 127–129, 131, 136, 292
- Metternich, Pauline von 90
- Metternich, Richard von 90
- Meyer, Johann Ulrich 235
- Michelazzi, Antonio 330
- Mikosch, Bernhard Georg Freiherr von 254
- Mikulić, Aleksandar 226, 231
- Miletić, Stjepan 378
- Milutinović, Simo 169
- Minato, Niccolò 124
- Mingotti, Angelo 287
- Mitscha, Franz Anton 284, 287, 291
- Montani, Gabriele 43
- Mörike, Eduard 321
- Mošinsky, Adolf 368, 370, 376
- Mozart, Constanze 321
- Mozart, Leopold 320
- Mozart, Wolfgang Amadeus 18, 116, 321
- Mucha, Alfons 199–200
- Müller, Joseph → Deym von Strřítetz, Joseph Nepomuk Graf von
- Müller, Julij 193
- Naglas, J. J. 191
- Napoleon I. Bonaparte, Kaiser der Franzosen 92, 96, 98, 103
- Napoleon III., Kaiser der Franzosen 85
- Nessenthaler, Elias 41
- Odescalchi, Livio 266, 268, 270
- Orschler, Johann Georg 288
- Orsini, Gaetano 141, 155, 265
- Palladio, Andrea 210
- Pariati, Pietro 136–137, 139, 142, 145, 150
- Parini, Giuseppe 18, 116, 118, 120, 123
- Pařik, Karl 171
- Paulucci, Fabrizio 273
- Pázmány, Peter 350
- Pergolesi, Giovanni Battista 287
- Pfeffel, Johann August 45, 49
- Philipp Moritz, Prinz von Bayern 279
- Philipp V., König von Spanien 118–119, 131, 269
- Pollarolo, Carlo Francesco 116, 118
- Porsile, Giuseppe 135–137, 142, 287
- Porta, Giovanni 289
- Posch, Leonhard 16, 65–66
- Posilović, August 371
- Praun, Christoph 141, 155
- Primoli, Giovanni Pietro 276
- Princip, Gavrilo 177
- Proszk von Ohstorff, Emil 218
- Puntigam, Anton 180
- Quantz, Johann Joachim 141
- Questenberg, Maria Antonia von 285, 296
- Questenberg, Johann Adam Graf von 229, 284–285, 288–297
- Questenberg, Maria Carolina von 289, 296
- Quinault, Philipp 290
- Rad, Christoph 40

- Radić, Stjepan 381, 384
 Rákoczi, Franz II. 269
 Rechpach, Cajetan 55
 Renner, Heinrich 170
 Perlas Vilana, Ramon Frederic, Marques de Rialp 254–256
 Riedel, Friedrich Wilhelm 135, 154, 308–310, 312
 Rieger, Erwin 208
 Rinck, Eucharius Gottlieb 46, 48
 Rittfelt, Arnold 276
 Robba, Francesco 332
 Robinson, Henry Peach 91
 Rodin, Auguste 378
 Rothschild, Albert de 218
 Rottal, Franz Anton Graf von 284, 288
 Rudolf (1858–1889), Kronprinz von Österreich und Ungarn 80, 86–90, 176
- Sachsen-Zeitz, Christian August von 266
 Salieri, Antonio 106–107
 Sambach, Caspar Franz 339
 Saurau, Franz Josef Graf von 97–99, 101, 103, 110
 Sbarra, Filippo Renato 116
 Sbarra, Francesco 240
 Scarlatti, Alessandro (?) 287
 Schieder, Theodor 218
 Schmelzer, Johann Heinrich 239, 291
 Schmidt, Anton 348, 356
 Schnitzler, Arthur 83
 Schnitzler, Johann 83, 85
 Schnitzler, Luise 83
 Schollenberger, Hans Jakob 238
 Schönborn, Christoph, Erzbischof 111
 Schönborn, Friedrich Graf von 255
 Schöner, Franx Xaver 354
 Schönleben, Johann Ludwig 41
 Schor, Johann Paul 263
 Schrattenbach, Franz Anton 285
 Schrattenbach, Wolfgang Hannbibal Graf von 266, 273–275, 278–279, 284–285, 288
 Schwarzenberg, Adam Franz Fürst von 254
 Schweigel, Eugen 210
 Seneca 68
 Senesino (eig. Francesco Bernardi) 119
 Sicardsburg, August 370
- Sinzendorf, Philipp Ludwig Graf von 251, 255
 Skoda, Josef von 81
 Sophie von Hohenberg 177, 179–180, 182
 Sophie (1805–1872), Erzherzogin von Österreich 81
 Souches, Carl Joseph Freiherr de 287
 Spignaroli, Antonio 334
 Spreitzer, Ivan 192
 Stare, Franc 192
 Starhemberg, Gundaker Thomas Graf von 254
 Starhemberg, Rüdiger Graf von 241
 Stella, Rocco di 254
 Strauss, Johann (Sohn) 379
 Strossmayer, Josip Juraj 192, 196
 Šubic, Alojzij 192
 Šubic, Ivan 192
 Szveteny de Nagy-Ohay, Anton 208
- Tesi, Vittoria 119
 Thauszy, Bishop Franjo 304, 327, 336–337, 339
 Thugut, Johann Amadeus Franz von 97
 Thullner, Johann Baptist 52
 Thurn und Valsassina, Johann Matthias von 287
 Tisza, Kálmán 377
 Toman, Feliks 192
 Tournois de Bonnevallet, François 286
 Traetta, Tommaso 124
 Trost, Andreas 243
 Tudorovich, Giovanni 334
 Turinetti Marquis de Prié, Hercole Joseph Louis 269–271, 275–276
- Ugarte, Johann Nepomuk Graf von 285, 287
 Ugarte, Maria Maximiliane Wilhelmine von 285
 Uhde, Fritz von 199
- Valvasor, Carolus 232
 Valvasor, Janez Vajkard → Valvasor, Johann Weichard
 Valvasor, Johann Weichard 10, 225–226, 229, 231–246, 334–335
 Van der Heyden, Jakob 234
 Van der Nüll, Eduard 370
 Vannini, Paolo 276
 Vavpotič, Ivan 199
 Vianini, Thadäus 355

- Victoria, Königin von Großbritannien und Irland 85
- Vinci, Leonardo da 287
- Virgil (Vergil) (Publius Vergilius Maro) 62, 68, 74
- Vischer, Georg Matthäus 39
- Vittorio Amadeo II. von Piemont-Sardinien 119, 124
- Vodnik, Alojzij 192
- Vogler, Georg Joseph (Abbé) 320
- Volckamer, Johann Christoph 47
- Wagner, Johann Christoph 242
- Waiss, Mattia de 334
- Waldeck, Georg Friedrich Fürst von 65, 241
- Warou, Daniel 49
- Wilhelm I., König von Preußen und deutscher Kaiser 86
- Wilhelm II., König von Preußen und deutscher Kaiser 86
- Wilhelm III. von Oranien-Nassau, König von England, Schottland und Irland → William III. Wilhelm (1827–1894), Erzherzog von Österreich 216
- Wilhelm, August 107
- Wilk, Josef 177
- William III., King of England 40
- Wohlhaupter, Emanuel 56
- Wurmser, Dagobert Graf von 64
- Zajc, Ivan 378, 380
- Zanoia, Federico 287
- Zeno, Apostolo 136
- Zieliwsky, Jacob 291
- Zierotin (Žerotín), Johann Joachim Graf von 287
- Zinzendorf, Carl von 97
- Zupančič, Filip 192

Ortsregister

- Agram → Zagreb
Augsburg 39–40, 43, 241–242, 245
- Bad Glashütte → Sklené Teplice
Bad Vöslau 178
Bakar 330, 334
Banja Luka 167, 169, 178
Banská Bystrica 305, 350, 355
Banská Štiavnica 305, 348, 350–356, 361
Barcelona 254–255
Bari 254
Belgrad 279, 375
Berlin 111, 168, 215
Bihać 167, 170–171
Bijeljina 167, 172
Bjelovar 341
Blatnica 167, 175
Bosanska Kostajnica 167, 175
Bosanski Aleksandrovac 167, 176
Bosanski Brod 167, 169
Braşov 208
Brassó → Braşov
Brčko 167, 175
Breslau → Wrocław
Brno 287
Brody (Ukraine) 108
Brtnice 287
Brünn → Brno
Buccari → Bakar
Budapest 55–56, 208, 370, 372, 376–377, 380, 383–385
- Djakovo 192
Domžale 197
Dresden 56, 116, 139
- Erfurt 309
- Fiume → Rijeka
Frankfurt am Main 41, 116, 122, 233
Fulda 56
- Görz → Gorizia
Gorizia 334
Gradisca 238
Graz 41, 52, 101, 106, 109, 213, 243
Groß Ullendorf → Velké Losiny
- Hamburg 111, 308
Hermannstadt → Sibiu
Herzogenburg 315–316
Holešov 288
Hollerschau → Holešov
Hostim 285
Hosting → Hostim
- Iglau → Jihlava
Innsbruck 101
- Jaispitz → Jevišovice
Jajce 167, 175
Jevišovice 287
Jihlava 259
Judenburg 101
- Karlobag 342
Karlovac 330
Klagenfurt 238, 334
Klosterneuburg 178
Krakau → Kraków
Kraków 101
Kraljevica 330, 334
Kremsier → Kroměříž
Kremsmünster 315–316
Kroměříž 288
Kronstadt → Braşov
- Laibach → Ljubljana
Leipzig 46, 109, 323
Lemberg → Lwiw
Leoben 101
Liegnitz 56
Lika 342

- Livno 167, 178
 Ljubljana 162–163, 189–193, 195–201, 332, 334, 385
 London 24, 98, 226, 237
 Lwiv 108–109
- Madeira 81
 Mailand 18, 116–118
 Mantua 98, 103
 Milano → Mailand
 München 116
 Munich → München
 Nagyszeben → Sibiu
 Naples → Neapel
 Neapel 16, 253, 255, 266, 269, 279
 Neusohl → Banská Bystrica
 Nürnberg 46, 234, 236, 238
- Ofen 101
 Olmütz → Olomouc
 Olomouc 273, 284–285, 287–288
- Paris 46, 49, 76, 111, 127, 130, 196, 199–200, 218, 265, 269, 378
 Pirnitz → Brtnice
 Pola → Pula
 Porto Re → Kraljevica
 Požega 304, 327, 336–337
 Prag → Praha
 Prague → Praha
 Praha 19, 56, 101, 110, 135, 137, 139–144, 192, 199, 218, 251, 256, 258–259, 287, 375
 Prievidza 356
 Priwitz → Prievidza
 Pula 193, 385
- Rijeka 304, 327–335
 Rom 16, 32–33, 72–73, 75, 127, 139–140, 147, 149, 228, 244, 263–280, 295, 338
 Rome → Rom
 Rudolfsthal → Bosanski Aleksandrovac
- Salzburg 44, 303, 317–319, 322
- Sanski Most 167, 178
 Sarajevo 162, 167, 169, 172, 174, 177–180, 197, 375
 Scharnowitz → Žarnovica
 Schemnitz → Banská Štiavnica
 Semmering 56
 Sibiu 164, 205, 207
 Sklené Teplice 355
 St. Lambrecht 44
 St. Pölten 385
- Trebinje 167, 175
 Triest 101, 232, 330, 332, 334
 Trnava 334
 Trsat 333
 Turin 124
- Velké Losiny 287
 Verona 270
 Versailles 39–40, 43, 45–46, 54
 Vienna → Wien
 Vyškov 288
- Wien 15, 19, 21–23, 35, 38–40, 43–56, 64–66, 68, 81, 83, 91, 95–99, 101, 103–107, 109–110, 116, 124–125, 127, 130, 136–137, 143–144, 146, 164, 172, 192, 196, 205, 208–219, 227–229, 231–232, 234, 240–241, 246, 251, 253–255, 257–260, 266, 268–271, 278–279, 284–285, 289, 291, 293, 295, 297, 308–310, 312, 314–317, 319, 330, 341, 347, 350–352, 355, 361, 369–370, 372, 375–377
- Wischau → Vyškov
 Wrocław 234
- Zadar 207
 Zagorje 380
 Zagreb 225, 231, 244, 304–305, 336, 339, 367–374, 376–377, 379–381, 383–385
 Žarnovica 354
 Znaim → Znojmo
 Znojmo 19, 137, 144–146, 287