



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Hofkünstler *versus* Hofmusiker

Zur sozialen Situation der bildenden Künstler und Musiker am Hof in Wien zur Zeit Karls VI.

Verfasserin

Veronika Kaiser

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl laut Studienblatt:
Studienrichtung laut Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

Veronika Kaiser

Hofkünstler *versus* Hofmusiker

Zur sozialen Situation der bildenden Künstler und Musiker am Hof in Wien zur Zeit Karls VI.

Ich danke

Dr. Petr Fidler und Dr. Christian Glanz für die Betreuung meiner Arbeit,
Mag. Martin Zellhofer für sein hilfreiches Feedback und
meinen Eltern Brigitta und Wolfgang Kaiser für die Finanzierung meines Studiums.

INHALT

Einleitung	11
Zum Ziel der Arbeit	11
Zur Auswahl der bildenden Künstler	12
Zur Auswahl der Musiker	14
I. Die Gesellschaft unter Karl VI.	21
I.1. Zur Entwicklung des Absolutismus	21
I.2. Zum Absolutismus in der Forschung	22
I.3. Zu Karl VI.	23
I.3.1. Zur Ausbildung Karls VI.	23
I.3.2. Zum Charakter Karls VI.	26
I.4. Zur politischen Situation	27
I.5. Zu den gesellschaftlichen Klassen	28
I.6. Zum Selbstverständnis des absolutistischen Herrschers	30
I.7. Zum Hofstaat	31
I.7.1. Zum Zeremoniell und seiner Bedeutung im Absolutismus	31
I.7.2. Zum Zeremoniell als Herrschaftsmittel	33
I.7.3. Zum Spanischen Hofzeremoniell	34
I.7.4. Zu den mächtigsten Ämtern	36
I.7.5. Zur Rationalität und Vernunft in der höfischen Gesellschaft	37
I.7.6. Zu Intrigen und Diplomatie	39
I.7.7. Zum Charakter des Hofes	40
I.7.8. Zu den Ausgaben des Hofstaats unter Karl VI.	41
I.7.9. Zu den Militär- und Kriegskosten	43
I.8. Zur Kunst im Absolutismus	44
I.8.1. Zur Funktion prachtvoller Repräsentation	44
I.8.2. Zur Bedeutung und zum Inhalt von Dichtung, Theater, Oper und Fest am Hof	46
I.8.3. Zur Bedeutung von Widmungs- und Huldigungswerken	50
I.8.3.1. Zu Kompositionen	50
I.8.3.2. Zur Nationalbibliothek	50
I.8.4. Zur politischen Bedeutung der Karlskirche	51
I.8.5. Zum Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels	52
I.8.6. Zum Gang der Künstler an den Hof	53
I.8.7. Zur Stellung der Künstler im Hofstaat	56
I.8.8. Zum Hofquartier	57

I.9. Zum Leben in Wien	58
I.9.1. Zur Währung	58
I.9.2. Zum Verdienst verschiedener Berufsgruppen außerhalb des Hofes	59
I.9.2.1. Zu den Wiener Ratsbürgern	59
I.9.2.2. Zu den Arbeitern	60
I.9.2.3. Zu den erwerbslosen Randgruppen	61
I.9.3. Zum Zusammenhang von Preisen und Löhnen	62
I.9.4. Zum Lebensstandard	65
 II. Die bildende Kunst am Wiener Hof unter Karl VI.	 69
II.1. Zum Sinn des Kunstwerks im Absolutismus	70
II.2. Zur Architektur	72
II.2.1. Zum Schlossbau	72
II.2.2. Zum Schlossgarten	75
II.2.3. Zur Bedeutung des Architekten	76
II.2.4. Zur Bedeutung der Bildhauer	76
II.3. Zur Malerei	76
II.3.1. Zum Stilleben	77
II.3.2. Zur Bühnengestaltung	78
II.3.3. Zum Herrscherporträt	78
II.3.4. Zur Bedeutung der Maler	79
II.4. Zum Hof- und hofbefreiten Handwerk	80
II.4.1. Zur Entwicklung des Hofhandwerks	80
II.4.2. Zur Entwicklung des hofbefreiten Handwerks	81
II.4.3. Zur Stabilität von Arbeitsverhältnissen im Wiener Handwerk	82
II.4.3.1. Zur Stabilität der Lehrverhältnisse	82
II.4.3.2. Zur Stabilität der Arbeitsverhältnisse	83
II.4.3.3. Zur Stabilität der selbstständigen Tätigkeit	83
II.5. Zur sozialen Situation der bildenden Künstler am Wiener Hof	84
II.5.1. Zur geografischen Herkunft	84
II.5.2. Zur sozialen Herkunft	87
II.5.3. Zu Anstellung und Gehalt	90
II.5.4. Zum Familienleben	98
II.5.5. Zum Hausbesitz	103
II.5.6. Zur Pensionierung	106
II.5.7. Zur Höhe von Verlassenschaften	107
II.5.8. Zu den Künstlerdynastien	110
II.5.9. Zur Nobilitierung	113
II.5.10. Zur Hierarchie	114

III. Die Musik am Wiener Hof unter Karl VI. 117

III.1. Zur Hofmusikkapelle	117
III.1.1. Zur Bedeutung	117
III.1.2. Zur Bezeichnung	118
III.1.3. Zur Reorganisation unter Karl VI.	118
III.1.4. Zu den Aufgaben	119
III.1.5. Zu den Kammermusikern	120
III.1.6. Zu Stärke und Kosten	121
III.1.7. Zu den Instrumentengruppen	121
III.1.8. Zum Instrumenteninventar	122
III.1.9. Zur Ausbildung	122
III.1.10. Zu den Krisensituationen	123
III.1.11. Zur Virtuosität	123
III.1.12. Zum Zusammenbruch	125
III.2. Zur Sonderstellung bestimmter Gruppen	125
III.2.1. Zu den Trompetern und Paukern	125
III.2.2. Zu den Sängerinnen	127
III.2.2.1. Zum Tagesablauf	127
III.2.2.2. Zum Ruf	127
III.2.2.3. Zu Bildung und Erfolg	128
III.3. Zur sozialen Situation der Musiker am Wiener Hof	129
III.3.1. Zur geografischen Herkunft	129
III.3.2. Zur sozialen Herkunft	132
III.3.3. Zu Anstellung und Gehalt	134
III.3.4. Zum Familienleben	146
III.3.5. Zum Hausbesitz	150
III.3.6. Zur Pensionierung	151
III.3.7. Zur Höhe von Verlassenschaften	157
III.3.8. Zu den Musikedynastien	160
III.3.9. Zur Nobilitierung	163
III.3.10. Zur Hierarchie	164

IV. Die soziale Situation der bildenden Künstler und Musiker am Wiener Hof unter Karl VI. 165

IV.1. Zur geografischen Herkunft	165
IV.2. Zur sozialen Herkunft	168
IV.3. Zu Anstellung und Gehalt	169
IV.4. Zum Familienleben	172

IV.5. Zum Hausbesitz	173
IV.6. Zur Pensionierung	173
IV.7. Zur Höhe von Verlassenschaften	174
IV.8. Zu den Dynastien	174
IV.9. Zur Nobilitierung	175
IV.10 Zur Hierarchie	175
Resümee	177
Literaturverzeichnis	181
Anhang	189
Abstract Deutsch	189
Abstract Englisch	190
Lebenslauf	191

Einleitung

Zum Ziel der Arbeit

Während meiner Studienzeit in den Fächern der Kunstgeschichte und der Musikerziehung traf ich weder auf Studien über das soziale Leben von Künstlern und Musikern, noch auf Untersuchungen zu ihrem sozialen Status in der Gesellschaft ihrer Schaffenszeit. Erst im späteren Verlauf meines Studiums absolvierte ich am Institut für Kunstgeschichte ein Seminar dieses Inhalts und beschloss meine Diplomarbeit über dieses Thema zu verfassen. Aufgrund meines zweiten Studiums der Musikerziehung hatte ich schon immer eine interdisziplinäre Arbeit in Planung, somit hat sich ein Vergleich von Musikern und bildenden Künstlern angeboten. Nach intensiven Recherchen beschloss ich, mich in meiner Arbeit auf den Wiener Kaiserhof zu beschränken und aufgrund der damaligen Blütezeit des Barock, in architektonischer wie auch in musikalischer Hinsicht, die Zeit unter Karl VI. zu wählen.

Meine Untersuchungen zum Leben der Musiker und bildenden Künstler, die die „Repräsentationspflichten“ der Habsburger, respektive Karls VI., zu befriedigen hatten, beziehen sich auf deren geografische und soziale Herkunft, ihr Familienleben, ihre Anstellungsverhältnisse, ihren Verdienst und Besitz, ihre soziale Stellung innerhalb der damaligen Klassengesellschaft, ihre Altersabsicherung, ihre Chance auf sozialen Aufstieg in den Adelsstand und die Hierarchie am Hof, der sie unterworfen waren. Zum besseren Verständnis all dessen befindet sich am Anfang der Arbeit ein Kapitel über die Gesellschaft zur Zeit Karls VI., vor allem das Leben an seinem Hof und in Wien betreffend.

Diese kulturhistorische Arbeit soll ein Licht auf die damaligen Lebensumstände, in denen Künstler ihre bedeutendsten Werke schufen, werfen und all jenen Interessierten, die sich näher mit deren Werken beschäftigen, zu einem erweiterten Verständnis verhelfen.

Zur Auswahl der bildenden Künstler

Es gab vier verschiedene Möglichkeiten für einen Künstler am Wiener Kaiserhof tätig zu sein: Die einfachste war, als hofbefreiter Künstler auftragsweise für den Hof zu arbeiten und dafür vom Zunftzwang der Stadt befreit zu sein. Zweitens wurde Künstlern, die so bereits länger für den Hof gearbeitet hatten, häufig ein Hoftitel verliehen, sie gehörten damit jedoch nicht automatisch dem Hofstaat an. Die dritte Möglichkeit war eine feste Anstellung mit Hoftitel, Jahresgehalt und Hofquartier zu erlangen, die vierte war eine Aufnahme in den Hofstaat, jedoch ohne Besoldung. Rosina Topka hat in ihrer Dissertation von 1954 *Der Hofstaat Kaiser Karls VI.* bereits dessen gesamten Mitarbeiterstab aufgearbeitet. Davon ausgehend habe ich meine Auswahl an bildenden Künstlern für diese Arbeit erstellt. Die meisten von ihnen erhielten auch ein fixes Jahresgehalt, nur bei wenigen Ausnahmen ist dies nicht nachweisbar. Für meine Untersuchung zum sozialen Status dieser dem Hofstaat zugehörigen Künstler werde ich alle Personen heranziehen, die den Branchen der bildenden Kunst, also der Architektur, der Bildhauerei und der Malerei zuzuordnen sind.

Ich habe versucht meine Arbeit größtmöglich auf die Zeit Karls VI. zu beschränken, natürlich sind aber viele der Künstler und Musiker, die in meiner Arbeit erwähnt werden, auch schon unter Leopold I. oder Joseph I. angestellt gewesen und von Karl VI. übernommen worden. Ebenso verhält es sich nach Karl VI., da Maria Theresia einige Künstler und Musiker des Hofstaats ihres Vaters in den ihren übernahm. So sind die Grenzen von Anstellungsverhältnissen, Gehältern, Pensionen und so weiter natürlich fließend und können nicht ausschließlich für die Regierungszeit Karls VI. von 1711 bis 1740 betrachtet werden. Die meisten der bildenden Künstler meiner Untersuchung waren außerdem nicht ausschließlich für den Wiener Hof tätig, sondern auch für einige der vielen in Wien ansässigen fürstlichen Familien.

Die von mir untersuchten Hofkünstler sind der französische Maler-, Bildhauer und Akademie-Direktor Johann Jakob van Schuppen¹, die Hofarchitekten Dominik Strudel, Johann Lukas von Hildebrandt, Johann Bernhard Fischer von Erlach und sein Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach², weiters die Hofbildhauer Franz Bienner und Antonio Corradini³ und die Theatralingenieure Antonio, Ferdinando und Giuseppe Galli-Bibiena⁴. Antonio Beduzzi wird von mir nicht untersucht, da er von Karl VI. 1712 abgelehnt wurde⁵. Weitere Hofkünstler waren die Theatralzeichner Andreas Altomonte und Bartholomaeus Poli⁶. Weiters die große Anzahl an Kammermalern: Peter Strudel, Johann Friedrich Fischer, Johann Adalbert Kratochwill, Ignaz Heinitz von Heitzenthal, Folpert van Alten-Allen, Philipp Ferdinand van Hamilton, Johann Anton Nägelein, Johann Georg van Hamilton, Martin Rausch, Abraham Gedon, Anna Maria Kratochwillin, Martin van Meytens, Johann Gottfried Auerbach, Maximilian Heindl und schließlich der Kammerzeichner Daniele Antonio Bertoli⁷, sowie der einzige Kammerbildhauer Johann Rudolph Konrad⁸. Die Kupferstecher Karls VI. waren Jakob Mannl und Gustav Adolph Müller⁹. Unter den Hofhandwerksleuten werden geführt: Der Maler und Vergolder Johann Joseph Georg Druckebrein¹⁰ und die Hofbildhauer Balthasar Franz Schlick und Marco Brodi¹¹.

¹ R. TOPKA, Der Hofstaat Kaiser Karls VI., Dissertation Wien 1954, S. II/24.

² Ebenda, S. II/24.

³ Ebenda, S. II/27.

⁴ Ebenda, S. II/31.

⁵ Ebenda, S. II/31.

⁶ Ebenda, S. II/33.

⁷ Ebenda, S. II/72.

⁸ Ebenda, S. II/76.

⁹ Ebenda, S. II/73.

¹⁰ H. HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620-1770, Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 46, S.C. PILS (Hrsg.), Innsbruck Bozen Wien 2007, S. 374. Bei Topka finden sich hier zwei Personen mit den Namen Johann Georg und Johann Joseph, ich halte mich dabei an die neuere Literatur von Haupt.

¹¹ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/108.

Dem Hofbauamt unterstanden weiters die Hofbildhauer Johann Gabriel Frühwirt, Lorenzo Matielli¹², Johann Georg Pichler¹³ und Cesare Antonio Canavese¹⁴, die Hofstuckateure Hieronymus Alfieri, Alberto Camesina, Santino Bussi, Johann Michael Bolla¹⁵ und der Hofbauamtsmaler Johann Franz Hörl¹⁶.

Zur Auswahl der Musiker

Bei den Musikern war die Auswahl der Personen etwas einfacher. Rosina Topka listet wieder alle Musiker, die am Hof Karls VI. tätig waren, geordnet nach den Hofämtern, denen sie unterstellt waren, auf. Sie alle erhielten ein fixes Gehalt, eine Pension oder Witwenpension war keine Seltenheit. Ich habe Topkas Auflistung übernommen, außer wenn neuere Forschungsergebnisse den ihren widersprachen.

Hofmusiker gab es weit mehr als Hofkünstler, da ja die Oper, die Tafelmusik und die Kirchenmusik jeden einzelnen Tag am Hof eine bestimmte Anzahl an Musikern erforderte, die ständig zur Verfügung stehen mussten. Der Leiter der Hofmusik war der Hof- und Kammer-Musikdirektor oder Direttore della Musica. Karl VI. beschäftigte in diesem Amt im Laufe seiner Regierungszeit fünf Personen: Ferdinand Ernst Graf von Mollart von 1714 bis 1716, Graf von Kueffstein in Vertretung des Conte de Cavella von 1716 bis 1717, Juan de Buxados Conte di Cavella von 1717 bis 1721, Principe Pio di Savoya von 1721 bis 1732 und Johann Ferdinand von Lamberg von 1732 bis 1740¹⁷. Diese waren alle Adelige und keine Musiker. Sie waren nur für die Organisation der Hofkapelle zuständig und spielen deshalb in meiner Untersuchung weiters keine Rolle. Für meine Arbeit ziehe ich die Kapellmeister,

¹² TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. 129.

¹³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. ?), S. 245. Bei Topka fälschlicherweise als N. Pichler bezeichnet.

¹⁴ Ebenda, S. 289. Bei Topka mit Vornamen Caspar.

¹⁵ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/130.

¹⁶ Ebenda, S. II/129.

¹⁷ Ebenda, S. I/30.

Komponisten, SängerInnen und Instrumentalisten der Hofmusik heran, auch wenn ab 1735 die Tänzer und Hofpoeten organisatorisch zur Hofmusikkapelle gehörten¹⁸. Die Instrumentendiener, Kopisten und Instrumentenmacher finden in meiner Arbeit ebenfalls keine Erwähnung.

Von 1711 bis 1740 gab es insgesamt zwei Kapellmeister, drei Vizekapellmeister, zehn Komponisten, 15 Sängerinnen, 17 Soprankastraten, 14 Altkastraten, 13 Tenoristen, 16 Bassisten, 14 Organisten, drei Theorbisten, einen Cimblisten, 40 Violinisten, zwei Gambisten, einen Lautenisten, elf Violoncellisten, sieben Violonisten, drei Cornettisten, neun Posaunisten, neun Fagottisten, zehn Hautboisten, zwei Jagdhornisten¹⁹, 22 musikalische Trompeter²⁰, sechs Heerpauker und 25 Hofscholaren²¹. Ein paar dieser Musiker hatten zwei oder mehrere Ämter inne. Der absolute Höchststand der Hofkapelle wurde 1723 mit 134 aktiven MusikerInnen gezählt²². Dazu kamen noch die Hartschieren- und Trabanten-Garde und die Hof- und Feldtrompeter und -pauker, die ebenfalls musikalische Aufgaben hatten. Da sie aber grundsätzlich eine militärische Funktion innehatten, werden sie von mir in diese Arbeit nicht einbezogen.

Die meisten der MusikerInnen waren Orchestermusiker oder Chorsänger, von deren Schaffen der Nachwelt nichts erhalten blieb, weswegen sie in der Literatur praktisch nicht zu finden sind. Das Leben dieser relativ großen Gruppe wird uns wohl deshalb auch in dieser Arbeit verborgen bleiben müssen. Ludwig von Köchel hat jedoch die Gehälter sämtlicher MusikerInnen am Hof in Wien dokumentiert und herausgegeben, weshalb sich zumindest bei

¹⁸ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. I/21f.

¹⁹ Ebenda, S. II/49. Topka spricht hier von Jägerhornisten.

²⁰ Ebenda, S. II/53. Alle Trompeter am Hof Karls VI. unterstanden dem Oberststallmeisteramt und waren für militärische Dienste verpflichtet. Einige von ihnen, die sogenannten musikalischen Trompeter, waren auch der Hofmusikkapelle und damit dem Obersthofmeisteramt untergeordnet. Sie leisteten zusätzlichen Dienst im Orchester. Nur die musikalischen Trompeter werden in meiner Untersuchung behandelt.

²¹ Ebenda, S. II/35-56, II/103-106.

²² L. von KÖCHEL, Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867, Wien 1869, S. 29.

allen auf ein Einkommen zurückgreifen lässt und man dadurch auf deren ökonomische Lebensumstände schließen kann.

Die Liste der von mir untersuchten Musiker umfasst somit: Die Hofkapellmeister Marco Antonio Ziani (bis 1715) und Johann Joseph Fux (ab 1715), die Vizekapellmeister Johann Joseph Fux (bis 1715), Antonio Caldara (1716 bis 1736) und Luca Antonio Predieri (ab 1739)²³ und die Komponisten Carlo Agostino Badia, Giuseppe Bonno, Franz Conti, Gregor Genuesi, Matteo Pallotta, Joseph Porsile, Johann Georg Reinhard, Georg Reutter der Jüngere, Franz Daniel Thalmann und Christophorus Wagenseil²⁴.

Die Organisten waren: Gottlieb Franz Muffat, Franz Neubauer, Johann Baptist Peyer, Wenzel Pirck, Leopold Joseph Ramer, Carl Matthias Reinhard, Johann Georg Reinhard, Georg Reutter der Ältere, Anton Carl Richter, Franz Joseph Rusowsky und Anton Werndl²⁵. Die Saiteninstrumente spielten: Die Theorbisten Franz Conti, Joachim Sarao und Philipp Sauly²⁶, die Violinisten Andreas Abend, Johannes Alber, Paul Alber, Nicolaus Ancropoli, Johann Ignaz Angermayer, Johann Joseph Fasching, Johannes Albert Frank, Johann Joseph Frank, Carl Giegl, Sebastian Giegl, Ferdinand Grassauer, Johann Paul Hammer, Karl Hartmann, Johann Albert Hein, Franz Anton Hintereder, Johann Georg Hintereder, Johann Jacob Hoffer, Nicolaus Mattheis, Johann Ernst Muffat, Ferdinand Joseph Lemberger, Johann Leopold Libano, Ferdinand Peyer, Franz Carl Pernember, Giovanni Antonio Piani, Thomas Piani, Angelo Ragazzi, Johann Franz Reinhard, Joseph Franz Reinhard, Hans Otto Rossetter, Johann Kilian Rossetter, Philipp Salviati, Peter Clemens Schmelzer, Gottfried Schweinberger, Ignaz Stadlmann, Carl Tenk, Carl Joseph Tenk, Franz Joseph Timmer, Ferdinand Nicolaus Woller, Jacob, Joseph Woller, Bernhard Ziller²⁷. Weiters: Die Gambisten Anton Franz Schmidbauer

²³ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/35.

²⁴ Ebenda, S. II/36.

²⁵ Ebenda, S. II/41f.

²⁶ Ebenda, S. II/42.

²⁷ Ebenda, S. II/43-45.

und Franz Huefnagel²⁸, der Lautenist Andreas Anton Bohr²⁹, die Violoncellisten Peter Adò, Francesco Alborea, Johann Cramer, Joseph Malagodi, Giovanni Perroni, Peter Piretti, Anton Rayola, Anton Schnautz, Franz Peter Schnautz, Johann Karl Franz Trenger und Christian Röttig³⁰. Die Violonisten waren Dominicus Apuzo, Ferdinand Fichtel, Andreas Freidig, Johann Georg Hameter, Anton Schnautz, Franz Peter Schnautz und Franz Carl Cammermayr³¹.

Die Bläsergruppe umfasste: Die Cornettisten Jodok Adam Christ, Johann Georg Griesbacher, und Leopold Prameyer³², die Posaunisten Andreas Boog, Christian Christian, Johann Georg Christian, Leopold Christian der Ältere, Leopold Christian der Jüngere, Leopold Christian, Anton Ferdinand Steinbrückner, Ignati Steinbrückner und Stephan Tepsner³³. Weiters: Die Fagottisten Franz Philipp Friderich, Johann Jacob Friderich, Xaveri Glätzel, Antoni Malliard, Johann Carl Malliard, Johann Georg Schindler, Franz Martin Sturm, Johann Franz Sturm, Tobias Woschittka³⁴, die Hautboisten Franz Faser, Johann Carl Gabriel, Johann Zacharias Garzarol, Franz Ignaz Glätzel, Roman Glätzel, Daniel Franz Hartmann, Joseph Lorbeer, Ludwig Schön, Johann Ludwig Schultz und Andreas Wittmann³⁵ und die Jagdhornisten Friedrich Anton Otto und Wenzel Rossi³⁶. Der Cimbalist war Johann Adam Maximilian Joseph Hellmann³⁷.

Musikalische Trompeter waren laut Topka: Franz Bonn, Thomas Bonn, Johann Reichard Engel, Johann Georg Gorscheck, Johann Hanisch, Rudolph Hien, Franz Joseph Holland,

²⁸ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/45.

²⁹ Ebenda, S. II/46.

³⁰ Ebenda, S. II/46.

³¹ Ebenda, S. II/47.

³² Ebenda, S. II/47.

³³ Ebenda, S. II/47f.

³⁴ Ebenda, S. II/48f.

³⁵ Ebenda, S. II/49.

³⁶ Ebenda, S. II/49f.

³⁷ Ebenda, S. II/42.

Ferdinand Hölzl, Johann Niclas Jesorka, Matthias Koch, Franz Kreybich, Franz Küffel, Sebastian Nosotto, Tobias Pernember, Johann Michael Rebhendl, Matthias Schmid, Franz Schön, Ernst Sessler, Franz Turnawsky, Augustin Wlach, Andreas Zechart und Johann Florian Zischek³⁸. Hier gibt es einige Ungereimtheiten: In der Arbeit von Andreas Lindner *Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert* von 1999 werden drei der von Topka 1954 genannten musikalischen Trompeter nicht erwähnt, das sind Johann Christian Grienauer, Rudolph Koberer und Johann Ernst Payer, die ich deshalb ebenfalls in meiner Arbeit nicht berücksichtigen werde. Die Gruppe der Heerpauker bestand aus Johann Gottfried Denck, Leopold Denck, Jacob Leopold Hellmann, Maximilian Hellmann, Heinrich Mayer und Leopold Philipp Vogel³⁹.

Die Sängerinnen waren Anna d'Ambreuille (verh. Perroni), Rosa d'Ambreuille (verh. Borosini), Anna Elisabeth Badia, Maria Continin (geb. Landinin), Maria Anna Conti (geb. Lorenzani), Maria Veronica Hilverdingin (Scholarin), Theresia Holtzhauserin (verh. Reutterin), Katherina Kaplerin, Catharina Micheli, Lucretia Panizza (verh. Sorosina), Barabara Pisanin, Anna Barabara Rogenhofferin (verh. Schnautzin), Maria Anna Schultzin, Maria Regina Sconianzin und Kunigunde Sutterin⁴⁰. Maria Anna Schultzin wird von Schätzel⁴¹ als mit Maria Veronika Hilverding, geborene Schultzin, ident angenommen, die im Gegensatz zu Topka⁴² bei Köchel ebenfalls nur als eine Person, nämlich M. Anna Hüllverding (Schulz), gelistet ist⁴³. Ich werde mich hier an der Forschung Topkas orientieren und beide in meine Untersuchung aufnehmen.

³⁸ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/53f.

³⁹ Ebenda, S. II/54f.

⁴⁰ Ebenda, S. II/36f.

⁴¹ B. SCHÄTZEL, Die Sängerinnen im Wien des 18.Jh. Mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Hofmusikkapelle und der Hoftheater. Biographien und soziales Umfeld, Diplomarbeit Wien 2000, S. 11

⁴² TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/37.

⁴³ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 20), S. 75.

Die Sopranisten waren Agostino Antonelli, Angelo Antonelli, Vincenz Brutti, Johann Carestini, Agostino Galli, Domenico Genuesi, Johann Höld, Carlo Menga, Joseph Monteriso, Angelo Monticelli, Pietro Petazzi, Peter Rauzzino, Felice Salimbeni, Domenico Tollini, Johann Baptist Vergelli, Johann Vincenzi und Giacomo Vitali⁴⁴. Die Altisten bestanden aus Filippo Antonelli, Giuseppe Appiani, Antonio Amaducci, Peter Cassati, Julio Cavaletti, Pietro Galli, Johann Greco, Lorenz Masselli, Salvator Mellini, Johann Ludwig Miraglies, Cajetano Orsini, Nicola Signorile, Johann Baptist Vergelli und Johann Vincenzi⁴⁵.

Weiters die Tenoristen: Johann Joseph Angermayr, Thomas Bigelli, Cajetano Borghi, Franz Borosini, Carlo Costa, Ignaz Finsterbusch, Silvio Garghetti, Vincenz Lampi, Matthias Oettel, Christian Payer, Joseph Timmer, Joseph Ferdinand Timmer und Marcell Sebastian Zeitlinger⁴⁶. Topka führt in ihrer Dissertation nur einen Tenoristen namens Timmer⁴⁷ an, während Köchel einen Joseph Timmer mit 540 fl (zur Währung siehe Kapitel I.9.1) und eine Joseph Timmer jun. mit 200 fl Jahresgehalt nennt⁴⁸. Auch im Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) ist von den Brüdern Joseph Timmer und Joseph Ferdinand Timmer die Rede, beide Tenoristen am Wiener Hof⁴⁹, weswegen ich wohl dieser Meinung als neuester folge und in meinen weiteren Untersuchungen von beiden sprechen werde. Weiters die Bassisten: Marc' Antonio Berti, Peter Paul Bezzoni, Antonio Bigoni, Johann Baptist Cattivelli, Casper Coruo, Friedrich Gozinger, Carl Herich, Matthias Hueterer, Johann Caspar Liedmayer, Joseph Moser, Ignaz Leopold Pielacher, Anton Pöck, Christoph Praun, Adam Felix Sances, Christoph Friedrich Tenck und Anton Werndl⁵⁰. Die Hofscholaren, die es unter

⁴⁴ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/37f.

⁴⁵ Ebenda, S. II/38f.

⁴⁶ Ebenda, S. II/39f.

⁴⁷ Ebenda, S. II/40.

⁴⁸ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 74.

⁴⁹ MGG, Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 16., Kassel 1994-2007², S. 833f.

⁵⁰ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/41f.

Karl VI. nie zu einer anderen Anstellung brachten, waren Ignati Conti, Joseph Nosoto, Ignati Stadlmann und Wenzel Pirck⁵¹.

⁵¹ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/55f.

I. Die Gesellschaft unter Karl VI.

I.1. Zur Entwicklung des Absolutismus

In der frühen Neuzeit kam es durch den wachsenden Geldumlauf wegen eines vermehrten Zustroms von Edelmetallen nach Europa, zunehmender Handelstätigkeit und damit verbundenem gesteigerten Einkommen der Bürger sowie den damit einhergehenden wachsenden Steuereinnahmen der Zentralherren zu einer starken Inflation. Die damit verbundene Preissteigerung traf vor allem den Feudaladel, da dieser von den Einnahmen seiner Güter lebte, die sich in dieser Entwicklung nicht erhöhten, während die Kaufkraft jedoch abnahm⁵². Durch die Erfindung und den Einsatz von Feuerwaffen wurde auch die Infanterie der adeligen Reiterei überlegen, was einen Bruch des Waffenmonopols des Kriegerstandes bedeutete. Davor hatten Adelige eine rein militärische Funktion ausgeübt, doch am Beginn der Neuzeit wurden sie bestenfalls zu Führern einer plebejischen Truppe. Könige und Kaiser konnten hingegen bei steigenden Steuereinnahmen so viele Söldner mieten wie sie wollten, was jene von den Kriegsdiensten der Gefolgsleute unabhängig machte. So kam es zu einer Machtverschiebung zugunsten der Fürsten, die die Edelleute zu einem einfachen, halb bäuerlichen Leben verurteilte, was natürlich auch einen Prestige- und Einkommensverlust für jene zur Folge hatte⁵³.

Aufgrund dieser Entwicklung trat ein großer Teil des Adels in den Dienst der Fürsten und Herrscher ein und machte sich somit von diesen abhängig. So schied der Hofadel als frühere Opposition aus und der König brauchte die Erhaltung des Adels nur noch aus machtpolitischer Notwendigkeit. Der Absolutismus griff also zunächst vor allem in das Leben der Hofadeligen ein und in der Folge dann in weitere Bereiche wie den Bürokratismus, den Militarismus und den Merkantilismus, die alle Ausdrucksformen des

⁵² H.C. EHALT, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Dargestellt vor allem am Beispiel des Wiener Hofes unter Leopold I., Joseph I. und Karl VI., Dissertation Wien 1978, S. 22.

⁵³ Ebenda, S. 22.

Disziplinierungsprozesses waren, bis hin zu den einfachsten Untertanen. Mit dieser Entwicklung ging auch das Anwachsen der herrschaftlichen Lebensansprüche einher, womit wiederum deren Umfang und Bedeutung wuchsen⁵⁴.

So wandelte sich auch die Bedeutung des Turniers: Im Mittelalter bestand die Möglichkeit, dass der König jemandem durch kämpferische Unterlegenheit weichen musste, während die romantische Wiedergeburt des Turniers im 16. Jahrhundert keiner militärischen Realität mehr entsprach. Der Ausgang stand vorher fest, der vornehmste Teilnehmer war der ausgemachte Sieger und die weiteren Plätze wurden je nach Rang der Teilnehmer vergeben. Der Ablauf wurde geplant, wobei Geschicklichkeit und Eleganz Mut und Kraft verdrängten. So wich der Ritter dem Kavalier, was das Turnier in die Nähe von Ballett und Theater brachte und dann im Absolutismus zu den großen Reitfesten – den Karussells in Paris und den Rossballetten in Wien – führte. Dabei agierten die Edelleute wie Tänzer in Reihen, unterschieden nach Farben und Kostümen. Die höfische Hierarchie wurde hierbei nur noch dargestellt und das Kampfspiel war zum Theater geworden⁵⁵.

I.2. Zum Absolutismus in der Forschung

Kulturhistoriker übernahmen die Begriffe einer ästhetisierenden Kunstgeschichte wie Gotik und Renaissance, die damit nicht nur eine Bezeichnung für eine künstlerische Erscheinung sondern den gesamten gesellschaftlichen Kontext beschreiben sollten. Diffuse Kategorien wie Barockmensch, Barock-Typus, barockes Verhalten oder barockes Lebensgefühl wurden geschaffen, die dem Postulat nach einer Geschichtsschreibung als Kunstwerk entgegen kamen, während präzisere Begriffe wie Absolutismus, Gegenreformation, Merkantilismus oder ähnliche diesem ästhetischen Bedürfnis, die Vielfalt einer Epoche zu beschreiben, nicht

⁵⁴ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 23.

⁵⁵ Ebenda, S. 24.

nachkamen⁵⁶. Weiters führte es zu einer fragwürdigen Geschichtsbetrachtung, wenn Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft nicht als politisches Mittel erkannt, sondern vielmehr als ästhetisch und moralisch begründet gesehen wurden, wie es noch 1957 im Buch *Aus der Welt des Barock* geschah⁵⁷.

Die spätere Absolutismus-Forschung hat außerdem bewiesen, dass „... die ältere Vorstellung von der durch das Königtum konsequent durchgeführten Entmachtung und Ausschaltung aller Konzentrierung entgegenwirkenden Kräfte der Wirklichkeit nicht entspricht.“⁵⁸ Der Herrscher war also nicht der alleinige und allwissende Machthaber, sein Status war sehr wohl von verschiedenen Faktoren abhängig, wie auch den Künsten, die die Zurschaustellung seiner Macht erst ermöglichten. In dieser Hinsicht ist die Aufgabe dieser Arbeit, die soziale Stellung der Künstler nicht nur als untergeordnete *Ausschmücker*, sondern als dem absolutistisch-politischen Ausdrucksideal zweckdienliche Institution zu untersuchen. Eine Abhängigkeitsbeziehung, die sowohl von Seiten der Künstler und Musiker am Hof als auch von Seiten des Hofes selbst bestanden hat, veränderte auch die soziale Stellung ersterer.

I.3. Zu Karl VI.

I.3.1. Zur Ausbildung Karls VI.

Karl VI. erhielt eine seinem Rang als zukünftigem spanischen König entsprechende hochwertige Ausbildung, die noch mehr gemäß dem habsburgischen Tugendideal, einschließlich dem Tugendkodex und der Tugendnachfolge, als staatstragende Prinzipien folgte. Die Einhaltung des Zeremoniells galt als Garant für die gottgewollte Ordnung und Karl VI. pflegte jene von Jugend an, um seine hohe Geburt nach außen zu demonstrieren⁵⁹.

⁵⁶ EHALT, *Ausdrucksformen* (zit. Anm. 52), S. 17.

⁵⁷ Ebenda, S. 18.

⁵⁸ J. KUNISCH, *Absolutismus. Europäische Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime*, Göttingen 1986, S. 183.

⁵⁹ E.Th. HILSCHER, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik.*, Graz 2000, S. 150.

Karls VI. Ethikunterricht wurde hauptsächlich von Jesuiten geprägt, auch unter der Verwendung des Buches *Von Thaten und Tugenden der Vorfahren* aus dem Jahr 1695, in dem jedem Habsburger Monarchen spezielle Tugenden zugeordnet wurden. Ebenfalls sind zahlreiche historische und geografische Bücher für seinen Unterricht angekauft worden, darunter Grafiken von den Schlachten Alexanders des Großen⁶⁰. Karls VI. Erziehung basierte auf der Universalhistorie und den Tugendexempeln, während im Gegensatz dazu Joseph I. von dem weltlichen Historiker Wagner von Wagenfels und im religiösen Bereich „auffallend liberal, ja antijesuitisch“ erzogen wurde⁶¹. Karls VI. musikalische Ausbildung wurde von Ferdinand Tobias Richter übernommen.

Johann Basilius Küchelbecker schrieb im Jahr 1730 über den hohen Bildungsstand des Kaisers: „Es wurde unser Monarche [Karl] von Dero Allerhöchsten Kayserlichen Eltern höchst sorgfältig und rühmlich in allen fürstlichen Tugenden, Exercitiis und wissenschaften erzogen, und bey denselben nichts gespahret, was Dieseöben nur immer geschickt machen können, so viele Cronen zu tragen. [...] Die Szudia, welchen Kayserliche Majestät selbstn ergeben, werden von Ihnen sehr aestimiret. Es verstehen Dieselben nicht nur, sondern reden und schreiben auch Lateinisch, Italiänisch, Spanisch und Frantzösisch. Sie sind in der Mathematique, vornehmlich in Architectura civili & militari wohl erfahren. Sie lieben nicht nur die Music, sondern verstehen dieselbe auch ungemein wohl, und spielen auf verschiedenen Instrumenten; Sie verstehen die Composition, und hören sogleich, wenn bey einer Music oder Opera ein Fehler vorgehet. Ferner sind dieselben ein grosser Liebhaber von Mahler- und Schildereyen, wie auch anderer curiosis, und bringen manche Stunde in der Kayserlichen Schatz- und Kunst-Cammer zu.“⁶²

⁶⁰ F. POLLEROSZ, *Monumante Virtutis Austriae. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI.*, in: M. HÖRSCH, E. OY-MARRA (Hrsg.), *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei*, Petersberg 2000, S. 101.

⁶¹ Ebenda, S. 103.

⁶² Zit. nach HILSCHER, *Leier und Schwert* (zit. Anm. 59), S. 150.

Karl verstand sich auf das Komponieren und Dirigieren, womit er demonstrierte, dass ein Herrscher in allen Dingen perfekt war – oder perfekt sein musste. Zahlreiche Anekdoten künden von seiner Virtuosität, an dieser Stelle eine von Friedrich Wilhelm Marpurg: „Im Jahre 1724 ward eine auf die Geburt der letzten Österr. Erzherzogin von dem berühmten Oberkapellmeister componierte Oper am Wiener Hofe aufgeführt, welche Kayser Carl dem VI.ten dergestalt zu gefallen das Glück hatte, dass als sie zum drittenmal vorgestellt ward, derselbe zum Vortheil aller derjenigen, die in selbiger gesungen und gespielt hatten, eine Lotterie von Juwelen, goldnen Uhren und Tabatieren usw. veranstaltete, in welcher alle Loose Treffer waren, und das geringste Loos 500 fl, die grösseren aber 1000, 1500 bis 2000 fl betrugen. Der Kayser selbst spielte das Clavier, und accompagnierte die Singstimmen durch die ganze Oper, die älteste Erzherzogin aber agierte auf dem Theater. Die Kayserin hatte die Partitur, woraus der Kayser spielte, aufs kostbarste einbinden lassen und sie Sr. Majestät in ihrem Nahmen beym Eintritt ins Orchester überreichen lassen. Der Kayser nahm die Partitur und machte der Kayserin eine Verbeugung, setzte sich vor den Flügel und gab zeichen, um die Oper anzufangen. Bei dieser dritten Aufführung geschah es, daß der Oberkapellmeister Fux, der beständig hinter dem Kayser stand und die Partitur umwendelte, an einem gewissen kritischen Ort der Oper, über die Kunst und Distinction Sr. Majestät im Accompagniren, in solche Entzückung geriehet, dass er ein lautes Bravo! ausbrach, und das Compliment hinzufügte: Halter! Ew. Majestät könnten überall einen Obercapellmeister abgeben! Der Kayser kehrte sich um und antwortete lächelnd: Halter!, mein lieber Obercapellmeister, wir haben es als Kayser besser!“⁶³

In allen Bereichen, die ein Fürst beherrschen sollte, gab es solche Anekdoten zu hören. Diese haben zwar keine historische Beweiskraft, sagen aber doch einiges über die Zeit, in der sie entstanden, und die Darstellung eines Herrschers unter seinen Zeitgenossen aus. Fürst Anton Florian von Liechtenstein war der Leiter der Erziehung Karls VI. und später dessen

⁶³ A. LIESS, Fuxiana, Wien 1958, S. 33f.

Obersthofmeister, sodass er entschiedenen Einfluss auf die Kunstunternehmungen Karls VI. ausüben konnte⁶⁴.

I.3.2. Zum Charakter Karls VI.

Karl VI. führte sein ganzes Leben Tagebücher, die sich heute im Haus- Hof- und Staatsarchiv in Wien befinden. Es sind meist eher dünne Quartheft aus gewöhnlichem weißen Papier, die Seiten sind fast immer dicht beschrieben. Karl VI. führte sein Tagebuch Tag für Tag und in deutscher Sprache. Er schrieb über sein häusliches Leben und über verschiedene ihm nahestehende Personen. In diesem Tagebuch werden sowohl seine Neigungen als auch seine Schwächen erkennbar: Das unkontrollierte Gefühl spielte bei ihm wohl eine größere Rolle als der prüfende Verstand, Geschick und Geschehen bedeuteten ihm mehr als die vorbedachte Tat⁶⁵.

Folgendes Ereignis gibt ebenfalls Aufschluss über sein Wesen: Am 10. Juni 1732 traf Karl VI. seinen Oberstallmeister Adam Franz Fürsten von Schwarzenberg versehentlich bei der Jagd, so dass dieser am nächsten Tag verstarb. Augenzeugen berichten, dass Karl VI. so bestürzt war, dass er hinter Etikette und Selbstdisziplin hervorbrach, sich die Perücke und den Hut vom Kopf riss und lange Zeit nicht zu beruhigen war⁶⁶. In heutiger Zeit scheint eine solche Bestürzung bei einem schrecklichen Unfall wie diesem völlig angemessen, damals war die Situation aber anders und dies wurde nicht besonders gern gesehen. Irgendwie erzeugt es schließlich doch Sympathie, wenn jemand, der in einer so beengten Zeit zu einer unglaublichen Beherrschung erzogen wurde, trotzdem eine für uns menschlich völlig gesunde Reaktion hervorbrachte.

⁶⁴ POLLEROSZ, Kunstpolitik (zit. Anm. 60), S. 103.

⁶⁵ H. L. MIKOLETZKY, Das große 18. Jahrhundert. Von Leopold I. bis Leopold II., Wien 1967, S. 99.

⁶⁶ Ebenda, S. 103.

Karl VI. wird ein sehr verschwommener Charakter zugeschrieben, er wird als verschlossen und zurückhaltend – aus heutiger Sicht für mich sehr verständlich – beschrieben. Er schenkte niemandem sein vollstes Vertrauen, sein einziger intimer Freund war Graf Johann Michael Althan, der ebenso zurückhaltend wie Karl beschrieben wird⁶⁷. Bei seinem Tod schrieb Karl VI. über ihn, wie über niemanden zuvor oder danach: „Mein trost, mein treyster Diener, mein Herzensfreundt, der mich, wie ich ihn 19 Jahr inniglich gelibt in wahrer Freundschaft.“⁶⁸

Karls VI. Charakter wird von Hilscher durch das Scheitern seiner ehrgeizigen Pläne in Bezug auf Spanien als traumatisiert beschrieben. Er war laut Hilscher verunsichert und versuchte seine persönlichen Probleme hinter einer Fassade aus Prunk und Zeremoniell zu verstecken. Er tendierte zu einer rückwärtsgewandten Lebenseinstellung, die ihn näher zu seinen Ahnen als zu seinen Zeitgenossen brachte⁶⁹.

I.4. Zur politischen Situation

Kaiser Karl VI. war Herrscher über einen Vielvölkerstaat seltenen Ausmaßes. Dazu gehörten der Kern der Erblande: Die Erzherzogtümer Österreich unter und ob der Enns, die Gefürstete Grafschaft Tirol mit den vorarlbergischen Grafschaften und die Herzogtümer der Steiermark, Kärnten, Krain und Görz. Weiters die Länder der Böhmisches Krone, also das Königreich Böhmen, die Markgrafschaft Mähren und das Herzogtum Schlesien, sowie die Länder der ungarischen Krone, das Königreich Ungarn, das Großfürstentum Siebenbürgen, Kroatien und Slowenien. Vom Kern teilweise getrennt waren die österreichischen Niederlande und die italienischen Gebiete, also seit 1714 Mailand, Mantua, Sardinien, Neapel und das Herzogtum Mirandolina, wobei 1720 Sardinien gegen Sizilien eingetauscht wurde⁷⁰.

⁶⁷ E. BRUCKMÜLLER, Sozialgeschichte Österreichs, Wien 1985, S. 104.

⁶⁸ MIKOLETZKY, Jahrhundert (zit. Anm. 65), S. 105.

⁶⁹ HILSCHER, Leier und Schwert (zit. Anm. 59), S. 151.

⁷⁰ F. HUSS, Die Oper am Wiener Kaiserhaus unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., Diss. Wien 2003, S. 7

Während man sich von Karls Vorgänger Joseph große und dringend anstehende Reformen erwartete, war man nach dessen Tod sicher, dass diese nicht von Karl VI. umgesetzt werden würden. Dieser wurde unter seinen Zeitgenossen als ähnlich träge wie sein Vater eingestuft. Karl VI. verhielt sich außenpolitisch eher passiv. Selbst als die österreichischen Länder zunehmend in politische Isolation gerieten wurde er nicht aktiver. Seine größten Bestrebungen waren stets der Kampf um das spanische Erbe und die Durchsetzung der Pragmatischen Sanktion, wovon sich nur letzteres mit großen Einbußen verwirklichen ließ⁷¹. Die Siege bei Peterwardein und Belgrad über die Türken in den Jahren 1716 und 1717 beendeten schließlich die Unsicherheit, die in Österreich während der Besetzung Ungarns durch die Türken noch immer geherrscht hatte. Dadurch wurden die Jahre zwischen 1684 und 1740 die blühendsten Jahre der österreichischen Geschichte. Die Hauptstadt Wien musste praktisch neu aufgebaut werden, wofür einige der besten Architekten der Zeit zur Verfügung standen⁷². „Der Anspruch der Universalmonarchie, für Karl VI. insbesondere der Traum von der Weltherrschaft Karls V., als staatspolitische Leitidee gleichwohl aufrechtzuerhalten, rückten stärker denn je ins Reich der Utopie, einer künstlich am Leben erhaltenen Welt der Illusion, an welcher die Künste und insbesondere die Musik wie seit jeher tragenden Anteil hatten.“⁷³

I.5. Zu den gesellschaftlichen Klassen

In seinem Luxuspatent vom 28. September 1671 versuchte Leopold I. den Luxus (-konsum) durch Einteilung der Gesellschaft in fünf soziale Klassen abzustufen und zu normieren. Dies

⁷¹ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 10f.

⁷² R. FLOTZINGER, E. WELLESZ, Johann Joseph Fux. Musiker-Lehrer-Komponist für Kirche und Kaiser, Graz 1991, S. 7.

⁷³ Th. ANTONICEK, 1711-1740: Constantia et Fortitudine. Höhenflug von Kunst und Wissenschaft unter Karl VI., in: S. ANTONICEK, Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 98.

geschah mit Ausnahme der drei oberen Stände und wirklicher kaiserlicher Räte, nicht jedoch von Nobilitierten ohne Besitz der Landschaft⁷⁴.

Diese fünf Klassen waren eingeteilt wie folgt: Zur ersten gehörten die kaiserlichen Räte, Beamte und hohe Hofbedienstete, die Offiziere, Doktoren der Rechte und der Medizin sowie Nobilitierte, die Landgüter besaßen. Weiters die Salz- und Eisenamtänner, die Hof- und Nö. Regierungsbuchhalter, die fürstlichen Kammerdiener, Burggrafen, Bürgermeister und Stadtrichter von Wien und Linz. Zur zweiten Klasse zählten Nobilitierte ohne Güter, Buchhalterei-Rechnungsräte, Hofmusiker, niedere Hofbedienstete der mittleren Ebene, Matner und andere Beamte sowie öffentliche Notare, Richter und Bürgermeister der anderen landesfürstlichen Städte. Außerdem Niederlagsverwandte, Hofbefreite, Handelsleute, obere Beamte der grundbesitzenden Adeligen und andere mehr. Die dritte Klasse bestand aus Buchhalterei-Bediensteten, Konzipisten, Kellermeistern, Zimmerwärtern, Tafeldeckern, Gardesoldaten, den Trompetern des Hofes und den vornehmen bürgerlichen Handelsleuten. Auch andere angesehene Bürger, die kein Handwerk betrieben, sowie Künstler – Maler, Bildhauer, Architekten –, Faktoren, Schreiber, Kaufleute und Adelsbeschließerinnen gehörten dazu. Die vierte Klasse stellten die Falkner, Jäger, Heger, Kapelldiener, Torsteher, Sesselträger, Sänftenträger, die gemeinen Bürger, Handwerksleute, Schulmeister, Mesner und niedere Kanzleibeamte sowie Köche und Köchinnen. Die fünfte Klasse waren schließlich die Untertanen, also vorwiegend Bauern und andere Inleute wie Tagelöhner und anderes gemeines Volk⁷⁵.

Der Boden befand sich ausschließlich in den Händen des Adels und der Kirche, die diesen von Leibeigenen bearbeiten ließen und dadurch enorme Einkünfte ihr Eigen nennen

⁷⁴ Th. WINKELBAUER, Das Geld ist sanguis corporis politici. Notizen zu den Finanzen der Habsburger und zur Bedeutung des Geldes im 16. und 17. Jahrhundert, in: HÄUSLER, Wolfgang, Geld. 800 Jahre Münzstätte zu Wien, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstforum Bank Austria und Münze Österreich, Wien 1994, S. 148.

⁷⁵ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 12.

konnten⁷⁶. Ein durchschnittlicher Adeliger besaß 50.000 Morgen, heute 125 km² oder 0,15% der Fläche des heutigen Österreich. Der reiche Fürst Esterhazy hatte jedoch sieben Millionen Morgen Land, das sind 17.500 km², eine Fläche, die etwa einem Fünftel des heutigen Österreichs entspricht. Im 16. Jahrhundert gab es etwa 500 Adelige, deren Zahl sich durch die Erhöhung des Zeremoniells im frühen 18. Jahrhundert auf etwa 2.000 steigerte⁷⁷.

Eines der Mittel um zwischen Herren, Rittern und allen Untertanen zu unterscheiden war die Kleiderordnung, noch 1732 durften Untertanen keine ausländischen Stoffe tragen⁷⁸.

I.6. Zum Selbstverständnis des absolutistischen Herrschers

In der Neuzeit berief sich der Herrscher wie schon davor im Mittelalter auf die göttliche Gnade, durch die ihm sein Amt verliehen wurde, wodurch er sein Herrscheramt ausüben konnte. Er sah sich aber nicht mehr nur als Exekutor und Stellvertreter des göttlichen Willens, sondern stand selbstbewusst über seinen Untertanen. Der Herrscher betonte jetzt mehr die weltliche Macht als die göttliche Gnade, wobei diese im Falle der Habsburger, vor allem in der Zeit der Gegenreformation und durch das Tragen der römisch-deutschen Kaiserkrone, trotzdem einen großen Stellenwert besaß⁷⁹. Erasmus von Rotterdam schrieb: „Was Gott für das Weltall, was die Sonne für die Erde, was das Auge für den Körper, das muss der Fürst für den Staat sein.“⁸⁰

Der Herrscher war nun Gott seines Herrschaftsbereiches, er stand außerhalb der Gerichtsbarkeit und war nur Gott gegenüber verantwortlich. So entsprach ein Herrscher einer Typologie, die mit seinem Amt untrennbar verbunden war und eine Anzahl idealer

⁷⁶ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 12

⁷⁷ Ebenda, S. 13.

⁷⁸ BRUCKMÜLLER, Sozialgeschichte (zit. Anm. 67), S. 270.

⁷⁹ E.Th. HILSCHER, Der Wandel im Selbstverständnis des Fürsten als Voraussetzung für Widmungs- und Huldigungskompositionen, in: Th. ANTONICEK, E.Th. HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle, Wien 1999, S. 171.

⁸⁰ Ebenda, S. 171.

Herrschertugenden enthielt. Der habsburgische Tugendkodex erlebte in der Barockzeit seine höchste Ausformung und Überhöhung durch den audiovisuellen Einsatz der Künste. Der Kodex basierte auf mittelalterlichen Herrschertugenden – Fides, Spes, Caritas und Justitia – die mit den sogenannten Römertugenden – Fortitudo, Clementia, Pietas – vermischt wurden. Ferdinand III., Leopold I., Joseph I., Karl VI. und noch Maria Theresia hoben Clementia und Pietas hervor. Diese wurden zu den Kerntugenden der Habsburger um die Stellung des Herrschers zwischen Gott und den Menschen hervorzuheben, was durch die Reformation und anschließende Gegenreformation erforderlich wurde. Es handelte sich also um eine Betonung antiker Heldentugenden verbunden mit der Verehrung bestimmter Heldengestalten antiker Mythologie wie etwa Herkules und Aeneas unter Maximilian I., wobei auch mittelalterlich-christliche Tugenden im panegyrischen Programm blieben. So kam eine Charakterisierung des Herrschers durch den Vergleich mit Gestalten aus der griechisch-römischen Mythologie, der Geschichte und den eigenen Vorfahren zustande⁸¹.

I.7. Zum Hofstaat

I.7.1. Zum Zeremoniell und seiner Bedeutung im Absolutismus

Das Zeremoniell am Hof formte alle Lebensbereiche und verband Nutz-, Prestige-, Herrschafts- und Staatsfunktionen zu einem untrennbaren Komplex. Die zweckmäßige Handlung wurde durch das Zeremoniell geformt und trat oft hinter einer schönen Form zurück oder geriet in Vergessenheit. Bräuche, Riten und Symbole verlieren im gesellschaftlichen Wandel oft sowohl ihre ursprüngliche Bedeutung als auch ihre Funktion und bekommen einen neuen Inhalt. Form und Inhalt einer Handlung stehen in dialektischem Verhältnis zueinander. Dort wo sich zeremonielle, höfische Formen bis heute erhalten haben, sind auch deren Funktionen ähnlich wie im Ancien Régime: Sie konservieren Hierarchien,

⁸¹ HILSCHER, Selbstverständnis (zit. Anm. 79), S. 171f.

nähren Devotion und Untertanengeist und verhindern Diskussion und Spontanität des Handelns⁸².

Fast alle Autoren unterscheiden laut Ehalt zwischen dem Staats- und dem Hofzeremoniell: Das Staatszeremoniell richtet sich an den Regenten oder seine Vertreter, es schreibt äußerliche Handlungen und Wohlanständigkeit vor, damit sich die Ehre und das Ansehen der Untertanen vergrößern. Das Hofzeremoniell hingegen ist an den Hofadel gerichtet, es ist ein strenger Regelkanon betreffend den Umgang mit dem Herrscher. Das Hofleben lief somit als Schauspiel ab: Den Text und die Choreografie für den Fürsten lieferte das Staatszeremoniell, den Text für den Hofadel das Hofzeremoniell⁸³.

Das Hofzeremoniell spiegelte die Machtverteilung innerhalb des Hofes wider, es regelte den Vortritt und fixierte den gesellschaftlichen Wert eines Menschen in jeder Interaktion und zu jedem Zeitpunkt. Im Zeremoniell wurden Rangunterschiede dargestellt, durch die Darstellung an sich gewannen diese aber auch erst an Realität und Wichtigkeit. Der Monarch war der Angelpunkt, der Ausgangspunkt und das Zentrum des Zeremoniells, denn es diente zu dessen Distanzierung, Verklärung und Vergöttlichung und galt als Vorschrift für diejenigen, die sich dem Fürsten näherten. Die Höflinge partizipierten somit in unterschiedlichem Grad an der Grandeur des Herrschers, was von der Nähe zum Thron abhängig war. Am Hof ehrte also jeder den anderen als Diener des gleichen Mysteriums. Der Glanz des Herrschers blieb auch an Dingen seiner Umgebung haften, man musste sich auch in Abwesenheit des Königs vor Thronbaldachinen und Thronsesseln verneigen⁸⁴.

⁸² EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 115f.

⁸³ Ebenda, S. 117.

⁸⁴ Ebenda, S. 118.

I.7.2. Zum Zeremoniell als Herrschaftsmittel

Adelige kamen an den Hof eines Fürsten um an der kultischen Verehrung des Herrschers teilzunehmen, die Nähe zum Thron sicherte ihnen Prestige und damit die Aufrechterhaltung der Distanz zu anderen, sowie gesellschaftliche Existenz und persönliche Identität. Dies kam den Intentionen des Monarchen entgegen: Die Ehrendienste entstanden durch die zeremonielle Stilisierung des fürstlichen Alltags, der gesamte Hofadel war damit beschäftigt und dem Rhythmus des Herrschers unterworfen. Absolutistische Herrscher nützten mit mehr oder weniger Geschick die Machtchancen, die ihnen dieses System bot, sie bestimmten mit ihrer Gunst das Ansehen der Menschen am Hof. Doch das Zeremoniell und die höfische Rangordnung hatten Spielräume, welche der Herrscher nach dem jeweiligen Herrschaftszweck ausnutzte. Eine Position am Hof wurde durch zwei Faktoren bestimmt: Die offizielle Rangordnung und die Gunst des Fürsten. Hofadelige waren also unaufhörlich gezwungen, sich um die fürstliche Gnade oder das Wohlwollen der Favoriten und Maitressen des Herrschers zu bemühen. Das Zeremoniell war also auch das zentrale organisatorische Instrument der Fürsten um die Rangordnung instabil zu halten⁸⁵.

Der Auf- oder Abstieg eines Höflings war also absolut vom Herrscher abhängig, es gab keinen disziplinierteren Dienst als den bei Hof. Die feste Rangordnung und Etikette beugten jeder Spontanität vor. Das Zeremoniell, das jeden einzelnen reglementierte und formte, machte den gewaltigen Hofstaat überschaubar und kontrollierbar. Jedes Aus-der-Reihe-Tanzen wurde öffentlich und damit dem Herrscher sichtbar⁸⁶.

Das Hofzeremoniell wird heute vorschnell als Korsett und Räuber persönlicher Freiheit verdammt, in der Zeit seiner Gültigkeit war es aber ein quasi-juristisches Regelwerk. Es war außerdem selbst eine Kunstform des höfisch-stilisierten Lebens, durch welche die höfischen Künste wiederum weitgehend bestimmt, aber auch angeregt wurden, denn innerhalb der

⁸⁵ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), 129ff.

⁸⁶ Ebenda, S. 25.

Grenzen des Regelwerkes galt es ein Maximum an Kombinationsmöglichkeiten auszuschöpfen und die Grenzen stets neu auszuloten. Das Zeremoniell war wie ein Schachspiel, als Spiel des höfischen Lebens entworfen, und setzte aufgrund des Regelwerkes gewisse Grenzen. Durch vorgegebene Lösungen, also die Folgen von Zügen, gab es auch Sicherheit und Orientierung⁸⁷. Die Musik war in dieses höfische Leben eingebettet und wesentlicher Bestandteil des Hofzeremoniells. Kunst und Zeremoniell waren am Hof eng miteinander verknüpft, sie bedingten einander und waren voneinander abhängig⁸⁸.

I.7.3. Zum Spanischen Hofzeremoniell

Das spanische Hofzeremoniell wurde durch die Heirat Maximilians I. mit Maria von Burgund übernommen und teilte jeden Tag in Hoftage verschiedener Wertigkeit, wobei hohe Festtage gebührend gefeiert werden mussten. Es gab drei Arten von Festtagen: Erstens Galatage – vorwiegend die Geburts- und Namenstage der engsten Mitglieder der kaiserlichen Familie – zweitens Toison-Feste – nur für die Ritter des Ordens vom Goldenen Flies – und drittens Andachten und andere gewöhnliche Zeremonien. Der Kaiser war der Mittelpunkt, der aktiv oder passiv den Stil der Hofhaltung bestimmte. Jede seiner Handlungen wurde zu einer Staatsaktion erhöht und nur Auserwählte und durch Eid verpflichtete durften ihm dienen⁸⁹.

Grundlage für den Umgang zu Hof waren die Ränge der rund 25.000 Personen, die am Hof für die Hofhaltungen des Kaisers, der Kaiserinwitwen und der Erzherzöge für bis zu fast 5.000.000 Gulden pro Jahr beschäftigt waren, wovon 2.175 Personen Karl allein dienten. Die Ränge dieser Personen spiegelten sich unter anderem in den Sitzordnungen, der Ausstattung

⁸⁷ HILSCHER, Leier und Schwert (zit. Anm. 59), S. 153.

⁸⁸ Ebenda, S. 152.

⁸⁹ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 25.

ihrer Sitzgelegenheit mit Rücken- oder Armlehnen sowie Teppichen oder Baldachinen und auch der Anzahl der Schritte, mit der sie dem Kaiser begegneten, wider⁹⁰.

Zum Zeremoniell gehörte wie bereits erwähnt das Feiern wichtiger Feste, also der Galatage, Toison-Feste und anderer Andachten und Zeremonien. Leopold I., Joseph I. und Karl VI. waren bekanntlich große Opern-Fans, so wurden viele Feste mit der Aufführung von Opern und anderen musikalischen Untermalungen gefeiert. Diese waren fester Bestandteil des Zeremoniells und vom Leben am Hof nicht wegzudenken. Es gab zwei Kategorien theatralischer Feste: Öffentliche Aufführungen und Kammerkomödien, zu denen nur ein bestimmter Personenkreis Zutritt hatte, innerhalb dessen es wieder eine genaue Rangordnung gab⁹¹.

Der Beginn des Jahres und auch die Hauptfestzeit des Jahres war der Fasching, der offiziell am 6. Jänner begann. In dieser Zeit gab es Opern, Komödien, Maskenbälle, Schlittenfahrten, Aufzüge und Vergnügungen aller Art. Der Fasching endete – wie auch heute noch – am Faschingsdienstag mit seinem Höhepunkt, einem kostümierten Faschingsball⁹².

Danach folgte die Fastenzeit als Zeit der religiösen Einkehr mit Aufführungen von Oratorien, deren Ende der Karfreitag war. In der Woche darauf begab sich der Kaiser mit seinem Hofstaat gewöhnlich sofort auf eines seiner Landgüter, traditionsgemäß Laxenburg, zur Jagd. Den Sommer verbrachte Karl in der Favorita auf der Wieden, von wo aus es ebenfalls Jagdausflüge nach Schloss Ebersdorf, Inzersdorf, Stammersdorf oder auch Laxenburg gab. Im Oktober übersiedelte man dann wieder in die Hofburg, wo man den Winter verbrachte und es bis zum Advent eine Fülle von Veranstaltungen wie Opern-, Ballett-, Komödien- oder Commedia dell'Arte-Aufführungen gab. Die Vorweihnachtszeit blieb wiederum recht ruhig

⁹⁰ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 25f.

⁹¹ Ebenda, S. 27.

⁹² Ebenda, S. 41.

und religiös, zumeist spielfrei, bis am Dreikönigstag wieder die Karnevalszeit startete. Unterbrechungen dieses Kalenders gab es nur durch Kriege, Trauerfälle oder die Pest⁹³.

I.7.4. Zu den mächtigsten Ämtern

Zur Bewältigung unglaublicher Mengen an Arbeit und vor allem schwieriger Entscheidungen in einem so gewaltigen Reich hatte Karl VI. etliche mächtige Berater, die Einfluss auf ihn – natürlich auch zu ihren eigenen Gunsten – ausübten. Der höchste Beamte im Hofstaat war der Obersthofmeister, er durfte den Kaiser bei Belehnungen und anderen feierlichen Anlässen vertreten. Außerdem hatte er das Aufsichtsrecht über das gesamte Hofpersonal, was öfters Anlass zu Kompetenzstreitigkeiten mit anderen Hofstäben war. An erster Stelle nach ihm rangierten die Ehrendienste, die zum Teil bezahlt waren, aber nur an Männer von Adel vergeben wurden. Dazu gehörten der Oberststabelmeister, der das Zeremoniell bei Tisch zu leiten hatte, der Silberkämmerer, der Oberstküchenmeister, die Mundschenken, der Vorschneider und die Truchsessin. Danach folgte schon die Hofkapelle mit den Predigern, Kaplänen und allen Musikern außer den Hof- und Feldtrompetern⁹⁴. 1735 erfuhr dieser Theatralstaat eine Neuorganisation: Ihm wurden ab diesem Zeitpunkt auch die Poeten, die Theaterangestellten, wie Ingenieure, Maschinisten, Sticker, Tischler sowie auch die Tänzer unterstellt⁹⁵.

An zweiter Stelle im Hofstaat Karls VI. standen der Oberstkämmerer und sein Stab. Ihnen waren alle, die für das leibliche und geistige Wohl des Herrschers zu sorgen hatten, unterstellt. Das waren die Kämmerer, deren Aufgabe es war in der Kammer sowie in der Garderobe des Kaisers Dienst zu tun, Nachtwache zu halten oder ähnliche Aufgaben zu

⁹³ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 44.

⁹⁴ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. I/19f.

⁹⁵ Ebenda, S. I/21f.

erledigen, weiters die Leibärzte, Beichtväter und viele andere⁹⁶. Da die Pflege von Kunst und Wissenschaft ein persönliches Anliegen des Kaisers war, fiel dem Oberstkämmerer auch die Verwaltung der kaiserlichen Sammlungen und der Kammerkünstler zu⁹⁷.

Nur mehr an dritter Stelle stand der Obersthofmarschall, dessen Amt ursprünglich von größerer Bedeutung war. Er hatte die Jurisdiktion über alle am Hof befindlichen Personen und musste Gäste empfangen sowie Audienzen vorbereiten. Ihm standen ein Sekretär, einige Assessoren und Doktoren der Rechte zur Seite⁹⁸. Danach kamen der Oberstallmeister, der Obersthof- und Landjägermeister, der Obersthoffalkenmeister und das Hofbauamt⁹⁹.

Weitere hohe Ämter am Hof waren der Reichsvizekanzler, der Reichshofratspräsident, der Hofkammerpräsident, der österreichische Kanzleivorstand und der oberste Böhmisches Kanzler. Diese Posten waren alle mit den Abkömmlingen der höchsten adeligen Familien des Reiches besetzt¹⁰⁰, die ihre Stellungen nutzten um das Ansehen und den Reichtum ihrer Familien zu steigern.

I.7.5. Zur Rationalität und Vernunft in der höfischen Gesellschaft

Die Begriffe „richtig“ und „vernünftig“ sind stets abhängig von der Struktur einer Gesellschaft und das Ergebnis realitätszugewandter Überlegungen. Aus berufsbürgerlicher Sicht erscheint es vernünftig, was zum Gewinn finanzieller Machtchancen führt: Die Kalkulation von Verlust und Gewinn ökonomischer Werte ist das wichtigste steuernde Element. Im Ancien Régime war die Vernunft aber von der Konkurrenz um Prestige und Statuschancen – also Ehrenämter, Titel und andere Gunstbeweise – geprägt. Bei Adeligen mussten sich die Ausgaben nach dem aktuellen oder dem angestrebten Rang richten, wobei

⁹⁶ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. I/22f.

⁹⁷ Ebenda, S. I/24.

⁹⁸ Ebenda, S. I/25.

⁹⁹ Ebenda, S. I/26ff.

¹⁰⁰ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 10f.

häufig finanzielle Einbußen in Kauf genommen wurden. Fürst Schwarzenberg erkaufte sich das Amt und die Würde des Oberstallmeisters mit 100.000 fl an Geschenken und 500.000 fl an Darlehen, obwohl die Charge für dieses Amt nur 2.000 fl jährlich waren. Das Amt war jedoch so begehrt wegen der Nähe zum Thron des Herrschers, der den Hofadel teilhaben ließ an seiner *Grandeur*. Eine gewisse Stellung verpflichtete ebenfalls zu einem aufwendigen Lebensstil, wofür man natürlich viel Geld brauchte. Solche Handlungen, die aus berufsbürgerlicher Sicht unvernünftig und unrealistisch scheinen, konnten nur für höfische Menschen einen hohen Grad an Zweckmäßigkeit besitzen¹⁰¹.

Die kritische Vernunft war am Hof ebenfalls ausgeschaltet. Die Entfaltung von Kritik setzt die Ranggleichheit zweier Gesprächspartner voraus oder zumindest den momentanen Verzicht auf die Honorierung des höheren Ranges zugunsten der besseren Argumentation. Die räumliche Voraussetzung für eine egalitäre Diskussionsatmosphäre fehlte aber in den Schlössern, Gärten, und Palais des Absolutismus vollkommen. Ein Schloss sollte vielmehr die Verfestigung der hierarchischen Kommunikationsstruktur bewirken, der Unerreichbarkeit des Herrschers entsprach die Unfehlbarkeit seines Urteils¹⁰².

„Bei Hof wird nicht der Wert von Geschäftshäusern in der Meinung von Geldanlegern notiert, sondern der Wert der interagierenden Höflinge in der Meinung der zum Hof gehörigen Personen. Gliederung und Ausstattung der Schlösser und Gärten mussten dementsprechend eine Fülle von Möglichkeiten bieten, den aktuellen Wert eines Menschen im Verhältnis zum jeweiligen Wert seines Standesgenossen zum Ausdruck zu bringen.“¹⁰³

¹⁰¹ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 63f.

¹⁰² N. ELIAS, zit. nach ebenda, S. 98.

¹⁰³ Ebenda, S. 98.

I.7.6. Zu Intrigen und Diplomatie

Nachdem das Duell als Konkurrenzkampf am Hof verboten worden war, entwickelten sich neue Formen wie Intrigen und Diplomatie, der Kampf mit Worten verdrängte also den Degen. Dabei wurden alle Entscheidungsmittel, auf die der Fürst keinen Einfluss hatte, ausgeschaltet und es ging niemals um die Sache selbst, sondern immer um ihre Beziehung zu bestimmten Personen. Während in heutigen berufsbürgerlichen Gesellschaften das Denken und Handeln durch Versachlichung und Verdinglichung auch des Persönlichen geprägt ist, ein Primat des Was vor dem Wie herrscht, zählte am Hof nicht das bessere Argument oder die autonome Kritik. Dort war für die höhere Vernunft nur der höhere Rang ausschlaggebend, jedoch keine sachorientierten Argumente, die Anforderungen an die Wirklichkeit gestellt hätten. Die Kommunikation an den Höfen passierte nicht durch eine sachliche Analyse, Argumentation oder gar fachliche Kompetenz, diese waren am Hof als bürgerliche Eigenschaften verpönt. Am Hof gefragt waren Bonmots und geistreiche Wendungen, zur repräsentativen Öffentlichkeit gehörten Wortarabesken und rhetorische Formeln, die der Höfling können musste. Die Wahl aus einem großen Fundus an rhetorischen Wendungen hing immer vom Gesprächspartner ab, was oft unglaublich überschwängliche Anreden zur Folge hatte¹⁰⁴.

So gab es am Hof keine Chance auf autonome Entfaltung, da die Voraussetzungen für einen freien Markt der Meinungen fehlten. An die Stelle einer persönlichen Wertordnung trat also die soziale Rangordnung. Was man für gut, schön und wahr hielt, hing vom Rang des Gesprächspartners und von taktischen Überlegungen ab. Die letzte Instanz für das, was als richtig angesehen wurde, war immer der Herrscher¹⁰⁵.

Die Erziehung eines Höflings, die Ausbildung und Übung seit früher Kindheit waren Voraussetzung für dieses Verhaltensideal, die Kardinalstugend der Selbstbeherrschung musste von klein an in maskenhafter Unzugänglichkeit und Zurückhaltung geübt werden.

¹⁰⁴ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 72f.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 73.

„Der Höfling muss, um seine soziale Existenz zu sichern, das Gewissen verstecken.“¹⁰⁶ Das Wichtigste für den sozialen Erfolg war die Anleitung zur Menschenkenntnis, sie zu durchschauen und für persönliche Bemühungen zu gewinnen¹⁰⁷. „Ein großes Repertoire an Gesten, mit denen man Achtung, Verachtung, Freude, Trauer, Missbilligung, Zustimmung und alle anderen Gefühle in feinen Abstufungen zum Ausdruck bringen konnte, unabhängig davon, was tatsächlich in einem vorging, war Grundvoraussetzung, um hier Erfolg zu haben.“¹⁰⁸ Eine weitere Grundvoraussetzung dieses Systems war nicht arbeiten zu müssen, da man alle Zeit für Äußerlichkeiten brauchte. In solch einer Gesellschaft eignen sich zitierte Fertigkeiten vorzüglich als Beweise unproduktiver Tätigkeit¹⁰⁹.

In Bezug auf das Thema dieser Arbeit stellt sich hier die Frage, ob und wie es nicht doch eine Vernunft beziehungsweise eine logische Denkweise am Hof gegeben haben muss, im Hinblick auf die Auswahl von bildenden Künstlern und Musikern, die für den Hof arbeiten sollten. Wie bereits erwähnt wurde, war die Kunst ein wichtiges Mittel zum Ausdruck von Machtanspruch. Zu diesem Zweck mussten mit einer gewissen erforderlichen Rationalität die dafür am besten geeigneten Künstler ausgewählt werden.

I.7.7. Zum Charakter des Hofes

Höfe waren – im Gegensatz zum gewachsenen Organismus einer Stadt – aufgepfropfte Institutionen, Zweckgemeinschaften, die mit spezifischen Lebensformen gefüllt waren und eine eigene Kultur entwickelten. Ihre Hierarchie spiegelte die Geisteshaltung der Zeit wider, deren Ursprung im Verwaltungstechnischen lag und deren übersteigter Ausdruck im Zeremoniell mündete. Der Hof war ein Staat im Kleinen, eine fest gefügte, strenge und undurchbrechbare, weil gottgewollte Ordnung. An der Spitze stand der Herrscher und der Hof

¹⁰⁶ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 73f.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 74.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 76.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 77.

war sein Lebensbereich und kultisches Ambiente. Seine Person gewann an zusätzlichem Ansehen durch eine große Gesellschaft möglichst illustrier Persönlichkeiten um ihn herum. Eine prunkvolle materielle Ausstattung war die einzig mögliche Umgebung für einen Fürsten, der den Adel durch Attraktivität in seinen unmittelbaren Umkreis band. Die Ausstattung spielte eine große Rolle als Machtmittel, sie musste einer großen Konkurrenz imponieren und einen nötigen Abstand zum Lebensbereich des gemeinen Mannes schaffen. Der Hof war der Rahmen für die Personen, die in ihm lebten, und jedes Einzelement darin – die materiellen Gegebenheiten, die Lebensart, das Zeremoniell – musste höchsten Ansprüchen genügen¹¹⁰.

I.7.8. Zu den Ausgaben des Hofstaats unter Karl VI.

Die Verwaltung der Geldmittel für den höfischen Aufwand war Hauptaufgabe der Hofkammer. Das geheime Kammerzahlamt war zur ausschließlichen und höchstpersönlichen Verfügung des Herrschers bestimmt und speiste sich aus den Erträgen des Kammergutes, so gingen im Jahr 1717 25.000 fl monatlich an das Kammerzahlamt¹¹¹.

Im Todesjahr Leopolds I. beliefen sich die Ausgaben für die kaiserliche Hofhaltung auf 2.866.908 fl Dies beinhaltete die Ausgaben für Repräsentationszwecke, Dikasterien und Gesandtschaften. Unter Joseph I. waren es fast vier Millionen fl, woraufhin in den 1710er Jahren eine kurze Stagnationsphase einsetzte, um dann die Kosten weiter steigen zu lassen. Im Jahr 1724 wurden dann 4.285.328 fl und im Jahr 1729 bereits 4.745.441 fl ausgegeben, am Ende der Regierungszeit Kaiser Karls VI. waren es bereits fast fünf Millionen¹¹².

Die Ausgabenpolitik eines Hofes war prinzipiell nicht von den zu erwartenden Einnahmen bestimmt, sondern von kriegerischen Notwendigkeiten und den Erfordernissen der *générosité*, von Prunkliebe und Großzügigkeit als untrennbaren Bestandteilen des absolutistischen

¹¹⁰ A. PIUK, Maler am Hofe Kaiser Karls VI., Diplomarbeit Wien 1990, S. 62.

¹¹¹ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 57.

¹¹² Ebenda, S. 58.

Herrschaftsstiles. Die dafür nötigen Summen waren in der Regel nicht vorhanden und mussten beschafft werden. Ab dem 17. Jahrhundert waren deshalb die jüdischen Hoffaktoren unentbehrlich¹¹³. Sie hatten überregionale Handelsbeziehungen, waren immer imstande das Notwendige zu liefern und die dafür nötigen Summen vorzustrecken. Diese Hoffaktoren waren seit 1582 in Wien hofbefreit und hatten somit eine Sonderstellung wie das hofbefreite Handwerk. Sie mussten also keine Zölle oder Steuern zahlen, kein Bürgerrecht besitzen, keiner Zunft angehören und konnten trotzdem ihr Gewerbe ausüben¹¹⁴.

Die Vorschüsse der jüdischen Hoffinanciers Oppenheimer, Wertheimer, Sinzheim, Hirschel und Schlesinger für die Hofkammer beliefen sich zwischen 1698 und 1739 auf mindestens 78 Millionen Gulden, das heißt im Durchschnitt zwei Millionen jährlich. Diese Summe entsprach der gesamten Steuerleistung Böhmens oder etwa einem Zehntel der gesamten Staatseinnahmen unter Karl VI. Für die Zeit der österreichischen Großmachtbildung von 1663 bis 1740 kommt der Hoffinanz somit eine entscheidende Bedeutung zu¹¹⁵.

Wer die finanziellen Schwierigkeiten immer wieder lindern aber nicht bereinigen konnte, war der Hofkammerpräsident Gundaker Thomas von Starhemberg, den Karl VI. schon von seinem Vater Leopold I. und seinem Bruder Joseph I. in den Hofstaat übernommen hatte. Ihm gelang es immer wieder die Staatskredite wenigstens aufrecht zu erhalten, die endlosen kriegesischen Verwicklungen stellten allerdings geldliche Anforderungen, denen selbst der geschickteste Fachmann nicht gewachsen war. Die Summen, die dem Hof vorgestreckt wurden, waren oft nur dem persönlichen Ruf des Hofkammerpräsidenten zu verdanken. Beim Regierungsantritt Karls VI. im Jahr 1711 wurde von der Hofbuchhaltereie ein Gesamtschuldenstand von 48.853.055 fl errechnet, der Hofkammerpräsident selbst nahm aber eine weit höhere Summe

¹¹³ BRUCKMÜLLER, Sozialgeschichte (zit. Anm. 76), S. 249.

¹¹⁴ Ebenda, S. 250.

¹¹⁵ WINKELBAUER, Geld (zit. Anm. 74), S. 157.

an, da die Buchhaltereier nur die gewöhnlichen Ausgaben berechnete, die Extraordinaria überstiegen jedoch die Ordinaria bei weitem¹¹⁶.

Ein großes Problem stellten in dieser Hinsicht die schlechte Ausbildung und Bezahlung der Staatsangestellten dar: Sie hatten so wenig Verdienst, dass sie auf jeden Nebenverdienst angewiesen waren und so wenig Ausbildung, dass sie selbst den einfachsten Anforderungen einer redlichen Buchführung nicht nachkamen. Am 22. Jänner 1714 klagte der Registrator und Sekretär des Hofkammerarchivs Sigmund Friedrich Sandtner über die kärgliche Entlohnung der ihm Untergebenen von 200 oder 300 fl im Jahr. Ab 1719 wurde dann ein neues Dekret vom Kaiser bewilligt, in dem jedem Archiv-Secretario und Registrator 1.000 fl, einem Adjunkten 600, einem Registrator 400 und einem Akzessist 200 fl zugesprochen wurden¹¹⁷.

I.7.9. Zu den Militär- und Kriegskosten

Während der Türkenkriege von 1715 bis 1718 wurden im Jahr 1716 laut Akten des Kriegsarchivs 15.848.399 fl für Militäraufwand und Kriegsbedarf ausgegeben, im Jahr davor, 1715, waren die Kosten durch Vorbereitungen noch weitaus höher, sie beliefen sich auf 23.848.418 fl 37 1/6 kr. Ein Jahr darauf, 1717, musste man 21.246.682 fl 33 kr für Kriegs- und Militärkosten aufwenden. Der gesamte Krieg kostete also nach einer Kalkulation von Chlubna 60.943.500 fl 10 1/6 kr¹¹⁸. 1715 kosteten drei Wintermonate an Verpflegungskosten 1.188.483 fl alleine in Ungarn und 236.556 fl nur in Siebenbürgen. In einem Zeitraum von 1. Februar bis Ende April im Jahr 1715 machten nach Angaben des Generalkriegskommissariatsamtes die Kosten für den gesamten Militärstaat inklusive

¹¹⁶ MIKOLETZKY, Jahrhundert (zit. Anm. 65), S. 116.

¹¹⁷ Ebenda, S. 117.

¹¹⁸ K.-N. CHLUBNA, Militär- und Kriegskosten unter Karl VI. im Türkenkrieg 1715-1718. Unter besonderer Berücksichtigung des Fürstentums Siebenbürgen und des Königreiches Ungarn, Dissertation Wien 2005, S. 50f.

Besoldungen und Pensionen 5.346.623 fl 45 3/4 kr aus¹¹⁹. 1720 wurden die Kosten des eben beendigten Krieges schließlich auf 20.639.375 fl berechnet, wovon von Anfang an sieben Millionen gefehlt hatten. Die Bemühungen zur Beschaffung dieses Geldes setzten dann noch viel zu spät ein und Prinz Eugen von Savoyen hatte deswegen mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Bereits am 25. August 1717 forderte der Prinz den Kaiser zur Begleichung der Rechnungen auf, da die Offiziere sonst ihre Schulden nicht begleichen, ihre Pferde nicht bezahlen und ihren Dienst kaum fortsetzen könnten¹²⁰. Der Kaiser schickte daraufhin 400.000 fl mit dem Wissen, dass „dann bald wieder 800.000 hinuntergehen werden.“¹²¹ Seine Zahlungen waren praktisch nur ein Tropfen auf den heißen Stein.

Der Kaiser war aber interessanterweise nicht bei allen Zahlungen so nachlässig: Am 14. August 1719 kam Ibrahim Pascha, der Botschafter der Pforte, nach Wien und verweilte hier bis zum Mai 1720 auf Kosten des Kaisers, diese wurden auch sofort bezahlt¹²². Man kann also auch sehen, dass es Situationen gab, in denen es für den Kaiserhof höchst unangenehm gewesen wäre, etwas schuldig zu bleiben, vor allem wenn es sich um einen Gesandten eines anderen, womöglich noch feindlich gesinnten Hofes handelte.

I.8. Zur Kunst im Absolutismus

I.8.1. Zur Funktion prachtvoller Repräsentation

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Kunst in die *Utilitas* eingebunden, eine strikt hierarchische Gesellschaftsordnung, in der der Künstler – und speziell der Hofkünstler – eine bestimmte Aufgabe erfüllte. Zwischen 1711 und 1740, also während der Regierungszeit Karls VI., gab es in Wien große künstlerische Potenziale, die vom Kaiser nicht genutzt wurden.

¹¹⁹ CHLUBNA, Militär- und Kriegskosten (zit. Anm. 118), S. 134.

¹²⁰ MIKOLETZKY, Jahrhundert (zit. Anm. 65), S. 106.

¹²¹ Ebenda, S. 116.

¹²² Ebenda, S. 106.

Anders als in Paris kam es hier nicht zu einer Verherrlichung der Person des Herrschers, sondern die Kunst diente einer politischen Person, sie war Träger staatspolitischer Aussagen¹²³.

Ehalt untersuchte die Zeremonienbücher des 17. und 18. Jahrhunderts, die die Funktion prachtvoller Repräsentation als Herrschaftsmittel betonen und fand jene Aussage von J.B. von Rohr „... durch die Dinge, so in die Augen fallen und seine übrigen Sinne rühren, bekommt er [der Untertan] einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.“¹²⁴ In einer weiteren Aussage von Johann Christian Lünig heißt es: „... [man kann] dem Volk nicht in bündig und deutlichsten Motiven erklären, warum es dem Herrscher gehorchen soll. Das Volk muss ihn sehen und sich über ihn verwundern und diese Verwunderung bringt dann Hochachtung und Ehrfurcht, wovon Gehorsamkeit und Untertänigkeit abstammen.“¹²⁵ So charakterisierten Rohr und Lünig den höfischen Aufwand vor allem als Herrschaftsmittel gegenüber dem Pöbel. *Mundus Christiano-bavaro-politicus* verweist auch auf die außenpolitische Bedeutung dessen. Ähnliche Stellungnahmen anderer Quellen lassen Ehalt vermuten, dass den Zeitgenossen die machtpolitische Bedeutung der Hofhaltungen wenigstens zum Teil bewusst war¹²⁶.

Die Invention und Ausstattung von höfischen Festen, Prunkopern, Gemäldegalerien, Kunstkammern, Schloss- und Gartenbauten und ein Zeremoniell, das alle Bereiche des Lebens formte, ermöglichten die eindruckvollste und dauerhafteste Repräsentation von Rang und Tugend, die zu wichtigen Gradmessern von Macht wurden. Der Erfolg dieser Entwicklung kann nur im Zusammenhang mit der ständisch-hierarchischen Struktur der

¹²³ PIUK, Maler (zit. Anm. 110), S. 89.

¹²⁴ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 65.

¹²⁵ Ebenda, S. 66.

¹²⁶ Ebenda, S. 65f.

europäischen Bevölkerung des 17. und 18. Jh. und der spezifischen höfischen Rationalität, die sich herausbildete, verstanden werden¹²⁷.

Unter Karl VI. wurde zur Erfüllung dieser Repräsentationsaufgaben eine überaus große Anzahl an Künstlern für den Hof beschäftigt. Vor allem auch weil deutsche Höfe wie Mannheim, Heidelberg, Düsseldorf, Hannover, Dresden und Berlin dem Beispiel des Sonnenkönigs folgten und mit einem modernen Einsatz der Künste den Wiener Kaiserhof in den Schatten zu stellen begannen¹²⁸.

I.8.2. Zur Bedeutung und zum Inhalt von Dichtung, Theater, Oper und Fest am Hof

Praktisch alle Künste standen zur Zeit des Absolutismus im Dienst der repräsentativen Öffentlichkeit. Die Künste erhielten die Aufgabe den Glanz und die Anziehungskraft der Höfe zu steigern, sie sollten nicht in Frage stellen und problematisieren sondern werben, repräsentieren und imponieren. Dabei entstand eine höfische Realität, in der der Unterschied zwischen Darsteller und Zuschauer nicht mehr existierte. Die Bauweise des Barocktheaters ist charakteristisch für diese spezifische Wirklichkeit. Die Ränge spiegeln die hierarchische Wirklichkeit der höfischen Gesellschaft wider und schaffen so eine Einheit von Bühne und Zuschauerraum, das Theater ist Forum der Selbstdarstellung¹²⁹.

Die sozialgeschichtliche Beschäftigung mit diesen sogenannten *feste teatrali* am Hof gibt Aufschluss über die Struktur der Hofgesellschaft: Auf der Bühne dargestellte Handlungen, die Ausstattung der Aufführungen, die Architektur der Theatergebäude, das Verhältnis der Darsteller zum Publikum usw. stellen Werte und Normen dar, in denen sich die grundlegenden Funktionsprinzipien des absolutistischen Hofes offenbaren. Im Theater zeigt

¹²⁷ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 67.

¹²⁸ POLLEROSZ, Kunstpolitik (zit. Anm. 60), S. 100.

¹²⁹ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 79f.

sich am deutlichsten die Funktion des Hofes als Machtinstrument¹³⁰. Dieses Theater als Machtinstrument des Kaisers wurde auf drei Ebenen wirksam: Erstens gegenüber den Hofadeligen, die als Schauspieler auf der Bühne standen und an den prächtig inszenierten Huldigungsspielen teilnahmen, zweitens gegenüber den Untertanen, die zu den Wiederholungsvorstellungen zugelassen waren und drittens gegenüber den großen ausländischen Höfen, die durch Prachtdrucke Informationen über die Vorgänge erhielten¹³¹. Das Theater war somit weit mehr als Zerstreuung und Unterhaltung, hier kulminierte der höfische Alltag, der Herrscherkult wurde auf seine klarste und einprägsamste Form gebracht¹³².

Im Inhalt der *feste teatralei* stellten Herrscher also ihre eigenen Herrschaftszeichen, ihre politischen Ansprüche und Missionen dar, sie identifizierten ihre Stellung im Leben vollständig mit ihrer Rolle im Staatsschauspiel. Die *feste teatralei* dienten somit zur Demonstration der idealen Tugendwelt und der Repräsentation des Herrscher, sie vermittelten den Persönlichkeitstyp des Monarchen. Ehre, Ruhm und Nachruhm waren im Leben auf der Bühne die höchsten Wertmaßstäbe der Persönlichkeit, die Grundlage dafür war das Verhaltensprinzip im Wettstreit, in dem sich der Herrscher gegenüber anderen Fürsten und seinen Untertanen realisierte und bewährte. Im barocken Theaterraum gab es keine klare Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne, was die Abgemessenheit und Durchdachtheit des Aufbaus, wie es für die Menschen am Hof charakteristisch war, zeigt. Wichtig war die Feinheit der Manier, in der sich die höfische Hierarchie widerspiegelte, in der man einen Platz als Darsteller oder Zuschauer hatte. Leid wurde nur empfunden, wenn es hohe Standespersonen betraf¹³³. „Mit der klaren Trennung zwischen aristokratisch, ernst aufgeführten Hauptrollen und komischen Dienerrollen, wie auch in der Ausschließlichkeit des

¹³⁰ EHALT, *Ausdrucksformen* (zit. Anm. 52), S. 147.

¹³¹ Ebenda, S. 148.

¹³² Ebenda, S. 150.

¹³³ Ebenda, S. 159.

Komödiencharakters bürgerlicher Opern- und Theaterhandlungen wurde die gewaltige Kluft zwischen Adel und Bürgertum auch auf der Bühne deutlich zum Ausdruck gebracht.“¹³⁴

Die wichtigste politische Aufgabe der weltlichen Musik am Hof war es also prunkvolle Opernaufführungen zu veranstalten. Ihnen galt die größte Aufmerksamkeit und der umfangreichste Aufwand. Karl VI. lagen zwar Aufführungen im privaten Bereich näher, er versäumte es aber nicht bei gegebenen Anlässen mit prunkvollen Opernaufführungen den Anforderungen der politischen Repräsentation Rechnung zu tragen. Einige Beispiele sind *Angela vincitrice di Alcina* zur Geburt des früh verstorbenen Thronfolgers im Jahre 1716 oder die Oper *Elisa* zum Namenstag der Kaiserin 1719. Im Jahre 1723 fand die Oper *Constanza e fortezza*, eines der größten Spektakel des Barock, in Prag während den Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. zum Böhmischem König statt¹³⁵. Karl VI. ging mit dieser Oper in die Operngeschichte ein. Die Dimensionen in Bezug auf Kosten, Personal und Bühnenbilder können sich mit anderen berühmten Wiener Opern wie *Il pomo d'oro* unter Leopold I. und *Il Trionfo dell'amicizia e dell'amore* ohne weiteres messen. *Constanza e Fortezza* war ein staatstragendes, kulturpolitisches Ereignis, um dessen Teilnahme sich die prominentesten Musiker der Zeit fast prügeln¹³⁶. Quantz schrieb über die Aufführung der Oper *Contanza e Fortezza*: „Der Kapellmeister Caldara gab den Takt an. Fux selbst hatte das Podagra, der Kaiser hatte ihn also von Wien in einer Sänfte hertragen lassen, und er hörte diese so ungewöhnlich prächtige Aufführung seiner Musik nicht weit vom Kaiser sitzend an.“¹³⁷ Die Gesamtkosten der Reise des gesamten Hofstaates nach Prag inklusive der Aufführung der Oper beliefen sich auf rund 1.825.000 Gulden¹³⁸. Betrachtet man die

¹³⁴ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 159.

¹³⁵ ANTONICEK, Höhenflug (zit. Anm. 73), S. 98.

¹³⁶ HILSCHER, Leier und Schwert (zit. Anm. 56), S. 159.

¹³⁷ A. LIESS, Johann Joseph Fux., in: POLLAK, Walter (Hrsg.), Tausend Jahre Österreich. Eine biographische Chronik. I. Von den Babenbergern bis zum Wiener Kongreß, München 1973, S. 271.

¹³⁸ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 97.

Gesamtausgaben des Hofstaates, wie ich sie unter Punkt I.7.8. angeführt habe, erscheint diese Summe mehr als horrend.

Eine aufschlussreichere Beschreibung einer Opernaufführung im Freien in der Alten Favorita überliefert uns Lady Mary Montague, sie schrieb über die Oper *Alcina* im September 1716: „Nichts dieser Art war jemals prächtiger, und ich kann leicht glauben, was man mir sagte, nämlich, dass die Dekorationen und Kostüme den Kaiser 30.000 Sterling kosteten. Die Bühne war über einen sehr breiten Kanal gebaut und am Beginn des zweiten Aktes in zwei Teile geteilt, so dass man das Wasser entdecken konnte, auf welchem sofort zwei Flotten mit goldenen Schiffen von verschiedenen Seiten erschienen, die eine Seeschlacht aufführten. Es ist nicht leicht, sich die Schönheit dieser Szene vorzustellen, die ich besonders aufmerksam betrachtete, doch auch alles übrige war vollendet schön in seiner Art. Die Handlung der Oper ist die Verzauberung der Alcina, die Gelegenheit für den Einsatz zahlreicher Maschinen und Szenenwechsel gibt, die mit überraschender Geschwindigkeit vollzogen werden. Das Theater ist so groß, dass es dem Auge schwer fällt, sein Ende zu erkennen und die Kostüme, 108 an der Zahl, von äußerster Pracht. Kein Haus könnte so große Dekorationen fassen, aber die Damen, die alle in freier Luft sitzen, sind dadurch großen Unbequemlichkeiten ausgesetzt, denn es gibt nur einen einzigen Baldachin für die kaiserliche Familie, und als am Abend der ersten Aufführung ein Platzregen niederging, wurde die Oper unterbrochen, und die Gesellschaft flüchtete in solcher Verwirrung, dass ich fast zu Tode gequetscht wurde.“¹³⁹ Berichte und Erzählungen wie diese waren wohl der Grund für die enormen Kosten, die nicht gescheut wurden, um das Kaiserhaus unter seinen Zeitgenossen stets in vollstem Glanze und vollster Pracht zu präsentieren.

In Bezug auf den Absolutismus und das Theater meint Richard Alewyn: „Niemals vorher und niemals nachher ist das Theater einer so sündhaften Verschwendung gewürdigt worden,

¹³⁹ M. MONTAGUE, Briefe aus Wien, Wien 1985, S. 20.

niemals ist ein solcher Aufwand an Geld und Zeit und Arbeit aufgeboten worden, um oft in einer einzigen Vorstellung innerhalb von ein paar Stunden verpufft zu werden.“¹⁴⁰

I.8.3. Zur Bedeutung von Widmungs- und Huldigungswerken

I.8.3.1. Zu Kompositionen

Schon Maximilian I. und Friedrich II. beschäftigten an ihrem Hof hervorragende Humanisten sowie Künstler und ließen sich von ihnen mit Lob- und Huldigungswerken überschütten. Der Einsatz der Musikkapelle diente den Repräsentationsaufgaben, der Unterstreichung der Erhabenheit der Person des Kaisers. Huldigungswerke und Widmungskompositionen sind das musikalische Äquivalent zu panegyrischen Schriften, Lob- und Widmungsgedichten. Hilscher definierte diese beiden Gattungen: Widmungskompositionen richteten sich entweder in Titel und Vorwort dezidiert an den Widmungsträger oder durch den Inhalt und die Aussage des Werkes, sie wurden allerdings nicht auf Bestellung des Hofes geschrieben. Huldigungswerke hingegen wurden aufgrund der Notwendigkeit für das Zeremoniell komponiert, sie nahmen darin eine zentrale Rolle ein und die Huldigung beziehungsweise Widmung ist in das Werk selbst eingearbeitet, sie ist dessen zentrale Thematik¹⁴¹.

Somit ist die Widmung ein Ausdruck persönlicher Hochachtung und Verbeugung vor dem Herrscher, während die Huldigung einen zeremoniellen Akt darstellt. Dieser Unterschied wird erst im Barock präzisiert und gleichsam gattungsmäßig festgelegt¹⁴².

I.8.3.2. Zur Nationalbibliothek

Der Prunksaal der Nationalbibliothek versteht sich als mehr als nur ein Bücherspeicher, er ist eine Huldigung an den auftraggebenden Kaiser. Die architektonisch-künstlerische Umsetzung zeugt von der Geisteshaltung und dem Zeitverständnis des österreichischen Hochbarock, bei

¹⁴⁰ R. ALEWYN, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München 1989², S. 63.

¹⁴¹ HILSCHER, Selbstverständnis (zit. Anm. 79), S. 174.

¹⁴² Ebenda, S. 176.

dem sowohl im Staatsgefüge als auch in der Kunst alles auf den Herrscher und seine Verherrlichung ausgerichtet war. Die Dichtung, die Musik, die Literatur und die bildende Kunst folgten einem bestimmten Regelkanon, der durch den Tugendkodex der Habsburger und durch den Normstil, begrenzt durch Hofdichter, -musiker, -maler, -architekten und die Vorlieben des jeweiligen Herrschers, vorgegeben war¹⁴³.

Karl VI. bediente sich der panegyrischen Überformung des Herrschers mithilfe der Künste bis zur Perfektion. Der Prunksaal der Nationalbibliothek, einer der architektonischen Hauptwerke, die durch solche Bestrebungen entstanden sind, ist das Gegenstück zur großen höfischen Oper¹⁴⁴.

I.8.4. Zur politischen Bedeutung der Karlskirche

Nachdem Leopold I. bereits die kirchenpolitische Verehrung der kaiserlichen Namenspatrone etabliert hatte, wurde die Karlskirche zu Ehren des Heiligen Karl Borromäus gestiftet. Er war ein Mailänder Gegenreformer, der sich 1576 geistlich und finanziell selbstlos um Pestkranke kümmerte und danach als Heiliger verehrt und zu einem neuen Pestpatron ernannt wurde. Doch ein Denkmal für den Kaiser zu setzen war nicht das alleinige Ziel dieses Bauunternehmens. Am 19.4. 1713 schrieb die Pragmatische Sanktion die Untrennbarkeit und Unteilbarkeit der habsburgischen Länder fest. Bereits am Weg von Spanien nach Wien beabsichtigte Karl VI. die Ernennung von Deutschen, Spaniern, Ungarn, Böhmen und Italienern zu seinen Ministern. Er wollte somit seine unterschiedlichen Landesteile in die Regierung integrieren. Dies kam auch im Bau der Karlskirche zum Ausdruck, die von allen Ländereien finanziert wurde. Die Karlskirche war also nicht nur ein kirchenpolitisches Huldigungswerk an den Kaiser, sondern auch ein realpolitisches Projekt. Das Gelöbnis Karls

¹⁴³ E. Th. Hilscher, Hercules in armis – Hercules musarum. Karl VI. und das Programm des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek., in: S. ANTONICEK, Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 100.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 100.

VI. 1713 sprach von einer Stiftung durch den Kaiser, die Dynastie, die Königreiche und die Länder und wurde bestätigt durch die Auswahl der als Fürbitter und Zeugen aufgerufenen Heiligen. Die Finanzierung wurde durch die alle kaiserlichen Erbkönigreiche und -länder festgeschrieben, die Karlskirche war damit als Denkmal des Kaisers *und* der österreichischen Monarchie gedacht. Der Fünfjahresplan sah folgende Finanzierung durch die Länder vor: Böhmen 30.000 Gulden, Schlesien 20.000, Mähren 10.000, Niederösterreich 16.000, Oberösterreich 8.000, Steiermark 10.000, Kärnten 6.600, Krain 3.400, Tirol/Vorderösterreich 10.000, Italien und die Spanische Niederlande 80.000 und Ungarn 20.000 Gulden. Insgesamt waren 214.000 Gulden veranschlagt, die tatsächlichen Baukosten betrugen schließlich 304.000 Gulden. So wie die Finanzierung kamen auch die Künstler, Handwerker und die Baumaterialien der Karlskirche aus ganz Mitteleuropa¹⁴⁵.

I.8.5. Zum Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels

Die musikalischen Aufführungen am Hof wurden zu einem Großteil von den Mitgliedern der Hofmusikkapelle des Kaisers, des Römischen Königs und der verwitweten Kaiserinnen getragen, aber immer wieder gab es auch die Partizipation von Mitgliedern der kaiserlichen Familie und des Hofadels, allerdings nur im engsten Kreis unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Aufführungen durch Adelige beinhalteten instrumentale Darbietungen, Kantaten, bis hin zu ganzen Opern und waren im Wesentlichen auf weltliche Werke beschränkt. Die Erziehung des adeligen Nachwuchses schloss den Unterricht im Singen, Instrumentalspiel und Tanzen ein. Wegen der Intimität, die dabei herrschte, ist die Überlieferung darüber jedoch sehr spärlich. Das private Musizieren der Kaiserfamilie ist nur

¹⁴⁵ F. POLLEROSZ, Votivkirche und Staatsdenkmal. Die Karlskirche als Kunstwerk und politisches Symbol, in: Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz, Ausstellungskatalog des Wien Museums, Wien 2008, S. 81.

durch private Briefe überliefert, günstigstenfalls in Briefen von Gesandten erwähnt¹⁴⁶. Die Tochter Karls VI., Maria Theresia, war wohl seit ihrem 13. Lebensjahr im Stande virtuose Gesangsrollen zu übernehmen. 1730 sang sie zusammen mit ihrer Schwester Maria Anna und einigen Hofdamen zwei dramatische Kantaten von Caldara. Laut den Partituren konnte Maria Theresia lange Trillerketten und Koleraturen bewältigen, während ihre Schwester eher leichte Partien übernahm. Die Gräfin Starhemberg scheint ähnliche Fähigkeiten wie Maria Theresia gehabt zu haben¹⁴⁷.

Der Kaiser selbst leitete sogar vom Cembalo aus musikdramatische Werke, laut einem Brief von Apostolo Zeno und Anekdoten über Aussagen von Fux sogar mit größter Meisterschaft. Am 16.5. 1724 gab er Caldaras *Euristeo*, ein Kammerfest, worüber das Wiener Diarium folgendes berichtet: „die Durchl. Carlinischen Ertz-Hertzoginnen / und Infantinnen, als Maria Theresia / und Maria Anna / die Tänzle aufgeföhret / und die Actores, Tänzler und Tenzerinnen / und völlige Chorus-Musicus, aus lauter Adelichsten Personen bestanden.“¹⁴⁸

Bei regierenden Majestäten war es allerdings schwierig Auftritte mit dem Dekorum ihrer Stellung zu verbinden. Maria Theresia wollte noch 1744 in einer Oper des Komponisten Johann Adolph Hasse auftreten, was aber mit ihrer damaligen Stellung nicht in Einklang zu bringen war¹⁴⁹.

I.8.6. Zum Gang der Künstler an den Hof

Im Mittelalter rekrutierten die Höfe Englands ihre Künstler aus den Klöstern, die immer weiter steigende Nachfrage konnte allein durch diese jedoch nicht mehr gedeckt werden, deshalb wurden auch fahrende und städtische Künstler an den Hof berufen. Diese bekamen

¹⁴⁶ H. SEIFERT, Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux, in: R. FLOTZINGER (Hrsg.), Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 9, Graz 1992, S. 57.

¹⁴⁷ SEIFERT, Musizieren (zit. Anm. 146), S. 58f.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 60.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 61.

dann Titel wie *The King's Painter*, der 1267 an Walter Durham in England verliehen wurde, oder auch *The King's Chief Painter*, der 1307 für Thomas Durham vergeben wurde¹⁵⁰. In Frankreich verlief die Entwicklung ähnlich, nur ein bisschen später. Die Künstler erhielten Titel wie *Valet de Chambre*, also Kammerdiener, ein Titel, der anfangs auch für Künstler benutzt wurde, später wurden dann eigene Titel für Künstler wie *Peintre du Roi* geschaffen¹⁵¹. Diese Künstler, die praktisch als Hofdiener angesehen wurden, waren von den Steuern befreit und unterlagen nicht dem Zunftzwang wie die städtischen Handwerker. Sie bekamen oft ein fixes Gehalt und hatten überregionale Arbeit. Der Hof bot außerdem eine interessantere Tätigkeit, da er eine ganz andere Offenheit gegenüber Neuem als die Stadt zeigte¹⁵². Da an Höfen teilweise weit bessere Bedingungen geboten wurden als bei Aufträgen von den Städten, ist es wahrscheinlich, dass die Arbeit an einem Hof das größte Ziel für einen Künstler war, nicht zuletzt wegen des Ruhmes, dem er sich für die Arbeit an großen Herrscherhöfen sicher sein konnte¹⁵³.

Die Problematik des Übertritts an den Hof, also der Eintritt in eine Hofgesellschaft, die immer mehr von Intrigen und einem strengen Zeremoniell beherrscht wurde, war den Künstlern der Renaissance sehr wohl bewusst, doch gab es einfach unabweisliche Gründe, die dafür sprachen, sich an einen Fürsten zu binden. Oft passierte dies schlicht wegen Notsituationen wie der Pest, Hungersnöten, städtischen Unruhen und der unregelmäßigen Bezahlung durch eine Stadt. Ein anderer Grund konnte sein, dass ein Künstler etwas Großes machen wollte. In der Stadt traf der Künstler oft auf die Beschränktheit des Publikums: Vorgegebene Traditionen und Schicklichkeitsgrenzen durften nicht überschritten werden, alles musste eine rangemäße Konformität besitzen und das Inhaltliche kam vor der Ästhetik¹⁵⁴. Die

¹⁵⁰ M. WARNKE, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, S. 16f.

¹⁵¹ Ebenda, S. 17f.

¹⁵² Ebenda, S. 19

¹⁵³ Ebenda, S. 26.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 81ff.

Gesellschaft der Städte war einfach nicht flexibel genug um originäre künstlerische Neuansätze in sich aufzunehmen¹⁵⁵. Die Zunft an sich war so gesehen ein institutioneller Ausdruck der Beschränktheit, ein Entrinnen ihrer innerhalb der Stadt war nur ins Kloster möglich¹⁵⁶. Im Gegensatz dazu suchte der Hof immer das Neueste, Herausragendste. Die unterscheidende Originalität und exklusive Formen kamen vor konventionellen Inhalten. Am Hof war ein Bruch mit der Überlieferung, der Tradition und dem Konventionellen erstmals möglich geworden¹⁵⁷.

Einer der wichtigsten Gründe für den Gang an den Hof war wohl, dass für Hofkünstler dann die Zunftfreiheit galt. Um in eine Zunft einzutreten, musste man sich vorher das Bürgerrecht in der jeweiligen Stadt erwerben, um sich dann in die Zunft einkaufen zu können. Es war also nicht ganz billig in einer Stadt als Handwerker eine Existenz aufzubauen, wenn man nicht für den Hof tätig war, vor allem für ausländische Künstler¹⁵⁸. Die Beschäftigung ausländischer Künstler an den Höfen desavouierte wiederum natürlich das Hauptziel aller Zünfte, nämlich den Schutz gegen auswärtige Künstler. Ein richtiger Streit entstand, wenn sich Hofkünstler auch den städtischen Kundenkreis eroberten. Der Hof selbst untersagte den Hofkünstlern manchmal sogar die Arbeit für Private, also außerhalb des Hofes. Da der Hof seine Künstler aber oft nicht bezahlen konnte, mussten diese mehr oder weniger zwangsweise auch private Aufträge annehmen. Diese Zwistigkeiten vergifteten die Atmosphäre unter Künstlern¹⁵⁹.

Durch den Ausbau der Gesellen über das Maß gewannen Künstler häufig auch Monopolstellungen. Durch diese fürstlichen Eingriffe innerhalb der städtischen Körperschaft, die die Hofkünstler eindeutig privilegierten, wurde ein eigentümlicher Künstlertypus hervorgebracht: der Hoflieferant. Er wohnte in der Stadt, war nicht residenzpflichtig, hatte

¹⁵⁵ WARNKE, Hofkünstler (zit. Anm. 150), S. 82ff.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 85.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 82f.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 87

¹⁵⁹ Ebenda, S. 87ff.

aber trotzdem alle Vorrechte, Titel und Provisionen der Höfe. Diese Privilegien wurden natürlich von vielen Künstlern angestrebt: Ein freies Leben außerhalb des Hofes verbunden mit der Beziehung zum Hof, die einen Freiraum in der Heimatstadt sicherte, denn der Ruhm am Hof garantierte eine unabhängige Position in der Stadt. So führten manche Künstler eine Art Doppelexistenz¹⁶⁰.

I.8.7. Zur Stellung der Künstler im Hofstaat

Zur Zeit des Absolutismus galten bildende Künstler noch beinahe als Handwerker und auch Musiker waren nur etwas besser gestellte Diener. So erhielten diese niedere Dienstränge und wurden laut Besoldungsbüchern zusammen mit anderen *stipendiarii* entlohnt, also gemeinsam mit Barbieren, Köchen, Wärtern, Narren oder Zwergen. Künstler und Musiker konnten so wohl kaum auf niedere Dienstränge herabblicken¹⁶¹.

Wie schon unter I.5 erklärt, gab es in Österreich seit 1672 fünf Klassen der Gesellschaft: Zur zweiten Klasse zählten bereits die Hofmusiker zusammen mit Nobilitierten ohne Güter, niederen Hofbediensteten, Beamten und anderen. Erst zur dritten Klasse gehörten die Hoftrompeter und Künstler zusammen mit Bürgern, die kein Handwerk betrieben, sowie auch Schreiber oder Kaufleute. Die wirklichen Handwerker, sowie Jäger, Sänfenträger, niedere Kanzleibeamte und Köche gehörten gar erst der vierten Klasse an¹⁶². Man kann also festhalten, dass Musiker zwar einer höheren Klasse angehörten als Architekten oder Bildhauer, dies jedoch nicht bedeutete, dass erstere prinzipiell wohlhabender oder in irgendeiner Weise ein finanziell sorgloseres Leben führen konnten, wie weiter unten noch geklärt werden wird. Hinzu kam, dass der Fürst durch Gnadenakte die hierarchischen Strukturen für Einzelne außer Kraft setzen konnte. Diese Praxis nährte die Gewinn- und

¹⁶⁰ WARNKE, Hofkünstler (zit. Anm. 150), S. 92f.

¹⁶¹ Ebenda, S. 144.

¹⁶² HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 12.

Prestigeerwartung eines jeden am Hof Beschäftigten, egal welcher Rangordnung oder Stellung¹⁶³.

Besondere Unsicherheit und Nervosität herrschte im Hofstaat bei einem Machtwechsel, also meistens dem mehr oder weniger unvorhergesehenen Tod eines Herrschers. Hofkünstler waren davon besonders betroffen, weil sie die Vorlieben ihres Herren erkennen mussten um zu gefallen, diese konnten bei einem neuen Herrscher plötzlich ganz woanders liegen. Die Künstler und Musiker waren bei einem Machtwechsel mehr als alle anderen auf ihren Ruhm angewiesen, er war ihre einzige Sicherheit in Krisenzeiten. Michelangelo Buonarotti war zum Beispiel der einzige Künstler, der von sieben Päpsten engagiert wurde¹⁶⁴. Eine weitere Ausnahmeerscheinung in dieser Hinsicht war Joseph Haydn, der von vier Fürsten der Familie Esterhazy verpflichtet wurde¹⁶⁵.

I.8.8. Zum Hofquartier

Fast alle dem Hofstaat zugehörigen Personen hatten Anspruch auf ein Hofquartier, also eine Wohnung, die sich entweder am Hof befand oder vom Herrscherhaus bezahlt wurde. Natürlich war die Hofburg viel zu klein um alle Personen aufzunehmen, deshalb wohnten viele von ihnen in der näheren Umgebung des Hofes. Die meisten von ihnen wurden in Bürgerhäusern untergebracht, was natürlich zu Streitigkeiten mit den dazu gezwungenen Vermietern führte. Besonders beliebt waren Quartiere von Amtsvorgängern, was dazu führte, dass sich ganze Viertel durch Generationen zu Hofquartieren des gleichen Gewerbes entwickelten. Viele Hofquartiere waren für die Ausübung eines bestimmten Gewerbes

¹⁶³ WARNKE, Hofkünstler (zit. Anm. 150), S. 145.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 156.

¹⁶⁵ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 8, S. 910-938.

speziell adaptiert, deshalb war die Weitergabe an einen Künstler oder Handwerker gleichen Gewerbes oft sinnvoll¹⁶⁶.

Wenn ein Quartier vom Hofquartiermeister zugewiesen wurde, konnte sich der eigentliche Bezug jedoch um Monate verzögern, da sich die Quartierfrau oder der Quartierherr oft weigerten, das Quartier zu räumen. In solchen Fällen wurde dies auch mit Gewalt durchgesetzt, danach machten Hausherren ihren Mietern oft das Leben schwer¹⁶⁷.

Einige der Untergebrachten baten mehrmals in ihrer Amtszeit um ein besseres Quartier, manchmal sogar mit Erfolg. Einige bei Hof Beschäftigte waren selbst Hausbesitzer und hatten dann Mieter zu beherbergen. Hier drehte sich der Spieß dann um und die mehrmaligen Ansuchen um Ausquartierung der lästigen Mieter wurden selten bewilligt. Mit großer Häufigkeit wurden Quartiere gewechselt, denn der Kreis der Betroffenen war klein genug, dass man Veränderungen mitbekam, man musste jedoch schnell handeln ehe ein Konkurrent zuvorkam¹⁶⁸. Hinterbliebene von Hofbediensteten hatten eine sogenannte *Witwenfrist*, sie durften das Quartier noch ein halbes Jahr bewohnen. Das Ansuchen auf Belassung wurde nur in seltenen Fällen genehmigt, da dem Ansuchen auf Hofquartier ein viel zu geringes Angebot gegenüberstand¹⁶⁹.

I.9. Zum Leben in Wien

I.9.1. Zur Währung

Zur Zeit Karls VI., seiner Vorfahren und noch einige Zeit nach ihm, gab es weder eine einheitliche Währung noch ein genormtes Münzwesen, wie wir es heute kennen. Eine genaue Untersuchung dazu würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, deshalb möchte ich hier nur soviel erwähnen: Die in der Literatur erwähnte Währung ist der Gulden, der mit

¹⁶⁶ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 74f.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 76.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 77.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 78.

dem Florin, fl abgekürzt, ident ist. Dieser Gulden hatte 60 Kreuzer, mit kr bezeichnet. Es gab unterschiedliche Münzen, zum Beispiel zu 15 kr, 6 kr oder geringere Werte, deren Silbergehalt sich ständig änderte und damit einhergehend ihr Wert. Zur Vereinfachung werde ich auf diese Schwankungen nicht eingehen. Erst als Maria Theresia mit Bayern im Jahr 1753 eine Münzkonvention verhandelte, der sich die meisten Länder des Reiches anschlossen, wurde der Conventionsgulden geprägt, dessen Silbergehalt vertraglich geregelt war, um endlich das alte Problem der Münzverschlechterung, heute würde man wahrscheinlich Inflation dazu sagen, zu beseitigen¹⁷⁰.

I.9.2 Zum Verdienst verschiedener Berufsgruppen außerhalb des Hofes

I.9.2.1. Zu den Wiener Ratsbürgern

Irene Kunze beschreibt in ihrer Arbeit über die Wiener Ratsbürger von 1774 die Einkommenssituation dieser Gesellschaftsgruppe: Ein Wiener Bürgermeister erhielt zur Zeit Karls VI. bereits seit 1630 jährlich 500 fl, dazu kamen 1.000 fl an Recommens¹⁷¹, weiters noch Remunerationen, Deputate, Entschädigungen für diverse Kommissionstätigkeiten, Unterstützungen, die unter verschiedenen Titeln liefen, und Einkünfte aus zusätzlichen Ämtern und Funktionen¹⁷². Daneben bekamen Ratsbürger, also Innere Räte und Beisitzer oft über Jahre kein Gehalt, sondern mussten über genügend Vermögen verfügen oder eine reiche Frau heiraten, solange sie ihren Dienst ohne Besoldung verrichteten. Eine wirklich bezahlte Ratsstelle wurde oft erst nach zehn, zwölf oder 15 Jahren erreicht¹⁷³.

Unter den Wiener Ratsbürgern gab es eine reiche, eine mittlere und eine arme Schicht. Etwa 42 % dürften laut Kunze arm gewesen sein, da viele von ihnen kein Haus besaßen, sondern

¹⁷⁰ F. BUTSCHEK, Österreichische Geldgeschichte im Rahmen der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: W. HÄUSLER, Geld. 800 Jahre Münzstätte zu Wien, Wien 1994, S. 161.

¹⁷¹ I. KUNZE, Die Wiener Ratsbürger 1706-1740, Dissertation Wien 1974, S. 99.

¹⁷² Ebenda, S. 97.

¹⁷³ Ebenda, S. 98.

nur wenige Habseligkeiten oder manchmal gar keine Angaben über ihre Verlassenschaft zu finden war¹⁷⁴. Gastwirte waren die reichsten Ratsbürger mit einem durchschnittlichen Vermögen von 77.780 fl, während das höchste Vermögen von 155.004 fl unter den Handelsleuten zu finden war¹⁷⁵.

I.9.2.2. Zu den Arbeitern

Zu den verschiedensten Arbeitsverhältnissen außerhalb der prekären Situation eines Tagelöhners konnte ich nur Angaben aus der Regierungszeit Maria Theresias finden. Da sich die Löhne im Verlauf des 18. Jahrhunderts aber kaum änderten, werde ich diese trotzdem zum Vergleich heranziehen.

In der Wiener Porzellanmanufaktur erhielten 1762 fünf Arbeiter je über 300 fl, der höchste Lohn war hier 391 fl. Nur vier der Arbeiter bekamen unter 100 fl, wobei der tiefste Lohn 44 fl betrug und der Buchhalter der Manufaktur dazu notierte „... [er] war ein sehr langsamer Arbeiter und dazu nicht fleißig frequentiert.“¹⁷⁶ Berufsgruppen wie Erdstösser, Schlemmer, Massa-Zurichter und Tagwerker in den Glasurmühlen bezogen zwischen 6 1/2 und 12 fl monatlich. Ein Bossiergehilfe klagte, dass er sich mit 10 fl monatlich „... samt Weib und drei Kindern bey steigenden Victualien, Holz und Wohnung ...“ kaum erhalten konnte¹⁷⁷.

Spiegelfabrikarbeiter in Neuhaus bekamen zwischen 1770 und 1790 etwa 180 bis 240 fl im Jahr, die Löhne der ungelernten Arbeiter betrugen 100 fl. Ein Monatslohn von 9 fl wurde hier, nach Aussagen von Arbeitern, als ausreichend für den Erhalt einer Familie angesehen¹⁷⁸.

Schlechter erging es den Arbeitern in der Schwechater Cotton-Fabrik: ein durchschnittlicher Spinner verdiente hier nur 50 bis 60 fl im Jahr, ein Tagelöhner zusammengerechnet 27 bis 45

¹⁷⁴ KUNZE, Ratsbürger (zit. Anm. 171), S. 139.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 140.

¹⁷⁶ R. SANDGRUBER, Die Anfänge der Konsumgesellschaft. Konsumgüterverbrauch, Lebensstandard und Alltagskultur in Österreich im 18. und 19. Jahrhundert., Wien 1982, S. 117.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 117.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 117.

fl, ein Kutscher 20, ein Hauslehrer 50 und ein Dienstmädchen 16 bis 20 fl im Jahr. Der Lohn bei Hausbediensteten dürfte aber inklusive Kost und Logis zu verstehen sein¹⁷⁹.

I.9.2.3 Zu den erwerbslosen Randgruppen

Die Gruppe der unqualifizierten Kräfte im Arbeitsheer des 18. Jahrhunderts war nicht so groß wie man annehmen könnte. In seiner *Sozialgeschichte Österreichs* ordnet Ernst Bruckmüller etwa 20% der Gesamtbevölkerung dieser Zeit den verarmten und erwerbslosen Randgruppen zu, wovon war aber nur ein geringer Teil eingeschränkt arbeitsfähig oder arbeitsunfähig war. Um 1800 wurde eine Gruppe von 200 armen ungarischen Bettlern untersucht: Von ihnen waren 60% älter als 60 Jahre, 65% der Frauen waren Witwen und etwa ein Drittel waren Betreuungsfälle, also Blinde, Taube oder Gebrechliche. Nur 25% der Männer und gar nur 6% der Frauen schienen öffentlicher Unterstützung unwürdig. Man kann also eine enge Übereinstimmung von Alter und Armut annehmen¹⁸⁰.

Nicht nur wegen des Mangels an Arbeit, sondern auch wegen des Mangels an materiellen Reizen zum Arbeiten und des Mangels an Arbeitsmoral gingen viele betteln. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert war Wien das Zentrum der Bettler, weil es schlicht auch der Sammelpunkt des Reichtums war. Für *Würdige*, also Alte, Kranke und Vermögenslose, war das Betteln auch erlaubt, sogenannte *Unwürdige* wurden 1735 kriminalisiert, ihre lebendige Einbringung oder Tötung wurde mit 20 fl honoriert. Die, welche lebend gefangen wurden, steckte man in Zucht- und Arbeitshäuser um sie zur Arbeit zu erziehen. Diese waren eine praktische Abschiebestation und das Leben dort war äußerst unerfreulich. Man musste um vier Uhr morgens aufstehen und bis 21 Uhr für geringen Lohn und schlechtes Essen schuften¹⁸¹.

¹⁷⁹ SANDGRUBER, Konsumgesellschaft (zit. Anm. 176), S. 117.

¹⁸⁰ BRUCKMÜLLER, Sozialgeschichte (zit. Anm. 67), S. 260.

¹⁸¹ Ebenda, S. 269f.

I.9.3. Zum Zusammenhang von Preisen und Löhnen

In seinem Werk *Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich* untersuchte und dokumentierte Alfred Pribram 1938 unter anderem die Rechnungen des Bürgerspitals Wien im Hinblick auf die Preise und Löhne während seines Bestehens. Für meine Arbeit habe ich einige repräsentative Nahrungsmittel und Löhne, für welche Aufzeichnungen der Jahre 1711 bis 1740 bestanden, herausgesucht. Meine Wahl an Lebensmittel fiel auf Linsen, Salz, Rindfleisch, Eier, Zucker und Brot. Im Bereich der Löhne wählte ich den Spittelmeister, also den Leiter des Bürgerspitals und dessen Organisten, sowie Tagelöhner – Maurer-Gesellen, Maurer-Handlanger, Ziegeldecker-Gesellen, Ziegeldecker-Handlanger, Weinleser und Buttenträger – die für das Bürgerspital arbeiteten.

Der durchschnittliche Preis für einen Metzen – etwa 61,5 l¹⁸² – Linsen betrug 1700 bis 1710 119,7 kr, 1710 bis 1720 142,9 kr, 1720 bis 1730 135,2 kr und 1730 bis 1740 105,3 kr¹⁸³. Salz in Stöcken, das waren konusförmige Stücke mit etwa 100 bis 115 Pfund, also zwischen 56 und 64 kg, kostete 1700 bis 1710 durchschnittlich 377 kr, 1710 bis 1720 390 kr, 1720 bis 1730 414 kr und 1730 bis 1740 432 kr pro Stock¹⁸⁴. Für Rindfleisch gab es sehr wenige Angaben, da es offensichtlich nicht oft zugekauft wurde. Ein Pfund, also 560 g¹⁸⁵, ist zwischen 1700 und 1740 immer mit einem Kaufpreis von 5 kr belegt¹⁸⁶. Die Preise für Eier waren jahreszeitlich bedingt, von 1700 bis 1710 kosteten 100 Stück im Schnitt 11,5 kr und von 1710 bis 1720 dieselbe Menge 10,38 kr, danach fehlen leider die Aufzeichnungen¹⁸⁷. Für feinen Zucker finden sich wieder sämtliche Aufzeichnungen: 1700 bis 1710 kostete ein Pfund durchschnittlich 45 kr, 1710 bis 1720 39 kr, 1720 bis 1730 33 kr und 1730 bis 1740 30,4 kr¹⁸⁸.

¹⁸² A.F. PRIBRAM (Hrsg.), *Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich*, Wien 1938, S. 88.

¹⁸³ Ebenda, S. 570.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 580.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 125.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 582.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 585.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 616.

Zu den damals üblichen Löhnen im Spital: Der Spittelmeister, der das Bürgerspital leitete, verdiente zwischen 1700 und 1710 durchschnittlich 800 fl, zwischen 1710 und 1720 1.000 fl, zwischen 1720 und 1730 1.200 fl und zwischen 1730 und 1740 nur 700 fl¹⁸⁹. Der Organist des Spitals bekam jedoch zwischen 1700 und 1730 immer nur 74 fl jährlich. Ein Maurer-Geselle verdiente damals für sein Tagwerk zwischen 1700 und 1710 21 kr, zwischen 1710 und 1720 22,2 kr, zwischen 1720 und 1730 23,85 kr und mehrere Jahrzehnte danach immer 24 kr¹⁹⁰. Rechnet man mit einem Durchschnitt von 23 kr pro Tag und 300 Tagen Arbeit pro Jahr wäre das ein Jahresgehalt von 110,5 fl Ein Maurer-Handlanger erhielt zwischen 1710 und 1740 stets 15 kr pro Tag¹⁹¹, also 75 fl Jahresgehalt bei den gleichen schon zuvor genannten Bedingungen. Ein Ziegeldecker-Geselle konnte 27 kr pro Tag verdienen¹⁹² und damit 135 fl bei 300 Arbeitstagen jährlich, ein Ziegeldecker-Handlanger 18 kr pro Tag¹⁹³ beziehungsweise eventuell 90 fl jährlich. Die Arbeit im Weinbau brachte wesentlich weniger Gehalt ein: Ein Buttenträger erhielt nämlich nur 9 kr Tagelohn¹⁹⁴ und ein Weinleser gar nur 8 kr am Tag¹⁹⁵. Untersucht man nun die Verhältnisse zwischen Preisen und Löhnen kommt man auf folgende Schlüsse: 11 Linsen kostete wohl ungefähr 2,5 kr, was für die verschiedensten zuvor oben genannten Berufsgruppen einen Anteil ihres täglichen Gehaltes von in etwa zwischen 1,26% beim Spittelmeister, wenn man seinen ungefähren Tageslohn auf 197,60 kr berechnet, und 25% bei einem Weinleser, ausmachte. Linsen müssten also für alle arbeitenden Personen mehr oder weniger problemlos leistbar gewesen sein. Salz war dabei schon weniger leistbar: Wenn etwa 60 kg um die 400 kr kosteten, dann war 1 kg Salz mit einem Preis von 6,6 kr, also fast dem ganzen Tageslohn eines Weinlesers, schon relativ teuer. Rindfleisch scheint im

¹⁸⁹ PRIBRAM, Preise und Löhne (zit. Anm. 182), S. 596.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 600.

¹⁹¹ Ebenda, S. 600.

¹⁹² Ebenda, S. 600.

¹⁹³ Ebenda, S. 600.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 602.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 602.

Vergleich dazu überraschend billig, wenn eine für mehrere Personen ausreichende Menge von 560g nur 5 kr kostete. Wenn zehn Eier in etwa 1 kr kosteten, waren auch diese für Gering-Verdiener nicht unerreichbar. Anders schaut es bei Zucker aus, der den Eindruck macht, ein Luxusgut gewesen zu sein: 1 Pfund (560 g) kostete im von mir erwähnten Zeitraum zwischen 30 und 45 kr, das musste für einen Tagelöhner eine unmöglich aufzubringende Summe gewesen sein, noch dazu für ein Lebensmittel, von dem man prinzipiell nicht satt wurde.

Pribram tabellierte auch die Marktprotokolle der Stadt Wien unter denen sich Preise für Brot finden lassen: Roggenbrot kostete demnach pro Pfund (560 g) zwischen 1700 und 1710 durchschnittlich 1,17 kr, zwischen 1710 und 1720 1,32 kr, zwischen 1720 und 1730 1,03 kr und zwischen 1730 und 1740 1,09 kr¹⁹⁶. Roman Sandgruber stellte in seinem Buch *Die Anfänge der Konsumgesellschaft* fest, dass sich ein Handlanger, dessen Tageslohn er generell mit 15 kr annimmt, im 1. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts 7,9 Pfund Brot am Tag erwirtschaften konnte, ein Jahrzehnt später nur mehr 6,8 und im darauffolgenden wieder 8,8 Pfund. Im letzten Jahrzehnt der Regierungszeit Karls VI. konnten sogar 9,4 Pfund Brot am Tag erwirtschaftet werden¹⁹⁷.

Zu diesen Überlegungen muss man anfügen, dass Einkommen damals so unsicher waren wie die Beschäftigungslage. Außerdem stiegen die Lebensmittelpreise sobald die Beschäftigungsmöglichkeiten abnahmen, was für Lohnabhängige eine ernsthafte Bedrohung ihrer Existenz bedeutete. Vor allem Missernten, Ungeziefer und Seuchen führten zu extremen und kurzfristigen Preisschwankungen bei Brot und sonstigen Grundnahrungsmitteln. Solche Schwankungen konnten bis zu 100% innerhalb eines Jahres ausmachen¹⁹⁸. Im Durchschnitt gingen die Preistrends im Verlauf des 18. Jahrhunderts nach oben, während Löhne jedoch

¹⁹⁶ PRIBRAM, Preise und Löhne (zit. Anm. 182), S. 608.

¹⁹⁷ SANDGRUBER, Konsumgesellschaft (zit. Anm. 176), S. 115.

¹⁹⁸ R. SANDGRUBER, Was kostet die Welt? Geld und Geldwert in der österreichischen Geschichte, in: W. HÄUSLER, Geld. 800 Jahre Münzstätte zu Wien, Wien 1994, S. 182.

gleich blieben. Gerade die Tagelöhner konnten sich also am Ende des 18. Jahrhunderts noch weniger für ihr Geld leisten¹⁹⁹.

I.9.4. Zum Lebensstandard

Von Lady Mary Montague, die als Ehefrau eines britischen Gesandten zur Regierungszeit Karls VI. in Wien weilte, erhalten wir einen interessanten Bericht über die Lebenssituation der Wiener Aristokratie. Sie beklagt Wien zuerst als eine recht kleine Stadt, die so eng und überfüllt ist, dass man die Fassaden der prächtigen Paläste, die sich für sie ungewohnt über fünf oder gar sechs Stockwerke erheben, gar nicht sehen kann²⁰⁰. Weiters mokiert sie sich über die unangenehme Situation, dass praktisch niemand in Wien ein Haus für sich ganz allein besitzt, dass Staatsminister tatsächlich Tür an Tür mit Schneidern und Schustern zu wohnen haben und die von mehreren Hausparteien gemeinschaftlich benutzten Stiegenhäuser immer so dreckig wie die Straßen sind. Über die Innenräume der Wohnungen findet sie jedoch nur positive Worte: Sie wären unglaublich prachtvoll ausgestattet, mit eingelegten Parkettböden, geschnitzten und vergoldeten Türen sowie Fenstern und einer Einrichtung wie man sie sonst nur in Palästen finden kann²⁰¹. Und weiters schreibt sie über die Architektur der Stadt: „... fände es der Kaiser richtig, die Stadttore zu schleifen und die Vorstädte mit der Stadt zu vereinigen, so hätte er eine der größten und schönst gebauten Städte Europas.“²⁰² Auch über das ihr offerierte Essen bei diversen Dinern berichtet sie äußerst wohlwollend und erzählt über die Aufwartung mit 50 verschiedenen Fleischgerichten, herrlichem Silber- und Porzellanservice und einem Reichtum an Weinen²⁰³.

¹⁹⁹ SANDGRUBER, Geld und Geldwert (zit. Anm. 198), S. 182.

²⁰⁰ MONTAGUE, Briefe (zit. Anm. 139), S. 10.

²⁰¹ Ebenda, S. 11.

²⁰² Ebenda, S. 16.

²⁰³ Ebenda, S. 15.

Natürlich beschreibt Lady Montague die Situation der oberen Schichten, sie verkehrte unter anderem mit Graf Schönborn, jedoch kann man in dieser Beschreibung feststellen, dass die Wohnsituation in Wien prekär gewesen sein muss, wenn sogar allerhöchste Beamte des Reiches sich keine für andere Städte selbstverständliche Wohnsituation wie ein eigenes Haus leisten konnten. Ich denke auch, dass man diese Beschreibung der Lebenssituation in Wien auf reiche Künstler und Musiker ummünzen kann, da einige unter ihnen tatsächlich ein eigenes Haus besaßen und so hohe Einkommen hatten, dass ihre finanziellen Möglichkeiten an die kleiner Adelsfamilien heranreichten.

Ein anderer Bericht stammt von Hans Jakob Wagner von Wagenfels aus seinem Buch *Ehren-Ruff Teutschlands, der Teutschen und ihres Reichs*: „Absonderlich aber richtet das unüberwindliche Wien unter allen Städten Teutschlands ihr schönes Haupt empor; da stehen alle Winkel und Ecken voll der prächtigsten Paläste, die inwendig mit den ürtreflichsten Schildereien, künstlichen Uhren, schönsten Teppichen, künstlich gewürkten Spalieren [...] so häufig und kunstreich geschmücket seind, daß ein vorwitziges Aug hier allein den Luft völlig büßen kann. Ja ich darf sagen, daß nur die geschnitzlete Türen, die künstliche Türschlösser und Ängel, die zierlichen Öfen, die gläserne Fenster samt ihren schönen Beschlägen und eisernen Gättern ein größere Zierd geben und mehrers kosten als eine ganze Behausunf in Frankreich, gestalten allda weder von künstlicher Tischler= noch Schlosserarbeit nichts, von gläsernen Fenstern aber sehr wenig zu inden ist. Die herrliche Kirchen [...] die unschätzbare kaiserliche Kunstkammer samt der schön erbauten Burg begaben diese Stadt mit einem unvergleichlichen Ruhm.“ Das Werk war vor allem wegen seiner antifranzösischen und *teuschtümelnden* Haltung berüchtigt, es war also eine Art Propagandaschrift²⁰⁴.

²⁰⁴ F. POLLEROSZ, Barock ist die Art, wie der Österreicher lebt. Oder: Barocke Architektur als Brücke und Bollwerk, in: E. BRIX, E. BRUCKMÜLLER, H. STEKL (Hrsg.), *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*, Wien 2004, S. 447f.

Wien galt am Ende des 18. Jahrhunderts als genussüchtigste Stadt des deutschen Sprachraumes, wenn nicht sogar des Kontinents. Wien war in dieser Hinsicht verschrien, die Berichterstatter schrieben voneinander ab und machten sich über Wien lustig²⁰⁵. Natürlich lag das Einkommen der Stadt beträchtlich über dem des Umlandes, da sich hier durch den Sitz des Kaisers eine Oberschicht versammelte, die aus Transfers, Grundrenten und Handelserwerb über unglaubliche Einkommen verfügte. In ihrem Schatten lebten auch die Lieferanten und Bedienten nicht ganz schlecht. Es siedelten sich viele Spitzengewerbe an, die hohe Löhne und Gewinne boten. Wien war also der klassische Typ einer Konsum- und Luxusstadt²⁰⁶.

1787 lagen die gewöhnlichen Einnahmen eines fürstlichen Hauses bei 100.000 bis 500.000 fl jährlich, die eines gräflichen bei 20.000 bis 80.000 fl. In Wien waren 21 fürstliche und etwa 70 gräfliche, dazu 50 freiherrliche und etliche ritterliche Familien ansässig. Mit 500 fl konnte man wohl in Wien sehr bequem leben. Wie schon zuvor ausführlich beschrieben verdienten Arbeiter zwischen etwa 40 und 400 fl, eine Gräfin hatte wohl um die 1.000 fl pro Jahr zur Verfügung²⁰⁷.

Natürlich gibt es nicht nur Berichte über das Wien der Reichen und Adeligen, sondern auch über die Not der Unterschicht, die eine außerordentlich dürftige und eintönige Ernährung hatte²⁰⁸. Trotzdem darf man daraus nicht schließen, dass es den meisten Menschen prinzipiell schlecht ging, denn zur Unterschicht gehörte, wie bereits angedeutet, nur ein Fünftel der Bevölkerung. In Wahrheit gab es wohl auch eine relativ breite arbeitende Mittelschicht, die von ihrem Einkommen durchaus ohne extrem große Sorgen leben konnte, wenn man von den gesundheitlichen Standards und der hohen Sterblichkeitsrate der damaligen Zeit absieht.

²⁰⁵ SANDGRUBER, Konsumgesellschaft (zit. Anm. 176), S. 224.

²⁰⁶ Ebenda, S. 225.

²⁰⁷ Ebenda, S. 226.

²⁰⁸ Ebenda, S. 226.

Arbeiter und Diener wurden außerdem meist im Haus ihres Meisters verköstigt, wobei von den Zünften eine bürgerliche Kost empfohlen wurde. Natürlich hing diese auch von der wirtschaftlichen Stellung des Meisters ab. Die Verköstigung im Gewerbe wird aber als gut, mit einem täglichen Fleischgenuss, abgesehen von den Fasttagen, beschrieben²⁰⁹.

²⁰⁹ SANDGRUBER, Konsumgesellschaft (zit. Anm. 176), S. 251.

II. Die bildende Kunst am Wiener Hof unter Karl VI.

Kaiser Karl VI. hat den Ruf ein Förderer der Künste gewesen zu sein. Er ließ die Kunstsammlungen neu ordnen, eröffnete die Akademie der bildenden Künste wieder und gründete das Hofbauamt. Karl VI. hatte keine sehr stark ausgeprägte persönliche Neigung zur bildenden Kunst, jedoch war Fürst Anton Florian von Liechtenstein jener Erzieher, der Karl VI. die Beschäftigung damit aufgrund der politischen Notwendigkeit wohl recht überzeugend nahelegte. Die Liebe zur Kunst war eines der Herrscherideale, worin sich die fürstliche Tugend der *Liberalitas* manifestierte. Das Gedeihen der Künste galt damals allgemein als ein Indikator für eine gute Regierungstätigkeit²¹⁰.

Wegen der zahlreichen Konflikte, in die die Habsburger Monarchie unter Karl VI. verwickelt war, vor allem durch die Konkurrenzsituation mit dem französischen Königshaus, musste die Position von Karl VI. völlig neu definiert und mit Hilfe der Kunst zum Ausdruck gebracht werden²¹¹. So musste die politische Person des Kaisers einerseits durch das traditionelle Herrscherideal und die ererbte Würde des Kaisertums hervorgehoben, andererseits aber auch die christliche Demut und die Überzeugung der Gnade Gottes miteinbezogen werden. Dies führte zu einer Gratwanderung zwischen demütiger Bescheidenheit und extremem Selbstbewusstsein, die über die Künste kommuniziert werden sollte²¹².

Die Architektur war grundsätzlich bestens geeignet zur Umsetzung komplexer ideologischer Inhalte, sie hatte Denkmalcharakter, ästhetischen Wert, Funktionalität und auch Monumentalität. Der Malerei überließ man dafür die Rolle der Ausstattungskunst. Interessanterweise ließ sich Karl VI. keine neuen Residenzen erbauen, er benutzte die bereits vorhandenen, die Hofburg im Winter, die Favorita auf der Wieden und das Schloss Laxenburg im Sommer, deren Ausstattung von Zeitgenossen wiederholt als überaus

²¹⁰ WARNKE, Hofkünstler (zit. Anm. 150), S. 289ff.

²¹¹ PIUK, Maler (zit. Anm. 110), S. 12.

²¹² Ebenda, S. 13.

bescheiden beschrieben wurde²¹³. Zur gleichen Zeit errichtete sich der Hochadel in Wien prächtige Paläste in- und außerhalb der Stadt²¹⁴.

Für den damaligen Stil wurde von Hans Sedlmayr der Begriff *Reichsstil* geprägt, der später von Franz Matsche durch *Kaiserstil* ersetzt wurde. Dieser wurde bereits unter Leopold I. vorbereitet und dann unter Kaiser Joseph I. weiterentwickelt, um unter Karl VI. zum vollen Einsatz zu kommen²¹⁵. Karl VI. übernahm dabei faktisch als auch inhaltlich vielfach die Ideen seines Vaters und übernahm dafür die Künstler seines Bruders²¹⁶. Der Kaiserstil wurde vor allem durch die Programmatik der Kunstwerke, auf die schon hingewiesen wurde, wie eben die Darstellung der habsburgischen Tugenden durch mythologische Metaphern oder die Frömmigkeit des Herrschers, bestimmt.

II.1. Zum Sinn des Kunstwerks im Absolutismus

Die höfische Kultur war eine Autoritätskultur, in der der Herrscher die Unfehlbarkeit des Papstes hatte. Was als vernünftig, richtig und moralisch, als ausgewogen und schön galt, hing von seinem und dem Urteil der seine Grandeur repräsentierende Gruppe ab. Der Herrscher war das lebende Gesetz, die Künste dienten der Darstellung und Verherrlichung von Macht und Größe. Die Kunst wurde an sich nach ihrer Fähigkeit als Repräsentationsmittel eingesetzt werden zu können beurteilt. Die Aufgabe der Hofkünstler war es somit eine Propaganda zu verwirklichen und so den Glanz und die Anziehungskraft des Hofes zu steigern. Der Hofkünstler war eigentlich eine Art Public Relations-Manager und Werbeleiter des Herrschers, von dem das absolutistische System als einzig denkbare Form der Ordnung und der Vernunft dargestellt werden musste. Damit einher ging natürlich ein Verlust an

²¹³ PIUK, Maler (zit. Anm. 110), S. 19

²¹⁴ Ebenda, S. 20.

²¹⁵ POLLEROSZ, Kunstpolitik (zit. Anm. 60), S. 99f.

²¹⁶ Ebenda, S. 106.

Autonomie, auch für die Werke, die mehr oder weniger zu Teilen einer monumentalen Dekoration wurden²¹⁷.

Die Darstellung kaiserlicher Macht und Größe bedurfte daher natürlich auch keiner Antithese, sie war *dernière raison*. Der Gesamteindruck, die allgegenwärtige symmetrische Anordnung, war außerordentlich geeignet für die „Rationalität“ des Absolutismus: In dem dekorativen Gefüge blieb das einzelne Werk untergeordnet, gerade dadurch aber wurde der Eindruck gewaltigen und unermesslichen Reichtums hervorgerufen, „in dem das Einzelne zwar untergeht, aber gerade durch diese Art von Nicht-geachtet-werden die ihm übergeordnete Größe“ umso deutlicher zur Geltung kam²¹⁸. Das Schloss, das Fest und die Prunkoper bildeten den Rahmen, innerhalb dessen ein Ensemble von Künstlern große Rühmungen aussprechen konnte, in der Sprache von Allegorien und großen Topoi, die für ganz Europa verständlich waren. Obelisk und Spiralsäulen bedeuteten mehr als nur ein architektonisches Motiv, die Idee des Herkulischen war zur Zeit Karls VI. allgegenwärtig²¹⁹.

Das Kunstwerk war also ein Teil dieses monumentalen Ganzen, wichtig war vor allem das allgemeine Niveau der Beiträge. Geschätzt wurde die Invention, aber nicht nach künstlerischer Qualität, sondern nach der Fähigkeit den Herrschaftsanspruch des Fürsten sinnfällig darzustellen. Jedes Werk wurde also im Hinblick auf den Besitzer und den Bestimmungsort ausgeführt. Die barocke Kunst ist deshalb nur als Einheit in enger Verknüpfung mit dem Herrschaftssystem verständlich, nicht in Einzelgliedern, und schon gar nicht aus sich heraus.

Voltaire definierte die Hofkunst als ein Wechselspiel zwischen Aufgabe und Lösung, der Synthese zwischen dem Willen des Auftraggebers und dem Vermögen des Künstlers. Im besten Falle wird sie zu etwas Überraschendem, nämlich dann, wenn der höchstmögliche

²¹⁷ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 11f.

²¹⁸ Ebenda, S. 112.

²¹⁹ Ebenda, S. 112f.

Auftraggeber die besten Künstler beschäftigt. Der Auftraggeber erhält eine vordergründige Bedeutung, er lenkt die Fähigkeiten des Künstlers zu seinen Gunsten. Was wäre der Künstler ohne die lenkende Macht, die sein Talent herausfordert. Voltaire bezog sich damit auf den französischen Hof unter Ludwig XIV., auf das System des Absolutismus schlechthin²²⁰.

II.2. Zur Architektur

II.2.1. Zum Schlossbau

Der Schlossbau stellte an die Architekten völlig neue Aufgaben: Schlösser verloren die Gedrungtheit mittelalterlicher Festungen, da eine ausgedehnte repräsentative Schauseite und eine große Anzahl von Fenstern, die die Grandeur des Herrschers demonstrierte, wichtig wurden. Der bislang unsichtbare Innenhof wurde von einer dreiseitigen Ehrenhofanlage abgelöst und aus den Wassergräben entwickelten sich kunstvoll angelegte Zierteiche. Die Vierflügelanlage, die im Festungsbau wurzelte, wurde ebenfalls weiter modifiziert und eignete sich gut zum Ausdruck großer Machtansprüche. Die Flügelanlagen wurden zu weit auseinanderliegenden Bauten, die mittels Trakten, Galerien und Mauern zu einem geschlossenen Hofsystem zusammengefasst wurden. So verbindet der Leopoldinische Trakt den Schweizerhof und die Amalienburg zu einem monumentalen, gleichgewichtigen Komplex. Nach dem endgültigen Sieg über die Türken im Jahr 1683 bestand auch in Wien die Möglichkeit zu einem suburbanen Palastbau, der grundsätzlich freistehend war und den Umraum in die Anlage miteinbezog. Der Außenraum wurde axial gegliedert und als Fixpunkt wurde ein Belvedere gegenüber der Gartenfassade des Palais angelegt²²¹.

Das Schloss, dessen Anwachsen durch die Einbeziehung der Verwaltungs- und Regierungsstellen bedingt wurde, war Wohn- und Regierungssitz des Herrschers. In Wien waren 1730 2.000 Menschen im Hofdienst, wovon die meisten am Hof untergebracht waren.

²²⁰ PIUK, Maler (zit. Anm. 110), S. 83.

²²¹ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 86ff.

Hof- und Regierungsämter wurden im 17. Jahrhundert oft in Personalunion vergeben, der Staatsdienst war damit ein Dienst am Herrscher. Durch die Vermengung von Haus- und Staatsangelegenheiten gab es keine Trennung zwischen Staatsbesitz und Privateigentum des Herrschers, er war der unbestrittene Hausherr und das Staatsoberhaupt²²².

Das Primat des Äußeren in der absolutistischen Gesellschaft bewirkte, wie schon zuvor erwähnt, eine starke Reduktion von Spontanität. Spezifische Zwänge machten den Höfling zu einem Schauspieler, der seine Rolle nie ablegte, den Text und die Regie lieferten das Hofzeremoniell. Ewiger Protagonist und auch der einzige Spielleiter, der steuernd eingreifen konnte, war der Herrscher selbst. So ein permanentes Spiel erforderte ähnliche räumliche Voraussetzungen wie ein Theater sowie mitspielende Künstler, die oft auch mit Aufgaben von Architekten, Bühnenbildnern und Festregisseuren betraut wurden. So hatten die Gebrüder Giovanni und Ludovico Burnacini unter Joseph I. nicht nur Feste und Prunkopern inszeniert, sondern auch als Baumeister gewirkt. Die zentrale Aufgabe dabei war, einen Rahmen für die zeremonielle Selbstdarstellung des Herrschers zu schaffen²²³.

Die Räume in einem Schloss waren daher nicht primär zum Wohnen und Wirtschaften geschaffen, ihre wesentlichste Funktion war es, einen Raum für das Fest als Demonstrationsmittel fürstlicher Grandeur zu schaffen. Die Ankunft und der Empfang von Gästen war ein prunkvolles Schauspiel, schon im Ehrenhof und am Portal konnte man eine Vielzahl allegorischer Anspielungen auf die Tugenden des Fürsten dargestellt sehen. Das Vestibül und das Treppenhaus stellten die Kulissen für die livrierte und unlivrierte Dienerschaft dar, diese mächtigen Stiegenhäuser bewirkten eine ungemeine Vergrößerung der Pracht und hatten großen Einfluss auf das Zeremoniell. Der Festsaal oder Große Saal, in den man vom Stiegenhaus gelangte, hatte häufig die Tiefe und Breite zweier Stockwerke und seine gewaltigen Dimensionen wurden zusätzlich noch mit den Mitteln der Illusion – der

²²² EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 89f.

²²³ Ebenda, S. 92f.

Bühnenperspektive – nach allen Seiten hin erweitert. Marmor, vergoldeter Stuck, plastisches Dekor, Scheinarchitektur und illusionistische Öffnungen des Raumes zum Himmel mittels eines Deckenfreskos trugen ihr Übriges bei. Das Deckenfresko stellte nebenbei eine neue Form der Glorifizierung des Fürsten dar, so feiert Daniel Grans Fresko der Hofbibliothek Karl VI. als *Hercules musarum* oder zeigt Paul Trogers Gemälde im Stift Göttweig Karl VI. als Apoll²²⁴. Die Verwendung kostbarer Materialien bei der Ausstattung der Räume wurde oft nur vorgetäuscht, das Schloss war eine stabile Kulissenlandschaft, hinter der ein Netz schmaler Gänge für Lakaien die Kontinuität des täglichen Repräsentationsspiels gewährleistete²²⁵.

Die Gestaltung und Ausstattung absolutistischer Schlossbauten waren also Ausdruck einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft. Der Ehrenhof, die Fassade, die Anzahl der Stockwerke und die Anordnung der Zimmer und ihr Interieur brachten die komplizierte Rangordnung des Hofadels zum Ausdruck. Die Kommunikation am Hof diente vor allem der Demonstration der Rangunterschiede und dem Kampf um einen Vorrang innerhalb dieser²²⁶. Das Schloss wandelte sich im Laufe des Absolutismus zu einer Art Museum, das zwar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, aber auch nicht nur für die Privatsphäre des Fürsten. Es war geschaffen für eine vom Zeremoniell gefilterte Öffentlichkeit²²⁷. Natürlich war dabei eine Ausrichtung auf einem internationalen Niveau nötig, denn man zeigte die Kunstschatze den Gesandten von auswärts immer mit einem politischen Hintergedanken. Diese wurden oft bis in die Schlafgemächer geführt. Wie weit ein Besucher vorgelassen wurde war der Maßstab der Wertschätzung, die man ihm am Hof entgegenbrachte²²⁸.

Der heutige Besucher eines Schlosses bekommt seine Räume eigentlich nur mehr als leere Hülle zu sehen, auch dort wo ihre Einrichtung nicht verändert worden ist. Der ästhetische

²²⁴ EHALT, *Ausdrucksformen* (zit. Anm. 52), S.93f.

²²⁵ Ebenda, S. 95

²²⁶ Ebenda, S. 95f.

²²⁷ WARNKE, *Hofkünstler* (zit. Anm. 150), S. 252.

²²⁸ Ebenda, S. 253f.

Tatbestand wird dadurch beeinträchtigt, dass die festliche Komparserie, also die Bewohner des Hofes, sowohl die Adeligen als auch die gesamte Dienerschaft, Teil der Ausstattung waren²²⁹.

II.2.2. Zum Schlossgarten

Die Umgebung des Schlosses wurde in die Architektur mit eingebunden, was eine Erweiterung der Räumlichkeiten des Schlosses ins Freie bedeutete, es wurde also ein repräsentativer Außenraum geschaffen. Dieser Außenraum war eine Ideallandschaft, eine aus streng gestutzten Hecken und Baumwänden geformte Naturarchitektur mit Plastikgruppen in lebenden Wänden und Nischen, angebracht wie im Schloss. Die Tugenden und Taten des Hausherrn wurden damit verherrlicht und mittels der Steinskulpturen eine enge Bindung zum Gebäude geschaffen. Auch die Architekturmalereien im Inneren des Schlosses fanden ihre Fortsetzung im großen Innenraum des Gartens. Luftige Pavillons und Belvederes schufen eine Integration von gebauter und gewachsener Architektur²³⁰.

In den Blumenparterre, die dem Gebäude am nächsten waren, befanden sich ornamentförmig angelegte Beete mit Wappen, Emblemen oder Monogrammen des Hausherrn. Es gab gestutzte Heckengänge mit Nischen und Kammern und rechtwinkelige, sternförmige oder auch anders verlaufende Alleen, die den Garten in Kompartimente teilten, deren Grundrisse immer Rechtecke, Dreiecke, Kreise oder Ellipsen waren. So entstand eine große Anzahl von Sälen und Kammern, die eine Erweiterung des Schlosses mit Namen wie *salle verte*, *salle de danse*, *salle du conseil* oder anderen darstellten²³¹.

In dieser streng stilisierten Natur konnten sich nur Höflinge bewegen, da nur sie die nötige Haltung und Würde besaßen. Sie bedurften eines gestalteten Raumes für ihre gestaltete

²²⁹ ALEWYN, Welttheater (zit. Anm. 140), S. 53.

²³⁰ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 103f.

²³¹ Ebenda, S. 104.

Existenz. Wie ihr Verhalten wurde auch die Natur in feste, übersichtliche Formen gebracht, dem Willen des Monarchen unterworfen. Der Aufenthalt in der Natur musste seiner emanzipationsfördernden Existenz beraubt werden. In diesen architektonischen Gärten wurden Individualismus und Entscheidungsspielraum auf ein Minimum reduziert²³².

II.2.3. Zur Bedeutung des Architekten

Wie durch die obige Beschreibung der Bedeutung der Schlossarchitektur im Absolutismus klar wird, war die Aufgabe des Hofarchitekten die verantwortungsvollste und mächtigste unter denen der Künstler. Die Architektur war universal und äußerst notwendig, während die anderen Künste wie Malerei, Bildhauerei, Theater und Musik beinahe nur dienend beigelegt wurden²³³.

II.2.4. Zur Bedeutung der Bildhauer

Nachdem die Bildhauer eine für Adelige als absolut entwürdigend angesehene körperliche Arbeit zu verrichten hatten, stellte dies von Anfang an ihre Hoffähigkeit in Frage. Bildhauer waren meistens schmutzig und hatten deshalb wenig Kontakt zu einem Herrscher. Deshalb wurden ihnen auch selten Titel wie *Kammerdiener* oder ähnliches verliehen, da die Betätigung der Bildhauer dem Herrscher einfach nicht angemessen waren²³⁴.

II.3. Zur Malerei

Die österreichische Barockmalerei war folglich am eigenständigsten und in der kunsthistorischen Betrachtung wohl am bemerkenswertesten im Bereich der Freskomalerei,

²³² EHALT, *Ausdrucksformen* (zit. Anm. 52), S. 104ff.

²³³ WARNKE, *Hofkünstler* (zit. Anm. 150), S. 241.

²³⁴ Ebenda, S. 244.

denn die Produkte der adeligen *Bauwut* bedurften einer adäquaten Ausstattung zum prunkvollen Gesamtkunstwerk²³⁵.

Die Tafelmalerei wurde somit in ihrer Funktion als Dekorationskunst auf den zweiten Platz verwiesen, obwohl sie im höfischen Bereich trotzdem dominierend blieb. Tafelmalerei konnte rein dekorativ sein oder als wertvolles Sammlungsobjekt Verwendung finden: Vor allem die Malerei von Stilleben, Jagd- oder Tierstücken war hier vorherrschend, die Landschaftsmalerei stand eher im Abseits²³⁶.

II.3.1. Zum Stilleben

Das Stilleben hatte dekorative Aufgaben zu erfüllen, es trug zur Attraktivität der Örtlichkeiten – dem Hof – bei und gab außerdem Aufschluss über die Persönlichkeit, den Stand und die Vorlieben der Besitzer oder Auftraggeber. Prunkvolle Stilleben veredelten den Lebensbereich des Besitzers und charakterisierten ihn als ästhetisch Gebildeten. Jagdstücke verwiesen hingegen auf diese Tätigkeit und Tierstücke waren ein Ausdruck von Besitzerstolz. In den Residenzen Karls VI. gab es keine wirklich prunkvollen Ausstattungen und die zahlreichen Jagdschlösser erklären die Bevorzugung von Künstlern, die auf das Jagdstück spezialisiert waren. Dies spiegelt das Tugendideal der Habsburger wider: Die Residenzen mussten einen angemessenen Rahmen bilden, zu viel Prunk wäre aber dem Selbstbild des habsburgischen Kaisers entgegengestanden²³⁷.

²³⁵ PIUK, Maler (zit. Anm. 110), S. 67.

²³⁶ Ebenda, S. 68f.

²³⁷ Ebenda, S. 77.

II.3.2. Zur Bühnengestaltung

Bei den hohen Anforderungen der Barockbühne musste ein Bühnenbildner zugleich Maler, Architekt und Theaterfachmann sein. Dies war natürlich sehr selten, weshalb mehrere Personen, die zusammen arbeiteten, beschäftigt wurden²³⁸.

II.3.3. Zum Herrscherporträt

Das Gemälde mit Kaiser Karl VI. und Gundaker von Althan des Francesco Solimena ist von der Auffassung des an die Person des Herrschers gebundenen Absolutismus bestimmt, der Kaiser hat sein Amt von Gott und füllt es *Dei gratia* aus. Eine monumentale Säulenarchitektur und feudale Bildrequisiten rahmen die Figuren. Insignien, Habitus und Gestus verkörpern den Staat in der Person des Herrschers. Die Kleidung, ein vergoldeter Prunkharnisch, zeigt den Kaiser als allegorischen Krieger, als Heros. Er trägt außerdem die Collane mit dem Goldenen Vlies, das Karl VI. als den Souverän dieses Ordens auszeichnete, der die mächtigsten Adeligen des Reiches zu seinen Rittern zählte²³⁹.

Der Genius präsentiert die Kaiserkrone, also den Herrschaftsanspruch, außerhalb von Diskussion und Kritik. Die Haare und ein Teil des Gesichtes sind durch die Allongeperücke verdeckt, was ihn nach außen isoliert und zu ruhigen, angemessenen Bewegungsformen zwingt. Im Gesicht werden die individuellen Züge des Herrschers vom Künstler nicht betont, da eine allgemeine Auffassung genügt: Die Erhabenheit des kaiserlichen Status und der habsburgische Familientypus. Es findet eine Entpersonifizierung des Herrschers statt, alles Individuelle wird verwischt, auch das Zeitbedingte und Vergängliche der kaiserlichen Macht. Karl VI. und Gundaker von Althan präsentieren sich also nicht im So-Sein, sondern sie repräsentieren gewichtig ein erhobenes Ich, das über das reale, empirische Ich hinausgeht und als Leitbild dienen soll. Die sakrale Sphäre, der Putto über dem Haupt Karls VI., der einen

²³⁸ K. JEKL, Die Italiener in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Dissertation Wien 1953, S. 38.

²³⁹ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 144f.

Lorbeerkranz hält, ist Symbol für die schwebende Ruhmesgöttin, so wird der Herrscherkult um das Bild Gottes auf Erden zelebriert. Der Rangunterschied der beiden Personen wird durch die spanische Reverenz, die Kniebeuge, dargestellt. In der Ferne, hinter einer Balustrade, macht die türkische Delegation ihre Aufwartung, was einen Hinweis auf die Türkensiege Karls VI. darstellt. Die monumentalen Ausmaße des Bildes und die hoheitsvolle Wendung der Dargestellten zum Betrachter unterstreichen noch die Legitimität des Herrschaftsanspruches, der hier gestellt wird²⁴⁰.

II.3.4. Zur Bedeutung der Maler

Maler konnten die fürstlichen Absichten und Ideen sehr schnell in einer Zeichnung umsetzen, deshalb wandte sich der Fürst immer an den Hofmaler zur Anfertigung von Skizzen, die dann an die tatsächlich Ausführenden weitergegeben wurden. So bekamen Maler auch eine Art Weisungsbefugnis über die anderen Hofkünstler²⁴¹. Ein umfangreicher Stab an Hof- und Kammermalern unterstand dem Oberstkämmerer, der als Hausbeamter für das persönliche Wohl des Kaisers zuständig war²⁴².

Der Status der Maler unter Karl VI. war sehr vage definiert. Sie standen im direkten Dienst des Kaisers und wurden eingesetzt, wo sie gebraucht wurden. Viele von ihnen blieben der Sphäre des Handwerks verpflichtet, deshalb gibt es auch viele anonyme oder nicht zuschreibbare Werke. Andere wiederum trugen einen Titel – wie etwa *Hofmaler* – ohne ein tatsächliches Amt bei Hof auszuführen²⁴³.

²⁴⁰ EHALT, Ausdrucksformen (zit. Anm. 52), S. 144f.

²⁴¹ WARNKE, Hofkünstler (zit. Anm. 150), S. 244.

²⁴² TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. I/15.

²⁴³ PIUK, Maler (zit. Anm. 110), S. 82.

II.4. Zum Hof- und hofbefreiten Handwerk

Wie schon erwähnt galten die bildenden Künste zur Zeit Karls VI. wirtschaftlich noch als Handwerke, die in Zünften organisiert waren. Zum besseren Verständnis der sozialen Stellung von Künstlern am Hof muss hier die Entwicklung ihrer rechtlichen und wirtschaftlichen Situation als Handwerker erläutert werden.

II.4.1. Zur Entwicklung des Hofhandwerks

Das Hofhandwerk verstand sich noch immer als Teil der mittelalterlichen Reise- und Reichsidee, in der die Fürsten immer unterwegs waren und ihre Handwerker mit sich nahmen. Darunter fielen die Nahrungsmittel- und Bekleidungsgewerbe wie die der Bäcker, Köche, Schneider oder Schuster und auch jene für die Betreuung und Instandsetzung der Pferde, Sänften und Wagen, also Sattler, Riemer, Hufschmiede und Wagenschmiede. Eine besondere Position hatten schon immer die Leib- und Mundhandwerker, sie waren direkt für die kaiserliche Familie zuständig²⁴⁴.

Wichtig waren auch die Hofhandelsleute oder Hofhändler, die für die Versorgung des Hofes mit den nötigen Rohprodukten sowie ausländischen Luxusgütern zuständig waren. Diese Handwerker waren regelmäßig besoldet und unterstanden dem Obersthofmarschall, sie zählten damit zum *innersten Hofstaat* und genossen die Unabhängigkeit von den Handwerkern der vom Hofstaat bereisten Städte. Ihre Anzahl war durch die Größe des Hofes, dem sie angehörten, bestimmt. Die Anforderungen an sie wurden im Laufe der Entwicklung zum absolutistischen Staat durch immer feinere Lebensformen verändert, was auch die Aufnahme immer neuer Fachkräfte durch die Höfe notwendig machte. Den Hofhandwerkern standen außerdem die Hoftafel und ein angemessenes Hofquartier zu. Sie hatten einen Arbeitsvertrag, mit dem man hauptsächlich für den Hof arbeitete, der ihnen aber auch einen

²⁴⁴ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 14f.

Laden oder eine Werkstatt zu betreiben erlaubte. Der Vertrag galt grundsätzlich bis zum Tod des Herrschenden²⁴⁵.

Dieses Hofhandwerk war unter Karl VI. im Bereich der Architektur, Malerei und Bildhauerei gleichzusetzen mit dem Status der bildenden Künstler, die eine feste Anstellung bei Hof mit einem vertraglich geregelten Jahresgehalt hatten. Die Untersuchung ihrer Lebensumstände ist das Thema dieser Arbeit, sie werden wie schon zuvor als Künstler bezeichnet.

II.4.2. Zur Entwicklung des hofbefreiten Handwerks

Die Entstehung des hofbefreiten Handwerks verlief parallel zu Entstehung ständiger Residenzen. Aufgrund der sich andauernd steigernden Nachfrage an Produkten künstlerischer Handwerkskunst und den Anforderungen der Repräsentation an immer größeren Höfen, verpflichteten diese vermehrt fremde Handwerker, die im Ruf standen, besondere Fertigkeiten zu besitzen. Für solche Spezialisten waren weder ihre Konfession noch ihre Nationalität ein Hindernisgrund für eine Anstellung am Hof. Sie wurden auf Empfehlung befreundeter Höfe oder durch Agenten europaweit ausfindig gemacht und sollten mobil und für die Bedürfnisse des Hofes stets einsatzbereit sein. Sie wurden vom Zunftzwang, dem alle anderen Handwerker einer Stadt unterlagen, befreit, wurden jedoch nicht regelmäßig besoldet, sondern nur bei Bedarf für den Hofdienst herangezogen und nach Arbeitsleistung bezahlt²⁴⁶.

Die Ausstellung eines Freibriefes war ein Privileg und wurde ausschließlich *ad personam* vergeben, das heißt, dieser konnte nicht vererbt oder an Dritte verkauft werden. Der Freibrief galt solange der Herrscher lebte, er konnte auch von dessen Nachfolger bestätigt werden. Solche Erstaussstellungen und auch die Konfirmationen waren mit nicht unerheblichen Kosten verbunden²⁴⁷. Da die hofbefreiten Künstler keine regelmäßige Besoldung durch den Hof

²⁴⁵ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 14f.

²⁴⁶ Ebenda, S. 15f.

²⁴⁷ Ebenda, S. 18.

erhielten, weil sie dort nicht angestellt waren, sondern nur manchmal den Titel eines Hofmalers oder Hofarchitekten trugen, werden sie in dieser Arbeit nicht weiter behandelt.

II.4.3. Zur Stabilität von Arbeitsverhältnissen im Wiener Handwerk

Annemarie Steidl untersuchte in ihrer Arbeit *Auf nach Wien!* die Lehr- und Arbeitsverhältnisse unter den Wiener Handwerkern im 18. und 19. Jahrhundert. Da ein Bild davon zu haben mir auch für das Verständnis dieser Arbeit wichtig zu sein scheint, habe ich einige ihrer Forschungsergebnisse im Folgenden kurz wiedergegeben.

II.4.3.1. Zur Stabilität der Lehrverhältnisse

Nicht alle, die eine Lehre in einem Meisterbetrieb begannen, schlossen diese auch ab beziehungsweise blieben während ihrer gesamten Lehrzeit beim gleichen Meister. Bei den Buchbindern handelte es sich hier in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts um nur 20%, während der Wert bei den Schlossern um 1900 bereits bei 58% lag. Die Hauptgründe für einen Abbruch waren, dass die Lehrlinge durch ihre sozial niedrigere Stellung kaum Möglichkeiten hatten, sich gegen die schlechte Behandlung durch einen Meister, dessen Frau oder seiner Gesellen durchzusetzen, da sie per se das schwächste Glied waren. Manche von ihnen waren jedoch durchaus froh in eine Meisterfamilie aufgenommen zu werden, da sie zum Beispiel Einwanderer waren und keine andere Wohnmöglichkeit hatten. Die Lehrlinge wurden auch zu einfachen Haushaltsarbeiten herangezogen²⁴⁸.

Die häufigste Form des Lehrabbruchs war das Entlaufen aus dem meisterlichen Haushalt oder den Meister der Züchtigung anzuklagen. Dies wurde von den Behörden nicht anstandslos geduldet, denn die Stadt Wien forderte Zünfte generell auf, davon Abstand zu nehmen.

²⁴⁸ A. STEIDL, *Auf nach Wien! Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt Wien*, Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, Bd. 30, Wien München 2003, S. 252ff.

Andere Gründe zur Beendigung einer Lehre konnten eine Entlassung, ein beiderseitiges Einverständnis oder eine schwerwiegende Krankheit sein²⁴⁹.

II.4.3.2. Zur Stabilität der Arbeitsverhältnisse

Lange Beschäftigungsverhältnisse gab es hauptsächlich nur im Baugewerbe, denn bei der Saisonabhängigkeit verschiedener Produkte sicherten Meister durch flexible Beschäftigungspolitik ihr Einkommen. Im Vormerkbuch der Taschnergesellen waren 27% von 92 Gesellen kürzer als einen Monat beschäftigt, 71,7% unter einem halben Jahr und nur 16,3% konnten auf ein Arbeitsverhältnis von über einem Jahr zurückblicken. Das längste Arbeitsverhältnis hatte Johann Bracher aus Olmütz, er arbeitete 19 Jahre lang beim Taschnermeister Philipp Schinko in der Josephstadt²⁵⁰.

II.4.3.3. Zur Stabilität der selbstständigen Tätigkeit

Die Zeitspanne, in der jemand als Meister tätig war, war grundsätzlich eher kurz. Die hohe Sterblichkeit, das späte Antrittsalter einer Meisterstelle oder die Gewerbeniederlegung aus wirtschaftlichen Gründen trugen nicht dazu bei, Werkstättenbetriebe besonders lange aufrecht zu erhalten. Auch die Auswanderung von bereits etablierten Handwerksmeistern war nicht ausgeschlossen. So gab es einen florierenden Markt von Verkauf und Kauf von Gewerbeberechtigungen²⁵¹.

Eine Aufstellung aus dem Seidenzeugmachergewerbe aus den Jahren 1711 bis 1895 liefert uns folgendes Bild: Meisterbetriebe, die bis zu neun Jahren bestanden gab es 275 (33,2%), bis

²⁴⁹ STEIDL, Mobilität (zit. Anm. 248), S. 255ff.

²⁵⁰ Ebenda, S. 269.

²⁵¹ Ebenda, S. 275.

zu 19 Jahren 202 (24,4%), bis zu 29 Jahren 177 (21,4)%, bis zu 39 Jahren 109 (13,2%), bis zu 49 Jahren 48 (5,8%) und solche, die über 50 Jahre bestanden gar nur 17 (2,1%)²⁵².

II.5. Zur sozialen Situation der bildenden Künstler am Wiener Hof

II.5.1. Zur geografischen Herkunft

Dreizehn der 41 von mir zur Untersuchung herangezogenen Hofkünstler Karls VI. stammten mit Sicherheit aus dem norditalienischen Raum. Unter ihnen sind Daniele Antonio Bertoli, geboren in San Daniele del Friuli²⁵³, Johann Michael Bolla aus Laino, Intelvi²⁵⁴, Marco Brodi, in Mailand gebürtig²⁵⁵, Santino Bussi aus Bissone²⁵⁶, Alberto Comesina aus San Vittore in der heutigen Schweiz²⁵⁷, Cesare Antonio Canavese aus Mailand²⁵⁸, Antonio Corradini aus Este²⁵⁹, die Galli-Bibienas, die alle drei aus Bologna stammten²⁶⁰, Lorenzo Matielli aus Vicenza²⁶¹ und die Gebrüder Peter und Dominik Strudel aus dem Val di Non²⁶². Zu ihnen gehörten wahrscheinlich, soweit das von ihren Namen ableitbar ist, auch Hieronymus Alfieri und eventuell Bartolomeo Poli. Johann Lukas von Hildebrandt wurde zwar in Genua geboren²⁶³, stammt aber aus einer deutschen Familie. Ein weiterer Grenzfall ist Andreas Altomonte, der in Warschau oder Wien geboren wurde. Sein Vater wuchs zwar in Neapel auf, sein Großvater stammte jedoch aus Tirol und trug noch nach seiner Auswanderung den Namen Hohenberg,

²⁵² STEIDL, Mobilität (zit. Anm. 248), S. 276.

²⁵³ G. MEISZNER, Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München Leipzig seit 1983, Bd. 10, S. 118.

²⁵⁴ Ebenda, Bd. 12, S. 386.

²⁵⁵ HAUPT, Handwerk (zit. 10), S. 274.

²⁵⁶ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 15, S. 344.

²⁵⁷ Ebenda, Bd. 15, S. 675.

²⁵⁸ Ebenda, Bd. 15, S. 103.

²⁵⁹ Ebenda, Bd. 16, S. 290.

²⁶⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 436-439.

²⁶¹ I. SCHEMPER-SPARHOLZ, Der Bildhauer Lorenzo Matielli, Habilitation Wien 2004, S. 28.

²⁶² HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 697f.

²⁶³ Ebenda, S. 507.

der später von seinem Sohn Martino Altomonte aus wirtschaftlichen Gründen italianisiert wurde²⁶⁴. Rechnet man Alfieri und Poli zu der Gruppe der Italiener, kommt man auf 15 Personen dieser Herkunft.

Aus dem deutschsprachigen Raum stammten mit Sicherheit sieben der Hofkünstler: Johann Gottfried Auerbach wurde in Mühlhausen in Thüringen²⁶⁵ geboren, Johann Bernhard Fischer von Erlach stammte aus St. Martin bei Graz²⁶⁶, sein Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach kam in Wien zur Welt²⁶⁷, Johann Georg van Hamilton war aus München²⁶⁸, Konrad Rudolph aus Trier²⁶⁹ und Gustav Adolph Müller²⁷⁰ sowie Balthasar Franz Schlick²⁷¹ kamen beide aus Augsburg. Mit hoher Wahrscheinlichkeit stammten auch Johann Joseph Georg Druckebrein, Johann Friedrich Fischer von Ehrenbach, Johann Gabriel Frühwirth, Ignaz Heinitz von Heitzenthal, Maximilian Heindl, Johann Anton Nägelein und Johann Martin Rausch aus dem deutschsprachigen Raum, wenn man davon ausgeht, dass man von ihrem deutschen Namen auf ihre Abstammung schließen kann. Wie schon erwähnt wurde Johann Lukas von Hildebrandt in Genua geboren, er war aber auch deutscher Abstammung und ist damit wohl eher dieser Gruppe zuzurechnen. Ebenfalls 15 Personen könnten wohl so einer deutschen Herkunft zugeordnet werden, wobei direkt aus Wien erwiesenermaßen nur einer, nämlich Joseph Emanuel Fischer von Erlach, stammte.

Aus den böhmischen Landen stammten bestimmt drei, vielleicht auch fünf der Hofkünstler. Gesichert sind davon Franz Bienner²⁷², Johann Franz Hörl, der in Hohenau bei Wien geboren

²⁶⁴ H. AURENHAMMER, Martino Altomonte, Wien-München 1965, S. 9.

²⁶⁵ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 5, S. 619.

²⁶⁶ Ebenda, Bd. 40, S. 423.

²⁶⁷ Ebenda, Bd. 40, S. 426.

²⁶⁸ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 480.

²⁶⁹ Ebenda, S. 654.

²⁷⁰ Ebenda, S. 594.

²⁷¹ Ebenda, S. 713.

²⁷² Ebenda, S. 247.

wurde²⁷³, und der aus Karlsbad stammende Jakob Mannl²⁷⁴. Auf die bloße Annahme muss man sich bei Johann Adalbert Kratochwill²⁷⁵ und Maria Anna Kratochwillin²⁷⁶ beschränken, diese liegt aufgrund des Namens jedoch nahe und wird durch die gesicherte Taufe von Kratochwills Zwillingen in Prag unterstützt²⁷⁷.

Vier der untersuchten Personen stammten aus dem Norden Europas, den heutigen Niederlanden, Belgien und Schweden: Folpert van Alten-Allen war aus Utrecht²⁷⁸, Abraham Gedon aus Antwerpen²⁷⁹, Philipp Ferdinand van Hamilton aus Brüssel²⁸⁰ und Martin van Meytens aus Stockholm²⁸¹.

Nur ein Künstler stammte aus dem französischen Raum: Johann Jakob van Schuppen wurde in Fontainebleau²⁸² geboren.

Die Herkunft der Künstler spiegelt die damalige Situation an vielen europäischen Höfen wider: Italien war immer noch das für seine Kunst renommierteste Land, aus dem die meisten Neuerungen kamen. Italienische Künstler waren deshalb an jedem Hof, der etwas auf sich hielt, anzutreffen, oft sogar in der Überzahl. Der in Neapel geborene und aufgewachsene Martino Altomonte, Tiroler und Bayrischer Abstammung, italianisierte sogar seinen Namen, da der damalige polnische König Jan Sobieski III., sein erster königlicher Auftraggeber, dezidiert einen italienischen Hofmaler suchte²⁸³. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts kamen jedoch auch immer mehr deutsche Künstler zum Zug, Spitzenpositionen an den größten

²⁷³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 500.

²⁷⁴ Ebenda, S. 568.

²⁷⁵ Ebenda, S. 332.

²⁷⁶ Ebenda, S. 332.

²⁷⁷ U. THIEME, F. BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907-1950, Bd. 22, S. 64

²⁷⁸ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 2, S. 397.

²⁷⁹ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 438.

²⁸⁰ Ebenda, S. 481.

²⁸¹ Ebenda, S. 578.

²⁸² Ebenda, S. 730.

²⁸³ AURENHAMMER, Altomonte (zit. Anm. 264), S. 13.

europäischen Höfen zu erlangen. Am Hof in Wien war die Anzahl italienischer und deutscher Künstler zur Zeit Karls VI. bereits annähernd gleich.

Mit Böhmen bestand durch den Besitz der böhmischen Krone durch die Habsburger automatisch eine enge Austauschbeziehung. Außerdem hatten viele der adeligen Familien, die in Wien wohnten, Schlösser auf böhmischem Boden, die von den dort ansässigen Künstlern ausgestattet wurden. Die fähigsten von ihnen wurden nach Wien geholt und manchmal auch mit Erfolg dem Kaiser empfohlen. Auch die Künstler aus dem entfernteren Norden erfreuten sich schon immer eines guten Rufes in ganz Europa. Dass nur ein einziger Hofkünstler aus dem französischen Raum kam, mag wohl mit der jahrzehntelangen Konkurrenzsituation mit dem König von Frankreich und der damit verbundenen Ablehnung alles Französischen am Hof in Wien zusammenhängen.

II.5.2. Zur sozialen Herkunft

Zum familiären Hintergrund der Hofkünstler lassen sich nur bei wenigen von ihnen gesicherte Angaben herausfinden. Solche bestehen bei den folgenden: Andreas' Altomontes Vater war Martino Altomonte, ein überaus erfolgreicher Maler mit dem Titel Hofmaler, allerdings ohne eine feste Anstellung gehabt zu haben²⁸⁴. Santino Bussi war der Sohn des (Giovanni) Francesco Bussi, einem Maler, der auch der erste Lehrer seines Sohnes war²⁸⁵. Anna Maria Kratochwillin war die Tochter des Johann Adalbert Kratochwill, der ihr Lehrer und Vorgänger im Amt des „indianischen“ Kammermalers Karls VI. war²⁸⁶. Johann Bernhard Fischer von Erlach war der Sohn des Johann Baptist Fischer und der Anna Maria, verwitwete Erlacher. Johann Bernhard Fischer von Erlach genoss bei seinem Vater in Graz seine erste

²⁸⁴ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 2, S. 438.

²⁸⁵ Ebenda, Bd. 15, S. 344.

²⁸⁶ Ebenda, Bd. 21, S. 290.

Ausbildung zum Bildhauer²⁸⁷. Sein Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach wurde sein Schüler und Nachfolger im Amt des Hofarchitekten und Hofingenieurs²⁸⁸. Er wuchs bereits am Hof unter seinen zukünftigen hochadeligen Auftraggebern auf und wurde von Anbeginn auf eine Karriere am Hof vorbereitet²⁸⁹. Johann Gabriel Frühwirths Vater war der Hofbildhauer Johann Joseph Frühwirth²⁹⁰. Berühmt ist die Architekten-Familie Galli-Bibiena: Ferdinand war der Sohn von Giovanni Maria Galli-Bibiena, einem italienischen Maler und Szenographen²⁹¹. Da Ferdinand als achtjähriger Waise wurde²⁹², ist eine erste Ausbildung beim Vater hier auszuschließen. Er wurde trotzdem als Szenograph, Architekt und Dekorationsmaler am Hof in Wien beschäftigt. Die beiden Söhne Ferdinands, Antonio und Giuseppe, wurden ebenfalls beide Architekten, Szenographen, Maler und Apparatebauer. Ob der Vater der Brüder Johann Georg und Philipp Ferdinand de Hamilton Jacob oder Franz de Hamilton war, ist unklar, bei beiden handelt es sich jedoch um Maler²⁹³. Der Vater von Johann Lukas von Hildebrandt war Christoph Hildebrandt, ein deutscher Hauptmann und Ingenieur der genuesischen Armee, der aus einem Geschlecht deutscher Kriegsoffiziere stammte und in der kaiserlichen Armee unter Prinz Eugen von Savoyen diente²⁹⁴.

Martin van Meytens' Vater Martin van Meytens der Ältere war ebenfalls Maler und der erste Lehrer seines Sohnes²⁹⁵. Auch Rudolph Konrad trat in die Fußstapfen seines Vaters, dessen Vorname unbekannt ist, jener war jedoch ebenfalls Bildhauer²⁹⁶. Johann Jakob van Schuppen war der Sohn von Peter Ludwig (Pierre Louis) van Schuppen, der Maler und seines Sohnes

²⁸⁷ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 40, S. 423.

²⁸⁸ Ebenda, Bd. 40, S. 436.

²⁸⁹ Th. ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien 1960, S. 15.

²⁹⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 429.

²⁹¹ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 10, S. 479.

²⁹² Ebenda, Bd. 10, S. 4.

²⁹³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 480f.

²⁹⁴ B. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien München 1959, S. 7.

²⁹⁵ THIEME, BECKER, Lexikon (zit. Anm. 277), Bd. 25, S. 318.

²⁹⁶ Ebenda, Bd. 29, S. 160.

erster Lehrer war²⁹⁷. Die Eltern der Gebrüder Dominik und Peter Strudel waren Jakob und Maria, die aus einer viel beschäftigten Tiroler Schnitzer-Dynastie stammten. Eine erste Lehre der Brüder beim Vater ist allerdings nicht nachzuweisen²⁹⁸.

Somit stammten mindestens 14, also ein Drittel der untersuchten Hofkünstler, aus Familien, bei denen schon die Eltern, also eigentlich die Väter, in künstlerischen Berufen tätig waren. Diese gingen zunächst in der Werkstatt des Vaters in die Lehre und manchmal anschließend zu einer Fortbildung ins Ausland, vor allem nach Italien, wie es damals üblich war, oder in eine andere Werkstätte. Bis auf die Gebrüder Strudel führten sie alle später den Beruf ihrer Eltern fort. Bei 23 von ihnen fehlt jede Aufzeichnung bezüglich Herkunft oder Beruf ihrer Eltern. Da es damals üblich war, seine Kinder in die Lehre eines anderen Handwerkes zu geben, könnte es durchaus möglich sein, dass diese 21 Väter in einem anderen Handwerk tätig waren, indem, im Gegensatz zum Bereich der Kunst, keine Forschungen vorliegen. Dies bleibt jedoch pure Spekulation. Der einzige Künstler, bei dem wir wissen, dass sein Vater aus keinem künstlerischen, aber dem seines Sohnes doch verwandten Berufsfeld kam, ist Johann Lukas von Hildebrandt. Sein Vater war Hauptmann und Ingenieur der kaiserlichen Armee in Genua. Hier muss hinzugefügt werden, dass auch Johann Lukas zunächst in der Armee Prinz Eugens als Festungsingenieur tätig war und sich von dort zum Hofarchitekten hocharbeitete. Zusammenfassend kann man sagen, dass eine gesicherte Stellung des Vaters oft dazu diente, den Nachkommen eine ebensolche durch die Wahl des gleichen Berufes und die Ausnutzung bereits vorhandener Ressourcen wie einer Werkstatt oder schlicht und einfach des Know-Hows eines Handwerkes zu verschaffen. Mindestens ein Drittel der Hofkünstler unter Karl VI. schaffte es so, den beruflichen Erfolg ihrer Vorfahren zu wiederholen oder noch zu überbieten.

²⁹⁷ THIEME, BECKER, Lexikon (zit. Anm. 277), Bd.30, S. 342.

²⁹⁸ M. KOLLER, Die Brüder Strudel, Innsbruck Wien 1992, S. 13f.

II.5.3. Zu Anstellung und Gehalt

Die genauen Anstellungen der Hofkünstler unter Karl VI. sind sehr schwer zu durchschauen, da die Arbeitsverhältnisse einfach zu unterschiedlich waren. Offensichtlich hatte jeder Künstler einen eigens ausverhandelten Vertrag. Es scheint, dass je nach dem Ansehen, das ein Künstler unter seinen Zeitgenossen und vor allem vor dem Kaiser besaß, Verträge über Gehälter und dafür zu verrichtende Verpflichtungen abgeschlossen wurden. Die Titel der Hofkünstler gestalten sich noch komplizierter, es gibt Bezeichnungen wie Hof- und Kammermaler, -bildhauer, -architekten oder ähnliche. Auch Titel wie königlicher (wenn diese schon in Spanien unter Karl III. tätig waren) oder kaiserlicher Maler, Bildhauer und so weiter finden sich. Da in der Literatur zu denselben Personen die unterschiedlichsten Bezeichnungen zu finden sind, die nur Verwirrung stiften, werden sie hier spärlich verwendet, wenn diese nicht von Belang sind. Ich habe schon zuvor erklärt, dass alle der von mir untersuchten Künstler dem Hofstaat angehörten, sie alle trugen also auch einen oder mehrere der zuvor erwähnten Titel. Ich denke, dass der Zusammenhang von Titeln und Arbeitsverträgen sowie Gehältern eine gesonderte Untersuchung benötigt, die dem Rahmen dieser Arbeit nicht entspricht. Es folgt nun eine Aufstellung aller von mir in der Literatur gefundenen Aufzeichnungen über die Gehälter und Berufe der Künstler unter Karl VI.

Hieronymus Alfieri war Stuckateur und hatte auch das Bürger- und Meisterrecht in Wien. Er war erwiesenermaßen von 1706 bis 1719 für den Hof tätig und seine Werkstatt wird als Großbetrieb beschrieben²⁹⁹. Laut Topka verschwindet seine Spur zwischen 1721 und 1724³⁰⁰. Folpert van Alten-Allen war schon seit 1673 unter Leopold I. und Joseph I. zugleich Kammermaler und Kammerdiener mit einem Jahresgehalt von 200 fl. Ab 13. Juni 1713 bekam er, wie die anderen kaiserlichen Kammerdiener vom Hofzahlamt, 600 Gulden pro Jahr

²⁹⁹ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 3, S. 57.

³⁰⁰ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. 130.

zugesprochen³⁰¹. Für 1712 existiert ein nicht gesicherter Vermerk über eine Besoldung von 1.000 fl. Sein Gehalt könnte sich im Laufe der Zeit also erhöht haben³⁰². Andreas Altomonte war Hofmaler, Kammer- und Theaterzeichner und Ingenieur mit einer Besoldung von jährlich 500 fl³⁰³. Ab 1741 erhielt er nur mehr 250 fl, ab 1755 als Administrator der Wiener Porzellanmanufaktur wurde er mit 800 fl besoldet³⁰⁴. Johann Gottfried Auerbach war ab 1734 Kammermaler³⁰⁵. Zu seiner Besoldung finden sich in der Literatur keine Angaben. Daniele Antonio Bertoli war der einzige Hofkünstler, der einen italienischen Titel, nämlich *Disegnatore di Camera*, also Kammerzeichner, trug. Er war außerdem Galerie- und Kunstkammerinspektor mit einem Jahresgehalt von 1.200 fl, 1710 rückwirkend bis ab Oktober 1707 zugesichert³⁰⁶. Er verrichtete Hofdienst nachweislich bis 1743 mit einer Besoldung von zuletzt 1.800 fl. Ab 1731 erhielt er 600 fl als Galerie- und Kunstkammerinspektor³⁰⁷. Johann Georg Pichler war Bildhauer im Hofbauamt³⁰⁸. Er erscheint bei Topka fälschlicherweise als N. Pichler³⁰⁹. Franz Bienner war ab 27. April 1720 Hofbildhauer, allerdings ausdrücklich ohne Besoldung³¹⁰.

Johann Michael Bolla war Stuckateur im Hofbauamt und verrichtete von 1738 bis 1753 nachweislich Hofarbeit. Er erhielt außerdem im Jahr 1717 das Meister- und Bürgerrecht³¹¹.

Bartolomeo Poli war Theatermaler und –zeichner und seit 1724 als Hofscholar mit einem Gehalt von 200 fl pro Jahr aufgenommen. Ab 1. Jänner 1728 erhielt er ein Gehalt von 360 fl

³⁰¹ W. PILLICH, Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1637-1780, II. Teil, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchives, Bd. 13, 1960, S. 526.

³⁰² HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 191f.

³⁰³ Ebenda, S. 192f.

³⁰⁴ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 2, S. 438.

³⁰⁵ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/72.

³⁰⁶ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 519.

³⁰⁷ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 232.

³⁰⁸ Ebenda, S. 245.

³⁰⁹ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. 124.

³¹⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 247.

³¹¹ Ebenda, S. 256.

und wurde am 10. März 1740 zum kaiserlichen Theaternaler mit dem gleichen Gehalt ernannt³¹². Marco Brodi wurde bereits 1705 unter Joseph I. zum Kammerbildhauer ernannt und ab 1717 als Kammerbildhauer ohne Besoldung bestätigt³¹³. Er war vom 18. Jänner bis zu seinem Tod am 28. Juni 1731 am Hof tätig³¹⁴. Santino Bussi wurde ab 31. August 1714 Hofstuckateur, als er bereits Wiener Bürger und Mitglied der Wiener Stuckateurinnung war³¹⁵. Alberto Camesina wurde am 27. August 1714 zum Hofstuckateur ernannt und blieb mindestens bis zum Tod Karls VI. in diesem Amt³¹⁶. Er war ebenfalls Wiener Bürger und ein Meister der Wiener Stuckateurinnung³¹⁷. Antonio Corradini war Hofbildhauer³¹⁸ und Statuarius ab 24. Mai 1732 mit einem Jahresgehalt von 1.500 fl und zusätzlich 500 fl Wohnungsgeld. Er befand sich nachweislich von 1736 bis 1769 im Hofdienst³¹⁹. Johann Adalbert Kratochwill wurde am 22. August 1712 als Kammermaler aufgenommen³²⁰ und blieb dies bis zu seinem Tod 1721³²¹. Anna Maria Kratochwillin folgte ihrem Vater Johann Adalbert Kratochwill ab 1722 als Kammermalerin bis mindestens 1740³²². Johann Joseph Georg Druckebrein war Maler und Vergolder und ist von 1725 bis 1750 in Hofdiensten erwiesen³²³.

Johann Bernhard Fischer von Erlach war ab 1694 Hofarchitekt und Hofingenieur, von 1701 bis 1714 erhielt er nachweislich ein Jahresgehalt von 2.000 fl und einige zusätzliche

³¹² HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 257.

³¹³ Ebenda, S. 274

³¹⁴ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. 108.

³¹⁵ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 529.

³¹⁶ Ebenda, S. 529.

³¹⁷ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 15, S. 675.

³¹⁸ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/27.

³¹⁹ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 328.

³²⁰ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 521.

³²¹ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 332.

³²² TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/72.

³²³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 374.

Zahlungen³²⁴. Er blieb bis zu seinem Tod am 5. April 1732 in Hofdiensten. Joseph Emanuel Fischer von Erlach trat als Hofarchitekt in die Fußstapfen seines Vaters. Er erhielt für seine Studienreisen nach Leyden, Rom, Paris und London vor 1722 ein Adjutum von 800 Gulden jährlich auf unbestimmte Zeit³²⁵. Ab 1. Juli 1722 wurde er als Hofarchitekt aufgenommen und erhielt dafür eine Summe von 1.500 fl im Jahr³²⁶. Nach dem Tod seines Vaters erhielt er dessen Hofquartier zugesprochen. Im Jahr 1725 wurde er Oberbauinspektor und 1729 folgte die Ernennung zum Hofkammerrat. Am 2. Juli wurden ihm 500 fl Wagengeld während des Baus der Karlskirche gewährt³²⁷. Seine technischen Erfolge brachten ihm nicht nur Ruhm und Reichtum, sondern füllten auch die Staatskassen erheblich³²⁸.

Johann Friedrich Fischer von Ehrenbach war Kammermaler und als solcher ab 1. April 1712 mit einem Jahresgehalt von 1.000 fl aufgenommen worden³²⁹. 1729 wurde er Hofrat und blieb bis 1759 nachweislich in Hofdiensten³³⁰. Sein Gehalt als Kammermaler wurde ab 1741 halbiert, er ist 1759 letztmalig mit einer Pension von 200 fl erwähnt³³¹. Johann Gabriel Frühwirth war mindestens ab 1712 Kammerbildhauer und verschwindet 1721 aus den Quellen³³². Antonio Galli-Bibiena wurde ab 14. Jänner 1725 Theatralingenieur und Architekt mit 1.000 fl Jahresgehalt als Theateringenieur anstatt der bisherigen tageweisen Entlohnung. Vor dieser Ernennung arbeitete er zusammen mit seinem Bruder ab 1721 als kaiserlicher Bühnenbildner³³³.

³²⁴ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 414.

³²⁵ ZACHARIAS, Fischer (zit. Anm. 289), S. 17.

³²⁶ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 539.

³²⁷ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 415f.

³²⁸ ZACHARIAS, Fischer (zit. Anm. 289), S. 23.

³²⁹ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 523.

³³⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 415.

³³¹ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 40, S. 362.

³³² TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. 129.

³³³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 436f.

Ferdinand Galli-Bibiena war ebenfalls Hofarchitekt und Theateringenieur, dessen 1708 erhaltener Titel am 31. März 1717 von Karl VI. bestätigt wurde³³⁴. Giuseppe Galli-Bibiena war, wie in seiner Familie bereits üblich, Theateringenieur und Architekt. Am 1. April 1720 bekam er eine Erhöhung seines Gehaltes auf 1.080 fl³³⁵. Sein Hofdienst ist bis 1757 nachgewiesen, sein letztes Gehalt betrug 1.800 fl. Ab 28. Juni 1730 bat er außerdem jährlich um 75 fl Quartiergeld, was ihm von da an gewährt wurde.

Abraham Gedon war von 1725 bis 1740 Kammermaler³³⁶. Johann Georg van Hamilton wurde von 1721 bis 1737 in den Hofschemata genannt³³⁷. Philipp Ferdinand van Hamilton war ab 1. Juli 1705 Kammermaler mit 1.000 fl Jahresgehalt³³⁸. Am 1. April 1713 wurde er darin bestätigt³³⁹. Von 1705 bis 1750 wurde er in den Hofschemata genannt und erhielt auch zusätzliche Zahlungen zu seinem Gehalt. Ab Maria Theresia wurde er in seinem Amt bestätigt, jedoch mit der Verpflichtung jährlich zwei Gemälde im Wert von je 500 fl abzuliefern³⁴⁰. Ignaz Heinitz von Heitzenthal war ab 1. Jänner 1713 Kammermaler und Galerie-Adjunkt mit 700 fl Jahressold³⁴¹. Maximilian Heindl wurde von 1737 bis 1740 als Kammermaler in den Hofschemata genannt³⁴². Johann Franz Hörls Ernennung zum Hofmaler erfolgte am 13. November 1717³⁴³. Johann Lukas von Hildebrandt wurde 1698 zum kaiserlichen Rat ernannt, ab 1701 wurde er mit einem Jahresgehalt von 600 fl zum Hofingenieur und später zum Hofarchitekten. Er stand bis 1745 in dieser Funktion im

³³⁴ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 437.

³³⁵ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 535.

³³⁶ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 443.

³³⁷ Ebenda, S. 480f.

³³⁸ Ebenda, S. 481.

³³⁹ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 527.

³⁴⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 481.

³⁴¹ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 527.

³⁴² HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 495.

³⁴³ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 534

Hofdienst mit zuletzt 1500 fl Jahresgehalt³⁴⁴. Lorenzo Matielli war ab 7. April 1714 Kammerbildhauer³⁴⁵. Jakob Mannl wurde ab 1. Oktober 1700 Hofkupferstecher und Adjunkt des Galerieinspektors mit 1.000 fl Jahresgehalt. Am 12. März 1712 wurde er in seinem Amt bestätigt und erhielt ab sofort einen Sold von 1.000 fl als Kammerkupferstecher und 300 fl als Galerieinspektor-Adjunkt³⁴⁶. Martin van Meytens wurde 1732 zum Kammermaler ernannt. Es waren keine Aufzeichnungen über sein Gehalt zu finden, er erhielt aber ab 1. Jänner 1764 eine Pension von 600 fl. Ab 1759 war er Direktor der kaiserlichen Maler- und Bildhauerakademie, allerdings ohne Besoldung³⁴⁷. Gustav Adolph Müller war Hofkupferstecher und ab 1727 Professor an der Akademie. Von 1727 bis 1759 war Hofarbeit von ihm erwiesen, wobei er mit einer Besoldung von 800 fl in den Hofschemas genannt wurde³⁴⁸. Johann Anton Nägelein war Porträtmaler und Kammermaler und seit 1707 am Hof tätig. Von 1719 bis 1731 wurde er in den Hofschemas genannt³⁴⁹. Johann Martin Rausch war seit 1731 im Hofdienst mit einem Jahresgehalt von zuletzt 600 fl. Er erhielt nachweislich auch Zahlungen für zusätzliche Hofarbeit. Ab 1741 war er außerdem Galerieinspektor-Adjunkt mit einem Jahresgehalt von 500 fl³⁵⁰. Konrad Rudolph trat bereits 1707 mit einem Gehalt von 2.400 fl in Spanien in den Hofdienst Karls III., des späteren Kaisers Karl VI., ein³⁵¹. Am 19. Jänner 1714 wurde er im Hofdienst als Nachfolger Peter Strudels als Hof- und Kammerstatuarius bestätigt³⁵². Von 1715 bis 1732 ist ebenfalls sein Hofdienst mit einem Gehalt von 1.500 fl erwiesen³⁵³.

³⁴⁴ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 507.

³⁴⁵ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 528.

³⁴⁶ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 568.

³⁴⁷ Ebenda, S. 578.

³⁴⁸ Ebenda, S. 594.

³⁴⁹ Ebenda, S. 608

³⁵⁰ Ebenda, S. 628.

³⁵¹ Ebenda, S. 654.

³⁵² PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 527.

³⁵³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 654.

Balthasar Franz Schlick wurde von 1681 bis 1725 im Hofstaat und den Hofschemas genannt. Ab 24. März 1722 erhielt er eine jährliche Pension von 100 fl, weil er erblindet war³⁵⁴. Johann Jakob van Schuppen wurde 1720 zum Hofmaler und am 2. April 1726 zum Direktor der kaiserlichen Maler- und Bildhauerakademie mit 1.000 fl Gehalt, 800 fl Quartiergeld und zusätzlichen 800 fl für den Erhalt der Akademie ernannt. Von 1725 bis 1750 war er in den Hofschemas mit einem Gehalt von zuletzt 4.000 fl³⁵⁵. genannt. Dominik Strudel war kaiserlicher Hofingenieur, von 1703 bis 1713 ist seine Hofarbeit nachgewiesen³⁵⁶. Peter Strudel wurde am 1. Jänner 1689 in den Hofdienst aufgenommen und erhielt zuletzt 4.000 fl Jahressold. Zwischen 1689 und 1714 gab es auch zusätzliche Zahlungen. Am 8. Dezember 1705 wurde er zum Direktor der im Auftrag Leopolds I. errichteten kaiserlichen Maler- und Bildhauerakademie ernannt³⁵⁷. Laut Thieme-Becker erhielt er als Hof- und Kammermaler ab 1690 ein Gehalt von 3.000 fl und 1692 für ein Bild extra 900 fl³⁵⁸.

Von 21, also der Hälfte der 42 Hofkünstler, finden sich keine Angaben zu ihrem Gehalt. Diejenigen, von denen es solche gibt, sind in der Überzahl als reich zu bezeichnen, denn 15 von ihnen hatten, zumindest für einen gewissen Zeitraum, ein Gehalt von über 1.000 fl jährlich. Die beiden absoluten Spitzenverdiener waren die Maler Peter Strudel und Jakob van Schuppen, die beide auch Direktoren der kaiserlichen Maler- und Bildhauerakademie waren, sie verdienten bis zu 4.000 fl im Jahr. Zu den Spitzenverdienern zählten auch Rudolph Konrad mit einem anfänglichen Gehalt in Spanien von 2.400 fl, Johann Bernhard Fischer von Erlach mit bis zu 2.000 fl pro Jahr plus zusätzlichen Zahlungen, Antonio Corradini mit seinem Verdienst von 1.500 fl und 500 fl an Quartiergeld, Joseph Emanuel Fischer von Erlach mit 1.500 fl und einem temporären Wagengeld von 500 fl, Giuseppe Galli-Bibiena bei einem

³⁵⁴ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 538.

³⁵⁵ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 730f.

³⁵⁶ Ebenda, S. 697.

³⁵⁷ Ebenda, S. 698.

³⁵⁸ THIEME, BECKER, Lexikon (zit. Anm. 277), Bd. 32, S. 213f.

Gehalt von bis zu 1.800 fl plus 75 fl Quartiergeld, Daniele Antonio Bertoli, der in Spitzenzeiten 1.800 fl bekam, und schließlich Johann Lukas von Hildebrandt mit einem Jahressold von zuletzt 1.500 fl. Vergleicht man diese Ergebnisse mit den zuvor erwähnten Verdiensten von Tagelöhnern, die um die 50 fl bekamen, oder anderen Handwerkern mit Löhnen von um die 100 bis 300 fl pro Jahr, muss man zugeben, dass diese Hofkünstler über unglaubliche Summen verfügten, wodurch sie sich zum Teil, wie später erläutert werden wird, eigene Häuser leisten konnten.

Keiner der Hofkünstler, die ein jährliches Gehalt bekamen, verdiente unter 200 fl pro Jahr, also mehr als das vierfache eines gewöhnlichen Tagelöhners. Nur zwei von ihnen, Folpert van Alten-Allen und Bartolomeo Poli, hatten am Anfang ihrer Anstellung ein Gehalt von nur 200 fl bekommen, das sich später erhöhte. Poli blieb mit seinem Gehalt von 360 fl dennoch der nachgewiesen am wenigsten verdienende. Nur vier von 42 Personen verdienten am Hof nachweislich nie mehr als 1.000 fl und dabei mindestens 200. Über die Gehälter der Personen, zu denen keine Angaben gefunden werden konnten, lässt sich nur spekulieren. Unter ihnen sind Santino Bussi, Ferdinand Galli-Bibiena und Martin van Meytens. Diese drei waren unter ihren Zeitgenossen und sind auch heute noch von der Kunstgeschichte höchst beachtete Künstler, von denen man annehmen kann, dass sie ebenfalls Spitzengehälter hatten. Grundsätzlich waren Hofkünstler die angesehensten Künstler ihres Faches und ihrer Zeit, es ist sehr wahrscheinlich, dass sie alle mehr als überdurchschnittlich gute Verdienste erhielten. Es ist außerdem anzunehmen, dass sie alle auch andere Auftraggeber außerhalb des kaiserlichen Hofes hatten und sich so ihren Verdienst noch grundlegend verbessern konnten, wenn sie nicht sogar mit Aufträgen außerhalb des Hofes ihren meisten Verdienst einbrachten.

II.5.4. Zum Familienleben

Im folgenden Kapitel möchte ich die Lebensumstände der Hofkünstler in Bezug auf ihr Familienleben, das heißt ihre Ehen, Kinder und andere ihrem Leben nahestehende Personen wie Taufpaten und Trauzeugen, untersuchen. Dies soll einen Blick auf ihr privates Leben und die Schwierigkeiten vor allem in Sachen Kindersterblichkeit und der sozialen Absicherung durch persönliche Verbindungen mit den sie umgebenden Personen ermöglichen.

Hieronymus Alfieri hatte nachgewiesen vier Frauen und insgesamt fünf Kinder, von denen vier noch im frühen Kindesalter starben. Nur die jüngste Tochter Maria Elisabeth wurde 27 Jahre alt und überlebte ihren Vater trotzdem nicht. Die Taufpaten der Kinder waren unter anderen der Hofbaumeister Giovanni Carlone und der Hofarchitekt Ottavio Lodovico zusammen mit seiner Frau Sidonia Elisabeth Baronin von Burnacini. Alfieri selbst war Taufpate für fünf Kinder des Hofbaumeisters Anton Erhard Martinelli³⁵⁹. Folpert van Alten-Allen hatte eine Frau, die ihn nicht überlebte. Er war Trauzeuge des Kammerkünstlers Franz Joseph König von Pamshausen³⁶⁰. Andreas Altomonte hatte eine Frau, die ihn nicht überlebte, zwei seiner Kinder und ein Stiefsohn starben ebenfalls im Kindesalter³⁶¹. Johann Gottfried Auerbach hatte eine Frau, die im Alter von 71 Jahren vor ihm starb³⁶². Johann Georg Pichler war in erster Ehe verheiratet mit Maria Thersia Rentzin, die einige Jahre später starb, in zweiter mit Maria Theresia Aufenbergerin, in dritter mit Maria Anna Pachmanin. Zwei Kinder starben im Kindesalter. Einer seiner Trauzeugen war der Hofbildhauer Antonio Canavese³⁶³. Marco Brodi war verheiratet mit Ursula Sacconin, der Tochter des kaiserlichen Lustgärtners Persius Sacconi³⁶⁴. Zwei von Santino Bussis Nachkommen starben bereits im Kindesalter, eine Tochter, Eleonora Ursula, heiratete den kaiserlichen Theateringenieur

³⁵⁹ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 193f.

³⁶⁰ Ebenda, S. 191f.

³⁶¹ Ebenda, S. 192f.

³⁶² Ebenda, S. 201.

³⁶³ Ebenda, S. 244f.

³⁶⁴ Ebenda, S. 274.

Antonio Galli-Bibiena. Santino Bussis Frau Rosa überlebte ihn um ein Jahr³⁶⁵. Alberto Comesina heiratete Maria Elisabeth Carovein, die Tochter des Maurermeisters Andreas Simon Carove. Ein Sohn starb im Alter von acht Jahren, seine Frau im Alter von 36 Jahren. Er war Trauzeugen für den kaiserlichen Fortifikationsbaumeister Franz Andreas Allio und den Kammer- und Theaterzeichner Andreas Altomonte³⁶⁶. Von Cesare Antonio Canavese wissen wir, dass er zweimal verheiratet war und sechs Kinder hatte, von denen mindestens eines im Kindesalter verstarb. Die Taufpaten seiner Kinder waren unter anderen Graf und Gräfin zu Weißenwolf sowie Fürst Adam Franz von Schwarzenberg mit seiner Gattin³⁶⁷. Antonio Corradinis Tochter Benigna starb im Alter von sieben Jahren, auch seine Frau überlebte ihn nicht³⁶⁸. Johann Bernhard Fischer von Erlach heiratete die Witwe Franziska Sophia Willerin, sein Trauzeugen war der Kammermaler Johann Georg Heinitz von Heitzenthal³⁶⁹. Joseph Emanuel Fischer von Erlach heiratete Maria Anna von Dietrich, die Tochter des kurkölnischen Residenten Johann Adam von Dietrich. Joseph Emanuels Taufpaten waren bereits Graf und Gräfin von Strattmann, seine Trauzeugen beide kaiserliche Hofkammerräte³⁷⁰. Johann Friedrich Fischer von Ehrenbach hatte vier Nachkommen, die ihr Erwachsenenalter nicht erlebten. Mit seiner Frau Maria Magdalena war er gemeinsam Taufpate eines Kindes des Kammermalers Johann Gottfried Auerbach³⁷¹. Johann Gabriel Frühwirth heiratete Miriam Wernerin, die Tochter eines Wagners. Mindestens eines seiner Kinder überlebte das Kindesalter nicht, jedoch heirateten vier seiner Töchter und ein Sohn. Frühwirth war Trauzeugen für den Hofbildhauer Tobias Krackher³⁷².

³⁶⁵ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 283.

³⁶⁶ Ebenda, S. 288.

³⁶⁷ Ebenda, S. 289f.

³⁶⁸ Ebenda, S. 328.

³⁶⁹ Ebenda, S. 414.

³⁷⁰ Ebenda, S. 416.

³⁷¹ Ebenda, S. 414.

³⁷² Ebenda, S. 429f.

Antonio Galli-Bibiena heiratete Eleonora Ursula Bussin, die Tochter des Hofstuckateurs Santino Bussi. Seine Trauzeugen waren sein Vater und sein Bruder, die Theatralingenieure Ferdinand und Giuseppe Galli-Bibiena, sowie der kaiserliche Violoncellist Giovanni Perroni. Sechs Kinder Antonios verstarben im Kindesalter³⁷³. Ferdinand Galli-Bibiena war Taufpate eines Sohnes des Hofmalers Johann Fimbacher und seines Enkels Ferdinand Anton Galli-Bibiena³⁷⁴. Giuseppe Galli-Bibiena heiratete Maria Eleonora Zlinski, die Tochter eines Baders. Er hatte mindestens vier Kinder, von denen zwei das Erwachsenenalter nicht erreichten. Er war mehrmals Taufpate für die Kinder des kaiserlichen Theatermalers Adam Friedrich Buecher und die seines Bruders Antonio Galli-Bibiena. Giuseppe war Trauzeuge des kaiserlichen Theaterinspektors Fabius Zily³⁷⁵. Johann Georg von Hamilton heiratete Eleonora Katharina Märzlin, die im Alter von 54 Jahren starb. Seine zweite Frau war Maria Katharina Widenbauerin, die Tochter eines Drechslers. Sie heiratete als Witwe den kaiserlichen Hofmaler Ludwig de Witte. Insgesamt starben sieben von Hamiltons Kindern. Er war Trauzeuge seines Bruders Philipp Ferdinand von Hamilton³⁷⁶. Philipp Ferdinand von Hamilton heiratete Maria Theresia Streiblin von Weidenau, die Tochter von Ernst Streibl von Weidenau, der als kaiserlicher Offiziant zu Kremnitz in Oberungarn fungierte³⁷⁷. Ignaz Heinitz von Heitzenthal heiratete Maria Barbara Rostin, die Witwe des Malers Martin Rost und in einer weiteren Ehe Anna Gertrudis³⁷⁸. Johann Franz Hörl war mit Anna Rosina, der Witwe des Hofmalers Matthias Heyinger verheiratet, die im Kindbett starb. Er heiratete daraufhin Katharina Agnes Albertini, die Witwe eines Hofmeisters. Er hatte mindestens eine Tochter, die im Alter von 18 Jahren starb³⁷⁹. Johann Lukas von Hildebrandt heiratete die

³⁷³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 437.

³⁷⁴ Ebenda, S. 437.

³⁷⁵ Ebenda, S. 438.

³⁷⁶ Ebenda, S. 480f.

³⁷⁷ Ebenda, S. 443.

³⁷⁸ Ebenda, S. 494f.

³⁷⁹ Ebenda, S. 501.

Tochter des Hofkanzlei-Registrators Johann Geist, Franziska Johanna Geistin, die im Alter von 64 Jahren starb. Mindestens eine Tochter überlebte ihn und starb im Alter von 40 Jahren³⁸⁰. Lorenzo Matielli war mit Elisabeth Sacconin, der Tochter von Franz Persius Sacconi, dem kaiserlichen Lustgärtner, verheiratet. Matiellis Frau starb im Alter von 28 Jahren. Er heiratete daraufhin Maria Magdalena Kranawetterin, die Tochter des Martin Franz Kranawetter, des Einkäufers der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie. Zehn seiner Kinder starben im Kindesalter. Der Hofstuckateur Santino Bussi war Taufpate mindestens eines von Matiellis Kindern³⁸¹. Jakob Mannl heiratete Theresia Josepha, die Tochter eines Leinwandhändlers, die später als Witwe den kaiserlichen Kammermaler Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn ehelichte. Mannl war Trauzeuge des kaiserlichen Kammerdieners Johann Christph Lauch³⁸². Gustav Adolph Müller hatte vier Kinder, die ihn nicht überlebten, wobei eine Tochter davon ein Alter von 40 Jahren erreichte³⁸³. Johann Martin Rausch war verheiratet mit Maria Magdalena Wengerlin, der Tochter eines Buchbinders, die nach zehn Jahren Ehe verstarb. Er war Gehab für die minderjährigen Kinder des Kammermalers Johann Gottfried Auerbach³⁸⁴. Rudolph Konrad heiratete Maria Anna Attingerin, die Tochter eines Schleifermeisters. Es starben mindestens vier seiner Kinder, mindestens eine Tochter erreichte das Erwachsenenalter³⁸⁵. Balthasar Franz Schlick war mit Susanna Justina Wollschlägerin, der Tochter eines bürgerlichen Gärtners aus Linz, verheiratet, die erst mit 80 Jahren, aber dennoch vor ihm, verstarb. Eines seiner Kinder starb im Kindesalter, eine Tochter mit 22. Seine Trauzeugen waren der kaiserliche Hofmaler Folpert van Alten-Allen und der kaiserliche Jägerei-Chirurg Samuel Franz von der Graff. Schlick war Trauzeuge des

³⁸⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 507.

³⁸¹ Ebenda, S. 563f.

³⁸² Ebenda, S. 568f.

³⁸³ Ebenda, S. 594.

³⁸⁴ Ebenda, S. 628.

³⁸⁵ Ebenda, S. 654.

kaiserlichen Hofbauamtmalers Johann Franz Hörl³⁸⁶. Peter Strudel überlebte seine Frau Elisabeth, geborene Cotricsona, nicht. Er verlor mindestens ein Kind, bevor es das Erwachsenenalter erreichte³⁸⁷.

Nicht von allen Hofkünstlern unter Karl VI. existieren Informationen über die Anzahl ihrer Kinder, Frauen und deren Tod. Manchmal wissen wir nicht einmal, ob jemand überhaupt verheiratet war oder Kinder hatte. Trotzdem kann man sich im Hinblick auf die zuvor angeführten Informationen einiges zum „Trauerleben“ einer Familie vorstellen. Acht der 42 Hofkünstler hatten nachweislich mehr als drei Kinder, sieben davon verloren mehr als drei Kinder bereits im Kindesalter. Die Extremfälle sind Antonio Galli-Bibiena, von ihm starben sechs Kinder, Johann Georg van Hamilton, er verlor sieben Kinder, und Lorenzo Matielli, der zehn Kinder vor ihrem Eintritt ins Erwachsenenalter verlor. Nur zehn Nachwuchse der 42 Hofkünstler erreichten nachweislich das Erwachsenenalter, fünf davon allein von Johann Gabriel Frühwirth. Sieben der Hofkünstler hatten mehr als eine Frau, Hieronimus Alfieri überlebte drei Frauen und heiratete ein viertes Mal.

Interessant sind auch die Verbindungen mit Freunden durch Trauzeugen oder Taufpaten. Jene waren sehr oft einem gleichen Stand zuzuordnen, das heißt entweder selbst Hofkünstler oder zumindest Handwerker aus einem ähnlichen Gewerbe, aber mindestens bürgerlich. Auch das Heiratsverhalten entsprach dem damaligen Standesbewusstsein: Drei Hofkünstler heirateten Töchter von anderen Hofkünstlern. Zwei, die selbst adelig waren, waren mit ebensolchen verheiratet. Neun waren mit Töchtern verheiratet, deren Väter Drechsler, Bader, Wagner, Gärtner, Buchbinder, Schleifermeister, Hofkanzleibeamte, Leinwandhändler oder Offizier waren, also auch alle der bürgerlichen Schicht angehörten. Vier der Hofkünstler heirateten Witwen. Es gab aber auch Adelige, die als Taufpaten für die Kinder ihrer Künstler, also ihrer

³⁸⁶ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 713f.

³⁸⁷ Ebenda, S. 698.

Angestellten, fungierten, wie zum Beispiel Fürst Adam Franz von Schwarzenberg, der zusammen mit seiner Frau Pate bei zwei Kindern Cesare Antonio Canaveses war³⁸⁸.

II.5.5. Zum Hausbesitz

Einige der Hofkünstler waren so wohlhabend, dass sie ein eigenes Haus besaßen. Dies war wohl nicht die Regel, sondern eher die Ausnahme, wie im Folgenden dargestellt wird. Haupt schreibt in seiner Arbeit *Das Hof- und hofbefreite Handwerk*, dass von 1620 bis 1770 488 Hausbesitzer unter den gesamten Hof- und hofbefreiten Handwerkern in Wien eruiert werden konnten, was einen Prozentsatz von 11% ausmacht³⁸⁹.

Prinzipiell gehörten kunsthandwerkliche Berufe nicht zu denjenigen, die ihren Ausübern großen Reichtum und folglich den Besitz eines Hauses bescheren konnten. In der Zeit zwischen 1620 und 1770 besaßen von 242 Malern in Wien nur 27 ein Haus, also 11,15%, von 67 Bildhauern konnten elf, also 16,41%, ein Haus ihr Eigen nennen und bei Ingenieuren (auch Architekten) waren es zehn von 123, also 8,13%³⁹⁰.

Betrachtet man nun die Anzahl der Hofkünstler unter Karl VI., wird der Anteil an Hausbesitzern merklich größer. Von 42 Personen hatten elf ein eigenes Haus. Johann Bernhard Fischer von Erlach hatte ein Landhaus auf der Wieden, das er seinem Sohn Joseph Emanuel vererbte³⁹¹. Der Architekt Johann Lukas von Hildebrandt besaß 1719 ein Haus in der Alservorstadt³⁹². Dem Bildhauer Lorenzo Matielli gehörte von 1726 bis 1738 das Haus *Zum goldenen Lämmel* in der Wieden³⁹³. Konrad Rudolph, ebenfalls ein Bildhauer, besaß von 1728 bis 1732 ein Haus in der Rossau³⁹⁴. Dem Bildhauer Johann Gabriel Frühwirth gehörte ein Haus

³⁸⁸ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 289.

³⁸⁹ Ebenda, S. 91.

³⁹⁰ Ebenda, S. 92f.

³⁹¹ ZACHARIAS, Fischer (zit. Anm. 289), S. 24.

³⁹² HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 507.

³⁹³ Ebenda, S. 563.

³⁹⁴ Ebenda, S. 654.

auf der Fischerstiege³⁹⁵. Auch der Hofstuckateur Alberto Camesina, der von mir zur Gruppe der Bildhauer gerechnet wird, besaß von 1719 bis 1756 ein Haus in der Schulerstrasse³⁹⁶. Folgende Maler gehörten ebenfalls zu den Hausbesitzern: Peter Strudel hatte von 1690 bis zu seinem Todesjahr 1714 ein Haus in der Währingerstrasse, den nach ihm benannten Strudelhof³⁹⁷ Johann Jakob van Schuppen³⁹⁸ und Martin van Meytens³⁹⁹ besaßen ebenfalls ein Haus sowie Johann Gottfried Auerbach eines in der Ungargasse⁴⁰⁰.

Wenn von 42 Künstlern elf ein Haus hatten, macht dies einen Prozentsatz von 26,18% aus, der weit über dem vorher erwähnten Wert der gesamten Hof- und hofbefreiten Handwerker nach Haupt liegt. Diese Tatsache kann man zusammen mit den Überlegungen zu ihren Gehältern als eindeutigen Beweis dafür werten, dass am Hof angestellte Künstler generell finanziell besser situiert waren. Betrachtet man die Anzahl an Hausbesitzern getrennt nach Berufen, stellt sich heraus, dass von sieben Hofarchitekten fast die Hälfte, nämlich drei, ein Haus besaßen, was in diesem Beruf naheliegend scheint. Von 14 Hofbildhauern besaßen immerhin vier, fast jeder Dritte also, ein Haus und von 21 Hofmalern hatten ebenfalls vier ein Haus.

Für Architekten war es wahrscheinlich am einfachsten ein Haus zu erwerben, da sie durch ihre Arbeit über genügend Beziehungen zu allen Berufsgruppen in der Bauwirtschaft verfügten. Architekten waren außerdem wie Maler Spitzenverdiener unter den Hofkünstlern, deren finanzielle Situation wohl öfters ein eigenes Haus ermöglichte.

Wie ich schon zuvor erwähnt habe, wurden Bildhauer als nicht hofwürdig angesehen, da sie einer anstrengenden und auch eher unsauberen Arbeit nachgehen mussten. Sie wurden wohl selten eingeladen in der Nähe oder gar am Hof zu wohnen und zu arbeiten. Dazu kommt, dass

³⁹⁵ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), 429.

³⁹⁶ Ebenda, S. 288.

³⁹⁷ Ebenda, S. 698.

³⁹⁸ Ebenda, S. 731.

³⁹⁹ Ebenda, S. 578.

⁴⁰⁰ Ebenda, S. 201.

sie für die Ausübung ihres Handwerks und die Lagerung von Arbeitsmaterial riesige Werkstätten benötigten, die ihnen aufgrund der Wohnungsnot in Wien vom Hof wahrscheinlich nicht zur Verfügung gestellt werden konnten. Die Notwendigkeit nach einem eigenen Haus war bei ihnen bestimmt groß, was sich in der relativ hohen Anzahl an Hausbesitzern unter ihnen, vier von 14, widerspiegelt. Einer der vier war noch dazu der Kammerbildhauer Konrad Rudolph: Dieser Titel wurde aus den schon genannten Gründen der Unverträglichkeit des Gewerbes mit dem noblen Leben bei Hof nur sehr selten an Bildhauer vergeben, er musste damit und in Anbetracht seines beträchtlichen Gehaltes von 2.400 beziehungsweise 1.500 fl jährlich⁴⁰¹ einer der einflussreichsten Bildhauer seiner Zeit gewesen sein.

Von 242 Hof- und hofbefreiten Malern hatten 27 ein Haus, bei den Hofmalern am Hof Karls VI. waren es mehr, nämlich vier von 21. Maler waren diejenigen Künstler, die dem Herrscher stets am nächsten standen. Wenn der Kaiser einen künstlerischen Einfall oder nur einen Gedanken hatte, rief er einen Maler oder Zeichner, um diesen sofort festzuhalten und den anderen Künstlern zur Ausführung zu übergeben⁴⁰². Damit hatten die Maler den meisten Kontakt zu ihrem Herrn und damit wohl auch das engste Verhältnis zu jenem. Dies konnte zu einem beträchtlichen Einfluss, was Bezahlung und Auftragslage betraf, führen, wodurch Hofmaler zu den absoluten Bestverdienern unter den Künstlern zählten und sich dementsprechende Häuser leisten konnten. Andererseits erforderte die Nähe zum Kaiser wohl häufiger auch das Wohnen am Hof selbst, was ein eigenes Haus wiederum unnötig machte.

⁴⁰¹ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 654.

⁴⁰² WARNKE, Hofkünstler (zit. Anm. 150), S. 244.

II.5.6. Zur Pensionierung

Johann Friedrich Fischer von Ehrenbach erhielt ab 1745/47 eine Pension von 600 fl jährlich⁴⁰³. Ferdinand Galli-Bibiena wurden 1738 1.000 fl Jahrespension zugesprochen⁴⁰⁴. Die Witwe Philipp Ferdinand von Hamiltons bekam ab 8. Jänner 1753 eine Pension von 24 Dukaten jährlich⁴⁰⁵. Ignaz Heinitz von Heitzenthal erhielt ab 1741 eine Gnadenpension von 150 fl⁴⁰⁶, auch seine Witwe erhielt nach seinem Tod eine Pension von 100 fl jährlich auf die Dauer von vier Jahren zugesprochen, die am 7. Juni 1762 auf eine lebenslange Dauer verlängert wurde. Martin van Meytens wurde ab 1. Jänner 1764 eine Jahrespension von 600 fl zugesprochen⁴⁰⁷. Am 24. März 1722 bekam Balthasar Franz Schlick eine Pension von 100 fl zugesprochen, da er durch seine Erblindung nichts mehr zu seinem Lebensunterhalt beitragen konnte⁴⁰⁸.

Nur fünf der 42 Hofkünstler beziehungsweise zwei ihrer Witwen bekamen nach ihrem langjährigen Dienst eine Pension. Drei davon waren recht hoch, von 600 bis 1.000 fl, also ein recht beträchtliches Einkommen zu jener Zeit. Zwei davon, 100 und 150 fl, mussten für einen Hofkünstler beziehungsweise dessen Witwe einen beträchtlichen finanziellen Abstieg bedeutet haben. Zur Verleihung der Pension an Balthasar Schlick gibt es eine interessante Notiz: „Der Obersthofmeister meint, obwohl solche Handwerksleute keine Pension erhielten, wäre Schlick für eine Gnadenpension von jährlich 100 Gulden vorzuschlagen.“⁴⁰⁹ Ganz offensichtlich war eine Verleihung einer Pension bei Gebrechlichkeit oder Arbeitsunfähigkeit für die bildenden Künstler, die hier als Handwerksleute bezeichnet werden, damals nicht üblich.

⁴⁰³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 415.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 437.

⁴⁰⁵ Ebenda, S. 481.

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 494.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 578.

⁴⁰⁸ Ebenda, S. 713f.

⁴⁰⁹ PILLICH, Kunstregesten (zit. Anm. 301), S. 538.

II.5.7. Zur Höhe von Verlassenschaften

Nach dem Ableben eines Bediensteten entsendete der Obersthofmarschall Profosen oder Amtstrabanten in die Wohnung und Werkstatt. Es folgte eine gerichtliche Sperre der Behausung und der Neben- und Lagerräume und eine Inventur des Besitzes, bei der ein fachkundiger Schätzmeister herangezogen wurde. Danach erging ein Bericht an den Profos des Obersthofmarschalls und eine Amtshandlung im Beisein der Erben⁴¹⁰.

Andreas Altomontes Verlassenschaft aus Werkstatt und Haus wurde am 18. September 1780 auf 239 fl 54 kr geschätzt⁴¹¹. Johann Gottfried Auerbachs Vermögen wurde in der Verlassenschaftsabhandlung nach einer Inventur von Werkstatt und Hausrat mit 815 fl 53 kr beziffert⁴¹². Cesare Antonio Canavese hinterließ seinen Erben ein Vermögen in der stattlichen Höhe von 10.180 fl⁴¹³. Alberto Camesina wurde durch seine erfolgreiche Unternehmerschaft ein beträchtliches Vermögen aus Baukommissionen zugeschrieben. Seine Werkstatt musste infolge seiner Steuerleistung ebenfalls ein Großbetrieb gewesen sein, der wichtigste neben dem des Santino Bussi⁴¹⁴. Johann Bernhard Fischer von Erlach hinterließ seinem Sohn Joseph Emanuel ein Landhaus auf der Wieden, das jener zu einem Lustschloss umbaute⁴¹⁵. Am 1. August 1742 baten die Schwestern und Erbinnen des Joseph Emanuel Fischer von Erlach um die Belassung des Hofquartiers bis Georgi 1743, was ihnen gewährt wurde. Sie erhielten außerdem eine Restzahlung von 750 fl⁴¹⁶. Außerdem hinterließ Joseph Emanuel seinen Schwestern Kapitalforderungen von 8.000 fl und seinen drei Söhnen das beträchtliche

⁴¹⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 95.

⁴¹¹ Ebenda, S. 193.

⁴¹² Ebenda, S. 201.

⁴¹³ Ebenda, S. 290.

⁴¹⁴ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 250), Bd. 15, S. 674.

⁴¹⁵ ZACHARIAS, Fischer (zit. Anm. 289), S. 24.

⁴¹⁶ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 416.

Vermögen von 129.650 fl Er besaß außerdem eine bedeutende Kunstsammlung und eine umfangreiche Bibliothek⁴¹⁷.

Am 15. Dezember 1753 erhielt die Witwe Philipp Ferdinand von Hamiltons noch ausständige 400 fl zugesprochen⁴¹⁸. Die Witwe Ignaz Heinitz von Heitzenthals erhielt 1743 eine Restzahlung von 99 fl 10 kr und im November 1744 ein Honorar von 1.200 fl für noch unbezahlte Bilder⁴¹⁹. Am 27. Jänner 1713 wurde die Verlassenschaft von Jakob Mannl mit 15.641 fl bezeichnet⁴²⁰. Martin van Meytens verkaufte 1766 sein in Meidling gelegenes Privathaus an die Kaiserin Maria Theresia um 11.000 fl⁴²¹. Johann Anton Nägeleins Verlassenschaftsabhandlung am 6. Oktober im Dezember 1732 auf einen Wert von 12.910 fl geschätzt.

Nur von elf der Hofkünstler unter Karl VI. ließen sich in der Literatur Angaben finden, die auf das Vermögen nach ihrem Tod schließen lassen. Haupt bezeichnet die Hof- und hofbefreiten Handwerker mit Verlassenschaften von über 5.000 fl als wohlhabend oder reich⁴²². In diese Kategorie fielen erwiesenermaßen nur der Bildhauer Cesare Antonio Canavese mit einer Hinterlassenschaft von 10.180 fl, der Architekt Joseph Emanuel Fischer von Erlach mit seinem Vermögen von 129.650 fl, der Kupferstecher Jakob Mannl mit 15.641 fl an Hinterlassenschaft und der Kammerbildhauer Konrad Rudolph mit einer Verlassenschaft von 12.910 fl. Sehr wahrscheinlich auch der Kammermaler Martin van Meytens, der vier Jahre vor seinem Tod 11.000 fl für ein Haus erhielt. Wenn man bedenkt, dass Maler wie Peter Strudel, Jakob van Schuppen, Daniele Antonio Bertoli, der Bildhauer Antonio Corradini und die Architekten Johann Lukas von Hildebrandt und Giuseppe Galli-Bibiena ähnlich hohe Gehälter wie einige der gerade zuvor erwähnten hatten und die Werkstätten der Stuckateure

⁴¹⁷ ZACHARIAS, Fischer (zit. Anm. 289), S. 24.

⁴¹⁸ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 481.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 494.

⁴²⁰ Ebenda, S. 568.

⁴²¹ Ebenda, S. 578.

⁴²² Ebenda, S. 98.

Alberto Camesina und Santino Bussi als Großbetriebe bezeichnet wurden, muss man annehmen, dass auch sie Verlassenschaften, die als sehr hoch einzustufen waren, hatten oder zumindest imstande gewesen wären, solche Summen zu hinterlassen. Demnach wäre etwa ein Drittel der Hofkünstler als wohlhabend bis reich zu bezeichnen. Im Vergleich dazu zählten nur etwa 20% von allen durch Haupt untersuchten 394 Verlassenschaften aus den Jahren 1620 bis 1770 der Hof- und hofbefreiten Handwerker Wiens zu den reichen und wohlhabenden⁴²³. Zu den Armen rechnet Haupt Hof- und hofbefreite Handwerker mit Verlassenschaften von unter 100 fl⁴²⁴, wobei keiner der von mir untersuchten Hofkünstler nachweislich zu dieser Gruppe gerechnet werden konnte. Die geringste Hinterlassenschaft war jene Andreas' Altomontes, die bei 239 fl 54 kr lag. Bei manchen der von mir erwähnten Künstlern wurde zwar keine Verlassenschaft gefunden, doch erhielten ihre Erben noch ausständige Zahlungen für die Arbeit ihrer verstorbenen Verwandten, die alle einen ebenfalls weit höheren Betrag als 100 fl ausmachten. Keiner der Hofkünstler kann hier als arm oder mittellos bezeichnet werden, was einem Wert von 26% aller von Haupt untersuchten Hof- und hofbefreiten Handwerker in Wien von 1620 bis 1780 gegenübersteht⁴²⁵.

Bei einer Hinterlassenschaft zwischen 100 und 4.999 fl spricht Haupt somit vom Mittelstand unter den Hof- und hofbefreiten Handwerkern. Wobei dieser bei einer Grenze von 1000 fl in den ärmeren und reicheren Teil des Mittelstandes abgegrenzt wird⁴²⁶. Somit zählten von den Hofkünstlern auf jeden Fall drei Personen zum ärmeren Mittelstand, also ein Prozentsatz von 7,31%, der dem von 45% aller Hof- und hofbefreiten Handwerker Haupts gegenübersteht⁴²⁷.

⁴²³ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 102.

⁴²⁴ Ebenda, S. 102.

⁴²⁵ Ebenda, S. 102.

⁴²⁶ Ebenda, S. 102.

⁴²⁷ Ebenda, S. 102.

II.5.8. Zu den Künstlerdynastien

Andreas Altomonte war der Sohn des Hofmalers Martino Altomonte⁴²⁸, seine Brüder ergriffen ebenfalls künstlerische Handwerksberufe: Bartolomeo Altomonte wurde ebenfalls Maler⁴²⁹, Franz Lorenz Altomonte Münzgraveur⁴³⁰ und ein dritter Modelleur⁴³¹. Johann Gottfried Auerbach hatte zumindest einen Sohn, Johann Karl Auerbach, der bei ihm seine erste Lehrzeit absolvierte und ebenfalls Maler wie sein Vater wurde⁴³². Johann Michael Bolla war der Begründer einer österreichischen Stuckateursfamilie. Seine Söhne Albert und Josef Ignaz Bolla wurden ebenfalls Stuckateure, sowie seine Enkel, die Söhne des Albert, Ignaz und Johann Baptist Bolla⁴³³.

Santino Bussi war der Sohn des Malers Francesco Bussi, bei dem er seinen ersten Unterricht erhielt, sein Bruder Giovanni Francesco Bussi war ebenfalls Maler. Antonio Corradinis Bruder Giovanni Battista ist ebenfalls als Bildhauer dokumentiert⁴³⁴. Johann Bernhard Fischer von Erlach war der Sohn des Bildhauers Johann Baptist Fischer⁴³⁵, Johann Bernhards Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach wurde wie sein Vater Architekt und Ingenieur⁴³⁶. Johann Gabriel Frühwirth war Sohn des Hofbildhauers und Äußeren Rats Johann Joseph Frühwirth⁴³⁷. Die Galli-Bibienas waren eine weitverzweigte, italienische Szenographen-, Architekten-, Theateringenieur- und Malerfamilie, die in Italien und in mehreren großen Städten Europas ab der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts tätig war⁴³⁸. Ihr

⁴²⁸ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 2, S. 438.

⁴²⁹ Ebenda, Bd. 2, S. 439.

⁴³⁰ Ebenda, Bd. 2, S. 440.

⁴³¹ AURENHAMMER, Altomonte (zit. Anm. 264), S. 42.

⁴³² MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 5, S. 619.

⁴³³ Ebenda, Bd. 12, S. 386.

⁴³⁴ Ebenda, Bd. 21, S. 290.

⁴³⁵ Ebenda, Bd. 40, S. 423.

⁴³⁶ Ebenda, Bd. 40, 426.

⁴³⁷ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 429.

⁴³⁸ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 10, S. 469.

Begründer war Giovanni Maria Il Vecchio, der drei Nachkommen, Maria Oriana, Francesco und Ferdinando, hatte, von denen letzterer dem Wiener Hofstaat angehörte. Francescos Sohn war Giovanni Carlo Sicinio, Ferdinandos Söhne waren Alessandro, Giovanni Maria, Giuseppe und Antonio. Antonio und Giuseppe waren in Wien am Hof tätig. Giuseppe hatte ebenfalls Söhne, die später der Familientradition folgen sollten: Carlo Bernardo, Giuseppe und Ferdinando Antonio. Giuseppes Sohn war Filippo, er war der letzte, der im Metier seiner Familie arbeitete⁴³⁹.

Die Familie de Hamilton war zweifellos eine Künstlerdynastie, die ausschließlich im Bereich Stillleben tätig war. Es handelte sich hierbei um sieben Personen, deren verwandtschaftliches Verhältnis zueinander in der Literatur widersprüchlich dargestellt wird. Johann Georg wird bei Haupt als in München zur Welt gekommener Sohn des Franz und Bruder des in Brüssel geborenen Philipp Ferdinand durch Dokumente bewiesen⁴⁴⁰. *Das allgemeine Lexikon der bildenden Künstler* von Thieme und Becker behauptet, Johann Georg und Philipp Ferdinand wären Söhne des in Schottland geborenen und in Brüssel verstorbenen Jacob de Hamilton. Weiters gab es Karl Wilhelm Hamilton, der in Brüssel geboren und in Augsburg gestorben ist, nie nachweisbar in Wien tätig war und laut Thieme-Becker ebenfalls Sohn des Jacob gewesen sein soll. Anton Ignaz ist laut Thieme-Becker der Sohn des Johann Georg, Johann (John) Hamilton der Sohn des Philipp Ferdinand⁴⁴¹. Bei dieser Problematik muss man aufgrund der Dokumente Haupt Glauben schenken. Wie die beiden anderen de Hamiltons, Jacob und Karl Wilhelm, dann zu den fünf anderen in Beziehung standen, ist nicht geklärt, ein verwandtschaftliches Verhältnis kann aufgrund der Geburts-, Arbeits- und Sterbeorte aller Beteiligten aber angenommen werden.

⁴³⁹ J. BENTINI, D. LENZI (Hrsg.), I Bibiena. Una famiglia europea, Bologna 2000, S. 18

⁴⁴⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 480-481.

⁴⁴¹ THIEME, BECKER, Lexikon (zit. Anm. 277), Bd. 15, S. 551-558.

Martin van Meytens (der Jüngere) entstammte einer Malerdynastie aus den Niederlanden, seine Vorfahren waren sein Vater Martin der Ältere, der Sohn des Isaac war. Isaac und Daniel der Ältere waren beide Neffen des Aert. Daniel und Isaac hatten ebenfalls einen Neffen, Jan, dessen Sohn Daniel der Jüngere war. Alle wurden in Den Haag geboren, außer Aert in Brüssel und Martin der Jüngere in Stockholm. Martin van Meytens der Jüngere erhielt eine Ausbildung in der väterlichen Werkstatt in Stockholm und bei seinen Verwandten in Holland. Sie allen waren Bildnis- oder Porträtmaler⁴⁴². Johann Jakob von Schuppens Vater Peter Ludwig war Kupferstecher in Antwerpen⁴⁴³. Die Gebrüder Dominik und Peter Strudel stammten aus einer Tiroler Künstlerfamilie⁴⁴⁴, deren Begründer der Bildhauer Jakob war. Die drei Brüder Paul, Peter und Dominik Strudel waren alle am Wiener Hof tätig. Paul war Bildhauer, Architekt und Ingenieur, Peter Maler und Bildhauer, Dominik Ingenieur, Architekt und Maler⁴⁴⁵.

Ich werde den Begriff Künstlerdynastie hier folgendermaßen definieren: Drei Personen aus mindestens zwei Generationen. Somit kommt man auf zwölf Hofkünstler unter Karl VI., die aus sieben Künstlerdynastien stammten. Beinahe jeder dritte kam also erwiesenermaßen aus einem Umfeld, das ihn schon von Kindestagen an mit seinem zukünftigen oder einem verwandten Beruf in Berührung kommen ließ. Grundsätzlich wünschten sich wahrscheinlich die meisten Handwerker, ihren Beruf, vielleicht die Hoffreiheit, einen Hoftitel oder gar eine Anstellung am Hof an die eigenen Kinder in irgendeiner Form weitergeben zu können⁴⁴⁶. Vor allem bei Handwerkern mit einem großen Vermögen, sei es in Barschaft oder in Form von

⁴⁴² THIEME, BECKER, Lexikon (zit. Anm. 277), Bd. 25, S. 316-319.

⁴⁴³ Ebenda, Bd. 30, S. 342.

⁴⁴⁴ Ebenda, Bd. 32, S. 213.

⁴⁴⁵ Ebenda, Bd. 32, S. 212-215.

⁴⁴⁶ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 136.

Arbeitsmaterial wie Werkzeug, Werkstätte, Lagerbestand oder Hausbesitz, war es von Vorteil das Handwerk einfach weiterzugeben⁴⁴⁷.

II.5.9. Zur Nobilitierung

Daniele Antonio Graf Bertoli bekam 1731 von Kaiser Karl VI. das Gut Bihir in Kroatien zum Lehen und den Titel eines Grafen verliehen⁴⁴⁸. Johann Bernhard Fischer von Erlach erhielt 1696 das Adelsprädikat *von Erlach*, der Name stammte vom ersten Ehemann seiner Mutter Anna Maria. Sein Sohn Josef Emanuel Fischer nannte in seinem Gesuch um die Bestätigung seines Adels Petrus de Vischer, bei dessen Adelsbestätigung durch Rudolf II. jener mit *F* wie Fischer geschrieben wird, als einen Vorfahren, obwohl er sicher nicht mit diesem verwandt war. Er nannte außerdem seine und die Verdienste des Vaters. Demnach wurde er 1735 in den Freiherrenstand erhoben, das Gesuch wurde am 4. Mai präsentiert und schon am 9. Mai in Laxenburg von Karl VI. erledigt. Im Wappen der Fischers befinden sich ein Delphin und eine Sirene als Hinweise auf den *Fischer*⁴⁴⁹. Johann Friedrich Fischer von Ehrenbach wurde 1731 mit dem Prädikat *von Ehrenbach* in den Reichsadelstand erhoben⁴⁵⁰. Für die Ehren des Vaters als Hauptmann sowie Kommandanten und seine eigenen Verdienste im Bereich der Militär- und Zivilarchitektur wurde Johann Lukas von Hildebrandt am 1. Mai 1720 in den Reichsritterstand erhoben⁴⁵¹. Am 17. Dezember 1765 erfolgte eine erneute Bestätigung des an Johann Martin Rauschs Ur-Ur-Großvater von Karl V. verliehenen adeligen rittermäßigen Wappens und des Prädikats *von Trautenberg*. Rausch bekam auch die Bestätigung des seinen Großeltern von Leopold I. verliehenen Ritterstandes für sich und seine ehelichen

⁴⁴⁷ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 144.

⁴⁴⁸ MEISZNER, Saur (zit. Anm. 253), Bd. 10, S. 118f.

⁴⁴⁹ R. GNEVKOW-BLUME, Adelsbriefe für österreichische Künstler des 18. Jh. Unsere Heimat, Wien 1935, S. 8ff.

⁴⁵⁰ HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 415.

⁴⁵¹ GNEVKOW-BLUME, Adelsbriefe (zit. Anm. 450), S. 12f.

Leibeserben⁴⁵². Am 10. Mai 1707 wurde Dominik Strudel in den Reichsfreiherrnstand mit dem Prädikat *von Vochburg* erhoben⁴⁵³. Peter Strudel wurde als erster der drei Brüder Strudel am 10. März 1701 in den Reichsfreiherrnstand mit dem Prädikat *von Strudendorff* erhoben⁴⁵⁴.

Acht der 42 Hofkünstler Karls VI. wurden nachweislich unter ihm entweder geadelt oder bekamen eine Bestätigung ihres bereits ihren Vorfahren verliehenen Titels. Fünf von ihnen waren Maler, nur drei Architekten und kein einziger Bildhauer war unter ihnen. Wie schon zuvor mehrmals festgestellt wurde, waren die Maler wohl im Vorteil, nicht nur bei ihrer Besoldung, sondern auch bei Nobilitierungen, da sie schlicht öfters persönlichen Kontakt zum Herrscher und damit mehr Einfluss auf diesen hatten. Bildhauer hatten hier die schlechtesten Karten, da sie als nicht hoffähig und damit sehr wahrscheinlich auch nicht als eines Adelsprädikates würdig angesehen wurden. Architekten hatten als Erbauer großer repräsentativer Bauten wohl noch eher Chancen auf einen solchen Titel. Zwei von ihnen, Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lukas von Hildebrandt, wurden sogar ohne jegliche adelige Vorfahren in den Adelsstand erhoben.

II.5.10. Zur Hierarchie am Hof

Der Großteil der Hofkünstler Karls VI. unterstand nicht mehr der Hofkammer, denn diese stellte nur mehr das Geld zur Verfügung. Anstatt dessen gab es eigene Ressorts wie zum Beispiel das Hofbauamt, das Gundacker Graf Althan innehatte. Die Leiter dieser Ressorts waren meist Vertraute Karls VI. aus Spanien, die entschieden Anteil an Entscheidungsfindungen nahmen. Sie beschäftigten meist Künstler, die auch schon privat für sie arbeiteten, unter ihnen Johann Lukas von Hildebrandt oder Johann Bernhard Fischer von

⁴⁵² HAUPT, Handwerk (zit. Anm. 10), S. 628.

⁴⁵³ Ebenda, S. 697.

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 698.

Erlach. Nur bei der Ausstattungsmalerei bevorzugte der Kaiser eindeutig flämische und deutsche Maler, während der Adel fast ausschließlich italienische Maler beschäftigte⁴⁵⁵.

Dem Obersthofmeister, bis 1721 Anton Florian Fürst Liechtenstein, bis 1724 Johann Leopold Donat Fürst Trautson und bis 1747 Sigmund Rudolph Graf von Sinzendorf⁴⁵⁶, unterstanden: Der Maler- und Bildhauer-Akademiedirektor Jakob van Schuppen an 54. Stelle, die Hofarchitekten Dominikus von Strudel, Johann Lukas von Hildebrandt, Johann Bernhard Fischer von Erlach und später sein Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach an 55. Stelle, die Hofbildhauer Franz Biener und Anton Corradini an 68. Stelle, die Theatralingenieure Ferdinand, Giuseppe und Antonio Galli-Bibiena an 77. Stelle und die Theatralzeichner Andreas Altomonte und Bartolomeo Poli an 88. Stelle⁴⁵⁷. Dem Oberstkämmerer, bis 1724 Sigmund Rudolph Graf von Sinzendorf und bis zum Tod Karls VI. Johann Caspar Graf Cobenzl⁴⁵⁸, unterstanden: Die Kammermaler Peter Strudel, Johann Friedrich Fischer von Ehrenbach, Johann Adalbert Kratochwill, Ignaz Heinitz von Heitzenthal, Folpert van Allen, Philipp Ferdinand von Hamilton, Johann Anton Nägelein, Johann Georg von Hamilton, ebenfalls Jacob van Schuppen, Johann Martin Rausch, Abraham Gedon, Maria Anna Kratochwillin, Martin van Meytens, Johann Gottfried Auerbach, Maximilian Heindl, und Daniel Anton Bertoli an 22. Stelle, die Hofkupferstecher Johann Jakob Mannl und Gustav Adolph Müller an 24. Stelle sowie der Kammerbildhauer Konrad Rudolph an 33. Stelle⁴⁵⁹. Dem Oberststallmeister, bis 1716 Philipp Sigmund von Dietrichstein, bis 1722 Michael Johann von Althan, bis 1732 Adam Franz von Schwarzenberg, bis 1738 Gundacker von Althan und bis 1740 Franz von Starhemberg⁴⁶⁰, unterstanden: An 32. Stelle die

⁴⁵⁵ Ch. BENEDIK, Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock, Dissertation Wien 1989, S. 67.

⁴⁵⁶ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/1.

⁴⁵⁷ Ebenda, S. II/24-33.

⁴⁵⁸ Ebenda, S. II/62.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. I/71-76.

⁴⁶⁰ Ebenda, S. II/69.

Hofhandwerksleute, der Maler und Vergolder Johann Georg Joseph Druckebrein und die Hofbildhauer Franz Balthasar Schick und Marcus Brody⁴⁶¹. Dem eigens eingerichteten Hofbauamt, Leiter davon war Gundacker von Althan⁴⁶², unterstanden: Die Oberarchitekten und Ingenieure Johann Bernhard Fischer von Erlach und nach ihm sein Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach an 3. Stelle, der Architekt Johann Lukas von Hildebrandt an 4. Stelle, die Hofbildhauer Johann Gabriel Frühwirth, Lorenzo Matielli, Cesare Antonio Canavese und Johann Georg Pichler, der Hofbauamtsmaler Johann Franz Hörl und die Hofstuckateure Hieronimus Alfieri, Alberto Camesina, Santino Bussi und Michael Bolla⁴⁶³.

Manchmal kam es in der Hierarchie zu Doppelgleisigkeiten, so unterstanden die Architekten sowohl dem Hofbauamt als auch dem Obersthofmeisteramt. Man kann sich vorstellen, dass es dabei auch zu Streitigkeiten kommen konnte und Karl VI. wohl das letzte Wort hatte.

⁴⁶¹ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/108.

⁴⁶² Ebenda, S. II/124.

⁴⁶³ Ebenda, S. II/124-130.

III. Die Musik am Wiener Hof unter Karl VI.

III.1. Zur Hofmusikkapelle

III.1.1. Zur Bedeutung

Im Zeitalter des Feudalismus war die Unterhaltung einer Hofmusikkapelle ein unverzichtbarer Bestandteil des höfischen Lebens, deren Aufgabe vor allem im Rahmen der Repräsentation, eines der wesentlichsten Instrumente dynastischer Politik, lag⁴⁶⁴. Kaiser Karl VI. war, wie sein Bruder und auch sein Vater, vom Sendungsbewusstsein des heiligen römisch-deutschen Reiches erfüllt und bestrebt, dessen Würde und Macht zu vertreten und sichtbar werden zu lassen. Zunächst waren rigorose Einsparungsmaßnahmen nach dem Tode seines Bruders im Bereich der Hofmusik notwendig, doch später brachte Karl VI. die Hofmusikkapelle auf den höchsten Personalstand der je erreicht wurde: 134 Mitglieder im Jahr 1723⁴⁶⁵.

Das Wienerische Diarium berichtete zur Stellung der Hofmusiker, dass die Theateringenieure vor den Musikern und den Komponisten rangierten, denn Schaustellung war das oberste Prinzip. „Das Gesellschaftliche hatte den Vorrang; der Musiker, der Erfolg hatte und dem Hofe zur Ehre gereichte, war hoch geachtet, aber keinesfalls darum sozial irgendwie gleichgestellt. Die Kunst war – jedenfalls allgemein auch für den Kreis des Hofes – ein Schmuck, eine Kuriosität und Sinnlichkeit, und der gute Musiker wurde eben wohl auch in erster Linie *bestaunt*, aber nicht nach dem Werte seiner Musik derart als schaffend-schöpferischer Geist gewürdigt wie heute, wo wir aus romantischen Nachwehen dem Künstler

⁴⁶⁴ Th. ANTONICEK, 500 Jahre Wiener Hofmusikkapelle, in: Th. ANTONICEK, E.Th. FRITZ-HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle, Wien 1999, S. 17.

⁴⁶⁵ ANTONICEK, Höhenflug (zit. Anm. 73), S. 92.

eher zu viel zu geben geneigt sind, selbst dann, wenn er auch nichts weiter besitzt als eine spezielle Spielbegabung und keine besonderen geistigen Potenzen!“⁴⁶⁶

III.1.2. Zur Bezeichnung

Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts trugen die Mitglieder den Titel Kayserliche Hof-Musici, ab 1723 dann Kayserliche Hof- und Kammer-Musici, später änderten sich die Bezeichnungen wieder. Ich halte mich in meiner Arbeit an die Bezeichnung Hofmusikkapelle und Hofmusiker.

III.1.3. Zur Reorganisation unter Karl VI.

Karl VI. holte drei Gutachten über die Zusammensetzung der Kapelle ein, als er von Spanien nach Wien zurückkam: Eines vom Vizehofkapellmeister Marc Antonio Ziani, eines vom Hofkomponisten Johann Joseph Fux und eines von Kilian Reinhardt, der sich *Konzertmeister* nannte, aber offiziell Kopist und musikalischer Zeremonienmeister⁴⁶⁷ war. Aufgrund dieser Gutachten wurden die Brüder Giovanni und Antonio Maria Bononcini, die unter Joseph I. in der Hofkapelle dienten, nicht wieder eingestellt. Auch bei den SängerInnen und Instrumentalisten gab es Modifikationen in der Zusammensetzung. Karl VI. brachte außerdem fünf musikalische Trompeter und einen Pauker aus Spanien mit und stockte damit die Bläser der Hofmusikkapelle von davor sechs bis acht auf mindestens zwölf auf, was sein großes Repräsentationsbedürfnis widerspiegelte. Sein Hofkapellmeister wurde Marc Antonio Ziani, dessen Vize Johann Joseph Fux und als Unterstützung der beiden wirkte Antonio Caldara. Ziani starb jedoch bald nach Neugründung der Kapelle im Jahr 1715 und Fux rückte an seine

⁴⁶⁶ LIESS, Fuxiana (zit. Anm. 63), S. 26.

⁴⁶⁷ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1525

Stelle nach⁴⁶⁸. 1723 erreichte die Kapelle ihren Höchststand mit 134 Musikern. Sie beinhaltete bis zu acht Organisten, acht Bassisten, elf Tenoristen, fünf Alt-, acht Soprankastraten und neun Sängerinnen. Die Instrumentalisten hatten wechselweise eine Woche Dienst und danach eine Woche auszusetzen, sodass immer nur die Hälfte zur Verfügung stand. Dies galt bei besonderen Anlässen – wohl Krönungs- oder Geburtstagsfeierlichkeiten der kaiserlichen Familie – allerdings nicht⁴⁶⁹.

III.1.4. Zu den Aufgaben

Zu den Dienstpflichten der Hofmusikkapelle gehörten die musikalische Untermalung während der Tafel und großer öffentlicher Feste, eigentlich überall, wo der Hof erschien. Weiters verstand man unter den Aufgaben der Hofmusiker das Musizieren bei Prozessionen, Einzügen, kirchlichen Anlässen und in der Begleitung des Monarchen⁴⁷⁰. Die drei Musikbeziehungsweise Aufführungsgattungen, die für die Hofmusikkapelle eine Rolle spielten, waren also im Prinzip Kirchenmusik, Kammermusik und die Aufführung prunkvoller Opern. Die feierliche und prunkvolle Gestaltung des Gottesdienstes war wesentlicher Bestandteil höfischer Repräsentation, der Musik kam darin eine hervorragende Rolle zu. Der Wiener Kaiserhof stellte sich mit dem Brauch der Stationsgottesdienste, also der festlichen Gestaltung von Gottesdiensten in verschiedenen Kirchen Wiens und seinem Umland, und der Umgebung des Herrschers mit dem Kapitel des Ordens vom Goldenen Vlies, als Gegenstück zum Kardinalskollegium, neben die päpstliche Kurie in Rom. Damit manifestierte der Kaiser seinen Anspruch der Ebenbürtigkeit als Oberhaupt der katholischen Christenheit. Der Anlass bestimmte dabei stets den Grad des künstlerischen und finanziellen Aufwandes, der seine

⁴⁶⁸ H. SEIFERT, Die kaiserliche Hofkapelle im 17. und 18. Jh., in: Österreichische Musikzeitschrift Bd. 2, 1998, S. 24.

⁴⁶⁹ Ebenda, S. 24.

⁴⁷⁰ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 8.

Höhepunkte bei kirchlichen Hochfesten oder bei Toison-Ämtern des Ordens vom Goldenen Vließ erreichte⁴⁷¹.

Die Kammermusik umfasste die gesamte weltliche Musik, sowohl im instrumentalen wie auch im vokalen Bereich, und spielte sich am Kaiserhof in den Räumen der kaiserlichen Wohnung ab. Aus diesem Grund gibt es nur sehr wenige Quellen darüber, auch von den Werken ist nur ein Bruchteil erhalten. Nur gelegentliche Nachrichten, wie zum Beispiel briefliche Mitteilungen der Herrscherfamilie, lassen auf ein reges Musizieren im kleinen Rahmen unter Mitwirkung des Kaisers und seiner Umgebung schließen⁴⁷².

Caldara war für das Komponieren von heroischen Opern zu Namens- und Geburtstagen zuständig, Conti schrieb Faschingsopern und Intermezzi, er hatte offenbar eine komische Ader und einen leichteren, moderneren Stil. Fux war hauptsächlich für die Kirchenmusik und kleinere Dramen verantwortlich, wobei die Komposition der Oper *Constanza e Fortezza* für die Aufführung zu den Krönungsfeierlichkeiten in Prag eine Ausnahme darstellte⁴⁷³.

III.1.5. Zu den Kammermusikern

Die Kammermusiker waren die Elite der Hofmusiker, die Titel Kammersänger oder Kammermusiker werden heute noch verliehen. Ihre ursprüngliche Aufgabe war es, in den Privatgemächern der Fürsten, in Salons oder Festsälen, die Kammermusik – die *musica da camera* – auszuführen, manche von ihnen spielten auch in der Kirche. Sie waren elitär, distinguiert und hatten den Status von Solisten, an manchen Höfen waren sie von der übrigen Hofmusik abgesondert, besonders in Paris und Versailles. Sie hatten weit höhere Löhne als die anderen Musiker, vor allem wenn es sich um Ausländer handelte⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ ANTONICEK, Höhenflug (zit. Anm. 73), S. 95f.

⁴⁷² Ebenda, S. 98.

⁴⁷³ SEIFERT, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 469), S. 24.

⁴⁷⁴ W. SALMEN, Beruf: Musiker. Verachtet, vergöttert, vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern, Kassel 1997, S. 107f.

III.1.6. Zu Stärke und Kosten

Wenn ein Herrscher seinen Thron bestieg, reformierte er zunächst die Hofkapelle, das heißt er kündigte diejenigen, die er nicht brauchte oder nicht mochte. Karl verminderte seine Hofmusik 1712 zunächst auf 65 Mitglieder, im Jahr 1715 hatte er allerdings schon wieder eine Zahl von um die 100 Musiker und um 1723 waren es 134 Mitglieder, deren Anzahl bis zu seinem Tod 1740 in etwa erhalten blieb⁴⁷⁵. Das wirkliche Jahresbudget für die Hofmusikkapelle unter Karl VI. ist relativ schwer festzustellen, da andauernde Geldkrisen regelmäßige Zahlungen offensichtlich unmöglich machten. Manchmal wurde in einem Jahr extrem wenig an Gehältern bezahlt und dann wurden mehrjährige Rückstände auf einmal ausbezahlt. So wurden im Jahr 1712 12.800 fl, aber im Jahr 1714 444.000 fl für die Hofmusikkapelle ausgegeben. Die Zusammenstellung von 25 Jahrgängen zwischen 1708 und 1738 ermittelte einen Durchschnitt von 110.000 fl, wobei die Hofpoeten, Tänzer und Ingenieure hier mit inbegriffen sind. Ohne diese könnte man von 100.000 fl jährlich für die Musiker allein ausgehen⁴⁷⁶.

III.1.7. Zu den Instrumentengruppen

Die Anzahl der Sänger im Chor belief sich in den Jahren 1720 bis 1740 auf 30 bis zur Höchstzahl von 44⁴⁷⁷. An Instrumentalisten gab es im Jahr 1721 insgesamt 72, davon waren sechs Organisten, 23 Violonisten, einer Gambist, vier Violoncellisten, drei Contrabassisten, einer Lautenist, zwei Cornettisten, vier Fagottisten, fünf Oboisten, vier Posaunisten, einer Jagdhornist, 16 Trompeter und zwei Pauker⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 29.

⁴⁷⁶ Ebenda, S. 30f.

⁴⁷⁷ Ebenda, S. 18.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 21.

III.1.8. Zum Instrumenteninventar

Nach den drei komponierenden Kaisern Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. erfuhr nicht nur das Musikleben generell einen Aufschwung, diese Besonderheit schlug sich auch im verfügbaren Instrumentarium des Hofes nieder. Georg Reutter der Ältere leitete das Instrumenteninventar der Hofkapelle. Schon im Jahr 1706, also unter Joseph I., waren 220 Blasinstrumente, 13 Orgelinstrumente, drei Claviorgan⁴⁷⁹, 19 Kiel-, 19 Zupf-, 43 Streich- und sieben Schlaginstrumente vorhanden, wobei einige davon als unbrauchbar oder veraltet bezeichnet wurden⁴⁸⁰.

III.1.9. Zur Ausbildung

Wie alle größeren Musikkapellen in Klöstern, Domkapellen oder an anderen Höfen bildete sich auch die Wiener Hofmusikkapelle ihren Bedarf an Nachwuchsmusikern, vor allem an Knabenstimmen, selbst heran⁴⁸¹. Die Anzahl an Singer- oder Cantoreyknaben wechselte mit den Jahren, es waren aber niemals weniger als zwölf. Unter der Aufsicht des Hofkapellmeisters wurden sie sowohl in Musik und anderen Lehrfächern ausgebildet als auch verköstigt. Nach ihrer Mutation schickte man sie entweder mit Reisegeld in ihre Heimat zurück oder versah sie mit einem Stipendium. Solch ein Knabe erhielt für seine Dienste im Jahr 1751 300 fl Jahresgehalt⁴⁸². Instrumentalisten und erwachsene Sänger wurden zunächst als Hofscholaren aufgenommen und konnten, bei entsprechendem Fortgang in ihrem Studium, auf eine Anstellung hoffen. Für ihre Ausbildung erhielten ihre Meister 360 fl jährlich

⁴⁷⁹ Das Claviorgan(um) wird in der Fachliteratur Orgelklavier genannt und ist ein Kombinationsinstrument aus Orgel und Saitenklavier. MGG, Lexikon, (zit. Anm. 49), Bd. 7, S. 1014.

⁴⁸⁰ R. HOPFNER, Posaun und Zinckhen han wir gestelt zu dem Gesang, wie dann gefelt der Kaiserlichen Mayestat. Die Kaiserliche Hofmusikkapelle und der Instrumentenbau, in: S. ANTONICEK, *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien*, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 267f.

⁴⁸¹ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 26.

⁴⁸² Ebenda, S. 27

ausbezahlt, wobei nicht klar ist, ob diese ihre Schüler zu verpflegen hatten. Die Unterrichtsgegenstände waren größtenteils Orgelspiel, Generalbass, Contrapunkt, Violine, Gesang und noch einzelne andere Instrumente, je nachdem wie sich Lehrer und Lehrlinge zusammenfanden⁴⁸³.

III.1.10. Zu den Krisensituationen

Kritische Situationen bestanden für eine Hofkapelle immer beim Tod eines Herrschers, dessen Hofstaat und damit auch seine Hofmusik in diesem Moment zu existieren aufhörten⁴⁸⁴. Beim Tod eines Herrschers wurden alle Mitglieder entlassen und damit dienstlos. So ein Herrscherwechsel war oft Anlass zur Verminderung der Hofbediensteten⁴⁸⁵. In den meisten Fällen jedoch übernahm der neue Herrscher nur einzelne Musiker nicht, wenn diese ihm nicht genehm waren und er sie durch andere ersetzte, wie es Karl VI. bei seinem Amtsantritt tat. Seine Tochter Maria Theresia löste die Hofmusikkapelle, obwohl sie eine Liebhaberin der Musik und eine hervorragende Interpretin war, auf, da die beginnende Aufklärung die Hofmusik nicht mehr für notwendig erachtete, zumindest nicht im Ausmaß wie zuvor⁴⁸⁶.

III.1.11. Zur Virtuosität

Schon die Hofmusikkapelle Leopolds I. war berühmt für ihre Virtuosität, unter Joseph I. und seinem Bruder Karl VI. fand diese Tatsache seine Fortsetzung. Schon unter Joseph I. waren einige der bewundertsten Solisten der Zeit am Hof in Wien tätig, darunter Giovanni Battista Bononcini, berühmter Cellovirtuose, Attilio Ariosti, ein hoch geschätzter Viola d'amore-

⁴⁸³ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 28.

⁴⁸⁴ Th. ANTONICEK, Krisenzeiten der Hofmusikkapellen: politische und gesellschaftliche Gründe, in: Th. ANTONICEK, E.Th. FRITZ-HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen, Wien 2006, S. 9f.

⁴⁸⁵ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 49.

⁴⁸⁶ ANTONICEK, Krisenzeiten (zit. Anm. 485), S. 9f.

Spieler und Francesco Conti, einer der bedeutendsten Theorbisten seiner Zeit⁴⁸⁷. Die Kompositionen zeichneten sich durch besonders virtuose Orchesterstimmen, farbige und ungewöhnliche Instrumentenkombinationen und das Miteinbeziehen seltener Instrumente wie Mandoline oder Baryton aus⁴⁸⁸.

In den Violinen fanden sich ausgedehntes Passagenspiel, Doppelgriff- und Akkordspiel auch in höheren Lagen, raffinierte Stricharten und mehr. Diese Vorkommnisse traten erstaunlich selbstverständlich auf, auch in Werken unbekannter oder anonymen Komponisten, und etwas später wurden sie auch selektiv in Orchesterstimmen angewendet⁴⁸⁹. Jede authentische Interpretation dieser Werke ist heute aufgrund ihrer hohen virtuoson Anforderungen sehr schwierig und jede originalgetreue Aufführung stellt letztlich eine Neuinterpretation dar⁴⁹⁰.

Küchelbecker schrieb 1730 in seinen Aufzeichnungen: „Es ist aber kein Wunder, daß an dem Kayserlichen Hofe die unvergleichlichsten Musici gefunden werden, indem Kayserliche Majestät dieselben sehr reichlich salariren [bezahlen], also, daß verschiedene biß 6.000 fl. jährlich bekommen [hier irrt Küchelbecker, die Stars unter den Sängern erhielten als höchsten Verdienst 4.000 Gulden]. Dieses verursacht auch, daß sich die excellentesten Virtuosen aus Italien hier efinden, und am Kayserlichen Hof ihr Glückmachen wie denn die Kayserliche Capelle und Cammer-Music fast aus lauter Italiänern besteht.“⁴⁹¹

Trotz der außerordentlich guten Bezahlung, die die meisten Virtuosen veranlasste nach Wien zu kommen, fand man hier, so schrieb Keyssler 1730 „keinen Farinelli, Senesino, oder Carestini; und obgleich die Gioseppina eine vortreffliche Stimme hat, so darf sie sich doch in

⁴⁸⁷ D. GLÜXAM-NEUMANN, *Vuò cercare di trovare e Fagotti et Oboè. Anmerkungen zur instrumentalen Aufführungspraxis der Hofkapelle am Beispiel erhaltener Opern und Oratorien aus den Jahren 1705-1711*, in: S. ANTONICEK, *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien*, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 84.

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 84

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 85.

⁴⁹⁰ Ebenda, S. 89.

⁴⁹¹ HILSCHER, *Leier und Schwert* (zit. Anm. 59), S. 156f.

Ansehung ihrer Manieren und Kunst im Singen mit der Faustina, Cuzzoni, Turcotti und anderen in keine Vergleichung setzen.“⁴⁹² Keyßler schrieb außerdem über die Virtuosen in Wien: „Indessen sagen dennoch die Italiener: zu Wien wäre nur das Hospital der Virtuosen, weil sie sich erst in alten Tagen hier zur Ruhe begeben, und durch eine Art von Nepotismo ihre Anverwandten also anzubringen wissen, dass es einem jungen Virtuosen schwer fällt, hie unterzukommen.“⁴⁹³

III.1.12. Zum Zusammenbruch

Die Wiener Hofmusikkapelle behielt ihre unbezweifelte Stellung solange die feudale Repräsentation ihre unbestrittene Bedeutung behielt, doch mit dem Tod des letzten Habsburgerkaisers Karl VI. im Jahre 1740 kam es zum Zusammenbruch dieses Systems und dadurch zum Verlust der Integration der Musik in die höfische Welt⁴⁹⁴. Zur Zeit Maria Theresias gab es im Bereich der Hofmusikkapelle keine Neuanstellungen mehr, der Hofkapellmeister Johann Georg Reutter musste sich nach Ausfall verschiedener Mitglieder mit Tagelöhnern behelfen. Ihr Sohn Joseph II. erwog das staatspolitisch nutzlose Institut der Hofmusikkapelle aufzulösen⁴⁹⁵.

III.2. Zur Sonderstellung bestimmter Gruppen

III.2.1. Zu den Trompetern und Paukern

Die kaiserlichen Hoftrompeter und -pauker trugen zur Verherrlichung von kirchlichen und weltlichen Feiern, von Staatsakten und zeremoniellen Festen bei und repräsentierten die uneingeschränkte militärische Befehlsgewalt des Herrschers. Deshalb war ihre Verpflichtung

⁴⁹² Zit. nach JEKL, Italiener (zit. Anm. 238), S. 39.

⁴⁹³ Zit. nach LIESS, Fuxiana (zit. Anm. 63), S. 25.

⁴⁹⁴ ANTONICEK, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 465), S. 18.

⁴⁹⁵ ANTONICEK, Krisenzeiten (zit. Anm. 485), S. 10.

bis ins 19. Jahrhundert an einen mehrjährigen Feldkriegsdienst gebunden. Sie waren das Kommunikationsinstrument des jeweiligen Befehlshabers und hatten eine überaus verantwortungsvolle Aufgabe, die sie im Falle kriegerischer Auseinandersetzungen zum Mittelpunkt gegnerischer Angriffe machte. Deshalb genossen die kaiserlichen Trompeter und Pauker eine hohe Reputation und standen im Offiziersrang. Die zahlreichen militärischen Auseinandersetzungen im 17. und frühen 18. Jahrhundert trugen zur weiteren Hebung des Stellenwertes der Hoftrompeter und -pauker bei. Ihre Aufgaben blieben bis ins 19. Jahrhundert im Wesentlichen unverändert: Sie hatten das Erscheinen des Herrschers anzukündigen und fuhren bei Krönungsfeierlichkeiten direkt vor dem Thronanwärter, dessen Einzug sich unter den Klängen ihrer Trompeten vollzog. Bei kirchlichen Feierlichkeiten hatten sie den Ein- und Austritt des Herrschers anzukündigen. Fürstliche Abstammung wurde ebenfalls bei Tauf-, Vermählungs- und Begräbniszeremonien durch die Hoftrompeter und -pauker hörbar gemacht⁴⁹⁶.

An die Hoftrompeter wurden hohe Ansprüche gestellt: Sie sollten über ein vorteilhaftes Äußeres und eine gute körperliche Konstitution verfügen sowie Reiten können. Sie wurden mit prunkvollen Livreen ausgestattet, die sich bis 1873 deutlich von denen der übrigen Hofmusiker unterschieden⁴⁹⁷. Das Kaiserhaus bemühte sich um die Exklusivität des Trompeter- und Paukerstandes mit der Vergabe von Privilegien, die von einem neuen Kaiser stets mehr oder weniger bestätigt wurden. „Unter der Aufsicht des jeweiligen kaiserlichen Oberhoftrompeters sichern die Sonderrechte die Entwicklung eines in Tradition und Selbstbewusstsein verhafteten musikalischen Elitestandes.“⁴⁹⁸ Unter Karl VI. gab es 1712 25

⁴⁹⁶ A. LINDNER, Die kaiserlichen Hoftrompeter und -pauker in Wien von 1700 bis 1900, Dissertation Wien 1997, S. 1.

⁴⁹⁷ Ebenda, S. 2.

⁴⁹⁸ Ebenda, S. 3.

Hoftrompeter, zwei Oberhofstrompeter und drei Hofpauker, die sich jedoch als zu kostspielig erwiesen haben dürften, weshalb ihre Zahl 1718 auf insgesamt 20 reduziert wurde⁴⁹⁹.

III.2.2. Zu den Sängerinnen

III.2.2.1. Zum Tagesablauf

Ein Tag im Leben einer Primadonna musste wohl, nach einer Erzählung Mara-Schmelings, ungefähr so ausgesehen haben: „Ich übte mich meistens 4 Stunden des Tages im Singen, suchte alle Arien von den besten Meistern zu bekommen, welche dann nebst Tosis Singlehre den Grundstein zu meinem folgenden Ruhm legten. Die übrigen Stunden wurden durch 2 Sprachlehrer, einen deutschen Schreiblehrer und einen Klavier- und Tanzmeister ersetzt. Im Sommer stand ich um 5 Uhr auf und ging des Abends 6 Uhr spazieren. Im Winter stand ich um 7 Uhr auf und ging um 5 Uhr ins Theater wenn ich aber nach Hause kam, blieb ich noch bis 12 oder 1 Uhr auf, um meine Lektionen für den folgenden Tag zu memorieren.“⁵⁰⁰

III.2.2.2. Zum Ruf

Die Sängerinnen wussten mit körperlichen Reizen besonders das männliche Publikum in ihren Bann zu ziehen und waren oft die Geliebten einflussreicher Adelige oder Musikerkollegen. Aus diesem Grund wurden sie oft mit Kurtisanen auf eine Stufe gestellt und mussten immer wieder gegen den verruchten Ruf ihres Berufsstandes ankämpfen. Sängerinnen, die auf ihr Ansehen Wert legten, konnten nur mit einer Anstandsdame zu Veranstaltungen gehen⁵⁰¹.

Nachdem sich die Künstlerinnen die Bühne erobert hatten, kam es zur Spaltung zwischen Frauen und Sängerinnen. Einerseits wurden sie als Kurtisanen verachtet, andererseits als

⁴⁹⁹ LINDNER, Hoftrompeter (zit. Anm. 497), S. 3.

⁵⁰⁰ Zit. nach SCHÄTZEL, Sängerinnen (zit. Anm. 41), S. 5.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 7

Künstlerinnen verehrt und gefeiert. Sie galten beim männlichen Publikum als Freiwild und manche wurden diesem Ruf auch gerecht, das konnte aber nicht für alle gelten. Schwierig wurde die Situation bei einer Heirat: Männer, die selbst keine Künstler waren, verlangten oft die Aufgabe des Berufes. Wenn der Ehemann dies nicht tat, kam es häufig zu Problemen, weil von einer Ehefrau einerseits sittliche Reinheit, von der Künstlerin andererseits erotische Ausstrahlung verlangt wurde⁵⁰².

III.2.2.3. Zu Bildung und Erfolg

Frauen hatten im 18. Jahrhundert kaum Chancen auf eine gute Bildung. Sie mussten nur „...ihrem Ehemann eine anregende Gesprächspartnerin und ihren Kindern eine gute Mutter sein...“, dies war auch für Sängerinnen nicht besser. Es gab keine Gesangsschulen außer die *Ospedaletti* in Italien, daneben war Privatunterricht – vor allem in Wien – die einzige Möglichkeit sich zu einer Sängerin ausbilden zu lassen⁵⁰³.

Bei Sängerinnen waren und sind drei Faktoren für ihren Erfolg wichtig: Stimmliche Qualität, gutes Aussehen und schauspielerische Fähigkeiten. Manche hatten alle drei, manche wurden mit nur einem Faktor Primadonnen⁵⁰⁴. Wenn der Sprung zur Solistin geschafft war, konnte man sich als Sängerin mit der Gage ein beträchtliches Vermögen aneignen, dies ist an diversen Verlassenschaften feststellbar⁵⁰⁵.

⁵⁰² SCHÄTZEL, Sängerinnen (zit. Anm. 41), S. 100.

⁵⁰³ Ebenda, S. 99.

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 101.

⁵⁰⁵ Ebenda, S. 103.

III.3. Zur sozialen Situation der Musiker am Wiener Hof

III.3.1. Zur geografischen Herkunft

Zu nur einigen wenigen der Hofmusiker finden sich in der Literatur Angaben zu ihren Geburtsorten. Wo dies nicht der Fall ist, kann man von ihren Namen auf die geografische Herkunft schließen.

Anna d'Ambreuille wurde 1693 in Modena geboren⁵⁰⁶, ebenso wie ihre Schwester Rosa d'Ambreuille⁵⁰⁷. Carlo Agostino Badia stammte wahrscheinlich aus Verona⁵⁰⁸, Giuseppe Bonno wurde in Wien geboren⁵⁰⁹. Franz Borosinis Geburt lässt sich um 1690 in Modena feststellen⁵¹⁰, Antonio Caldaras um 1670/71 in Venedig oder Padua⁵¹¹. Johann Carestini stammte aus Filottrano bei Ancona⁵¹², Franz Conti aus Florenz⁵¹³, sein Sohn Ignati Conti wurde 1699 in Wien geboren⁵¹⁴. Johann Joseph Fux wurde in Hirtenfeld bei St. Marein bei Graz geboren⁵¹⁵, Johann Adam Maximilian Joseph Hellmann um 1703 vermutlich in Wien⁵¹⁶, ebenso wie Theresia Holtzhauserin⁵¹⁷. Nicolaus Mattheis' Vater stammte aus Neapel, war aber lange Zeit in England tätig⁵¹⁸, wo Nicolaus auf die Welt gekommen sein könnte. Johann Ernst Muffat wurde wahrscheinlich in Salzburg geboren⁵¹⁹, Gottlieb Franz Muffat in Passau⁵²⁰. Seine Familie stammte allerdings ursprünglich aus Schottland und England, von wo sie

⁵⁰⁶ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 351.

⁵⁰⁷ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 14.

⁵⁰⁸ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 1, S. 1598.

⁵⁰⁹ Ebenda, Bd. 2, S. 350.

⁵¹⁰ Ebenda, Bd. 2, S. 441.

⁵¹¹ Ebenda, Bd. 2, S. 1660.

⁵¹² Ebenda, Bd. 3, S. 198.

⁵¹³ Ebenda, Bd. 2, S. 1493.

⁵¹⁴ Ebenda, Bd. 2, S. 1493.

⁵¹⁵ Ebenda, Bd. 3, S. 304.

⁵¹⁶ Ebenda, Bd. 4, S. 1258.

⁵¹⁷ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 22.

⁵¹⁸ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 11, S. 1327.

⁵¹⁹ Ebenda, Bd. 12, S. 770.

⁵²⁰ Ebenda, Bd. 12, S. 775.

wegen ihres katholischen Glaubens vertrieben wurde⁵²¹. Matteo Pallotta wurde um 1688 vermutlich in Palermo geboren⁵²², Joseph Porsile 1680 in Neapel⁵²³ und Luca Antonio Predieri in Bologna⁵²⁴. Angelo Ragazzi kam in Neapel auf die Welt⁵²⁵, Johann Franz Reinhard wurde in Wien geboren⁵²⁶, ebenso wie Carl Mathias⁵²⁷ und Johann Franz Reinhard⁵²⁸. Georg Reutter der Ältere wurde ebenfalls in Wien geboren⁵²⁹, sowie auch Georg Reutter der Jüngere.⁵³⁰ Anton Carl Richter⁵³¹, Peter Clemens Schmelzer⁵³², Franz Joseph Timmer⁵³³, Joseph Timmer⁵³⁴, Joseph Ferdinand Timmer⁵³⁵ und Christophorus Wagenseil⁵³⁶ Marco Antonio Ziani war in Venedig gebürtig⁵³⁷. Von den vorigen ist die Herkunft also gesichert, zwölf von ihnen wurden nachweislich in Italien geboren und hatten aufgrund ihres Namens wohl auch italienische Eltern. 13 waren dem Namen nach deutscher Abstammung und in Wien geboren, nur einer, Johann Joseph Fux, kam nicht aus Wien. Dann gab es noch fünf Personen, die außerhalb ihrer Familie Heimat geboren wurden: Giuseppe Bonno war italienischer Herkunft, wurde aber in Wien geboren, ebenso Ignati Conti. Nicolaus Mattheis' Geburtsort ist unbekannt, sein Vater stammte aber nachweislich aus Italien. Die Muffats wurden zwar

⁵²¹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 12, S. 769.

⁵²² Ebenda, Bd. 13, S. 61.

⁵²³ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 107.

⁵²⁴ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 905

⁵²⁵ Ebenda, Bd. 13, S. 1201.

⁵²⁶ Ebenda, Bd. 13, S. 1527.

⁵²⁷ Ebenda, Bd. 13, S. 1527.

⁵²⁸ Ebenda, Bd. 13, S. 1527.

⁵²⁹ Ebenda, Bd. 13, S. 1590.

⁵³⁰ Ebenda, Bd. 13, S. 1591.

⁵³¹ Ebenda, Bd. 14, S. 26.

⁵³² Ebenda, Bd. 14, S. 1422

⁵³³ Ebenda, Bd. 16, S. 834.

⁵³⁴ Ebenda, Bd. 16, S. 833.

⁵³⁵ Ebenda, Bd. 16, S. 834.

⁵³⁶ H. SCHOLZ-MICHELITSCH, Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia, Wien 1980, S. 7.

⁵³⁷ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 17, S. 1457.

bereits im deutschen Sprachraum geboren, kamen aber ursprünglich aus dem heutigen Großbritannien.

Von den vier Hof- beziehungsweise Vizehofkapellmeistern waren drei nachweislich aus Italien und einer aus dem deutschen Raum. Die Komponisten stammten wahrscheinlich ebenfalls überwiegend aus Italien: Unter ihnen waren sechs Italiener und vier mit wahrscheinlich deutscher Abstammung. Die Organisten waren praktisch alle deutsch, wenn man Gottlieb Franz Muffat auch dazurechnen möchte, da er ja bereits in Passau geboren wurde. Instrumentengruppen mit ebenfalls ausschließlich Musikern wahrscheinlich deutscher Herkunft waren die Gambisten und der Lautenist, die Cornettisten, die Posaunisten, der Cimbalist und die Pauker. Instrumentalgruppen mit überwiegend wahrscheinlich deutschem Anteil an Musikern waren die Violinisten mit 32 Deutschen zu sieben Italienern, die Violonisten mit nur einem Italiener, die Fagottisten mit zwei Italienern im Vergleich zu sieben deutscher Abstammung, die Hautboisten mit zehn zu zwei, die Trompeter mit 21 Deutschen zu vielleicht Nosotto als einzigem Italiener und die 15 Bassisten, von denen wahrscheinlich nur fünf aus Italien stammten. Instrumentengruppen mit ungefähr ausgeglichenem Anteil waren die Violoncellisten und die Tenoristen. Gruppen mit überwiegend italienischen Musikern waren die Sängerinnen, mit sehr wahrscheinlich sieben Italienerinnen und vier Deutschen, wobei die anderen von mir nicht zugeordnet werden können, und die Kastraten, von denen nur einer, möglicherweise Johann Höld, ein Deutscher gewesen sein kann. Die Theorbisten waren hingegen alle italienisch, so wie auch die Altkastraten.

III.3.2. Zur sozialen Herkunft

Bei einigen der Hofmusiker wissen wir über deren Eltern und ihren Beruf Bescheid. Anna d'Ambreuille war die Tochter eines Vizehofkapellmeisters in Modena⁵³⁸, Giuseppe Bonno war der Sohn des kaiserlichen Läufers Lucrezio Bonno⁵³⁹. Franz Borosinis Vater war bereits Hoftenorist in Wien⁵⁴⁰. Antonio Caldaras Vater Giuseppe war ebenfalls Musiker⁵⁴¹. Francesco Conti stammte aus einer Musikerfamilie, sein Sohn Ignati Conti wuchs unter Hofmusikern auf⁵⁴². Johann Joseph Fux war ein Bauernsohn, der ursprünglich wohl von seinem Vater Andreas Fux den Hof übernehmen sollte. Durch die Geburt seines Halbbruders wurde er vielleicht für eine geistliche Laufbahn vorgesehen und kam deshalb zunächst ins Jesuitengymnasium in Graz⁵⁴³. Johann Adam Maximilian Joseph Hellmann stammte praktisch aus einer Familie von Paukern, da auch sein Vater Maximilian und sein vermutlicher Bruder Jacob Leopold Pauker waren⁵⁴⁴. Theresia Holtzhauserin war die Tochter eines Musikdirektors und Komponisten⁵⁴⁵. Nicolaus Mattheis' Vater war weit gereister Violinist und Komponist⁵⁴⁶. Gottlieb Franz Muffat kam aus einer Musikerfamilie, seine beiden Brüder Franz Georg Gottfried und Johann Ernst waren bereits vor ihm am Wiener Hof tätig⁵⁴⁷. Gottlieb Franz Muffats Vater war bereits Hofmusiker am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg⁵⁴⁸. Joseph Porsiles Frau und sein Vater hatten Besitzungen in Andalusien, die sie nach dem Verlust von

⁵³⁸ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 12.

⁵³⁹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 350.

⁵⁴⁰ Ebenda, Bd. 2, S. 441.

⁵⁴¹ Ebenda, Bd. 2, S. 1660.

⁵⁴² Ebenda, Bd. 2, S. 1493.

⁵⁴³ Ebenda, Bd. 3, S. 304.

⁵⁴⁴ Ebenda, Bd. 4, S. 1258.

⁵⁴⁵ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 22.

⁵⁴⁶ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 11, S. 1327.

⁵⁴⁷ Ebenda, Bd. 12, S. 770.

⁵⁴⁸ Ebenda, Bd. 12, S. 770.

Spanien der Habsburger an die Bourbonen abgeben mussten⁵⁴⁹. Luca Antonio Predieri entstammte einer Musikerfamilie⁵⁵⁰. Johann Georg Reinhard's Eltern sind unbekannt, sein Onkel Kilian Reinhard war aber am Hof beschäftigt und hat ihn wohl dorthin vermittelt⁵⁵¹. Carl Matthias Reinhard und Johann Franz Reinhard waren die Söhne des kaiserlichen Orchesterdieners Kilian Reinhard⁵⁵². Johann Franz Reinhard war der Sohn von Joseph Franz⁵⁵³. Der Vater von Georg Reutters dem Jüngeren war ebenfalls Hofmusiker, der ihn in die Kapelle brachte⁵⁵⁴. Anton Carl Richter war der Sohn des Hoforganisten Ferdinand Tobias Richter, der unter Karl VI. das höchste Gehalt der Hoforganisten erhielt. Ferdinand Tobias wurde außerdem 1697 Wiener Bürger und unterrichtete Karl VI. und drei seiner Schwestern⁵⁵⁵. Peter Clemens Schmelzers Vater war Hofkapellmeister unter Leopold I. mit einem jährlichen Einkommen von 2.000 fl⁵⁵⁶. Franz Joseph Timmers Vater war Chorleiter in St. Stephan und hatte sechs Brüder⁵⁵⁷. Christophorus Wagenseil's Familie ist bis in die 8. Generation zurückzuverfolgen: Einer seiner Vorfahren war Hans Wagenseil (1485 bis 1568), Christophorus' Vater war wie sein Großvater Kaufmann und seine Mutter war die Tochter eines Hof-Keller-Binders. Sein Vater besaß das Haus *Zum weissen Hirschen* am Wildpretmarkt 5 und ging zweimal in Konkurs. Christophorus Wagenseil war der erste Sohn von fünf Kindern⁵⁵⁸. Marco Antonio Zianis Onkel war ebenfalls Komponist⁵⁵⁹.

⁵⁴⁹ A. SOMMER-MATHIS, Johann Georg Platzer und die Architekten- und Bühnenbildnerfamilie Galli-Bibiena, in: R. JUFFINGER, Reich mir die Hand mein Leben. Einladung zu einem barocken Fest, Salzburg 1996, S. 38.

⁵⁵⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 905.

⁵⁵¹ Ebenda, Bd. 13, S. 1525.

⁵⁵² Ebenda, Bd. 13, S. 1527.

⁵⁵³ Ebenda, Bd. 13, S. 1527.

⁵⁵⁴ Ebenda, Bd. 13, S. 1590.

⁵⁵⁵ Ebenda, Bd. 14, S. 25.

⁵⁵⁶ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 65.

⁵⁵⁷ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 16, S. 833.

⁵⁵⁸ SCHOLZ-MICHELITSCH, Wagenseil (zit. Anm. 537), S. 6f.

⁵⁵⁹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 17, S. 1457.

Bei 24 der Hofmusiker wissen wir über ihre Abstammung Bescheid. 20 von ihnen stammten aus Musikerfamilien, wobei von zwei nur ein Onkel nachweislich mit Musik zu tun hatte. Zwei der Hofmusiker entstammten Familien, die heutzutage als bürgerlich einzustufen wären: Giuseppe Bonnos Vater war bereits kaiserlicher Läufer und damit am Hof tätig, was seinem Sohn bei seiner Karriere bestimmt nicht im Weg stand. Christophorus Wagenseil entstammte einer alteingesessenen Kaufmannsfamilie, er hatte dadurch wohl ebenfalls finanzielle Unterstützung bei seiner Berufswahl. Ein einziger, Joseph Porsile, hatte offenbar einen Vater mit Besitzungen in Spanien, der ein Adelliger gewesen sein könnte. Der einzige, der aus einer sozial sehr niedrig stehenden familiären Umgebung kam, war derjenige, der es am Hof Karls VI. am weitesten brachte: Johann Joseph Fux. Er war ein Bauernsohn, der wohl unter den Hofmusikern den unglaublichsten, fast an ein Wunder angrenzenden, sozialen Aufstieg vollbrachte.

III.3.3. Zu Anstellung und Gehalt

Im nachfolgenden Text werden nur diejenigen Musiker namentlich erwähnt, von denen ich auch über ihre weiteren Lebensumstände in der Literatur etwas finden konnte und die deshalb auch in mindestens einem der anderen Kapitel vorkommen. Bei den anschließenden Berechnungen über die durchschnittlichen Gehälter der einzelnen Instrumentengruppen und der Hofmusiker insgesamt beziehe ich jedoch auch jene Musiker mit ein, über die uns nur ihr Gehalt durch Köchel in der Literatur übermittelt ist.

Anna d'Ambreuille, verheiratete Perroni, war von 1721 bis 1740 am Wiener Hof mit einem Jahresgehalt von 1.440 fl engagiert⁵⁶⁰. Rosa d'Ambreuille, verheiratete Borosini, war wie ihre ältere Schwester seit 1721 Mitglied der Hofmusikkapelle in Wien und erhielt ein Gehalt von 1.800 fl⁵⁶¹. Anna Elisabeth Badia wurde 1700 als zweite weibliche Sängerin – nach

⁵⁶⁰ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 76.

⁵⁶¹ Ebenda, S. 76.

Kunigunde Sutterin – am Hof angestellt, davor wurden immer nur Kastraten für hohe Stimmlagen verpflichtet⁵⁶². Sie war von 1700 bis zu ihrem Tod 1726 Mitglied der Hofmusikkapelle, ihr Gehalt stieg auf 1.800 fl pro Jahr⁵⁶³. Carlo Agostino Badia war ab 1694 Hofkomponist, danach schickte ihn Leopold I. noch auf Studienreise nach Rom⁵⁶⁴. Er erhielt 1440 fl im Jahr als Gehalt⁵⁶⁵ und wurde von Joseph I. und Karl VI. immer wieder übernommen. Karl VI. beschäftigte ihn jedoch kaum mehr, der Geschmack der Zeit war wohl anders, trotzdem behielt Badia seine Stellung und sein Gehalt⁵⁶⁶. Franz Bonn war seit 1708 Hoftrompeter in Wien mit einem Gehalt von zunächst 240 fl, das sich auf bis zu 535 fl steigerte⁵⁶⁷. Thomas Bonn war ab 1699 Hoftrompeter mit einer Besoldung zwischen 210 und 580 fl pro Jahr⁵⁶⁸.

Giuseppe Bonno wurde ab 1738 als Hofscholar in Komposition aufgenommen und ab 1739 Hofkomponist als Nachfolger Badias, 1774 wurde er Hofkapellmeister und 1788 pensioniert⁵⁶⁹, sein Gehalt wurde bei Köchel nicht angegeben. Franz Borosini war Tenorist mit einem Jahresgehalt von 1.080 fl⁵⁷⁰. Antonio Caldara war ab 1716 Vizekapellmeister mit einer Besoldung von 1.600 fl bis zu seinem Tod im Jahr 1736⁵⁷¹. Er war Komponist und Cellist⁵⁷² und dürfte kein besonderes Talent gehabt haben, sein hohes Gehalt mit Bedacht auszugeben⁵⁷³. Interessant ist, dass er das gleiche Gehalt wie Johann Joseph Fux als

⁵⁶² MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 1, S. 1598.

⁵⁶³ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 75.

⁵⁶⁴ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 1, S. 1598.

⁵⁶⁵ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁵⁶⁶ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 1, S. 1599.

⁵⁶⁷ A. LINDNER, Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert, Tutzing 1999, S. 89.

⁵⁶⁸ Ebenda, S. 94.

⁵⁶⁹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 350.

⁵⁷⁰ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 74.

⁵⁷¹ Ebenda, S. 72.

⁵⁷² MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 1660.

⁵⁷³ Ebenda, Bd. 2, S. 1664.

Hofkapellmeister im Hofstaat Kaiser Karls VI. bekam, obwohl er nur dessen Vize war. Johann Carestini war von 1723 bis 1725 Soprankastrat mit einem Jahresgehalt von 1.440 fl⁵⁷⁴. Francesco Bartolomeo Conti war Komponist und Theorbist und ab 1701 als Theorbist am Wiener Hof beschäftigt. Ab 1708 war er erster Theorbenspieler des Kaisers und erhielt ein Gehalt von 1.440 fl. Conti wurde von Quantz als größter Theorbenspieler aller Zeiten gerühmt und 1713 zum Hofkomponisten auf Lebenszeit ernannt, was ihm größtes Ansehen brachte, aber eigentlich gar nicht seinen Aufgaben entsprach⁵⁷⁵. Er erhielt dann außerdem das doppelte Gehalt, nämlich 1.440 als Theorbist und 1.440 als Hofkomponist, also insgesamt 2.880 fl, während der Hofkapellmeister Ziani zur selben Zeit nur 2.500 verdiente und Fux später nur 1.600 fl⁵⁷⁶. Ignati Conti hatte Zeit seines Lebens die bescheidene Stellung eines Hofscholars als Komponist und Theorbist. Er war vermutlich der Schüler seines Vaters, in dessen Schatten er stets stand⁵⁷⁷. Maria Continin, geborene Landinin, war Primadonna am Wiener Hof und protegierte die Opern ihres Mannes Francesco Contis⁵⁷⁸. Sie verdiente 4.000 fl pro Jahr⁵⁷⁹. Maria Anna Conti, geborene Lorenzani, folgte Maria Conti auf ihren Posten als Primadonna am Wiener Hof und war die – zweite – Ehefrau Francesco Contis⁵⁸⁰. Sie erhielt ebenfalls 4.000 fl Jahresgehalt⁵⁸¹. Johann Gottfried Denck erhielt als Hofpauker unter Karl VI. 240 bis 640 fl im Jahr⁵⁸². Leopold Denck war zunächst Paukerscholar bei Johann Gottfried Denck und ab 1737 Hofpauker mit einem Gehalt von 240 bis 340 fl im Jahr⁵⁸³. Johann Reichard Engel war ab 1698 Hoftrompeter mit einem Gehalt von 315 bis 510 fl und

⁵⁷⁴ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 75.

⁵⁷⁵ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 1493.

⁵⁷⁶ H. WEIGEL-WILLIAMS, Francesco Bartolomeo Conti. His Life and Music, Aldershot 1999, S. 37.

⁵⁷⁷ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 1497f.

⁵⁷⁸ Ebenda, Bd. 2, S. 1494.

⁵⁷⁹ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 75.

⁵⁸⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 1494.

⁵⁸¹ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 75.

⁵⁸² LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 122.

⁵⁸³ Ebenda, S. 126.

zusätzlichen 634 fl für die Ausbildung seines Sohnes von 1711 bis 1713⁵⁸⁴. Johann Joseph Fux war ab 1698 kaiserlicher Hofkomponist, ab 1711 Vizekapellmeister und von 1715 bis 1740 Hofkapellmeister⁵⁸⁵. Sein Gehalt als Vizekapellmeister und später als Hofkapellmeister betrug 1.600 fl⁵⁸⁶. Fux hatte zusätzlich noch das Amt des Kapellmeisters der Hofkapelle der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie inne, für das er 1.500 fl bekam⁵⁸⁷. Er verdiente insgesamt also 3.100 fl pro Jahr⁵⁸⁸. Seine Aufgaben als Hofkapellmeister umfassten nicht nur das Leiten der Kapelle und das Komponieren, sondern auch das Schreiben von Gutachten über alle, die sich bei der Kapelle bewarben. Er gab Empfehlungen zu deren Anstellung ab und war um das Wohl und die Versorgung der Mitglieder der Kapelle und auch ihrer Verwandten bemüht⁵⁸⁹. Johann Georg Gorscheck war seit mindestens 1705 Hoftrompeter und erhielt dafür anfangs 210 und zuletzt 445 fl im Jahr⁵⁹⁰. Johann Hanisch war ab 1725 Trompeterscholar und ab 1727 Hoftrompeter mit einer Besoldung von 240 bis insgesamt 1.050 fl⁵⁹¹. Johann Adam Maximilian Joseph Hellmann war unter Karl VI. Cimbalist und unter Maria Theresia Pauker am Wiener Hof. Er bekam als Cimbalist ein Jahresgehalt von 1.000 fl⁵⁹². Vor 1732 erhielt er zweimalige Gnadengaben von je 400 fl, 1732 eine von ebenfalls 400 fl und 1737 von 200 fl⁵⁹³. Jacob Leopold Hellmann bezog als Hofpauker unter Karl VI. 240 bis 440 fl pro Jahr⁵⁹⁴. Maximilian Hellmann verdiente unter Karl VI. 210 bis 440 fl im Jahr, zusätzlich erhielt er für die Ausbildung seines Sohnes Johann Adam Maximilian Joseph 634 fl und für die Andreas

⁵⁸⁴ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 148.

⁵⁸⁵ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 3, S. 304.

⁵⁸⁶ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 72.

⁵⁸⁷ FLOTZINGER, WELLESZ, Fux (zit. Anm. 72), S. 35.

⁵⁸⁸ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 72.

⁵⁸⁹ WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 65.

⁵⁹⁰ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 174.

⁵⁹¹ Ebenda, S. 197.

⁵⁹² KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 78.

⁵⁹³ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 212.

⁵⁹⁴ Ebenda, S. 203.

Müllers ebenfalls 634 fl⁵⁹⁵. Rudolph Hien war ab 1713 Hoftrompeter mit einem Gehalt von 240 bis 990 fl⁵⁹⁶. Maria Veronica (Anna) Hilverdingin, geborene Schultzin, trat vielleicht schon 1718 mit acht Jahren als Scholarin in den Hofdienst ein⁵⁹⁷ und verdiente zuletzt 600 fl⁵⁹⁸. Franz Joseph Holland war ab 1710 Hoftrompeter mit einer Besoldung von 210 bis 1.000 fl, zusätzlich erhielt er 1717 bis 1719 634 fl für die Ausbildung seines Scholaren Anton Gillich und 1727 bis 1730 180 fl pro Jahr für die Ausbildung von Johann Ernst Bayers⁵⁹⁹. Theresia Holtzhauserin, verheiratete Reutterin, sang vorerst ohne Gage bei Hoffesten und wurde 1728 auf die Bitte ihres Vaters entgeltlich angestellt. Ihr Gehalt stieg von 1.700 auf 3.000 fl⁶⁰⁰. Ferdinand Höltzl war ab 1733 Hoftrompeter und bekam von 240 bis zu 400 fl im Jahr⁶⁰¹. Johann Niclas Jesorka war ab 1705 Hoftrompeter mit von 260 bis 690 fl Jahresgehalt⁶⁰². Katherina Kaplerin war von 1707 bis 1711 Sängerin der Hofmusikkapelle mit einem Gehalt von 65 fl pro Monat⁶⁰³. Matthias Koch war ab 1713 Hoftrompeter und erhielt ein Gehalt von 240 bis 690 fl⁶⁰⁴. Franz Kreybich war ab 1733 Hoftrompeter mit einem Jahressold von 240 bis höchstens 400 fl⁶⁰⁵. Franz Küffel war Hoftrompeter ab 1712 mit einem Gehalt von 1.100 fl, außerdem erhielt er 1725 300 und 1739 bis 1741 776 fl für die Ausbildung seiner Trompeterscholaren Johann Baptist Hainisch und Ferdinand Weidlich⁶⁰⁶. Nicolaus Mattheis war erster Violinist der Hofmusikkapelle⁶⁰⁷ mit einem Jahresgehalt von

⁵⁹⁵ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 206.

⁵⁹⁶ Ebenda, S. 215.

⁵⁹⁷ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 11.

⁵⁹⁸ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 75.

⁵⁹⁹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 238.

⁶⁰⁰ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 22.

⁶⁰¹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 247.

⁶⁰² Ebenda, S. 273.

⁶⁰³ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 10.

⁶⁰⁴ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 299.

⁶⁰⁵ Ebenda, S. 309.

⁶⁰⁶ Ebenda, S. 315.

⁶⁰⁷ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 11, S. 1328.

1.440 fl⁶⁰⁸. Heinrich Mayer bezog als Pauker unter Karl VI. 640 fl im Jahr.⁶⁰⁹ Gottlieb Franz Muffat war Komponist und wurde ab 1711 als Hofscholar aufgenommen. Er lernte Tasteninstrumente, Generalbass, Gesang und Kontrapunkt unter der Leitung von Fux. 1717 wurde er zum kaiserlichen Hof- und Kammerorganisten berufen und war unter anderem der Lehrer der späteren Kaiserin Maria Theresia. Ab 1729 war er zweiter und ab 1741 erster Hoforganist⁶¹⁰. Er erhielt ein Gehalt von 720 fl⁶¹¹. Johann Ernst Muffat war Violinist mit einem Jahresgehalt von 500 fl⁶¹². Sebastian Nosotto erhielt als Hoftrompeter von 690 bis 960 fl im Jahr⁶¹³. Matteo Pallotta wurde nach einem Gutachten von Fux 1733 als Komponist im a capella-Stil eingestellt und 1741 wegen Einsparungsmaßnahmen gekündigt, aber 1749 wieder angestellt⁶¹⁴. Er erhielt ein Gehalt von 400 fl⁶¹⁵. Tobias Pernember erhielt für seine Dienste als Hoftrompeter von 210 bis 405 fl⁶¹⁶. Johann Baptist Peyer war ab 1712 Organist der Kaiserinwitwe Eleonora und wurde nach deren Tod 1720 auf Empfehlung von Fux als Organist in die kaiserliche Hofmusikkapelle übernommen. Er soll laut Fux „einer von den besten Kay. Organisten gewesen“ sein, trotz der Fürsprache von Fux erhielt er keine Gehaltsaufbesserung⁶¹⁷. Sein Gehalt blieb bei 500 fl⁶¹⁸. Joseph Porsile war ab 1706 in Barcelona unter Karl III. als *Maestro di Capilla* angestellt. Bei der Bezahlung von 10 Doblins pro Monat, die er aus Neapel erhielt, kam es zu erheblichen Verzögerungen bei

⁶⁰⁸ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 76.

⁶⁰⁹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 359.

⁶¹⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 12, S. 775.

⁶¹¹ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁶¹² Ebenda, S. 77.

⁶¹³ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 395.

⁶¹⁴ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 61.

⁶¹⁵ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁶¹⁶ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 400.

⁶¹⁷ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 453.

⁶¹⁸ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

der Auszahlung⁶¹⁹. 1713 wurde er entlassen⁶²⁰ und erhielt fortan eine Pension von 200 Dukaten, wovon er aber nicht leben konnte⁶²¹. In Wien wurde er ab Dezember 1720 Hofkomponist als Nachfolger des verstorbenen Genuesi⁶²², bei einem Jahresgehalt von 1.440 fl⁶²³. 1741 wurde sein Gehalt auf 1.200 fl herabgesetzt. Interessant ist ein Bittgesuch von 1720, in dem er beschreibt wie er durch die überraschende Abreise des Hofes aus Barcelona gezwungen war, alle seine Möbel zum halben Preis zu verkaufen. Seine Frau und sein Vater verloren sogar alle ihre Besitzungen in Andalusien, da sie ihm dorthin gefolgt waren und sich als Anhänger der österreichischen Partei deklariert hatten⁶²⁴. Luca Antonio Predieri erhielt 1739 als Nachfolger Caldaras den Posten des Vizehofkapellmeisters, nach dem Tod von Fux 1741 übernahm er die Direktionstätigkeit der Kapelle, ab 1746 war er offiziell Hofkapellmeister mit Georg Reutter als Vizehofkapellmeister⁶²⁵. Angelo Ragazzi erhielt als Violinist der Hofmusikkapelle 1.080 fl im Jahr⁶²⁶. Johann Michael Rebhendl erhielt Bezüge von 640 fl pro Jahr⁶²⁷.

Johann Franz Reinhard war ab 1730 Violinist der kaiserlichen Hofmusikkapelle wie sein Vater⁶²⁸ und er erhielt ein Gehalt von 460 fl⁶²⁹. Carl Matthias Reinhard war ab 1723 zum Hofscholaren ernannt worden und ab 1739 kaiserlicher Hof- und Kammerorganist⁶³⁰. Joseph Franz Reinhard war ab 1706 Violinist in der Hofmusikkapelle und wurde von Fux als

⁶¹⁹ A. SOMMER-MATHIS, Politik und Musikerreisen zu Beginne des 18. Jahrhunderts am Beispiel Giuseppe Porsiles, in: Ch. MEYER (Hrsg.), *Les Musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin 2003, S. 33ff.

⁶²⁰ Ebenda, S. 39.

⁶²¹ Ebenda, S. 40.

⁶²² Ebenda, S. 39.

⁶²³ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁶²⁴ SOMMER-MATHIS, Musikerreisen (zit. Anm. 620), S. 38.

⁶²⁵ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 905.

⁶²⁶ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 76.

⁶²⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568) S. 424.

⁶²⁸ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1527.

⁶²⁹ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 77.

⁶³⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1527.

distinguierter Virtuos sehr geschätzt⁶³¹. Sein Gehalt belief sich auf 900 fl⁶³². Johann Georg Reinhard der Jüngere war ab 1701 auf Empfehlung seines Onkels Kilian Assistent der Hoforganisten Anton Karl Richter und Franz Techelmann⁶³³. Ab 1712 war er zweiter Organist und ab 1728 erster als Nachfolger von Johann Georg Reinhardt dem Älteren⁶³⁴. Hier gibt es wieder eine Unstimmigkeit in der Literatur betreffend die Existenz von zwei namensgleichen Personen. Köchel nennt nur einen Johann Georg Reinhard⁶³⁵, der sowohl Organist ab 1712 als auch Komponist ab 1736 war. Bei Topka ist nicht auszumachen, ob es sich hier um eine oder zwei Personen handelt⁶³⁶, das MGG spricht jedoch eindeutig von zwei Personen, gibt aber keine Verwandtschaftsverhältnisse an⁶³⁷.

Georg Reutter der Jüngere hatte Unterricht bei Antonio Caldara und reichte drei Bewerbungen als Hofscholar beziehungsweise -organist ein, die von Fux nicht befürwortet wurden und deshalb scheiterten. 1731, nach einem Studienaufenthalt in Italien, wurde seine Anstellung als Hofkomponist doch noch von Fux befürwortet⁶³⁸. Sein Gehalt betrug ab 1731 600 bis 1.200 fl⁶³⁹. Unter Maria Theresia wurde er 1746 Vizehofkapellmeister⁶⁴⁰. Georg Reutter der Ältere war Hoftheorbist und Hoforganist⁶⁴¹ mit einem Gehalt von 900 fl als Hoforganist.⁶⁴² Anton Carl Richter war ab 1699 bis 1718 Orgelscholar und hatte bis 1711 bei seinem Vater Unterricht. Erst 1719 erfolgte die Anstellung als Hoforganist, da er 1715 von

⁶³¹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1527.

⁶³² KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 76.

⁶³³ M. HASELBÖCK, Die Wiener Hoforganisten, in: S. ANTONICEK, *Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien*, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 243.

⁶³⁴ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1526.

⁶³⁵ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁶³⁶ TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. 36 und 42.

⁶³⁷ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1526.

⁶³⁸ Ebenda, S. 1591.

⁶³⁹ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁶⁴⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1591.

⁶⁴¹ Ebenda, Bd. 13, S. 1590.

⁶⁴² KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

Fux noch als nicht qualifiziert genug bezeichnet wurde. Er machte seine Karriere am Hof wohl vor allem wegen der Verdienste seines Vaters und hinterließ keine bedeutenden Werke als Komponist⁶⁴³. Sein Gehalt betrug 500 fl⁶⁴⁴. Anna Barbara Rogenhofferin, verheiratete Schnautzin, trat ab 1726 in die Hofmusikkapelle als Sängerin ein und verdiente 1.000 fl pro Jahr⁶⁴⁵. Peter Clemens Schmelzer erhielt als Violinist 540 fl pro Jahr⁶⁴⁶. Matthias Schmid erhielt am Hof Karls VI. zwischen 640 und 710 fl⁶⁴⁷. Franz Schön erhielt anfangs 240 fl und am Ende seiner Laufbahn 290 fl⁶⁴⁸. Maria Regina Sconianzin war laut Köchel von 1717 bis 1740 als Sängerin ständiges Mitglied der Hofmusikkapelle mit einem Gehalt von 2.700 fl⁶⁴⁹, laut den Autoren Kutsch und Riemens nur von 1721 bis 1727⁶⁵⁰. Ernst Sessler war ab 1723 Hoftrompeter unter Karl VI. und erhielt dafür 315 bis 405 fl im Jahr⁶⁵¹. Joseph Timmer war zunächst Violinist und wurde unter Karl VI. Tenorist mit einem Gehalt von 540 fl⁶⁵². Joseph Ferdinand Timmer trat 1728 als Tenorist mit einem Gehalt von nur 200 fl in die Hofkapelle ein und verließ diese bereits wieder 1729, da eine Gehaltserhöhung abgelehnt wurde und er eine Anstellung unter Franz Stephan von Lothringen bekam⁶⁵³. Franz (Joseph) Timmer verdiente als Hofviolinist 540 fl⁶⁵⁴. Giovanni Perroni verdiente als Cellist in der Wiener Hofmusikkapelle 1.800 fl⁶⁵⁵. Franz Turnawsky erhielt als Hoftrompeter ab 1705 210 fl und später bis zu 636 fl. Für die Ausbildung Christian Blamesbergers und seines Sohnes Joseph

⁶⁴³ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 26.

⁶⁴⁴ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁶⁴⁵ Ebenda, S. 76.

⁶⁴⁶ Ebenda, S. 76.

⁶⁴⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568) S. 463f.

⁶⁴⁸ Ebenda, S. 468.

⁶⁴⁹ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 75.

⁶⁵⁰ Zit. nach SCHÄTZEL, Sängerinnen (zit. Anm. 41), S. 11.

⁶⁵¹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568) S. 494.

⁶⁵² KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 74.

⁶⁵³ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 16, S. 834.

⁶⁵⁴ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 77.

⁶⁵⁵ Ebenda, S. 78.

Turnawsky erhielt er je 634 fl⁶⁵⁶. Christophorus Wagenseil wurde von Gottlieb Muffat entdeckt, der sein Lehrer wurde und jenem den Weg zu den Hofkomponisten Pallotta und Fux ebnete⁶⁵⁷. 1735 folgte die Aufnahme als Hofscholar mit einem positiven Gutachten von Fux und dem Verzicht auf eine Besoldung⁶⁵⁸. 1738 wurde ihm die Aufnahme als Hofkomponist mit einem erneut positiven Gutachten von Fux nicht verwehrt⁶⁵⁹. Sein Gehalt betrug damals 360 fl⁶⁶⁰. Leopold Philipp Vogel verdiente als Pauker 390 fl im Jahr⁶⁶¹. Augustin Wlach erhielt unter Karl VI. eine Besoldung von 990 bis zu 1.040 fl⁶⁶². Tobias Woschittka war Fagottist mit einem Jahresgehalt von 500 fl⁶⁶³. Andreas Zechart verdiente als Hoftrompeter unter Karl VI. 640 fl im Jahr⁶⁶⁴. Marco Antonio Ziani war bis zu seinem Tod 1715 Hofkapellmeister Karls VI. mit 2500 fl Jahresgehalt⁶⁶⁵, davor war er Vizekapellmeister mit wahrscheinlich unter 2.000 fl Gehalt, da die Kapellmeister zu jener Zeit 2.000 fl verdienten⁶⁶⁶. Johann Florian Zischek bekam unter Karl VI. 640 fl im Jahr⁶⁶⁷.

Dies sind nur einige Beispiele der Gehälter und Anstellungen der von mir untersuchten Hofmusiker. Im Weiteren werde ich auf die Durchschnittsverdienste der am Hof unter Karl VI. tätigen Musiker, sowohl aller gemeinsam als auch nach ihren Aufgaben getrennt, eingehen. Außerdem möchte ich die Personen und Ämter mit den höchsten und niedrigsten

⁶⁵⁶ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568) S. 534.

⁶⁵⁷ SCHOLZ-MICHELITSCH, Wagenseil (zit. Anm. 537), S. 8.

⁶⁵⁸ Ebenda, S. 9.

⁶⁵⁹ Ebenda, S. 12ff.

⁶⁶⁰ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 73.

⁶⁶¹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568) S. 543.

⁶⁶² Ebenda, S. 684.

⁶⁶³ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 79.

⁶⁶⁴ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568) S. 699.

⁶⁶⁵ KÖCHEL, Musikkapelle (zit. Anm. 22), S. 72.

⁶⁶⁶ Ebenda, S. 65.

⁶⁶⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568) S. 115.

Gehältern feststellen. Zur Berechnung der Durchschnittsgehälter werde ich auch die von mir oben nicht erwähnten, von Köchel aufgelisteten Gehälter einbeziehen⁶⁶⁸

Das Durchschnittsgehalt eines Hofmusikers betrug unter Karl VI. 875 fl im Jahr. Die reichsten unter ihnen waren die Sängerinnen mit einem durchschnittlichen Einkommen von 1.986 fl, dicht gefolgt von den Hof- und Vizehofkapellmeistern mit einem Einkommen von durchschnittlich 1.900 fl, wenn man bei Fux nur das Einkommen, das er für die Kapelle Karls VI. bezog, mit einberechnet. Nach einem größeren Abstand folgte der einzige Theorbist mit einem Gehalt von 1.440 fl an dritter Stelle. Auf Platz vier befanden sich die Soprankastraten mit 1.220 fl Durchschnittseinkommen und gleich danach die Altisten mit 1.195 fl. Auf Platz sechs kamen die Komponisten mit 1.013 fl, auf Platz sieben der Cimbalist mit 1.000 fl, danach die Tenöre mit 935 fl, auf Platz neun die Cellisten mit 805 fl und die Bassisten schlossen mit einem durchschnittlichen Gehalt von 728 fl die Top Ten auf der Gehaltsliste der Hofmusiker Karls VI. ab. Die restlichen Plätze fielen in folgender Reihenfolge auf die Gambisten mit 720 fl, die Organisten mit 678 fl, die Violinisten mit 632 fl, die Violonisten mit 620 fl, die Fagottisten mit 587 fl, die Cornettisten mit 573 fl, die Trompeter mit 538 fl, die Hautboisten mit 532 fl, die Posaunisten mit 515 fl und die Pauker mit 404 fl durchschnittlichem Gehalt. Die im Mittelwert ärmsten der Hofmusiker waren schließlich die Jagdhornisten, die im Schnitt nur 360 fl im Jahr verdienten.

Nun zu den herausragenden Gehältern: Das höchste Gehalt, das unter Karl VI. von einem Musiker, eigentlich zwei Musikerinnen – Maria Conti und Maria Anna Conti –, bezogen wurde, waren 4.000 fl. Sie waren damit die unerreichten Spitzenverdiener der Hofmusikkapelle. Nicht einmal der Hofkapellmeister Fux reichte mit seinen beiden Gehältern in der Höhe von insgesamt 3.100 fl, die er als Hofkapellmeister Karls VI. und als Hofkapellmeister der Kaiserinwitwe Wilhelmine Amalie verdiente, in die Nähe dieser beiden Sängerinnen. Nur eine weitere Sängerin, Theresia Holtzhauser, erreichte am Ende ihrer

⁶⁶⁸ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 72-81.

Karriere einen Verdienst mit der schon stattlichen Summe von 3.000 fl und auch der Theorbist und Hofkomponist Francesco Conti verdiente mit 2.880 fl eine recht große Summe, die jedoch trotzdem nicht an die der teuersten Sängerinnen heranreichen konnte. Weitere herausragende Gehälter waren das des Cellisten Giovanni Perroni von 1.800 fl und das des ersten Violinisten Nicolaus Mattheis mit 1.440 fl jährlichem Einkommen, das mit den höchsten Gehältern von 1.440 fl der Komponisten Carl Agostino Badia, Francesco Conti und Joseph Porsile gleich ausfiel. Die am meisten verdienenden unter den Tenoristen waren Silvio Garghetti und Gaetano Borghi mit einem Verdienst von 1.800 fl⁶⁶⁹ im Jahr. Die teuersten Soprankastraten waren Vincenz Brutti und Angelo Monticelli mit einem ebenso hohen Gehalt von 1.800 fl⁶⁷⁰. Auch vier der Altisten verdienten 1.800 fl, das waren Salvator Mellini, Cajetano Orsini, Peter Cassati und Giuseppe Appiani⁶⁷¹. Auch unter den Trompetern fanden sich einige Musiker, die mehr als 1.000 fl verdienten. Darunter sind Franz Küffel mit 1.100, Johann Hanisch mit 1.050 und Augustin Wlach mit 1.040 fl im Jahr.

Nun zum unteren Ende der Gehaltsleiter: Der am wenigsten verdienende war der Tenorist Joseph Ferdinand Timmer mit einem Jahreseinkommen von 200 fl, der auch bald nach seiner Anstellung kündigte. Die ärmsten der Hofmusiker waren auch unter den Trompetern zu finden, deren Anfangsgehalt oft nur 210 fl betrug. Davon waren Franz Turnawsky, Thomas Bonn, Johann Georg Gorschek und Maximilian Hellmann betroffen. Franz Carl Cammermayr erhielt mit seinen 260 fl⁶⁷² das mit Abstand geringste Gehalt unter den Violinisten. Die nächst höheren Verdienste fingen in dieser Instrumentengruppe erst wieder bei 360 fl an, darunter die Gehälter von Johann Joseph Fasching, Carl Giegl, Johann Albert Hein, Franz Anton

⁶⁶⁹ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 74.

⁶⁷⁰ Ebenda, S. 75.

⁶⁷¹ Ebenda, S. 76f.

⁶⁷² Ebenda, S. 77.

Hintereder und Gottfried Schweinberger⁶⁷³. Auch Christophorus Wagenseil musste am Anfang seiner Karriere als Hofkomponist mit 360 fl im Jahr sein Auskommen finden.

Bei den Trompetern erhielten einige zusätzlich ein Gehalt für die Ausbildung ihrer Scholaren, wobei fast alle 634 fl für einen Scholar bekamen. Das waren Maximilian Hellmann und Johann Reichard Engel, die sogar für die Ausbildung der eigenen Söhne bezahlt wurden, Franz Joseph Holland und Franz Turnawsky. Über die Gehälter für die Ausbildung von Scholaren anderer Instrumente konnte ich in der Literatur nichts in Erfahrung bringen, es ist aber anzunehmen, dass auch Fux, Caldara und andere ein Gehalt für die Ausbildung ihrer Scholaren bekamen.

Interessant ist, dass es offensichtlich nicht besonders unüblich war um Gnadengeschenke oder Extragagen anzusuchen. Johann Adam Maximilian Joseph Hellmann erhielt vier Gnadengeschenke im Ausmaß von dreimal 400 und einmal 200 fl, was doch recht hohe Summen waren. Für welche Dienstleistungen er diese bekam, ist in der Literatur nicht zu eruieren. Auch Joseph Porsile richtete einmal ein Bittgesuch an den Kaiser, in dem er ihm seine fatale Situation nach dem Rückzug aus Spanien mitteilte. Welchen Zweck oder welches Ergebnis dieses Bittgesuch hatte, ist nicht bekannt.

III.3.4. Zum Familienleben

Bei sehr wenigen der Hofmusiker wissen wir über ihre Lebensumstände Bescheid. Doch lassen sich durch eine Untersuchung des vorhandenen Materials interessante Tendenzen ablesen.

Carlo Agostino Badia heiratete 1700 die Hofsängerin Anna Maria Lisi⁶⁷⁴. Nach dem Tod seiner Frau 1726 und dem Trauerjahr heiratete er deren Nichte, mit welcher er drei Söhne

⁶⁷³ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 76f.

⁶⁷⁴ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 1, S. 1598.

hatte, von denen nur der zweite, Nikolaus, das Kindesalter überlebte⁶⁷⁵. Franz Borosini war ebenfalls mit einer Wiener Primadonna, nämlich Rosa d'Ambreuille, verheiratet⁶⁷⁶. Antonio Caldaras erste Tochter wurde 1712 in Wien geboren⁶⁷⁷, er muss also auch verheiratet gewesen sein. Francesco Conti war in erster Ehe mit Therese Kugler, die 1711 starb, verheiratet und hatte mit ihr seinen Sohn Ignati Conti. Seine zweite Ehefrau war Maria Landini, die wohlhabende Witwe des Mallo di Castelnuovo. Sie war Primadonna am kaiserlichen Hof und protegierte die Opern Contis bis zu ihrem Tod 1721. Sie brachte drei Kinder und ein beträchtliches Vermögen aus ihrer ersten Ehe mit⁶⁷⁸. Conti war in dritter Ehe mit Maria Anna, geborene Lorenzani, liiert, die auch den Posten ihrer Vorgängerin als Primadonna übernahm⁶⁷⁹. Johann Gottfried Denck war verheiratet und hatte nachweislich zwei Kinder, Wenzel und Joseph Carl⁶⁸⁰. Johann Reichard Engel hatte zwei Söhne und eine Tochter, davon war Jakob Michael sein Trompeterscholar⁶⁸¹. Johann Joseph Fux war verheiratet. Als seine Frau am 8.6. 1731 starb, übernahm seine Nichte Eva Maria, die er 1700 aufgenommen hatte, den Haushalt. Seit 1723 wohnte auch sein Neffe Matthäus bei ihm⁶⁸². Johann Hanisch heiratete 1731 Anna Maria Hanisch und hatte drei Töchter mit ihr, von denen Theresia, verheiratete Pettman, kaiserliche Hof- und Kammersängerin wurde⁶⁸³. Eine der drei Töchter Hanischs hatte zwei Kinder und verstarb samt ihrem Ehemann, weshalb sich die beiden Schwestern um ihre hinterlassenen Kinder kümmern mussten⁶⁸⁴. Maximilian Hellmanns Sohn, Johann Adam Maximilian Joseph Hellmann, wurde wie sein Vater ebenfalls Hofpauker und

⁶⁷⁵ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 1, S. 1599.

⁶⁷⁶ Ebenda, Bd. 2, S. 442.

⁶⁷⁷ Ebenda, Bd. 2, S. 1660.

⁶⁷⁸ WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 43.

⁶⁷⁹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 1493f.

⁶⁸⁰ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 115.

⁶⁸¹ Ebenda, S. 142.

⁶⁸² FLOTZINGER, WELLESZ, Fux (zit. Anm. 72), S. 39.

⁶⁸³ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 186.

⁶⁸⁴ Ebenda, S. 196.

auch der erste Cimbalist am Wiener Hof unter Karl VI.⁶⁸⁵. Jacob Leopold Hellmann war vermutlich ebenfalls ein Sohn von Maximilian Hellmann. Johann Adam Maximilian Joseph Hellmann war verheiratet und hatte zwei Kinder und einen Stiefsohn⁶⁸⁶. Franz Kreybich war verheiratet und hatte fünf Töchter⁶⁸⁷. Sebastian Nosotto war verheiratet und hatte einen Sohn, Joseph Nosotto, der Trompeterscholar wurde, und zwei Töchter⁶⁸⁸. Tobias Pernember war verheiratet und hatte zwei Söhne, die beide Musiker und am Hof beschäftigt wurden⁶⁸⁹. Giovanni Perroni heiratete 1726 die italienische Hofsängerin Anna d'Ambreuille⁶⁹⁰. Joseph Porsile nahm seine Frau und seinen Vater mit, als er nach Spanien an den Hof Karls III. ging⁶⁹¹. Kilian Reinhardt war zwar selbst nur Orchesterdiener und musikalischer Zeremonienmeister, schaffte es aber, einige seiner Nachkommen als Musiker in die Hofmusikkapelle zu vermitteln. Darunter waren sein Sohn aus erster Ehe Joseph Franz, sein Sohn aus zweiter Ehe Carl Matthias sein Neffe Johann Georg und sein Enkel Joseph Franz⁶⁹². Georg Reutter der Ältere war in zweiter Ehe mit Juliana Siber verheiratet, dieser Ehe entstammten unter anderen seine Tochter Therese und sein Sohn Karl⁶⁹³. Sein Sohn aus erster Ehe war wahrscheinlich Georg Reutter der Jüngere, der 1731 die Hofsängerin Theresia Holtzhauserin heiratete⁶⁹⁴. Franz Peter Schnautz war mit der Sängerin Anna Barbara Rogenhofferin verheiratet, sie hatten zusammen fünf Kinder⁶⁹⁵. Maria Regina Sconianzin war mit dem flämischen Maler Anthoni Schoonians verheiratet, der den Titel Hof- und

⁶⁸⁵ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 203.

⁶⁸⁶ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 4, S. 1258.

⁶⁸⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 301

⁶⁸⁸ Ebenda, S. 388.

⁶⁸⁹ Ebenda, S. 395.

⁶⁹⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 351.

⁶⁹¹ SOMMER-MATHIS, Musikerreisen (zit. Anm. 620), S. 38.

⁶⁹² MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1525.

⁶⁹³ Ebenda, Bd. 13, S. 1590.

⁶⁹⁴ Ebenda, Bd. 13, S. 1591.

⁶⁹⁵ SCHÄTZEL, Sängerrinnen (zit. Anm. 41), S. 23.

Kammermalers trug⁶⁹⁶, aber nicht dem Hofstaat angehörte. Ernst Sessler war verheiratet und hatte einen Sohn und eine Tochter⁶⁹⁷. Seine Witwe hinterließ 1777 die beiden Kinder in erwerbsunfähigem Zustand. In deren Pensionsgesuch wurden sie wie folgt beschrieben: „... weil der Sohn wegen schwachen Gesicht, und andere Leibesgebrechen halber sich sein Brod, wie selbes immer Namen haben mag, laut Zeugnuß zu verdienen ausser Stande ist. Eine gleiche Beschaffenheit hat es mit der 41-jährigen Tochter, welche nicht nur wegen ihren Krämpfungen, und öfteren Fraisen, sondern auch wegen ihrer Blödsinnigkeit sich zu ernähren nicht vermögend [ist].“⁶⁹⁸ Franz Turnawsky hatte einen Sohn, Joseph, der Trompeter der Hartschieren-Leibgarde wurde⁶⁹⁹. Leopold Philipp Vogel war verheiratet und hatte 1738 fünf, 1739 nur mehr drei Kinder⁷⁰⁰. Marco Antonio Ziani hatte viele Kinder, wovon nur zwei Töchter am Leben blieben. Einer seiner drei Brüder hatte acht Kinder⁷⁰¹. Der Hofviolinist Andreas Anton Schmelzer war 1696 sein Trauzeuge⁷⁰². Johann Florian Zischek war verheiratet und hatte ein Kind⁷⁰³. Von den folgenden wissen wir, dass sie mindestens einmal verheiratet waren: Franz Bonn⁷⁰⁴, Thomas Bonn⁷⁰⁵, Franz Joseph Holland⁷⁰⁶, Johann Niclas Jesorka⁷⁰⁷, Johann Baptist Peyer⁷⁰⁸, Johann Michael Rebhendl⁷⁰⁹, Augustin Wlach⁷¹⁰ und Tobias Woschittka⁷¹¹.

⁶⁹⁶ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 11.

⁶⁹⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 483.

⁶⁹⁸ Ebenda, S. 491.

⁶⁹⁹ Ebenda, S. 529.

⁷⁰⁰ Ebenda, 535.

⁷⁰¹ JEKL, Italiener (zit. Anm. 238), S. 30f.

⁷⁰² MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 14, S. 1425.

⁷⁰³ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 112.

⁷⁰⁴ Ebenda, S. 80.

⁷⁰⁵ Ebenda, S. 89.

⁷⁰⁶ Ebenda, S. 231.

⁷⁰⁷ Ebenda, S. 265.

⁷⁰⁸ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 453.

⁷⁰⁹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 421.

⁷¹⁰ Ebenda, S. 682.

Von den etwa 220 Hofmusikern waren 41 nachweislich verheiratet. Es gab insgesamt sieben Paare innerhalb der Hofmusiker, das bedeutet, dass sieben von den 15 Sängerinnen, also beinahe jede zweite, mit einem Kollegen verheiratet war. Nur eine von ihnen war nachweislich mit jemandem aus einer anderen Berufsgruppe, nämlich einem Maler, liiert. Die Kindersterblichkeitsrate ist hier aufgrund der fehlenden Informationen schwer auszumachen, es gibt aber doch Hinweise, dass einige ihrer Nachkommen vor dem Erwachsenenalter verstarben: Leopold Philipp Vogel verlor offenbar zwei Kinder innerhalb von einem Jahr. Bei anderen dürften die Kinder körperlich oder geistig so benachteiligt gewesen sein, dass sie nicht imstande waren ihren eigenen Unterhalt zu verdienen, wie es bei den Kindern Ernst Sesslers der Fall war.

III.3.5. Zum Hausbesitz

Von sehr wenigen der Hofmusiker kann man beweisen, dass sie ein Haus besaßen. Franz Conti hatte ein Haus in Italien, in Florenz an der Strada del Corso de' Barbari⁷¹². Christophorus Wagenseils Vater besaß zumindest für eine Zeit lang das Haus *Zum weissen Hirschen* am Wildpretmarkt 5, also ist anzunehmen, dass es für ihn zumindest nicht unerreichbar war, ebenfalls ein Haus zu besitzen⁷¹³. Peter Clemens Schmelzers Vater besaß ein Weingut bei Wien, das er 1677 um einen Preis von 3.000 fl. erworben hatte, Peter Clemens könnte dieses geerbt haben⁷¹⁴. Maria Continin hatte zwei Residenzen in Wien und eine in Hütteldorf, was zu jener Zeit sehr nobel war. Sie erbte diese allerdings teilweise von

⁷¹¹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 17, S. 1168.

⁷¹² WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 60.

⁷¹³ SCHOLZ-MICHELITSCH, Wagenseil (zit. Anm. 537), S. 7.

⁷¹⁴ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 1, S. 1423.

ihrem ersten Ehemann Mallo di Castelnuovo⁷¹⁵. Maria Regina Sconianzin besaß ein Haus am Kohlmarkt⁷¹⁶.

Die meisten Häuser fallen der Familie Conti zu, die wohl die reichste der Hofmusiker war. Das Ehepaar Conti besaß zusammen mindestens vier Häuser. Eine zweite der hoch verdienenden Sängerinnen, Regina Sconianzin, die noch dazu mit einem Hofmaler verheiratet war, besaß ebenfalls mit Sicherheit ein Haus. Von den etwa 220 Hofmusikern, die unter Karl VI. dienten hatten also nur drei nachweislich eines oder auch mehrere Häuser. Diese allerdings in bester Lage innerhalb der Stadtmauern Wiens.

III.3.6. Zur Pensionierung

Bei einigen der Hofmusiker ist uns nicht nur bekannt, dass sie pensioniert wurden, wir wissen auch, was sie oder ihre Witwe als Pension zugesprochen bekamen. Franz Bonns Witwe erhielt ab 1760 eine Pension von 100 fl im Jahr für die nächsten drei Jahre⁷¹⁷. Francesco Conti verließ 1732 Wien um nach Florenz zu gehen. Da er Hofkomponist auf Lebenszeit war, bekam er sehr wahrscheinlich auch sein Gehalt von 1.440 fl auf Lebenszeit. Conti suchte außerdem 1723 um die Pension seiner ersten Frau an, also um seit 1710/11 ausständige 283 fl pro Jahr⁷¹⁸. Nach seinem Ableben empfahl Johann Joseph Fux die Schwester Contis für eine Pension, was ungewöhnlich zu sein scheint. Fux' Argument für diese Pension war, dass der Tod Maria Anna und Francesco Contis dem Hof die Kosten von 7.000 fl pro Jahr sparte und somit eine Pension von 200 fl für Contis Schwester angebracht wäre, was im April 1733 genehmigt wurde⁷¹⁹. Antonio Caldara stand unter besonderem Schutz des Herrschers, er hatte ein sehr aufbrausendes Temperament und mangelnde ökonomische Fähigkeiten, doch die

⁷¹⁵ WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 43.

⁷¹⁶ SCHÄTZEL, Sängerinnen (zit. Anm. 41), S. 11.

⁷¹⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 88.

⁷¹⁸ WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 55.

⁷¹⁹ Ebenda, S. 65.

schützende Hand Karls wurde ihm nie verwehrt⁷²⁰, da er der Lieblingskomponist des Kaisers gewesen sein soll⁷²¹. Trotzdem wurde seine Forderung von 12.000 fl für seine Witwe im Falle seines Todes für exorbitant gehalten und abgelehnt⁷²². Johann Gottfried Dencks Witwe erhielt 100 fl für sich und je 50 fl für ihre unmündigen Kinder bis zu deren Volljährigkeit. Die Söhne überlebten die Mutter nicht, ihre Pensionen von 50 fl wurden nach dem Tod der Mutter eingestellt⁷²³. Leopold Denck erhielt ab 1756 eine Pension von 100 fl im Jahr⁷²⁴. Johann Reichard Engel hinterließ drei unmündige, zum Teil kranke Kinder, für die um eine Pension gebeten wurde. Dem Ansuchen wurde zugestimmt und jedes Kind erhielt bis zur Volljährigkeit 50 fl pro Jahr⁷²⁵. Johann Hanischs Witwe erhielt ab 1751 eine dreijährige Pension von 150 fl im Jahr, um deren Verlängerung sie 1754 ansuchte. Das Gesuch wurde abgelehnt, da die Töchter Hanischs 800 fl bekamen. Die Mutter dürfte aber doch eine Pension bekommen haben, da die Töchter um diese nach dem Tod ihrer Mutter 1772, also über 20 Jahre nach dem Tod des Vaters, ansuchten und sie auch zugesprochen bekamen⁷²⁶. Franz Joseph Hollands Witwe erhielt 1748 eine einmalige Abfertigung von 400 fl⁷²⁷. Theresia Holtzhauserin wurde ab 1741 pensioniert und erhielt 1749 bis 1761 nachweislich eine Pension von 2.000 fl⁷²⁸. Ferdinand Hölzls Witwe erhielt ein Drittel des Gehaltes ihres Mannes von 133 fl und 20 kr im Jahr⁷²⁹. Johann Niclas Jesorkas Witwe bemühte sich 1738 um die Verleihung einer Pension und erhielt 150 fl pro Jahr zugesprochen⁷³⁰. Franz Kreybichs fünf

⁷²⁰ HILSCHER, Leier und Schwert (zit. Anm. 59), S. 161f.

⁷²¹ ANTONICEK, Höhenflug (zit. Anm. 73) S. 95.

⁷²² JEKL, Italiener (zit. Anm. 238), S. 31.

⁷²³ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 121.

⁷²⁴ Ebenda, S. 126.

⁷²⁵ Ebenda, S. 147.

⁷²⁶ Ebenda, S. 196.

⁷²⁷ Ebenda, S. 236ff.

⁷²⁸ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 23.

⁷²⁹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 246.

⁷³⁰ Ebenda, S. 272.

Töchtern wurde eine Gnadenpension von je 48 fl pro Monat, also zusammen 240 fl im Jahr gewährt. Ab 1805, also 26 Jahre nach dem Tod ihres Vaters, erhielten die Schwestern Theresia und Barbara nach dem Tod ihrer Schwester Anna zusätzlich deren Pension von 64 fl im Jahr⁷³¹. Gottlieb Franz Muffat wurde 1764 mit 900 fl Jahresbezug pensioniert⁷³². Sebastian Nosottos Witwe bemühte sich 1733 um die Verleihung einer Pension, dem Antrag wurde stattgegeben und sie erhielt 150 fl im Jahr⁷³³. Tobias Pernembers Witwe bewarb sich 1727 um eine Pension und erhielt ab 1728 bis zu ihrem Tod 1736 150 fl im Jahr⁷³⁴. Joseph Porsile erhielt zwischen seiner Stellung als Meastro di Capella in Spanien bis 1713 und seiner Wiederanstellung als Hofkomponist 1720 in Wien eine Pension von 200 Dukaten im Jahr⁷³⁵. Johann Michael Rebhinds Witwe bekam ebenfalls 150 fl ab 1724⁷³⁶. Anna Barabara Rogenhofferin wurde 1740 pensioniert⁷³⁷ und erhielt 500 fl im Jahr⁷³⁸. Franz Peter Schnautz wurde 1740 mit 600 fl pro Jahr pensioniert⁷³⁹. Matthias Schmidts Witwe erhielt 137 fl 30 kr, also ein Viertel des Einkommens ihres Mannes von 550 fl, für die nächsten drei Jahre nach dessen Tod⁷⁴⁰. Ernst Sesslers Witwe erhielt ab 1739 150 fl im Jahr für sich und ihre zwei Kinder. Sie starb 1777, woraufhin ihre erwerbsunfähigen Kinder noch 38 Jahre nach dem Tod des Vaters um eine Gnadenpension baten und ihnen je 75 fl pro Jahr zugesprochen wurden. Nach dem Tod ihres Bruders Joseph 1785 bat Anna Sessler, nun bereits 46 Jahre nach dem Tod ihres Vaters, erneut um die Pension ihres Bruders, die nun mit 50 fl angegeben wurde,

⁷³¹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 308f.

⁷³² MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 12, S. 776.

⁷³³ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 392ff.

⁷³⁴ Ebenda, S. 398ff.

⁷³⁵ SOMMER-MATHIS, Musikerreisen (zit. Anm. 620), S. 40.

⁷³⁶ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 423.

⁷³⁷ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 76.

⁷³⁸ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 23.

⁷³⁹ Ebenda, S. 23.

⁷⁴⁰ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 461ff.

sowie auch ihre eigene. Ihre Pension wurde um 25 fl auf 75 fl erhöht⁷⁴¹. Hier gibt es also einige unerklärbare Unstimmigkeiten in den Quellen. Leopold Philipp Vogel hinterließ seine Witwe mit fünf unmündigen Kindern. Sie suchte 1737 um die Verleihung einer Pension für sich und ihre Nachkommen an und erhielt 100 fl für sich und je 20 für ihre Kinder bis zu deren Volljährigkeit. Zusätzlich erhielt sie einmalig 60 fl an Beihilfe, die ihrem Mann kurz vor seinem Tod zugesprochen wurde. Nach dem Tod zweier Kinder wurde ihr deren Pension entzogen. Die Witwe heiratete daraufhin erneut, wodurch sie auch ihren Pensionsstatus verlor⁷⁴². Augustin Wlachs Witwe wurde eine Pension von 150 fl zugesprochen, die 1762 auslief und danach verlängert wurde⁷⁴³. Marco Antonio Zianis Witwe und sein Bruder erhielten beide eine lebenslange Pension⁷⁴⁴. Francesco Ziani suchte um eine Pension für die Verdienste seines Bruders Marc Antonio an, denn er hatte acht Kinder zu versorgen und erhielt immer einen Zuschuss von seinem Bruder. Deshalb wurde dem Bruder eine Pension von 400 fl verliehen, was vorher niemals der Fall gewesen war. Noch 1736, 21 Jahre nach Zianis Tod, bat seine Schwägerin um einen Gnadenunterhalt und erhielt ein Almosen von 50 fl⁷⁴⁵. Johann Florian Zischeks Witwe erhielt 150 fl als Pension zugesprochen⁷⁴⁶.

Ebenfalls pensioniert wurden: Johannes Alber, Rosa d'Ambreuille, Giuseppe Bonno, Julio Cavaletti, Carlo Costa, Johann Cramer, Johann Carl Gabriel, Sebastian Giegl, Maria Veronica Hilverdingin, Ferdinand Joseph Lemberger, Lucretia Panizza, Pietro Petazzi, Luca Antonio Predieri, Angelo Ragazzi, Anton Rayola, Johann Georg Reinhardt, Carl Matthias Reinhard, Anton Carl Richter, Franz Joseph Rusowsky, Peter Clemens Schmelzer, Ludwig Schön,

⁷⁴¹ LINDNER, Hoftrumpeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 490ff.

⁷⁴² Ebenda, S. 540ff.

⁷⁴³ Ebenda, S. 683f.

⁷⁴⁴ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 17, S. 1457.

⁷⁴⁵ JEKL, Italiener (zit. Anm. 238), S. 30f.

⁷⁴⁶ LINDNER, Hoftrumpeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 114.

Gottfried Schweinberger, Regina Sconianzin, Johann Baptist Vergelli, Anton Werndl und Marcell Sebastian Zeitlinger⁷⁴⁷.

Von etwa 220 Hofmusikern wurden 33 nachweislich pensioniert. Diejenigen, die nicht pensioniert wurden, traten entweder davor aus der Hofmusikkapelle aus oder starben und nur ihre Erben konnten ihre Pensionsansprüche geltend machen. Dies war erwiesenermaßen bei 18 Personen der Fall. Sieben der Hofmusiker erhielten nachweislich selbst und nach deren Tod auch ihre Verwandten eine Pension.

Die Höhen der Pensionen variierten so stark wie die Löhne. Die Spitzenreiterin war wieder einmal eine Sängerin, Theresia Holtzhauserin, die 2.000 fl an Pension bekam. Auch Conti lebte wohl von seinen mindestens 1.440 fl, die er als Hofkomponist auf Lebenszeit bekam, nicht schlecht. Eine relativ hohe Pension erhielten ebenso Gottlieb Franz Muffat mit 900 fl, Peter Schnautz mit 600 fl und Anna Barabara Rogenhofferin mit zumindest 500 fl. Der ärmste unter den pensionierten Musikern muss Leopold Denck mit einer Pension von nur 100 fl pro Jahr gewesen sein. Unter den Angehörigen konnten als Spitzenreiter die Töchter Johann Hanischs gelten, die 800 fl bekamen. Die Witwen der Trompeter erhielten viel weniger, im Durchschnitt etwa 136 fl pro Jahr, wobei viele zusätzlich Geld für minderjährige Kinder bekamen, 20 oder 50 fl pro Kind. Dreimal waren die Pensionen der Witwen befristet, bei den Kindern liefen sie in der Regel bis zur Volljährigkeit, es gab aber auch Ausnahmen: Die erwerbsunfähige Tochter Ernst Sesslers erhielt noch 46 Jahre nach dem Tod ihres Vaters eine Pension von 75 fl im Jahr. Als interessanter Ausnahmefall müssen auch die Verwandten Marc Antonio Zianis gewertet werden, denn sogar sein Bruder und nach dessen Ableben seine Schwägerin bekamen eine Pension aufgrund seiner Verdienste.

Als Grund für eine Pensionierung konnte ich nur einen Hinweis in der Literatur finden. Peter Clemens Schmelzer wurde bereits 1729 von Fux als dienstuntauglich bezeichnet und 1740

⁷⁴⁷ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 72-85.

pensioniert⁷⁴⁸. Auffallend ist, dass nur zwei Personen, Julio Cavaletti 1723 und Johann Baptist Vergelli 1739, während der Regierungszeit Karls VI. offiziell pensioniert wurden. 20 von ihnen wurden direkt nach dem Tod Karls pensioniert, der Rest später unter Maria Theresia. Diese Tatsache verlangt nach Erklärungen und führt zu drei Überlegungen in Bezug auf die Gründe für eine Pensionierung: Erstens, die Musiker waren innerhalb der 29-jährigen Regierungszeit Karls VI. zufällig alle so gut in Form, dass es nicht nötig war sie zu pensionieren, was ich für unwahrscheinlich halte. Zweitens, die Musiker wurden bis zu ihren letzten Kräften ausgebeutet und im Dienst behalten, was ich aufgrund der hohen Anforderungen in punkto Leistungsfähigkeit und Qualität der Kapelle ebenfalls für unwahrscheinlich halte. Abgesehen davon gibt es Hinweise, dass Fux um das Wohlergehen seiner Hofkapellmitglieder besorgt war und diese bestimmt auch nicht, wenn es um eine notwendige Pensionierung ging, im Stich gelassen hätte. Die dritte Erklärung für die geringe Anzahl an Pensionierungen zwischen 1711 und 1740 wäre, dass man die Hofmusiker auch dann noch im Amt behielt und ihr Gehalt weiterbezahlte, wenn diese gar nicht mehr arbeitsfähig waren, wie das offensichtlich auch bei Peter Clemens Schmelzer der Fall gewesen sein muss. Unter Maria Theresia wurden massive Einsparungsmaßnahmen die Kapelle betreffend vollzogen. Im Zuge dessen könnten die Hofmusiker, die eigentlich auch schon lange davor nicht mehr dienen konnten, pensioniert worden sein, um sich deren Gehalt zu ersparen. Das würde bedeuten, dass einige der Hofmusiker sozusagen inoffiziell wegen Arbeitsunfähigkeit bereits pensioniert waren und trotzdem ihr mehr oder weniger hohes Gehalt weiter bezogen, was ein ganz neues Licht auf ihre Altersversorgung wirft. Das würde nämlich auch bedeuten, dass viele der laut Köchel während ihres offiziellen Dienstes verstorbenen Musiker eigentlich vor ihrem Tod doch eine Pension, nämlich ihr volles Gehalt, genossen, ohne dass dies jemals irgendwo offiziell als Pensionierung aufschien.

⁷⁴⁸ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 14, S. 1426.

Zur Untermauerung dieser Theorie hier ein Ausflug in die Sterbedaten der Hofmusiker: Zwischen 1711 und 1740 starben fünf Personen, die über 70 Jahre alt waren und nie eine Pension erhielten: Friedrich Gozinger (74), Andreas Abend (73), Paul Alber (80), Leopold Prameyer (83) und Carl Maillard (73). Es ist anzunehmen, dass sie nicht bis in ihr hohes Alter tätig waren, also erhielten sie wahrscheinlich ihr Gehalt weiter, obwohl sie bereits nicht mehr arbeiteten. Auch Andreas Wittmann war 1740 bereits 72 Jahre alt und könnte inoffiziell bereits pensioniert gewesen sein, er lebte allerdings noch bis 1767 und starb im Alter von 98 Jahren⁷⁴⁹. Auch Conti wurde Hofkomponist auf Lebenszeit, erhielt also sein Gehalt von 1.440 fl bis zu seinem Tod. Dies muss eigentlich kein Einzelfall gewesen sein. Sehr viele der Hofmusiker starben allerdings bereits im Alter von Mitte 40 bis Mitte 60 und konnten daher ihre Pension nicht in Anspruch nehmen..

III.3.7. Zur Höhe von Verlassenschaften

Nur von ganz wenigen Musikern finden sich Angaben über ihre Verlassenschaften und da auch nicht besonders genaue die Höhe betreffend.

Franz Conti hinterließ ein beträchtliches Erbe⁷⁵⁰. Seine Frau erhielt große Summen an Geld und ein Amulett mit wertvollen Steinen. Seine Schwester Catterina bekam zwar die größte Summe des Vermögens, warum die Erbschaft ihr anscheinend trotzdem nicht den Unterhalt der nächsten Monate sichern konnte, ist ungeklärt: Zwei Gesuche von Fux an den Kaiser sollten ihr Einkommen sichern⁷⁵¹ oder vielleicht auch nur auf den gewohnten Lebensstandard erhöhen? Seine Dienerin Francesca Autelli bekam ebenfalls sehr viel Geld für ihre Treue, während die anderen Diener nur ein Monatsgehalt nach Contis Tod erhielten. Sein Sohn Iganti Conti bekam den Rest des Erbes, ebenfalls große Summen an Geld, worunter sich auch

⁷⁴⁹ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 72-81.

⁷⁵⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 1493.

⁷⁵¹ WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 65.

noch von seiner ersten Frau Maria Conti aufgehobenes Geld befand, das diese ihrem Mann Francesco hinterlassen hatte⁷⁵². Ignati Conti starb laut MGG in Armut⁷⁵³, er konnte aus dem Vermögen seines Vaters und seiner Stiefmutter offensichtlich nichts sparen.

Maria Conti hinterließ eine Liste aller Verwandten und derjenigen, die sie in ihrem Testament bedachte: Ihre Dienerin Francesca Autelli, ihre Tochter Francesca, ihren Sohn Ferdinand, ihre Tochter Caterina, ihren Stiefsohn Ignati, ihre Schwägerin Caterina Angela und ihr Ehemann Francesco Conti, außerdem eine gewisse Christine Landini, die in Rom lebte. Ihre Hinterlassenschaft umfasste wertvolle Möbel, elegante Kleider, ein Paar diamantene Ohrringe, eine goldene Uhr, die Ignati bekam, und sehr viel Geld. Ihr Mann sollte sich um ihre Tochter Caterina kümmern, die lieber in Wien bleiben wollte⁷⁵⁴. Außerdem besaß Maria Conti drei Häuser in Wien, die sie wohl ebenfalls vererbte⁷⁵⁵. Johann Joseph Fux vererbte den größten Teil seines Vermögens an seine Nichte Eva Maria, seinen verschollenen musikalischen Nachlass dürfte sein Neffe Matthäus erhalten haben, dessen Spur sich um 1751 als Steuerbeamter in Klagenfurt verliert⁷⁵⁶. Über die Höhe oder den Wert seiner Verlassenschaft lässt sich in der Literatur nichts finden. Ferdinand Hölzl hinterließ seiner Witwe laut Inventur 39 fl 32 kr⁷⁵⁷. Johann Baptist Peyer hinterließ seine Familie offenbar in großer Armut⁷⁵⁸, seine wertvollste Verlassenschaft war der größte Bestand an komponierter liturgischer Orgelmusik des österreichischen Barock⁷⁵⁹.

⁷⁵² WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 65.

⁷⁵³ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 1497.

⁷⁵⁴ WEIGL-WILLIAMS, Conti (zit. Anm. 577), S. 50f.

⁷⁵⁵ Ebenda, S. 43.

⁷⁵⁶ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 3, S. 305.

⁷⁵⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 246.

⁷⁵⁸ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 453.

⁷⁵⁹ HASELBÖCK, Hoforganisten (zit. Anm. 634), S. 244.

Peter Clemens Schmelzers Vater war relativ wohlhabend und hinterließ ein Vermögen von über 10.000 fl⁷⁶⁰, was sein Sohn davon behielt und weitervererbte, wissen wir nicht. Maria Regina Sconianzin besaß zum Zeitpunkt ihres Todes ein Haus am Kohlmarkt⁷⁶¹. Ernst Sesslers Witwe hinterließ ihren Kindern 21 fl 30 kr bei einer jährlichen Pension von 150 fl im Jahr⁷⁶². Sie dürfte von ihrem Mann nicht allzu viel geerbt haben. Marc Antonio Ziani hatte drei Brüder, deren Kinder alle 500 fl bekamen. Seine eigenen zwei Töchter erhielten je 2.000 fl⁷⁶³.

Das bei weitem höchste Vermögen bei ihrem Tod hatte Maria Conti, die ja auch eine der beiden meistverdienenden Sängerinnen am Hof war. Der Schein trügt jedoch ein wenig, da sie in erster Ehe mit dem Aristokraten Mallo di Castelnovo verheiratet war, der ihr bereits ein beträchtliches Vermögen und mehrere Häuser hinterlassen hatte. Man kann also nicht behaupten, dass sie diesen Reichtum allein durch ihr Engagement am Wiener Hof erreichen hätte können. Ihr zweiter Mann Francesco Conti profitierte bestimmt auch vom Reichtum seiner zweiten Ehefrau. Sein Sohn war offensichtlich nicht imstande dieses Vermögen zusammenzuhalten und starb deshalb in Armut.

Über ein weiteres beträchtliches Vermögen von mehreren 1.000 fl musste Marc Antonio Ziani kurz vor seinem Tod verfügt haben, wenn man die Erbschaften seiner Töchter, Neffen und Nichten betrachtet. Johann Joseph Fux galt generell als bescheidener Mann. Unter Betrachtung seines Einkommens und der Annahme, dass er nicht alles davon ausgegeben hat, dürfte auch er eine höhere Verlassenschaft gehabt haben. Ein weiteres großes Erbe könnte Maria Regina Sconianzin hinterlassen haben, da sie zumindest ein Haus am Kohlmarkt besaß. Bei Peter Clemens Schmelzer ist es schwer zu sagen, wie seine finanzielle Situation nach dem Ableben aussah. Es wäre für ihn aber bestimmt möglich gewesen, einen Teil des Vermögens

⁷⁶⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 14, S. 1423.

⁷⁶¹ SCHÄTZEL, Sängerinnen (zit. Anm. 41), S. 11.

⁷⁶² LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 491.

⁷⁶³ JEKL, Italiener (zit. Anm. 238), S. 30f.

seines Vaters weiterzuvererben. Ob er bei seinem Gehalt von nur 540 fl im Jahr imstande war dieses durch eigene Kraft zu vergrößern, ist fraglich. In ihrem Gesuch um eine Witwenpension beschrieb die Witwe Ernst Sesslers ihre Armut unter Betonung, dass ihr Mann ihr nur so wenig hinterlassen konnte, was bei seinem Gehalt als Hoftrompeter von 315 bis 405 fl⁷⁶⁴ im Jahr wohl auch anders schwer möglich gewesen wäre. Auch Johann Baptist Peyer hinterließ seine Familie in Armut, seine musikalische Hinterlassenschaft kann damals kaum als von großem Wert betrachtet worden sein.

III.3.8. Zu den Musikedynastien

Anna und Rosa d'Ambreuille waren die Töchter des am Hof zu Modena angestellten zweiten Kapellmeisters⁷⁶⁵. Franz Borosini war der Sohn des Tenors Antonio Borosini, der auch sein Lehrer und in Wien Hoftenorist war, sein Sohn folgte ihm 1712 auf seinen Posten⁷⁶⁶. Antonio Caldaras Vater war Giuseppe Caldara, ein Geiger und Theorbist⁷⁶⁷. Francesco Conti kam ebenfalls aus einer Musikerfamilie, seine Verwandten Giovanbattista und Domenico Conti waren Lehrer an der Sängerschule San Giovanni in Florenz⁷⁶⁸. Ignati Contis Vater Francesco war der berühmteste Therobist seiner Zeit und wahrscheinlich sein Lehrer⁷⁶⁹. Der Cimbalist und spätere Hofpauker Joseph Hellmann hatte einen Vater, Maximilian Hellmann, und wahrscheinlich einen Bruder⁷⁷⁰, Jakob Leopold Hellmann, die ebenfalls beide Pauker waren⁷⁷¹. Theresia Holtzhauserin war die Tochter des Musikdirektors und Komponisten

⁷⁶⁴ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 494.

⁷⁶⁵ SCHÄTZEL, Sängern (zit. Anm. 41), S. 12.

⁷⁶⁶ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 2, S. 441.

⁷⁶⁷ Ebenda, Bd. 2, S. 1660.

⁷⁶⁸ Ebenda, Bd. 2, S. 1493.

⁷⁶⁹ Ebenda, Bd. 2, S. 1497.

⁷⁷⁰ Ebenda, Bd. 4, S. 1258.

⁷⁷¹ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 207.

Heinrich Holtzhauser⁷⁷². Nicolaus Mattheis' Vater Nicola Mattheis war ebenfalls Violinist und Komponist, der seinem Sohn den ersten Unterricht erteilte⁷⁷³. Gottlieb Franz Muffat war der Sohn des Passauer Organisten, Cembalisten, Komponisten und Hofkapellmeisters am Salzburger fürsterzbischöflichen Hof unter Max Gandolf Graf von Khuenburg⁷⁷⁴. Er hatte sechs Geschwister, von welchen drei später als Musiker tätig wurden: Franz Georg Gottfried war seit 1701 Kammermusiker der Wiener Hofmusikkapelle, Sigmund Friedrich, ab 1723 Stabskammerdiener und Hofmusiker in München und Johann Ernst, seit 1710 Hofmusiker in Wien⁷⁷⁵. Sebastian Nosottos Sohn Joseph Nosotto wurde ebenfalls Trompeter und unter Karl VI. Trompeterscholar⁷⁷⁶.

Franz Carl Pernember war der Sohn des Hoftrompeters Tobias Andreas, Franz Carls Bruder Leopold war ebenfalls Violinist und Kontrabassist⁷⁷⁷. Tobias Pernember hatte zwei Söhne: Franz Carl wurde zuerst Diskantist der Hofmusikkapelle und später Violinist, Leopold wurde Violinist und Kontrabassist und diente als Page des österreichischen Botschafters in der Türkei⁷⁷⁸. Giovanni Perroni hatte einen Bruder, Giuseppe Perroni, der Violinist und Komponist war und mit dem er 1721 nach Wien ging um sich für eine Anstellung am Hof zu bewerben⁷⁷⁹. Luca Antonio Predieri entstammte ebenfalls einer Musikerfamilie. Gesicherte Verwandte sind sein Großonkel Giacomo Maria, ein Organist, Zinkist, Sänger und Komponist, dessen Neffen Antonio, ein Sänger, und Giacomo Cesare, Komponist und Sänger, dessen Neffe Luca Antonio war. Luca Antonios verwandtschaftliches Verhältnis zu Giuseppe Predieri, Sänger, Angelo Predieri, Lehrer, Sänger und Komponist, und Giovanni Battista

⁷⁷² SCHÄTZEL, Sängerrinnen (zit. Anm. 41), S. 22.

⁷⁷³ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 11, S. 1327.

⁷⁷⁴ Ebenda, Bd. 12, S. 769.

⁷⁷⁵ Ebenda, Bd. 12, S. 769f.

⁷⁷⁶ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 388.

⁷⁷⁷ Ebenda, S. 395.

⁷⁷⁸ Ebenda, S. 395.

⁷⁷⁹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 351.

Predieri, Komponist, ist unklar⁷⁸⁰. Johann Georg Reinhards Onkel Kilian Reinhard nutzte seine Stellung als Orchesterdiener, sowie Kopist und musikalischer Zeremonienmeister der Hofmusikkapelle um seinen Verwandten – Söhnen, Enkeln und Neffen – Stellen in der Hofmusikkapelle zu verschaffen. Kilian Reinhard wurde 1699 der Titel *Musicus* verliehen, obwohl er gar kein Musiker war. Er hatte damit großen Einfluss auf das Repertoire und die Organisation der Hofmusikkapelle. Der Musikerfamilie Reinhard gehörten also Kilian, sein Neffe Johann Reinhard, seine Söhne Carl Mathias, Organist und Komponist, und Joseph Franz, Violinist und Geiger, und dessen Sohn Johann Franz, wie sein Vater ebenfalls Violinist, an⁷⁸¹. Georg Reutter der Ältere war der Begründer einer Musikerfamilie. Er selbst war Organist, Theorbist und Komponist am Wiener Kaiserhof, sein Sohn Johann Georg Reutter der Jüngere wurde ebenfalls Organist und Hofkomponist in Wien. Ein weiterer Sohn, Karl Joseph, wurde 1720 Organist im Stephansdom und seine Tochter Therese Sängerin⁷⁸². Anton Carl Richters Vater war ab 1683 Hoforganist unter Leopold I.. Auch dessen Vater war Musiker⁷⁸³. Peter Clemens war der Sohn des Johann Heinrich Schmelzer, geboren in Scheibbs, und ebenfalls Hofviolinist und erster deutscher Hofkapellmeister seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts mit einem über die Grenzen Österreichs hinausreichenden Ruf⁷⁸⁴. Sein Bruder Andreas Anton war auch Violinist der Wiener Hofmusikkapelle⁷⁸⁵. Der Tenorist und Violinist Joseph Timmer war Sohn des Chorleiters zu St. Stephan, Matthias Timmer, und Bruder des Sängers Joseph Ferdinand und des Violinisten Joseph Franz Timmer. Ein weiterer Bruder, Leopold, war Kammermusikdirektor bei Franz Stephan von Lothringen⁷⁸⁶. Franz

⁷⁸⁰ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 903.

⁷⁸¹ Ebenda, Bd. 13, S. 1525.

⁷⁸² Ebenda, Bd. 13, S. 1590.

⁷⁸³ Ebenda, Bd. 14, S. 26.

⁷⁸⁴ Ebenda, Bd. 14, S. 1422.

⁷⁸⁵ Ebenda, Bd. 14, S. 1425.

⁷⁸⁶ Ebenda, Bd. 16, S. 833f.

Turnawsky hatte einen Sohn, Joseph, der Trompeter der Hartschieren-Leibgarde wurde⁷⁸⁷. Leopold Philipp Vogel war der Sohn des Paukers in der Hartschieren-Leibgarde Johann Jakob Vogel, der auch sein Lehrer war⁷⁸⁸. Tobias Woschittkas Sohn erreichte als Cellist und Komponist Anerkennung unter seinen Zeitgenossen, sein Enkel wurde ebenfalls Musiker⁷⁸⁹. Marco Antonio Zianis Onkel Pietro Andrea Ziani war vermutlich sein erster Lehrer, der ebenfalls Komponist war und ihn vielleicht an Leopold I. vermittelt oder empfohlen hatte⁷⁹⁰, denn Pietro Andrea selbst war teilweise in Wien tätig⁷⁹¹.

Wie bei den Künstlerdynastien in Punkt II.5.8. werde ich auch hier eine Dynastie aus mindestens drei Personen und zwei Generationen bestehend definieren. Demnach kamen 26 der rund 220 Hofmusiker bewiesenermaßen aus Musikerdynastien. Die größte könnte die Predieris mit möglicherweise sieben Mitgliedern gewesen sein. Auch die Muffats, Timmers und Reinhards waren wohl als Familien Institutionen am Hof. Sieht man auf die Namensliste der Hofmusiker finden sich noch viel mehr Namen, die eventuell zu einer Familie gehört haben könnten, worüber aber keine Literatur vorliegt. So finden sich zum Beispiel mehrere Antonellis, Christians, Dencks oder Tencks, Franks, Friderichs, Genusesis, Giegls, Glätzels, Hartmanns, Hintereders, Malliards, Peyers, Pianis, Rossetters, Schnautz, Sturms und Wollers⁷⁹², die teilweise auch in den selben Instrumentengruppen zu finden sind, was eine Verwandtschaft nahelegen würde.

III.3.9. Zur Nobilitierung

Zur Nobilitierung der Musiker unter Karl VI. findet sich nur ein einziger Fall: Der Vater von Georg Reutter dem Jüngeren, Georg Reutter der Ältere, zum Zeitpunkt seiner Erhebung in

⁷⁸⁷ LINDNER, Hoftrompeter 1999 (zit. Anm. 568), S. 529.

⁷⁸⁸ Ebenda, S. 535.

⁷⁸⁹ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 17, S. 1168.

⁷⁹⁰ Ebenda, Bd. 17, S. 1457.

⁷⁹¹ Ebenda, Bd. 17, S. 1453.

⁷⁹² TOPKA, Hofstaat (zit. Anm. 1), S. II/35-56.

den Adelsstand Organist zu St. Stephan, wurde 1695 im Zuge einer Italienreise von Graf Francesco Sforza nobilitiert⁷⁹³. Sein Sohn wurde wohl aufgrund seiner eigenen Leistungen und denen seines Vaters, zuzüglich dessen Nobilitierung, 1740 ebenfalls von Karl VI. nobilitiert⁷⁹⁴.

Der Violinist Peter Clemens Schmelzer hatte zumindest einen nobilitierten Vater, Johann Heinrich, der sich als erster deutscher Hofkapellmeister des 17. Jahrhunderts am Hof in Wien verdient gemacht hatte. Peter Clemens Schmelzers Großvater stellte ebenfalls 1673 ein Nobilitierungsansuchen aufgrund seiner militärischen Leistungen, über dessen Ausgang nichts zu lesen ist⁷⁹⁵. Nachdem die musikalischen Leistungen des Peter Clemens nicht so überragend gewesen sein dürften, hatte Karl VI. die Nobilitierung seines Vaters bei ihm wohl nicht bestätigt.

III.3.10. Zur Hierarchie

Der Hofkapellmeister leitete die Hofkapelle, er hatte somit die oberste Stellung innerhalb der Hofkapelle inne, war aber doch noch anderen Hofbediensteten, wie dem Obersthofmeisteramt, unterstellt⁷⁹⁶. Gutachten und Empfehlungen des Kapellmeisters für Anstellungen, Beförderungen oder Gehaltserhöhungen gelangten durch die Hof-Cavaliers als Mittelspersonen zum Kaiser⁷⁹⁷. Da sich der Musikbetrieb immer mehr zum Theaterbetrieb entwickelte, benötigte man neben dem Hofkapellmeister noch einen übergeordneten Organisator, den *Direttore della musica* oder Theaterintendanten. Er war offiziell ausschließlich für die Leitung der Oper zuständig, wahrscheinlich jedoch auch für Ballette und kleinere musikalische Festivitäten. Dieser Posten wurde immer von einem Adligen

⁷⁹³ MGG, Lexikon (zit. Anm. 49), Bd. 13, S. 1590.

⁷⁹⁴ Ebenda, Bd. 13, S. 1591.

⁷⁹⁵ Ebenda, Bd. 14, S. 1423.

⁷⁹⁶ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 49.

⁷⁹⁷ KÖCHEL, Hofmusikkapelle (zit. Anm. 22), S. 7.

besetzt und war ab 1.1. 1712 unter Karl VI. ein hoch dotierter Posten mit 4.000 Gulden Jahresgehalt. Über ihm stand direkt der Obersthofmeister, ihm direkt untergeordnet war der Hofkapellmeister⁷⁹⁸. Zwischen diesen Posten gab es natürlich auch Reibereien. So protestierte Fux 1725 gegen den Eingriff in die Hofmusikkapelle durch Luigi Pio di Savoja, Hoftheaterintendant seit 1721, da er die Musiker mit Arrest bedrohte, wenn nicht auch seine Erlaubnis – zusätzlich zu der Fux' – erteilt war, zu verreisen oder auf Urlaub zu gehen. Fux wollte diesen Eingriff natürlich nicht, doch der Kaiser entschied bei der Regelung zugunsten des Hoftheaterintendanten⁷⁹⁹.

⁷⁹⁸ HUSS, Oper (zit. Anm. 70), S. 50.

⁷⁹⁹ JEKL, Italiener (zit. Anm. 238), S. 35.

IV. Die soziale Situation der bildenden Künstler und Musiker am Wiener Hof unter Karl VI.

IV.1. Zur geografischen Herkunft

Zur Zeit Karls VI. befanden sich Künstler und Musiker aus ganz Mitteleuropa beziehungsweise solche, die sich im Ausland ausbilden ließen, in Wien. Diese multikulturelle Vielfalt, die eine Verbindung von einheimischer Tradition und internationaler Innovation zur Folge hatte, wurde von manchen Zeitgenossen als bewusste Synthese gesehen⁸⁰⁰. Georg Muffat, der Vater des Organisten Karls VI., der in Wien, Salzburg und Passau als Kapellmeister tätig war, schrieb in seinem *Florilegium primum* schon im Jahr 1695: „... nicht einerley, sondern verschiedener Nationen best zusammengesuchte Art [...], da ich die französische Art der Teutschen und Welschen einmenge, keinen Krieg anstiffte, sondern vielleicht der Völker erwünschter Zustimmung dem lieben Frieden etwan voranspiele.“⁸⁰¹ Und Casimir Freschnot berichtete 1705: „Das Wienerische Volck ist von vielen fremden nationen zusammengesetzt/ als Italiänern/ Deutschen/ Böhmen/ Ungarn/ Frantzosen/ Lothringern/ Niederländern/ Burgundern und Savoyern/ welche alle dort ihr gewerb treiben/ und in verschiedenen handwerken arbeiten.“⁸⁰² Die Internationalität Wiens während der Barockzeit war vor allem Ausdruck seiner politischen Bedeutung, spätestens seit Karl VI. gab es die Bestrebung aus dem Konglomerat von Herrschaftsgebieten eine föderalistische Monarchie zu schaffen, nach dem Vorbild des 1707 gegründeten Großbritannien⁸⁰³.

Nun zur Herkunft der Musiker und bildenden Künstler am Hof Karls VI.: Etwa ein Drittel der bildenden Künstler stammte aus dem norditalienischen Raum, etwas mehr als ein Drittel

⁸⁰⁰ POLLEROSZ, Barock (zit. Anm. 204), S. 448f.

⁸⁰¹ Zit. nach ebenda, S. 449.

⁸⁰² Zit. nach ebenda, S. 449.

⁸⁰³ Ebenda, S. 50.

stammte wohl aus dem deutschen Raum und die restlichen waren zu gleichen Teilen aus Böhmen und dem hohen Norden, darunter das heutige Belgien, die Niederlande und Schweden. Nur ein einziger der bildenden Künstler, ein Maler, kam aus Frankreich. Bei den Musikern lässt sich keine so große Vielfalt nachweisen. Es finden sich nur deutsche und italienische Abstammungen, auch die Namen, deren Herkunft unbekannt ist, lassen nicht auf andere Nationalitäten schließen. Interessanterweise kamen bei den Musikern die Kapellmeister, Komponisten und Sänger, also diejenigen, die in der Hofkapelle die exponiertesten Rollen hatten und die höchsten Gehälter bezogen, meistens aus Italien. Diejenigen, die am geringsten verdienten, die Trompeter und Pauker, waren wahrscheinlich alle aus dem deutschsprachigen Raum.

Somit kann man sagen, dass bei den bildenden Künstlern eine etwas größere internationale Vielfalt bestand als bei den Musikern. Die Vorherrschaft der Italiener in der Musik wurde nur durch den deutschen Kapellmeister Johann Joseph Fux ausgeglichen, während sich bei den bildenden Künstlern diejenigen deutscher Herkunft mit denjenigen italienischer die Waage hielten und gleichzeitig durch andere Einflüsse bereichert wurden. Interessant ist weiters die Tatsache, dass beinahe alle Musiker, die nachweislich aus dem deutschen Raum stammten, bereits in Wien geboren wurden, während das bei den bildenden Künstlern nur bei einem einzigen, nämlich dem Sohn von Johann Bernhard Fischer von Erlach, Joseph Emanuel, der Fall war. Hier wäre noch einmal auf das Zitat Keyßlers, das bereits unter III.1.11. angeführt war, zurückzukommen: „Indessen sagen dennoch die Italiener: zu Wien wäre nur das Hospital der Virtuosen, weil sie sich erst in alten Tagen hier zur Ruhe begeben, und durch eine Art von Nepotismo ihre Anverwandten also anzubringen wissen, dass es einem jungen Virtuosen schwer fällt, hie unterzukommen.“⁸⁰⁴ Offensichtlich dürfte dieses Zitat tatsächlich ernst zu nehmen sein. Nachdem berühmte Virtuosen durch ganz Europa getourt waren, musste es ideal gewesen sein, im fortgeschritteneren Alter am kaiserlichen Hof eine fixe Stellung zu erlangen,

⁸⁰⁴ Zit. nach LIESS, Fuxiana (zit. Anm. 63), S. 25.

sesshaft zu werden und eine Familie zu gründen. Wenn die Anstellung noch an den Nachwuchs weitergegeben werden konnte, dürfte es auch nicht von Nachteil gewesen sein.

Österreich war zu jener Zeit ein riesiges Weltreich, dessen Zentrum seine Hauptstadt Wien war. Es war also leicht für den Wiener Hof Künstler aus allen Teilen Mitteleuropas zu bekommen, genügend Kontakte bestanden, vor allem zu Rom, Neapel und Oberitalien. Aus Frankreich kam wohl eher aus politischen als aus künstlerischen Gründen nur ein einziger der Künstler Karls VI.

IV.2. Zur sozialen Herkunft

14 der bildenden Künstler stammten nachweislich aus Familien, in denen schon ihre Vorfahren künstlerische Berufe ausübten und sogar die ersten Lehrer ihres Nachwuchses waren. Bei Musikern finden sich 24 gesicherte Angaben zu ihrer sozialen Herkunft, wobei 20 davon aus Musikerfamilien stammten und drei aus dem Musikerstand entsprechenden gleichwertigen sozialen Verhältnissen. Wenn sowohl bildende Künstler als auch Musiker häufig wieder ihresgleichen hervorbrachten und man die damalige Strenge der Ständegesellschaft vor Augen hat, kann man sich vorstellen, dass es praktisch unmöglich war, sich aus der Unterschicht auf eine Stellung als Hofmusiker empor zu kämpfen. Sowohl das Know-How, die finanziellen Mittel und auch die so dringend notwendigen Kontakte zum Hof hätten hier absolut gefehlt. Unter diesen Gesichtspunkten wird es umso unvorstellbarer, wie ein Bauernsohn wie Johann Joseph Fux die höchste Stelle, eines der wichtigsten künstlerischen Ämter am vielleicht mächtigsten Hof der Zeit, erreichen konnte. Die Qualität des Fux'schen Schaffens ist nicht Gegenstand dieser Arbeit, aber seine Kompetenzen als Komponist oder Kapellmeister können nicht allein dafür verantwortlich gewesen sein, einen Mann dieser Provenienz in eine solche Stellung zu befördern. Wie schon zuvor erwähnt, konnte der absolutistische Herrscher das Zeremoniell, das jeder Person am Hof ihren gesellschaftlichen Rang zuordnete, für manche Personen außer Kraft setzen und ihnen eine

168

ihrem Können und ihrer Gunst beim Kaiser eher entsprechende neue Rolle zuordnen. Da er ja schon unter Leopold I. und Joseph I. hohe Positionen der Hofmusikkapelle innehatte, musste Fux' Eindruck auf diese und Kaiser Karl VI. enorm gewesen sein. Vor allem wenn letzterer sich dazu praktisch *herabließ* ein derart strenges Zeremoniell, wie das des habsburgischen Hofes dermaßen auszureizen und einem Bauernsohn eine der wichtigsten Positionen am Hof zu übergeben, was sicher nicht ohne Widerstand passierte.

IV.3. Zu Anstellung und Gehalt

Küchelbecker schrieb über die Besoldungen der Musiker am Wiener Hof: „Ob nun gleich die Besoldungen dero Kayserlichen Hofbediensteten... nicht sonderlich stark sind, so leidet dieses dennoch seine Ausnahme bey denen Virtuosen, welche allhier so reichlich belohnet werden, als irgendwo von einem Potentaten geschehen kan: Vornehmlich haben diejenigen sehr starke und ansehnliche Salaria, so bey der Kayserl. Hof-Capell und Cammer-Musik engagiret sind, ingleichen die Kayserl. Mahler und andere Virtuosi, wie denn Kayserl. Majestät, als ein Monarch, welche die Studia, freyen Künst und Wissenschaften nicht nur lieben, sondern selbigen sogar auch ergeben sind, diejenigen so in einer Sache excelliren, so gleich mit einer reichen Pension begnadigt, wodurch die Gemütter desto mehr angefeuert werden, sich auf die Wissenschaften und freyen Künst zu appliciren. Die Kayserl. Hof-Capelle und Cammer-Musik kostet allein jährlich an die 200.000 fl und bekommt mancher Musicus, Cantore und Catatrice vier, fünff, bis 6000 fl jährliche Besoldung. So verhält sichs auch mit denen kayserl. Hof-Mahlern, Architectis, Mathematicis, Bildhauern, etc., welche Salaria ebenfalls von zwey bis 6000 fl haben, und überdiss diejenigen Stücke oder Arbeit, so sie verfertigen, noch a parte bezahlt bekommen.“⁸⁰⁵

⁸⁰⁵ Zit. nach LIESS, Fuxiana (zit. Anm. 63), S. 24.

Wie aus meinen obigen Forschungen hervorgeht, übertreibt hier Küchelbecker beim Gehalt der Musiker und bildenden Künstler unter Karl VI. gewaltig. Keiner von ihnen erhielt jemals ein Gehalt von 6.000 fl, schon 4.000 waren die absolute Spitze, die nur an zwei seiner Sängerinnen bezahlt wurden. Wahrscheinlich diente Küchelbeckers Schrift auch zu einer Art Werbe-Zweck um die *générosité* des Herrschers noch weiter hervorzuheben. Jedoch stimmt Küchelbeckers Annahme, dass die meisten Bediensteten am Wiener Kaiserhof im Bereich der Musik und Kunst für ihre Arbeit außerordentlich gut belohnt wurden. Bei den bildenden Künstlern, die am Hof ein fixes Gehalt bekamen, konnten 15 von 41 definitiv als wohlhabend, einige davon sogar als reich bezeichnet werden. Bei den Musikern verhielt es sich ähnlich, wenn hier ein durchschnittliches Gehalt von 875 fl pro Jahr bezahlt wurde, was das eines Handwerkers um ein Vielfaches übertraf, nicht zu vergessen die exorbitant hohen Summen, die an Kapellmeister, Komponisten, SängerInnen und andere Virtuosen bezahlt wurden. Sogar die ärmsten der Trompeter und Pauker verdienten noch vielfach mehr als ein Arbeiter. Bei den Musikern ist vor allem interessant, dass ihre gesellschaftliche Stellung nicht mit ihrem Gehalt in Einklang zu bringen war. Die Sängerinnen, deren Ruf teilweise ein sehr schlechter war, was wie zuvor ausgeführt auf die Anforderungen ihres Berufes zurückzuführen war, erhielten das meiste Gehalt. Im Gegensatz dazu, gehörten die Trompeter und Pauker zwar zu einem Berufsstand, der gesellschaftlich höchst angesehen war, waren aber die finanziell ärmste Gruppe der Hofmusiker. Reichtum und soziale Stellung schienen sich im Fall der Musiker nicht immer zu bedingen.

Trotz des Wohlstandes der meisten Hofmusiker und Hofkünstler, der sich aus allen von mir gefundenen Angaben ableiten lässt, dürfte es nicht immer einfach gewesen sein, das Gehalt, das einem versprochen wurde, auch zu bekommen. Den geheimen Kammerzahlsamtrechnungsbüchern der staatlichen Archive Wiens kann man die genauen Beträge und Daten der Bezahlung von Künstlern, Musikern und anderen Hofbediensteten, die direkt aus der Kasse des Kaisers bezahlt wurden, entnehmen. Bei einem Blick auf die Jahre

170

unter Joseph I., die 1932 von J. Fleischer für die bildende Kunst und 1969 von Herwig Knaus für die Musik veröffentlicht wurden, gewinnt man eine generelle Einsicht in die Unregelmäßigkeit der Ausbezahlung von Gehältern am Wiener Kaiserhof. So erhielt der Kammermaler Folpert van Alten-Allen erst 1707 zunächst ein Gehalt von 50 fl für das 1. Quartal des Jahres 1706 und kurze Zeit später im selben Jahr das Gehalt von 150 fl für die letzten drei Quartale des Jahres 1706⁸⁰⁶. Peter Strudel erhielt 1707 tatsächlich seine Pension von 250 fl für die beiden letzten Quartale des Jahres 1707⁸⁰⁷. Bei den Musikern sind uns unter anderem folgende Aufzeichnungen erhalten: Im ersten Quartal des Jahres 1706 erhielt Marc Antonio Ziani den Betrag von 290 fl für die letzten beiden Quartale des Jahres 1705⁸⁰⁸. Im dritten Quartal 1706 erhielt er dann den Betrag von 400 fl für die ersten beiden Quartale 1706⁸⁰⁹. Die Sängerin Kunigunde Sutterin erhielt eigentlich mit einem Jahr Verspätung im vierten Quartal des Jahres 1706 ihr Gehalt von 780 fl für die beiden letzten Quartale des Jahres 1705 und im ersten Quartal des Jahres 1707 erhielt sie ihr gesamtes Gehalt von 1.500 fl des Jahres 1706⁸¹⁰. Kilian Reinhardt erhielt im zweiten Quartal 1707 sein Gehalt von 90 fl für die beiden ersten Quartale 1706, also ebenfalls ein Jahr zu spät⁸¹¹. Und erst im ersten Quartal 1709 erhielt er sein gesamtes Gehalt von 180 fl für das gesamte Jahr 1707⁸¹². Die Liste ließe sich noch weiter fortsetzen, man kann aber schon aus diesen wenigen Angaben ablesen, dass das Kaiserhaus in der Pünktlichkeit seiner Zahlungen zu wünschen übrig ließ. Für die hoch bezahlten Musiker und Künstler dürfte das ein geringeres Problem gewesen sein. Bei den

⁸⁰⁶ J. FLEISCHER, Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790, Wien 1932, S. 48f.

⁸⁰⁷ Ebenda, S. 49f.

⁸⁰⁸ H. KNAUS, Die Musiker in den geheimen Kammerzahlamtsrechnungsbüchern (1669, 1705-1711), Wien 1969, S. 18.

⁸⁰⁹ Ebenda, S. 19.

⁸¹⁰ Ebenda, S. 20.

⁸¹¹ Ebenda, S. 22.

⁸¹² Ebenda, S. 31.

ärmeren dürfte es vielleicht zu erheblichen finanziellen Schwierigkeiten gekommen sein, außer sie konnten sich mit Aufträgen außerhalb des Hofes Geld hinzuverdienen.

IV.4. Zum Familienleben

Es ist anzunehmen, dass die meisten Hofkünstler und -musiker ein Familienleben mit Ehefrau und Kindern hatten. Dieses muss aber im Gegensatz zu heute von einer Aneinanderreihung von Todesfällen geprägt gewesen sein. Aus den wenigen Aufzeichnungen geht doch hervor, wie viele Frauen und Kinder bereits in jungen Jahren verstarben. Obwohl der Lebensstandard der hier erwähnten Personen aufgrund ihrer überdurchschnittlichen Einkommen ein sehr hoher gewesen sein muss, wurden sie trotzdem nicht von der damaligen prekären Situation im Gesundheitsbereich verschont. Dies muss auch dazu geführt haben, dass nicht nur Familien aus Eltern und Kindern bestehend in einem Haushalt zusammen wohnten, sondern auch Patenkinder, Neffen und Nichten, Geschwister und Schwager in den Haushalt aufgenommen wurden, die, wie wir aus obigen Angaben wissen, nicht selten von den Pensionen der Hofbediensteten noch lange nach deren Tod profitieren konnten.

Dies beeinflusste wohl auch das Heiratsverhalten, denn man blieb, was den Stand anging, lieber unter sich. Viele der Künstler und Musiker am Hof heirateten die Nachkommen anderer Künstler und Musiker oder eines standesgleichen Handwerks. So war man im Falle eines Todes abgesichert, im gleichen sozialen Milieu angeheiratete Verwandte als Zuflucht zu haben. Auch Taufpaten wurden offensichtlich nach Standesfragen ausgesucht, denn man wollte das Kind im Falle des eigenen Todes in guten Händen wissen. Ich denke, dass nicht nur Standesfragen an sich, sondern auch die von mir angeführten rein praktischen Überlebensfragen ausschlaggebend für eine Heirat innerhalb der eigenen gesellschaftlichen Gruppe waren. Deshalb kam es erst in unserer Zeit der sozialen Absicherung durch den Staat zur Auflösung einer strengen Klassen- oder Standesgesellschaft wie in früheren Zeiten.

IV.5. Zum Hausbesitz

Beim Hausbesitz gab es gravierende Unterschiede zwischen den Musikern und den bildenden Künstlern am Hof Karls VI. Beinahe ein Drittel der Künstler besaß nachweislich ein Haus, während das bei den Musikern bei einem verschwindend geringen Prozentsatz der Fall war, obwohl sich viele von ihnen mit Sicherheit ein Haus leisten konnten. Entweder trübten die fehlenden Informationen das Bild grundsätzlich oder es war für Musiker ganz einfach nicht besonders dringend notwendig ein Haus zu besitzen: Erstens hatten sie ja ständig Dienst bei Hofe, weshalb sie am besten gleich am Hof oder in einem naheliegenden Hofquartier wohnten. Zweitens benötigten sie zum Komponieren oder dem Üben am Instrument wohl kein eigenes Haus, während das bei Künstlern, die eine Werkstatt zum Arbeiten brauchten, wohl viel eher der Fall war. Ein Arbeitsraum für Musiker dürfte innerhalb des Hofquartierwesens außerdem viel leichter zu finden gewesen sein als eine geeignete Werkstatt mit viel Licht, die trotzdem im Erdgeschoss zu finden war, wie sie wahrscheinlich ein Bildhauer gebraucht hätte.

IV.6. Zur Pensionierung

Auch bei der Pensionierung gab es für Musiker und Künstler am Hof Karls VI. unterschiedliche Vorgehensweisen. Für bildende Künstler war es offensichtlich nicht üblich eine Pension zu erhalten, deshalb die wenigen Ausnahmen von fünf Pensionierungen unter ihnen. Bei den Hofmusikern erhielten 33 selbst, bei 18 nachweislich die Nachkommen eine Pension. Auch wenn das gemessen an der insgesamt viel höheren Anzahl von Musikern als bildenden Künstlern keinen höheren Prozentsatz ausmacht, ist doch wie zuvor ausgeführt anzunehmen, dass wesentlich mehr der Musiker einfach ihr Gehalt als Pension weiter erhielten, obwohl sie vielleicht gar nicht mehr arbeitsfähig waren. Musiker und ihre

Verwandten waren also betreffend ihrer Altersversorgung wesentlich besser abgesichert als die bildenden Künstler, bei denen nur in selteneren Fällen eine Ausnahme gemacht wurde.

Dies kann nicht mit der höheren Klasse zu tun gehabt haben, der Musiker angehörten, da gerade die Trompeter und ihre Nachkommen, die sich zusammen mit den bildenden Künstlern in derselben dritten Klasse befanden, beinahe alle eine Pension erhielten.

IV.7. Zur Höhe von Verlassenschaften

Bei nachweislich einem Drittel der bildenden Künstler am Hof Karls VI. deuten die Verlassenschaften darauf hin, dass es sich bei ihnen um wohlhabende und reiche Personen gehandelt hatte. Keiner von denen, deren Verlassenschaft überliefert ist, könnte als arm bezeichnet werden. Es ist vorstellbar, dass – auch mit dem Blick auf die Gehälter – jene Personen, von denen wir nichts über ihre Hinterlassenschaft wissen, ebenfalls mindestens zum Mittelstand gehört haben, wenn sie nicht sogar teilweise ebenfalls über beträchtliche Vermögen verfügten. Bei den Musikern, vor allem bei den heute wenig bekannten, finden sich kaum Angaben über ihre Verlassenschaften. Es waren nur sehr wenige, wie die Familie Conti als herausragendstes Beispiel, mit beträchtlichem Vermögen herauszufinden.

IV.8. Zu den Dynastien

Ich selbst habe eine Dynastie mit mindestens drei Personen aus mindestens zwei Generationen definiert, wonach zwölf Künstler und 26 Musiker ebenfalls aus Dynastien stammten. Die Angaben zu den Musikern fehlen wieder weitgehend, da aber anzunehmen ist, dass noch viel mehr unter ihnen aus Musikerfamilien stammten, bestätigen sich meine Folgerungen, die ich bereits zur sozialen Herkunft der Künstler und Musiker dargelegt habe.

IV.9. Zur Nobilitierung

Die Zahl der Künstler, die nachweislich geadelt oder deren Adelstand unter Karl VI. bestätigt wurde, übersteigt bei einer Anzahl von acht aus 41 wieder bei weitem die Anzahl bei den Musikern. Alle drei obersten Hofarchitekten – die Fischer von Erlachs und Hildebrandt – wurden geadelt oder in ihrem Adelsstand bestätigt, einige der Maler ebenso. Die Bildhauer hatten, aus den schon von mir genannten Gründen schlechte Aussichten auf eine Nobilitierung. Bei den Musikern handelte es sich nur um einen einzigen, dessen Vater und eventuell auch Großvater bereits geadelt worden war. Die Erklärungen für diese Diskrepanz zwischen Musikern und bildenden Künstlern sind reine Spekulation: Johann Joseph Fux – einen Bauernsohn – zu adeln, dürfte selbst für den Kaiser nicht so einfach gewesen sein. Die meistgerühmten Sängerinnen waren erstens Frauen und hatten zweitens einen zweifelhaften Ruf, kamen also auch weniger für eine Nobilitierung in Frage. Warum jedoch Hofkomponisten wie Antonio Caldara oder Virtuosen wie der damals weltberühmte Francesco Conti nicht in den Adelsstand erhoben wurden, erscheint aus heutiger Sicht unerklärlich. Kann es sein, dass durch die ständige Anwesenheit der Musiker am Hof, die dadurch hervorgerufene ständige Exposition als unterwürfige Diener und ihre vergängliche Arbeit die Musiker für eine Nobilitierung weniger geeignet waren als bildende Künstler, deren eigentliche Arbeit im Verborgenen blieb während das Endprodukt für allezeit sichtbar und *bestaunbar* blieb? Kann es ebenfalls sein, dass die Arbeit eines Musikers für den Kaiser durch seine eigene Beschäftigung damit all zu sehr nachvollziehbar war und er sie deshalb nicht für eine derartige Würdigung auszuwählen gewillt war?

IV.10 Zur Hierarchie

Beide Gruppen, sowohl die Musiker als auch die bildenden Künstler, unterlagen wie alle anderen Hofbediensteten einer strengen Hierarchie. Bei den Künstlern schien diese bei

weitem komplizierter und durch Doppelgleisigkeiten schwieriger und mit mehr Reibungen verbunden gewesen zu sein als bei den Musikern, die – abgesehen von den Trompetern – generell nur dem Hofkapellmeister, dem Direttore della musica und dem Obersthofmeister unterstanden. Bei den Musikern dürfte es sich sowohl in der Hierarchie als auch in der Arbeitsweise um eine weit geschlosseneren Gruppe mit gemeinschaftlichem Zusammenhalt gehandelt haben als bei den bildenden Künstlern, die stets für sich in ihrer Werkstatt arbeiteten. Welche Vorteile dies für ihre Arbeit mitbringen konnte, soll hier nicht weiter behandelt werden.

Resümee

Durch das Anwachsen der Höfe im Absolutismus und die veränderten Repräsentationsbedürfnisse des Herrschers gewannen die bildenden Künste und die Musik immer mehr an Bedeutung. Der Hof wurde von den Künsten und ihren Inventionen immer mehr abhängig. Diese Abhängigkeit war eine Beziehung, die auf Gegenseitigkeit beruhte.

Die Ausbildung Karls VI. spielte eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der höfischen Kunst seiner Zeit. Seine Erziehung im Bereich Geschichte, Musik, Kunst, Sprachen und Tugenden legte die Grundlage für seine späteren Entscheidungen die Repräsentation seiner Person als Herrscher betreffend. Also Entscheidungen, die über die Vergabe von Aufträgen entschieden, die die Kunsthistoriker noch heute beschäftigen. Ohne sein Wissen hätte er die Künste niemals so geschickt für seine Machtausübung einsetzen können. Auch wenn sein Charakter von Historikern als verschlossen und zurückhaltend beschrieben wird, dürfte im Bereich der Künste, vor allem der Musik, das Gegenteil der Fall gewesen sein, da er ja nachweislich selbst dirigierte, was weniger auf einen derartigen Charakter schließen lässt. Die Funktion als Dirigent entsprach wohl dem absolutistischen Herrscherideal, der, durch das ihm von der göttlichen Gnade verliehene Herrscheramt, selbstbewusst über seinen Untertanen beziehungsweise seinen Musikern thront. Durch seine Ausbildung wurde der Geschmack Karls VI. in eine bestimmte Richtung geformt, so hing die Kunstproduktion der damaligen Zeit wesentlich von den Vorlieben des Herrschers beziehungsweise seiner jeweiligen Berater ab. Kunst und Musik wurden vom Herrscher und seinen einflussreichsten Mitarbeitern danach bewertet, wie sehr sie erstens deren Wünschen entsprachen und wie sehr sie sie für geeignet hielten, die Repräsentationsaufgaben innerhalb der damaligen europäischen Herrschergesellschaft zu erfüllen. So berichtete Küchelbecker über Karl VI.: „... weil man aus denen bisher erzählten, zur Genüge sehen kan, wie allergnädigst sich Kayserl. Majestät

gegen die freyen Künste bezeigen. Zu mercken ist hierbey, dass K. Mjt. jederzeit tüchtige Subjecta, so sich auf diese oder jene Scienz oder Kunst appliciren wollen, erwählen, welche Sie auf Dero Kosten in fremde Länder reisen, und dadurch vollkommen habilitiren lassen. Und dahero kommt es, daß sie alsdenn die vortrefflichsten Virtuosen in aller Welt haben.“⁸¹³

Wenn Karl VI. einen bestimmten Musiker oder bildenden Künstler bevorzugte, konnte das für jenen einen ungeahnten sozialen Aufstieg bedeuten. Musiker gehörten zwar zur zweiten und bildende Künstler sowie Trompeter zur dritten der fünf Klassen, die unter Leopold I. eingeführt wurden, ihrem Kontakt zum Herrscher, ihrem Einfluss auf das höfische Geschehen zufolge und ihr Gehalt berücksichtigend, mussten viele von ihnen aber wesentlich angesehener gewesen sein als Beamte oder Notare, Kellermeister oder bürgerliche Handelsleute, die sich ebenfalls derselben Klasse zugeordnet fanden. Musiker und Künstler spielten demnach eine Sonderrolle am Hof und hatten deshalb auch eine schwer einzuschätzende gesellschaftliche Stellung. Unter ihnen muss es besonders stark zu Konkurrenzsituationen gekommen sein, da ihr Erfolg und Einfluss ganz besonders vom Wohlwollen des Herrschers und seiner engsten Berater abhing. Die Spielräume in der Rangordnung am Hof schienen im Falle der Hofkünstler und Hofmusiker besonders groß gewesen zu sein, jene mussten sich also immer bemühen dem Herrscher und vorsichtshalber auch seinem potenziellen Nachfolger zu gefallen. Künstler und Musiker waren an einer Stellung bei Hof natürlich durchaus interessiert, da es ihnen das höchste Prestige und damit zahlreiche Aufträge anderer Adelsfamilien und damit wiederum mehr Ruhm und Reichtum einbrachte. In Anbetracht dieser finanziellen Verlockungen kann die eingeschränkte Entfaltungsmöglichkeit und das hierarchische Leben am Hof nicht sonderlich viele von ihnen abgeschreckt haben, da sie ja teilweise auch gar nicht dort wohnhaft sein mussten beziehungsweise konnten um für den Kaiser zu arbeiten.

⁸¹³ LIESS, Fuxiana (zit. Anm. 63), S. 24.

Gerade darin liegt wohl auch der bedeutendste Unterschied im Anstellungsverhältnis der Musiker und dem der bildenden Künstler: Musiker mussten praktisch ständig anwesend sein und auf Abruf bereit stehen, während sich der Großteil der bildenden Künstler in **seine** Ateliers zurückziehen konnte und praktisch nur zur Präsentation der Werke zugegen sein musste. In der Befehlshierarchie zwischen Musiker, Künstler und Kaiser stellt sich dahin gehend auch die Frage, inwieweit diese außer Kraft gesetzt war, da der Kaiser ja durch die vielen Festtage und Feierlichkeiten, Kammermusiken und sonstigen Aufführungen ständigen Kontakt zu seinen Musikern und auch zu seinen Kammermalern und -zeichnern hatte. Inwieweit war er wohl daran interessiert eigene Vorstellungen und Ideen direkt an diese weiterzugeben, wie unmittelbar war also seine Kommunikation mit seinen *Repräsentationsbeauftragten*? Wie persönlich war wohl das Verhältnis zu seinen Musikern und Kammerkünstlern im Unterschied zu seinen anderen, oft abseits vom Hof arbeitenden, bildenden Künstlern? Und welchen Einfluss hatte die Vergänglichkeit der Musik beziehungsweise die Beständigkeit der bildenden Kunst auf dieses Verhältnis?

Auch der Usus der Zeit, dass am Hof nicht das bessere Argument zählte, sondern immer der höhere Rang Recht behielt, konnte oder musste im Bereich der Kunst und Musik des öfteren außer Kraft gesetzt worden sein. Definitiv gab es argumentierbare Kriterien, die ein Werk der Komposition oder bildenden Kunst für die Repräsentation mehr oder weniger geeignet erscheinen ließen. Wer hier im Zeichen der Repräsentation die überzeugenderen Ideen mit dementsprechender ranghoher Unterstützung lieferte, dürfte die Oberhand gewonnen haben. So wurden Musiker und Künstler bestimmt mit der in diesen Belangen für den Herrscher durchaus erforderlichen Rationalität ausgewählt.

Dass am Hof stets mehr Geld für Repräsentation ausgegeben wurde, als Einnahmen vorhanden waren, dürfte in der damaligen Politik nicht anders möglich gewesen sein, nachdem der höfische Aufwand als Herrschaftsmittel gegenüber dem Pöbel angesehen wurde. Diese machtpolitische Bedeutung der Hofhaltung konnte finanziell mit derjenigen der

Kriegsführung mehr als mithalten. Während sich die Kriegskosten für die Türkenkriege zwischen 1715 und 1720 auf über 20 Millionen Gulden beliefen, kostete eine einzige Aufführung der Oper *Constanza e Fortezza* in Prag 1723 1.825.000 Gulden. Diese horrende Summe, etwa zwei Fünftel der gesamten Hofhaltung eines Jahres, wurde also in nur einer einzigen Nacht verbraucht, dagegen wirken die Kriegskosten der Jahre zuvor wie eine Meize. Die Wirksamkeit dieser Aufführung muss außen- sowie innenpolitisch einen enormen Stellenwert gehabt haben. Die Verantwortung für die Aufwendung von so viel Geld lag nicht nur am Obersthofmeister und dem Direttore della Musica, sie lag vor allem in den Händen Johann Joseph Fux' und den an der Vorbereitung sowie der Aufführung mitwirkenden Künstlern und Musikern. Diesen Bediensteten eine derartige Verantwortung zu überlassen, deutet auch auf einen besonderen Stellenwert im Staat und als Bedienstete des Kaisers hin.

Im Vergleich zu anderen Berufsgruppen wie Ratsbürgern oder Arbeitern dürften Hofmusiker und Hofkünstler ein relativ gesichertes, oft ein überragendes Auskommen gehabt haben. Ihre Löhne waren zum Teil weit höher als die von gewöhnlichen Handwerkern, obwohl alle bildenden Künstler und Trompeter derselben Klasse angehörten. Einige von ihnen hatten Einkommen, die an die von Adelsfamilien heranreichten, und dürften wohl Luxusquartiere, wie sie von Lady Montague beschrieben wurden, bewohnt haben. Wegen dieser finanziellen Sicherheit – trotz Unregelmäßigkeiten bei der Entlohnung –, der Stabilität des Arbeitsverhältnisses – im Vergleich zu anderen Berufsgruppen – und der Chance auch die Nachkommen durch Macht und Einfluss am Hof zu beschäftigen, dürfte der kaiserliche Hof in Wien bildende Künstler und Musiker besonders angezogen haben.

Literaturverzeichnis

R. ALEWYN, K. SÄLZLE, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung, Hamburg 1959

R. ALEWYN, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München 1989²

Th. ANTONICEK, 1711-1740: Constantia et Fortitudine. Höhenflug von Kunst und Wissenschaft unter Karl VI., in: S. ANTONICEK, Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 91-98

Th. ANTONICEK, E.Th. FRITZ-HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle, Wien 1999

Th. ANTONICEK, 500 Jahre Wiener Hofmusikkapelle, in: Th. ANTONICEK, E.Th. FRITZ-HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle, Wien 1999, S. 17-18

Th. ANTONICEK, Krisenzeiten der Hofmusikkapellen: politische und gesellschaftliche Gründe, in: Th. ANTONICEK, E.Th. FRITZ-HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen, Wien 2006, S. 9-11

H. AURENHAMMER, Martino Altomonte, Wien-München 1965

Ch. BENEDIK, Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock, Dissertation Wien 1989

J. BENTINI, D. LENZI (Hrsg.), I Bibiena. Una famiglia europea, Bologna 2000

E. BRUCKMÜLLER, Sozialgeschichte Österreichs, Wien 1985

F. BUTSCHEK, Österreichische Geldgeschichte im Rahmen der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: W. HÄUSLER, Geld. 800 Jahre Münzstätte zu Wien, Wien 1994, S. 161-180

K.-N. CHLUBNA, Militär- und Kriegskosten unter Karl VI. im Türkenkrieg 1715-1718. Unter besonderer Berücksichtigung des Fürstentums Siebenbürgen und des Königreiches Ungarn, Dissertation Wien 2005

H.C. EHALT, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Dargestellt vor allem am Beispiel des Wiener Hofes unter Leopold I., Joseph I. und Karl VI., Dissertation Wien 1978

H. ETZLSTORFER, Martino und Bartolomeo Altomonte, Ausstellungskatalog Salzburger Barockmuseum, Salzburg 2002

J. FLEISCHER, Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790, Wien 1932

R. FLOTZINGER, E. WELLESZ, Johann Joseph Fux. Musiker-Lehrer-Komponist für Kirche und Kaiser, Graz 1991

R. FLOTZINGER, Fux der Fortschrittliche, in: Th. ANTONICEK, E.Th. FRITZ-HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen, Wien 2006, S. 113-128

R. FLOTZINGER (Hrsg.), J.J. Fux-Symposium Graz '91, Bericht Graz 1992

G. FRODL, Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: W. POLLAK (Hrsg.), Tausend Jahre Österreich. Eine biographische Chronik I. Von den Babenbergern bis zum Wiener Kongreß, München 1973, S. 206-212

G. FRODL, Lucas von Hildebrandt, in: W. POLLAK (Hrsg.), Tausend Jahre Österreich. Eine biographische Chronik I. Von den Babenbergern bis zum Wiener Kongreß, München 1973, S. 213-217

D. GLÜXAM, Verzeichnis der Sänger in den Wiener Opern- und Oratoriumspartituren 1705-1711, in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 28, Tutzing 2002

D. GLÜXAM-NEUMANN, Vuò cercare di trovare e Fagotti et Oboè. Anmerkungen zur instrumentalen Aufführungspraxis der Hofkapelle am Beispiel erhaltener Opern und Oratorien aus den Jahren 1705-1711, in: S. ANTONICEK, Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 83-90

R. GNEVKOW-BLUME, Adelsbriefe für österreichische Künstler des 18. Jh. Unsere Heimat, Wien 1935

B. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien München 1959

F. HADAMOWSKY, Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Museion Neue Folge, Reihe 1, Bd. 2, 1962

M. HASELBÖCK, Die Wiener Hoforganisten, in: S. ANTONICEK, Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 233-260

H. HAUPT, Kunst und Kultur in den Kammerzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI. Die Jahre 1715 bis 1727, Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, Ergänzungsband 12, 1993

H. HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620-1770, Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 46, S.C. PILS (Hrsg.), Innsbruck Bozen Wien 2007

E. Th. HILSCHER, Hercules in armis – Hercules musarum. Karl VI. und das Programm des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek., in: S. ANTONICEK, Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 99-104

E.Th. HILSCHER, Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik., Graz 2000

E.Th. HILSCHER, Der Wandel im Selbstverständnis des Fürsten als Voraussetzung für Widmungs- und Huldigungskompositionen, in: Th. ANTONICEK, E.Th. HILSCHER, H. KRONES (Hrsg.), Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle, Wien 1999, S. 171-176

B. HOLMQVIST, Das Problem David Richter, Studien in der Kunstgeschichte zum Spätbarock., Stockholm 1968

R. HOPFNER, Posaun und Zinckhen han wir gestelt zu dem Gesang, wie dann gefelt der Kaiserlichen Mayestat. Die Kaiserliche Hofmusikkapelle und der Instrumentenbau, in: S. ANTONICEK, Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien, Ausstellungskatalog der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1998, S. 261-274

F. HUSS, Die Oper am Wiener Kaiserhaus unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., Dissertation Wien 2003

K. JEKL, Die Italiener in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Dissertation Wien 1953

H. JUNGWIRTH, Die Münzstätte Wien und das neuzeitliche Geldwesen in Österreich, in: W. HÄUSLER, Geld. 800 Jahre Münzstätte zu Wien, Wien 1994, S. 97-143

H. KNAUS, Die Musiker in den geheimen Kammerzahlamtsrechnungsbüchern (1669, 1705-1711), Wien 1969

L. von KÖCHEL, Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867, Wien 1869

M. KOLLER, Die Brüder Strudel, Innsbruck Wien 1992

J. KUNISCH, Absolutismus. Europäische Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime, Göttingen 1986

S. KREHL, Musikerelend. Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf, Leipzig 1912

I. KUNZE, Die Wiener Ratsbürger 1706-1740, Dissertation Wien 1974

A. LIESS, Fuxiana, Wien 1958

A. LIESS, Johann Joseph Fux., in: POLLAK, Walter (Hrsg.), Tausend Jahre Österreich. Eine biographische Chronik. I. Von den Babenbergern bis zum Wiener Kongreß, München 1973, S. 264-272

A. LINDNER, Die kaiserlichen Hoftrompeter und -pauker in Wien von 1700 bis 1900, Dissertation Wien 1997

A. LINDNER, Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert, Tutzing 1999

D. LIPP, Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705-1713), Diplomarbeit Wien 2005

F. MATSCHE, Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI., Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 16, 1, Berlin New York 1981

G. MEISZNER, Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München Leipzig seit 1983

C. MICHELS, Karnevalsopern am Hofe Kaiser Karls VI. 1711-1740, Dissertation Wien 2006

H. L. MIKOLETZKY, Das große 18. Jahrhundert. Von Leopold I. bis Leopold II., Wien 1967

M. MONTAGUE, Briefe aus Wien, Wien 1985

MGG, Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 26Bd., Kassel 1994-2007²

W. PILLICH, Kunstregesten aus den Hofparteienprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1637-1780, II. Teil, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchives, Bd. 13, 1960, 518-540

A. PIUK, Maler am Hofe Kaiser Karls VI., Diplomarbeit Wien 1990

F. POLLEROSZ, Votivkirche und Staatsdenkmal. Die Karlskirche als Kunstwerk und politisches Symbol, in: Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz, Ausstellungskatalog des Wien Museums, Wien 2008, S. 80-87

F. POLLEROSZ, Monumante Virtutis Austriae. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI., in: M. HÖRSCH, E. OY-MARRA (Hrsg.), Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei, Petersberg 2000, S. 99-122

F. POLLEROSZ, Barock ist die Art, wie der Österreicher lebt. Oder: Barocke Architektur als Brücke und Bollwerk, in: E. BRIX, E. BRUCKMÜLLER, H. STEKL (Hrsg.), Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten, Wien 2004, S. 446-472

B. PRACHER, Zeremonienbilder aus der Werkstatt Martin van Meytens, Diplomarbeit Wien 2006

A.F. PRIBRAM (Hrsg.), Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich, Wien 1938

F.W. RIEDEL (Hrsg.), Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 1, München Salzburg 1977

F.W. RIEDEL, Die Musik bei der Erbhuldigungsreise Kaiser Karls VI. nach Innerösterreich 1728, in: Ch.-H. MAHLIG (Hrsg.), Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21, Florilegium musicologium. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag., Tutzing 1988

W.G. RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandt, Dissertation Wien 1975

W. SALMEN, Beruf: Musiker. Verachtet, vergöttert, vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern, Kassel 1997

K. SÄLZLE, Höfische Feste nach zeitgenössischen Berichten und Dokumente dargestellt, in: R. ALEWYN, K. SÄLZLE (Hrsg.), Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung, Hamburg 1959 Ist das verwendet worden????? Oder unter Alewyn?

R. SANDGRUBER, Die Anfänge der Konsumgesellschaft. Konsumgüterverbrauch, Lebensstandard und Alltagskultur in Österreich im 18. und 19. Jahrhundert., Wien 1982

R. SANDGRUBER, Was kostet die Welt? Geld und Geldwert in der österreichischen Geschichte, in: W. HÄUSLER, Geld. 800 Jahre Münzstätte zu Wien, Wien 1994, S. 181-193

C. SCHÄFER, Gewaltig viele Noten. Die Musik der Habsburger, Wien 1996

B. SCHÄTZEL, Die Sängerinnen im Wien des 18.Jh. Mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Hofmusikkapelle und der Hoftheater. Biographien und soziales Umfeld, Diplomarbeit Wien 2000

I. SCHEMPER-SPARHOLZ, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli, Habilitation Wien 2004

H. SCHOLZ-MICHELITSCH, Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia, Wien 1980

H. SEIFERT, Die kaiserliche Hofkapelle im 17. und 18. Jh., in: Österreichische Musikzeitschrift Bd. 2, 1998, S. 17-26

H. SEIFERT, Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hofadels zur Zeit von Fux, in: R. FLOTZINGER (Hrsg.), Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 9, Graz 1992, S. 57-62

A. SOMMER-MATHIS, Johann Georg Platzer und die Architekten- und Bühnenbildnerfamilie Galli-Bibiena, in: R. JUFFINGER, Reich mir die Hand mein Leben. Einladung zu einem barocken Fest, Salzburg 1996, S. 34-45

A. SOMMER-MATHIS, Politik und Musikerreisen zu Beginne des 18. Jahrhunderts am Beispiel Giuseppe Porsiles, in: Ch. MEYER (Hrsg.), Les Musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations, Berlin 2003, S.29-42

A. STEIDL, Auf nach Wien! Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt Wien, Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, Bd. 30, Wien München 2003

R. TOPKA, Der Hofstaat Kaiser Karls VI., Dissertation Wien 1954

U. THIEME, F. BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907-1950

M. WARNKE, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985

H. WEIGEL-WILLIAMS, Francesco Bartolomeo Conti. His Life and Music, Aldershot 1999

Th. WINKELBAUER, Das Geld ist sanguis corporis politici. Notizen zu den Finanzen der Habsburger und zur Bedeutung des Geldes im 16. und 17. Jahrhundert, in: HÄUSLER, Wolfgang, Geld. 800 Jahre Münzstätte zu Wien, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstforum Bank Austria und Münze Österreich, Wien 1994, S.143-159

Th. ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien 1960

Anhang

Abstract Deutsch

Die Arbeit *Hofkünstler versus Hofmusiker. Zur sozialen Situation der bildenden Künstler und Musiker am Hof in Wien zur Zeit Karls VI.* beschäftigt sich mit der Lebenssituation und der sozialen Stellung von bildenden Künstlern und Musikern am Kaiserhof in Wien zur Zeit von Karl VI. Sie untersucht ihre geografische und soziale Herkunft, ihre Anstellungsverhältnisse, ihr Familienleben, ihren Verdienst und Besitz, ihre Altersversorgung, die Chancen ihres sozialen Aufstiegs in den Adelsstand und die hierarchische Situation am Kaiserhof, der sie unterworfen waren. Zum besseren Verständnis befasst sich das erste Kapitel der Arbeit mit der Zeit Karls VI., vor allem auf das Leben am Hof und in Wien bezogen.

Die Arbeit beweist die besonders offene gesellschaftliche Stellung, die Künstler und Musiker in dieser Zeit der sonst so rigorosen persönlichen Einschränkung hatten, sowie ihre teilweise außerordentlich gute finanzielle Situation. Sie untersucht außerdem den Einfluss der Herrscher auf die Kunstproduktion ihrer Zeit, der somit aus der kulturhistorischen Forschung nicht wegzudenken ist. Sie gibt auch einen Einblick in das starke gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis des höfischen Repräsentationsbedürfnisses und der ihr mehr oder weniger unterworfenen bildenden Künstler und Musiker.

Abstract English

The thesis *Hofkünstler versus Hofmusiker. Zur sozialen Situation der bildenden Künstler und Musiker am Hof in Wien zur Zeit Karls VI.* investigates the condition and social status of the musicians and artists at the court of Vienna under Charles VI., who ruled as emperor from 1711-1740. These include their geographical and social background, terms of employment, family life, stipends and properties, pension provision, chances of ennoblement, and the hierarchy they were subordinated at the court. In order to contextualise these findings, the first chapter looks at the general living conditions of people at the court as well as common people of Vienna in the times of Charles VI.

Artists and musicians were granted exceptional social and financial liberty as court employees, even as the lives of the general population were subjected to rigorous control in the era of absolutism. This must be considered in the context of the considerable influence the sovereign had over the production of art and music. What the thesis illustrates is the mutual dependency between the court's desire for representation and the wellbeing of artists and musicians.

Lebenslauf

Veronika Kaiser

Ich wurde am 26. Oktober 1980 in Wien geboren. Nach meiner Matura im Juni 2000 an der HBLVA für Grafik-Design besuchte ich die dortige Meisterklasse für Kommunikationsdesign. Im Herbst 2001 begann ich mein Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit Herbst 2004 studiere ich Lehramt Musikerziehung, Instrumentalmusikerziehung und seit Herbst 2007 Gesangspädagogik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Im akademischen Jahr 2008/09 studierte ich an der Eastman School of Music in Rochester, NY, USA.