

Elisabeth Reisinger (Wien)

Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure

Hof und Aristokratie, vor allem des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, befanden sich lange an der Peripherie [musik]historischen Interesses. Die Gründe dafür stehen in direktem Zusammenhang mit der Entstehung der Disziplin Musikwissenschaft im 18. und ihrer in einem Bürgertum auf der Suche nach Identität und Distinktion verankerten Institutionalisierung im 19. Jahrhundert. Die Historiographie jener Zeit war im Allgemeinen nicht nur geprägt durch eine teleologische Perspektive, wie sie schon seit dem 18. Jahrhundert vorherrschte, sondern ebenso durch die aufkommende Vorstellung von Geschichte als Emanzipationsprozess, als dessen Ziel „Freiheit“ angesehen wurde. Konkret war die Emanzipation, die Befreiung des Dritten Standes gemeint und damit auch die Emanzipation, die Befreiung von Kunst und Künstler vom aristokratischen Dienst.¹

Diese Sichtweise ist auch für die Musikgeschichtsschreibung des frühen 19. Jahrhunderts festzustellen. Sie diente der sozialen Distinktion sowie einem „Überlegenheitsgefühl“ ihrer aus dem Bürgertum stammenden Autoren. Hof und Aristokratie – moralisch zerrüttet und von fremden (d. h. italienischen) Einflüssen infiltriert – wurden zur Antithese zum bürgerlichen Musikhistoriker stilisiert. Dies manifestierte sich unter anderem in harten Urteilen über diesen Bereich der Musikkultur. So erzählt Arrey von Dommer in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* (1868) die Emanzipation der Künstler vom Hof am Beispiel Joseph Haydns, Wolfgang Amadé Mozarts und Ludwig van Beethovens als linearen Prozess, dessen Ziel der endgültige Bruch mit der aristokratischen Gesellschaft bildete.² Neben Dommers Beethoven-Bild ist dabei besonders seine Beurteilung von Mozarts Anstellung in Salzburg hervorzuheben:

„Und grossartig erscheint sein [Beethovens] in gerechtfertigtem Bewusstsein des eigenen Wertes und hoher sittlicher Stärke wurzelnder Drang nach persönlicher Freiheit und Selbstbestimmung. Während wackere Künstler von ihren hohen Gönnern halb und halb als Hausoffizianten traktiert wurden und stets bereit standen, auf höheren Befehl allunterthänigst aufzuwarten; während Mozart den entehrenden Dienst beim salzburger Erzbischof jahrelang ertrug und schliesslich vom Grafen Arco unter Schimpfworten wie Flegel, Bursch etc. mit einem Fußtritte zur Tür hinauscomplementiert wurde,

-
- 1 Vgl. dazu etwa Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. u. a. 2006, z. B. S. 256: Hentschel zeigt auf, wie Musik innerhalb des Bürgertums zum „Bildungsgut“ wurde; damit einhergehend wurde Musikgeschichte Teil jener Bildung, die von großer Bedeutung als soziales Kapital und in der Konstitution einer bürgerlichen Identität war.
 - 2 Arrey von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung*, Leipzig 1868.

blieb Beethoven unter den Grossen der Grössere, was er sie freilich mitunter nicht allzu zart empfinden ließ.“³

Derartige Urteilssprüche hatten nicht nur massiven Einfluss auf den ästhetischen Diskurs und die Kanonisierung von musikalischem Repertoire, sondern ebenso auf die Bewertung von Musikgeschichte, indem hier Musikleben am Hof und in der Aristokratie regelrecht verdammt wurden. Das führte zu einer Marginalisierung dieses Bereichs der Musikkultur, sowie schließlich zu massiven Lücken in der Quellen- und Forschungslage. Dies ist im Übrigen nicht nur für die Musikgeschichte festzustellen – dieses Paradigma sorgt für eine generelle Verzerrung des Blicks auf die Beziehung zwischen Aristokratie und Kunst, die Martin Warnke – hinsichtlich der bildenden Künste – pointiert:

„Die Französische Revolution bedeutete nicht schon das Ende organisierter Hofkunst, wohl aber hat sie ein endgültiges Urteil über ihre geschichtliche Bedeutung durchgesetzt. [...] Trotz dieser institutionellen Kontinuität, durch welche die höfische Kunstorganisation bis heute überlebte, hat das historische Urteil eine scharfe Trennlinie zwischen bürgerlicher und höfischer Kultur gesetzt und die höfische Kultur insgesamt in das Arsenal der abgestorbenen, überwundenen geschichtlichen Erscheinungen verbannt. Die Rhetoren der Französischen Revolution haben mit eindrucksvoller Konsequenz die fünf Jahrhunderte höfischer Kunstorganisation als eine einzige Blockveranstaltung despotischer Unterdrückung und Manipulation hingestellt, durch die Tugenden und Talente mißbraucht worden seien: [...]“⁴

Aktuelle Perspektiven auf Hof und Aristokratie

In den letzten Jahren geriet vor allem der frühneuzeitliche Fürstenhof zunehmend ins Forschungsinteresse, vor allem vor dem Hintergrund einer sich ändernden Definition von „Hof“. Dieser wird nun zunehmend nicht mehr vor allem als Instrument fürstlicher Herrschaft verstanden, sondern der Schwerpunkt auf Interaktionszusammenhänge gelegt. So wird etwa schon bei Warnke der Hof dynamischer und über die dort wirkenden Individuen definiert, wobei er zugleich die Künste in diesen Zusammenhang einbettet:

„Der Hof ist in sich ein spannungsreiches Gebilde, in dem Fürsten und Prinzen, Günstlinge und Minister, bürgerliche Räte und adlige Kammerdiener, Frauen und Parvenüs, Zwerge, Narren und Handwerker aufeinander einwirken; als ein Umschlagplatz der Gesellschaft pflegt der Hof Beziehungen sowohl zu den Untertanen wie zu den nahen und fernen, befreundeten oder verfeindeten, umworbenen oder konkurrierenden Höfen. Aus dieser Konfiguration ergeben sich Ansprüche, Normen und Bedürfnisse, welche die Kunst zu objektivieren, auszugleichen oder zu definieren hat.“⁵

Von musikwissenschaftlicher Seite wird im Band *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit* (2013), herausgegeben von Susanne Rode-Breyman und Antje Tumat, deutlich, dass Definitionsansätze zum Hof mittlerweile von einer Zentrierung auf den Herrschaftssitz zu einer Schwerpunktsetzung auf Interaktionszusammenhänge übergegangen sind, ausgehend von einem soziologischen Raum-Begriff sowie praxeologischen Konzepten. Der erste Satz dieses Bandes lautet in diesem Sinne wie folgt: „Die

³ von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 576f.

⁴ Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1986, S. 308f.

⁵ Ebd., S. 13.

europäischen Höfe der Frühen Neuzeit waren Orte einer spezifischen sozialen Praxis und mit ihr verwobenen Kultur.“⁶

Im Blick des Interesses stehen nun soziale und kulturelle Prozesse zwischen den einzelnen am Hof befindlichen AkteurInnen. Nicht nur das: Der frühneuzeitliche Hof wird im Wesentlichen über diese definiert, da er sich nach aktuellen Erkenntnissen überhaupt erst durch kommunikative Strukturen konstituierte, die der Anwesenheit bedurften.⁷ Nach Martin Scheutz kam es am Hof – durch Interaktion und Kommunikation – zur Aushandlung von Macht zwischen Herrscher und Adel.⁸ So bildete der Hof ein Kommunikationszentrum und exklusives Forum aristokratischer Vergesellschaftung, dessen zentrale Momente unter anderem Kunst und Mäzenatentum waren.⁹

Ein Fallbeispiel: Erzherzog und Kurfürst Maximilian Franz (1756–1801)

Den Hof derart in seinen sozialen Eigenschaften und seiner sozialgeschichtlichen Bedeutung zu erfassen, bildet den Ausgangspunkt für das im Folgenden untersuchte Fallbeispiel, dessen wesentlichen Handlungs- und Interaktionsraum der Hof darstellte. Anhand von Erzherzog Maximilian Franz, dem jüngsten Sohn Maria Theresias und ab 1784 Kurfürst von Köln, kann aufgezeigt werden, wie der Wiener Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ein solcher kultureller Interaktionsraum verstanden werden kann und in welcher Weise sich die AkteurInnen – AristokratInnen, KünstlerInnen, Bedienstete – darin bewegten. Die Beschäftigung mit Erzherzog Maximilian erlaubt es zudem, einen Ausblick auf sein Handeln als Kurfürst im Musikleben seiner Residenz Bonn zu geben und so zwei ganz unterschiedliche Fürstenhöfe zu vergleichen und zueinander in Bezug zu setzen.

Die Höfe und der Adel bildeten am Ende des 18. Jahrhunderts nach wie vor die wichtigste gesellschaftliche Trägergruppe des Musiklebens, überhaupt im Süden Deutschlands und den Ländern der Habsburger, wo das Bürgertum erst viel später als etwa im Norden ökonomisch und gesellschaftlich Fuß fassen und sich entfalten konnte. Allerdings muss betont werden, dass es sich beim „Adel“ – ebenso wie beim „Bürgertum“ – keinesfalls um eine homogene soziale Gruppe handelte. Vor allem in den Residenzstädten war die Adelsgesellschaft stark ausdifferenziert.¹⁰

Das Beispiel Maximilians zeigt deutlich, dass seine Einbettung in höfische Strukturen in Wien sein Verständnis von Musik geprägt hat, und dass er eingebunden war in ein Mu-

6 Susanne Rode-Breymann, „Einleitung“, in: *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von ders. und Antje Tumat (= Musik – Kultur – Gender 12), Köln u. a. 2013, S. 9–18, hier S. 9.

7 Gerhard Ammerer / Elisabeth Lobenwein / Martin Scheutz, „Adel, Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise. Zur Einleitung“, in: *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, hrsg. von dens. (= Querschnitte 28), Wien 2015, S. 7–19, hier S. 9.

8 Martin Scheutz, „Die Elite der hochadeligen Elite. Sozialgeschichtliche Rahmenbedingungen der obersten Hofämter am Wiener Kaiserhof im 18. Jahrhundert“, in: *Adel im 18. Jahrhundert*, S. 141–194, hier S. 146; Scheutz differenziert an dieser Stelle außerdem einen engeren, „realen“ Hof – bestehend aus intensiv aktiv eingebundenen Gruppen – und einen weiteren, „virtuellen“, der eher „Zaungäste“ umfasste (ebd., S. 147).

9 Horst Carl, „Fürstenhof und Salon. Adeliges Mäzenatentum und gesellschaftlicher Wandel im Reich und in der Habsburgermonarchie“, in: *Europa im Zeitalter Mozarts*, hrsg. von Moritz Csáky und Walter Pass (= Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien 1995, S. 50–57, hier S. 54.

10 Ammerer / Lobenwein / Scheutz, „Adel, Umriss einer sozialen Gruppe“, S. 8.

sikleben, in dem Individuen mit ähnlichem Hintergrund maßgeblich agierten. Der Hauptgrund für eine (eher sporadische) musikgeschichtliche Beachtung des Erzherzogs und Kurfürsten war bisher seine Funktion als Dienstherr des jungen Ludwig van Beethoven am kurfürstlichen Hof in Bonn.¹¹ Doch Maximilians musikbezogene Aktivitäten umfassten ein breites Spektrum – sowohl in Wien als auch in Bonn: als Arbeitgeber und Förderer von Musikern, Veranstalter von Konzerten, selbst musizierend und vor allem als Sammler von Noten. In dieser letztgenannten Rolle wurde er von Zeitgenossen stark wahrgenommen.¹² Seine Sammlung, auf die noch genauer einzugehen sein wird, umfasste über 3.500 Notenhandschriften und -drucke.¹³

Dadurch wird Maximilian zu einem aufschlussreichen Untersuchungsgegenstand in der Frage nach musikbezogenem kulturellen Handeln in der Aristokratie, im höfischen Kontext, im späten 18. Jahrhundert, dies umso mehr durch die in seiner Biographie erfolgten Änderungen seiner sozialen Position sowie des ihn umgebenden sozio-kulturellen Gefüges: einerseits als Bruder des Kaisers am Wiener Hof, andererseits selbst als Herrscher in Bonn.¹⁴ Dies bedeutete auch eine Änderung von Maximilians kulturellen Handlungsweisen und -strategien – sowohl durch die Brisanz der durchlebten Zeitspanne als auch des erlebten Ortswechsels.

Der Wiener Hof als Ort musikkulturellen Handelns

Der Fokus soll mit Wien jedoch zunächst auf jenem Ort liegen, an dem Maximilian aufwuchs und den Großteil seines Lebens verbrachte, und wo der Kaiserhof seinen zentralen kulturellen Handlungs- und Interaktionsraum bildete. Dort hat er entscheidende Prozesse der kulturellen Prägung und Sozialisation durchlaufen. Verwiesen sei an dieser Stelle ins-

11 Vgl. etwa Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann*, 5 Bde., Leipzig 1866–1908, sowie: Ludwig Schieder mair, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925.

12 „Der Kurfürst ist nicht blos ein Freund der Bühne und der Tonkunst, wie die Meisten Seines Gleichen; sondern er verdient unter den Kennern seinen Platz. Er weiß Stücke, Schauspieler, musikalische Compositionen und praktische Tonkünstler mit Einsicht und Geschmack zu beurtheilen. Er besitzt selbst einen ansehnlichen Vorrath (den er immer noch vermehrt) der neuesten und besten Opernpartituren, die er sehr fertig liest und womit er sich zuweilen Nachmittags nach besorgten Regierungsgeschäften im Kabinet amüsirt. Die Arien singt er dann selbst; das Klavier, ein Violoncell, zwei Violinen und eine Viola begleiten ihm. Mehrstimmige Gesänge vertheilt er unter die Accompagnateurs, die singen können.“ („Rede bei der Eröffnung der Nationalbühne zu Bonn, von C. G. Neefe, gesprochen von Steiger, die Musik zum Chore von Jos. Reicha. 1789“, in: *Theaterkalender auf das Jahr 1791*, hrsg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Gotha [1790], S. 8f.)

13 Vgl. dazu: Juliane Riepe, „Eine neue Quelle zum Repertoire der Bonner Hofkapelle im späten 18. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60.2 (2003), S. 97–114; die Ergebnisse des FWF-Projekts „Die Opernbibliothek von Maximilian Franz“ (2013–2017, Universität Wien), veröffentlicht in: Elisabeth Reisinger/Juliane Riepe/John D. Wilson, in Zusammenarbeit mit Birgit Lodes, *The Operatic Library of Elector Maximilian Franz. Reconstruction, Catalogue, Contexts* (= Schriften zur Beethoven-Forschung 30; Musik am Bonner kurfürstlichen Hof 2), Druck in Vorbereitung; sowie: Elisabeth Reisinger, *Erzherzog Maximilian Franz als musikkultureller Akteur in Wien und Bonn. Soziale Verflechtungen und Handlungsräume am Hof des späten 18. Jahrhunderts*, Diss., Univ. Wien, 2016 (Druck in Vorbereitung).

14 Vgl. Reisinger, *Erzherzog Maximilian Franz als musikkultureller Akteur*.

besondere auf das Konzept der musikalischen Sozialisation – hier nach Hans Neuhoff und Helga de la Motte-Haber:

„Musikalische Sozialisation betrifft die Entstehung und Entwicklung musikbezogener Erlebnisweisen, Handlungsformen und Kompetenzen. Wichtige Ergebnisse und Aspekte musikalischer Sozialisation sind der Musikgeschmack und die musikalischen Urteilsbildungen einer Person (einschließlich der Abneigungen), ihre Hörweisen und Nutzungsgewohnheiten, Meinungen und Einstellungen zu Musik und musikbezogenen Sachverhalten, vorhandene oder nicht vorhandene praktische Kompetenzen, schließlich aus dem Zusammenwirken dieser Elemente, die Bedeutung von Musik für die Identität einer Person.“¹⁵

Weiterhin liegt den folgenden Ausführungen ein breites Verständnis musikbezogenen kulturellen Handelns zugrunde, das eben nicht nur das Schaffen und Aufführen von Musik umfasst, sondern ebenso deren Hören, Fördern, Sammeln, Lehren und Lernen etc. zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Fragen macht:

„Zahlreiche musikkulturell handelnde Personen sind bereits notwendig, um Musik überhaupt zu dem zu machen, was sie ist: ein klingendes Ereignis, weitere Personen sind notwendig, um dieses klingende Ereignis nicht mit dem Verklingen des letzten Akkordes verschwinden zu lassen. Damit aber sind an diesem Gesamtprozess weitaus mehr Personen beteiligt, als eine Werkgeschichte suggeriert: Menschen, die in Musik ausbilden, die Musik verlegen, Musikinstrumente bauen und weiterentwickeln, Menschen, die sich mäzenatisch oder als Auftraggebende engagieren, die Musik spielen und aufführen, die Konzerte und Aufführungen ermöglichen, diese kritisieren u. v. m.“¹⁶

Dies knüpft an den Begriff der „musikalischen Praxis“ von Kurt Blaukopf an, der nicht nur das praktische Erklingen umfasst, sondern eben alle Handlungen im Bereich der Musik.¹⁷ Diese in ihren Bedeutungen auf verschiedenen Ebenen zu erfassen – auf kulturellen, politischen, sozialen – verspricht neue Erkenntnisse über das Verständnis von Musik in der höfisch-aristokratischen Sphäre im ausgehenden 18. Jahrhundert aus aktorszentrierter Perspektive.

Als Erzherzog am Wiener Hof kam Maximilian früh in Kontakt mit Musik – aktiv wie passiv. Von Kindheit an erhielt er Musikunterricht. Während regelmäßiger Unterricht mit dem siebenten Lebensjahr einsetzte, wurden die kaiserlichen Kinder in Religion, Lesen, Schreiben, Tanz und Musik schon früher unterrichtet. Musik war damit Teil einer ganz grundlegenden Ausbildung. Der Musikunterricht erfolgte wohl auch bei Maximilian – wie bei seinen Geschwistern – zunächst an einem Tasteninstrument und im Gesang. Später spielte Maximilian vor allem Streichinstrumente, wie „Bassetl“¹⁸, Viola und Violine, und sang. Weiter waren Auftritte vor höfischem Publikum Teil seiner Erziehung – an Instrumenten sowie in Theater-, Ballett- und Opernaufführungen. Diese boten nicht nur musikalische, sprachliche und performative Übungsmöglichkeiten und bereiteten so auf spätere

15 Hans Neuhoff / Helga de la Motte-Haber, „Musikalische Sozialisation“, in: *Musiksoziologie*, hrsg. von dens. (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 4), Laaber 2007, S. 389–417, hier S. 390.

16 Melanie Unsel, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (= Oldenburger Universitätsreden. Vorträge, Ansprachen, Aufsätze 195), Oldenburg 2010, S. 25; zum Konzept des musikbezogenen kulturellen Handelns aus Gender-Perspektive vgl. außerdem die Arbeiten von Susanne Rode-Breyman, etwa in den beiden von ihr herausgegebenen Bänden: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= Musik – Kultur – Gender 3), Köln u. a. 2007, sowie *Der Hof. Ort kulturellen Handelns*.

17 Vgl. dazu Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt 1996, S. 6.

18 Als „Bassel“ oder „Basett“ wurde im deutschsprachigen Raum nach 1700 häufig ein Cello oder aber auch ein kleiner Kontrabass (Viertel- oder Halbbass) bezeichnet.

Aufgaben als Herrscher und Herrscherinnen vor, sondern waren zugleich Voraussetzung, um sich im aristokratischen Kulturraum, in der höfischen Gesellschaft, aber auch außerhalb davon, der eigenen Herkunft entsprechend zu bewegen und kulturelle Hegemonie zu festigen. Dadurch kam der Musik – ihrer aktiven Ausübung sowie ihrer Rezeption – eine wichtige Rolle in Erziehung und Sozialisation am Hof zu. Durch die Teilnahme von klein auf am gesamten Hofleben, vor allem an den kulturellen Veranstaltungen (Theater, Bälle, Konzerte), wurden die jungen AristokratInnen in die Gesellschaft ein- und an deren Strukturen herangeführt.¹⁹ Durch aktives Musizieren, Tanzen und Theater spielen konnten außerdem konkrete Fertigkeiten erworben werden, die auch eine spätere Stellung als HerrscherIn erfordern würde, wie selbstbewusstes Auftreten, gute Körperhaltung oder Sprachkenntnisse.

Musikpflege, Mäzenatentum und Sammeltätigkeiten nahmen am Wiener Hof und bei den Habsburgern des 18. Jahrhunderts zudem wichtige Funktionen in Identitäts- und Erinnerungsbildung ein. Dies manifestierte sich etwa in den Notensammlungen der einzelnen Familienmitglieder, in denen Werke kompositorisch tätiger Vorfahren aufbewahrt wurden.²⁰ Diese Stücke ließ man mitunter noch Generationen später aufführen.²¹ In Maximilians Notensammlung befinden sich außerdem Stücke, die in Bezug zu wichtigen dynastischen Ereignissen standen.²² Ferner ist in diesem Kontext die höfische Bildproduktion zu erwähnen, wie verschiedene Portraits von Erzherzoginnen und Erzherzögen an Instrumenten oder mit Notenblättern, sowie die Darstellung von Auftritten auf der Opernbühne.

Miteinander zu musizieren bedeutete zudem gemeinsam verbrachte Zeit innerhalb eines sonst straffen Tagesablaufs. Dies spielte für Maria Theresia auch noch eine Rolle, als sie bereits Herrscherin war – das ist zumindest einmal belegt: für die Aufführung einer speziell für die kaiserliche Familie komponierten Lauretanischen Litanei von Johann Adolf Hasse

19 In diesem Kontext kam es im untersuchten Zeitraum an sich zu keinen Änderungen. Musikunterricht blieb eine wichtige Konstante in der höfischen Erziehung, auch in der nächsten Generation – obwohl künstlerische Aktivitäten der Herrschenden auf der Bühne vor der höfischen Öffentlichkeit zurückgingen. Die Rolle von Körperlichkeit eines Herrschers / einer Herrscherin änderte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts entscheidend und die Funktion der Musik in der repräsentativen Inszenierung der Herrscherfamilie mit barocken Mitteln trat in den Hintergrund. Zudem vollzog sich die Trennung von privater und öffentlicher Sphäre auch im Hofleben, wobei die eigene Musikausübung des Herrschers / der Herrscherin nun dem ersten Bereich zuzuordnen war. Dadurch spielte die künstlerische Performativität des Herrschenden gegenüber der höfischen Öffentlichkeit auf repräsentativer Ebene eine zunehmend geringere Rolle.

20 Wie etwa die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte, in etwa 3.200 Inventarnummern umfassende sogenannte „Kaisersammlung“, über mehrere Generationen angelegt zwischen ca. 1700 und 1850 und zuletzt in Besitz von Kaiser Franz II. [I.].

21 „Und weiln Allerhöchst-gedacht Ihre Kaiserl. Maj. [Maria Theresia] zum höchst-vergnüglichen Angedenken des ur=alten Oestereichischen Erz=Hauses Andacht Jährlichen ein und andere Musicalische Compositiones von denen Allerdurchlgtsten Kaisern Carolo VI. und Leopoldo I. glorr. Gedächtnuß in Capella produciren lassen, also ware die Composition des heutigen Miserere von Weil. Kaiser Leopold produciret.“ (*Wienerisches Diarium*, 29. Februar 1744).

22 Vgl. das Inventar zu Maximilians Notensammlung in der Biblioteca Estense Universitaria in Modena: *Catalogo Generale*, I-MOe, E.40.4.9-10 (Cat. 53, I-II), fol. 114v–115r: *Alcide al bivio* (Metastasio / Hasse; zur Hochzeit Josephs [II.] 1760); *Il trionfo di Clelia* (Pietro Metastasio / Johann Adolf Hasse; zur Entbindung Isabellas von Parma 1762); *Ifigenia in Tauride* (Marco Coltellini / Tommaso Traetta; zum Namenstag Franz Stephans 1763); *Egeria* (Metastasio / Hasse; zur Krönung Josephs [II.] zum Römischen König 1764); *Il Parnaso confuso* (Metastasio / Christoph Willibald Gluck; zur Hochzeit Josephs [II.] 1765).

am 5. August 1762 in der Loreto-Kapelle der Wiener Augustinerkirche.²³ Hier verbindet sich die Sphäre familiärer Musikpflege mit jener tiefer Frömmigkeit und Religiosität, die für Maria Theresia selbst und in der Erziehung ihrer Kinder eine so große Rolle spielten. Die Aufführung in der kleinen Kapelle, in der seit Mitte des 17. Jahrhunderts die Herzen der verstorbenen Habsburger beigesetzt wurden, und die reduzierte Besetzung des Musikstücks – lediglich Vokalstimmen mit Orgelbegleitung²⁴ – betonen dieses Moment persönlicher Andacht noch einmal.

Unter Maximilian und seinen Geschwistern war gemeinsames Musizieren auch nach dem Verlassen des elterlichen Hofes weiter wichtig. So musizierte er etwa mit seiner Schwester Maria Carolina und ihrem Ehemann, als ihn seine Grand Tour 1775 an den Neapolitanischen Hof führte.²⁵ 1786 – Maximilian war bereits seit zwei Jahren in Bonn – besuchten ihn dort seine Schwester Marie Christine und ihr Mann Albert von Sachsen-Teschen, mit dem er ebenfalls gemeinsam musizierte.²⁶ Wie dieses Beispiel und jenes der oben beschriebenen Litanei zeigen, wurden zudem auch eingeheiratete Familienmitglieder in die habsburgische Musikpflege eingebunden, wie Isabella von Parma, die erste Ehefrau Josephs II.

Über musikkulturelle Aktivitäten war die Herrscherfamilie mit weiteren AkteurInnen am Hof verbunden, wie den dort anwesenden Adeligen. Als Ausführende partizipierten diese an Theater- und Konzertaufführungen, als Gäste besuchten sie Theater, Konzerte und Bälle. Einerseits bildeten sie das Publikum aristokratischer Kunstausübung, andererseits teilte man hier Rezeptionserfahrungen innerhalb der aristokratischen Schicht – und dies nicht nur am Kaiserhof. Gerade in Wien hatte sich im ausgehenden 18. Jahrhundert eine rege Musikszene in adeligen und bürgerlichen Privathäusern etabliert, an der auch die Herrscherfamilie teilhatte. Joseph II. und Erzherzog Maximilian besuchten etwa regelmäßige Musikveranstaltungen im Haus der Gräfin Wilhelmine Thun.²⁷ In Häusern wie diesem wurde Musik nicht nur aufgeführt und rezipiert, sondern sie dienten ebenso als Orte künstlerischen Austauschs sowie der Herstellung und Vertiefung sozialer Kontakte. Mary Sue Morrow merkt in ihrer Studie zum Wiener Musikleben zur Zeit Haydns an, dass es allerdings kaum zu sozialer Durchlässigkeit gekommen wäre.²⁸ Auch in einer neueren Stu-

23 Vgl. dazu Leopold Kantner, „Hasses Litanei für den Kaiserhof“, in: *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“* (Siena 1983), hrsg. von Friedrich Lippmann u. a. (= *Analecta Musicologica* 25), Laaber 1987, S. 419–428.

24 Die Orgel wurde von Joseph gespielt, die Soli von Maria Theresia, ihrer Schwiegertochter Isabella von Parma sowie ihrem Sohn Leopold und ihren Töchtern Marie Christine, Maria Elisabeth, Marianne, Marie Antoinette, Johanna Gabriela und Maria Josepha gesungen, die Erzherzöge Ferdinand und Maximilian übernahmen Ripieno-Stimmen.

25 Beschrieben im Reisejournal Maximilians: A-Whh, Familienarchiv, Karton 87, Mappe 18–19, 102r; sowie: A-Whh, Hausarchiv Habsburg-Este, Karton 176, 108r.

26 *Magazin der Musik* 2.8 & 9 (1786), S. 959.

27 Beschrieben bei Johann Friedrich Reichardt, „Bruchstücke seiner Autobiographie“, in: *AmZ*, 13/44 (13. Oktober 1813), S. 666; das Haus der Gräfin Wilhelmine von Thun und Hohenstein war ein zentraler Treffpunkt nicht nur für kunstaffine Adelige, sondern ebenso für KünstlerInnen. So zählten zu den häufigen Gästen Wolfgang Amadé Mozart, der schon vor seiner Ankunft in Wien mit der Familie Thun in Kontakt gestanden hatte und diesen zeit seines Lebens hielt, oder der von Joseph und Maximilian geschätzte Gluck.

28 Damit meint Morrow in erster Linie eine soziale Durchmischung zwischen hoher Aristokratie, niederem Adel und Bürgertum – Künstler bewegten sich in allen Schichten (vgl. Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution* (= *Sociology of music* 7), New York 1989, S. 24f.).

die von 2015 wird betont, dass trotz Verzahnung und Partizipation Adel und Bürgertum weiterhin zwei unterschiedliche Formationen mit eigenen Ausprägungen und Identitäten blieben, wobei keine von beiden – und auch dies ist hervorzuheben – eine homogene Gruppe bildete.²⁹

Es ist davon auszugehen, dass sich Maximilian auch außerhalb der höfischen Mauern im Wesentlichen innerhalb der eigenen sozialen Schicht, der hohen Aristokratie bewegte. Dennoch wiesen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts das Musikleben am Hof und jenes außerhalb davon, in den adeligen und bürgerlichen Häusern Wiens, weitgehend ähnliche Merkmale auf: Beide zeichneten sich durch soziale Exklusivität aus. Auch wenn gesellschaftliche Zusammenkünfte in adeligen und bürgerlichen Privathäusern weit weniger reglementiert abliefen³⁰, so bleibt doch zu bedenken, dass auch am Hof dem Zeremoniell zunehmend weniger Bedeutung zukam.³¹

Musikbezogenes Handeln von AristokratInnen führte am Hof außerdem zu spezifischen Beziehungsgeflechten, darunter nicht nur mit weiteren Adeligen, sondern ebenso mit kulturellen Akteuren aus anderen sozialen Schichten, etwa mit Hofmusikern, deren musikalisches Handeln nicht nur rezipiert und gefördert, sondern mitunter machtpolitisch funktionalisiert wurde. Am Wiener Hof führte die aktive Musikpflege der Erzherzöge und Erzherzoginnen und ihre Bedeutung in der höfischen Erziehung schon früh zu unmittelbaren Kontakten mit am Hof angestellten Musikern, waren diese doch gleichermaßen Lehrer und Musizierpartner. Durch solche Funktionen der Musiker – als Musiklehrer, aber ebenso als Betreuer von Opern-, Ballett- und anderen musikalischen Aufführungen oder als Kammermusiker – entstand schon allein eine physische Nähe zwischen Musikern und Aristokratie. Auch wenn künstlerische Auftritte von Adeligen – zumindest des hohen Adels und insbesondere der Herrscherfamilie – auf einer größeren Bühne im ausgehenden 18. Jahrhundert kaum mehr vorkamen, blieb diese Ebene erhalten: Musiker traten weiterhin mit den Herrschenden beim Musizieren – im intimeren Rahmen der Kammermusik – in direkte, musikalische Interaktion.

Bemerkenswert ist zudem, dass sich diese Verflechtung sozialer Ebenen nicht nur auf die Künstler erstreckte, die seit jeher eine zentrale Rolle in der repräsentativen Ausgestaltung von Herrschaft gespielt hatten und auf diese Weise fest in die machtpolitische Sphäre integriert waren: Auch niedrigere Bedienstete, wie Kammerheizer oder Türhüter, wurden in die aktive Musikpflege der Herrschenden miteinbezogen. Im 18. Jahrhundert war es nicht ungewöhnlich, dass an Fürstenhöfen Dienstpersonal (Kammerdiener, Kammerheizer, Wachpersonal, Lakaien oder auch Köche, etc.) zu finden war, das ob seiner musikalischen Talente auch zum Instrumentalspiel herangezogen wurde. Die Fähigkeit, zusätzlich zur eigentlichen Profession noch ein Musikinstrument zu beherrschen, konnte sogar ein Kriterium in der Auswahl der Bediensteten darstellen.³² Belege dafür sind zum Beispiel

29 Ammerer / Lobenwein / Scheutz, „Adel, Umrisse einer sozialen Gruppe“, S. 11.

30 Morrow weist darauf hin, dass viele Adelige eine Art „open house“ unterhielten, in dem jede/r erscheinen konnte, wann er / sie wollte, auch ohne Einladung, vorausgesetzt er / sie war in jenem Haus bereits eingeführt worden, vgl. Morrow, *Concert Life*, S. 228; derartiges war auch am Ende des 18. Jahrhunderts bei Hof nicht möglich.

31 Maximilian hatte sich etwa als Kurfürst in Bonn kaum mehr darum gekümmert.

32 Ingrid Fuchs, „[...] Um nicht nur in dem Liebhaber, sondern auch in dem tiefen Kenner Vergnügen und Bewunderung zu erwecken‘ Zu Bestimmung und Öffentlichkeit von Mozarts Kammermusik“, in: *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Herbert Lachmayer, Ostfildern 2006, S. 475–483, hier S. 476.

an den Höfen des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen und des Fürsten Esterházy³³ zu finden, oder auch der Familie Schwarzenberg in Český Krumlov³⁴. Die eigene Hofmusikkapelle konnte auf diese Weise nach Belieben vergrößert werden. Es war außerdem obligat, Gästen eine möglichst abwechslungsreiche „Bedientenmusik“ präsentieren zu können, bestehend aus musikalisch befähigtem Hauspersonal.³⁵ Die Anstellung von musikalischem Dienstpersonal war somit nicht nur von ökonomischer, sondern ebenso von repräsentativer Bedeutung.

Die Hofmusik durch weitere Bedienstete zu erweitern, war nicht nur eine gängige Praxis an kleineren Höfen, wo Gründe der Sparsamkeit wohl eine große Rolle spielten. Am Kaiserhof war dies ebenfalls üblich. Dies belegt ein Beispiel aus der Kindheit Erzherzog Maximilians. Zwischen 1763 und 1771 befanden sich unter dem Kammerpersonal der Erzherzöge Ferdinand und Maximilian, die sich dieses teilten, mehrere Personen, deren musikalisches Talent spezifisch vermerkt wurde: (1) Kammerheizer Joseph Barth: „Er ist sonst ser fleissig und accurat, und versteht auch in der Music etwas, besonders im Instrument schlagen.“³⁶ (2) Kammertrabant Carl Claußner: „geschickter Mahler und Musicus“³⁷ (3) Kammertürhüter Wenzel Lorenz: „Sonst ist er polit, still und [...] ser accurat, seithero neuen anstellung kommt er allein zur Pauken-Lectiion.“ Lorenz war von 1758 bis 1761 Kammertürhüter im Hofstab Maximilians und Ferdinands, bevor er 1762 zum Kammertürhüter Maria Theresias wurde.³⁸ (4) Kammerdiener [Johann] Kilian Strack: „bey nebst ein fester Musicus.“ Später war Strack Kammerdiener Josephs II. und als Cellist in dessen Kammermusik eingebunden.³⁹

Es ist zwar nicht bekannt, wie, wann und wo die Genannten tatsächlich bei Hof musizierten (bis auf Strack). Die konkreten Vermerke ihrer Musikalität belegen aber eindeutig, dass man Interesse daran hatte, dass jene Hofbediensteten ihr musikalisches Talent auch aktiv ins Hofleben einbrachten. Eine solche Einbindung des Dienstpersonals in die höfische Musikpflege konnte sogar durchaus den Beginn einer musikalischen Karriere markieren. Orchestermusiker entstammten oft, wenn nicht schon einer Musikerfamilie, so doch zumindest einer bereits in höfischem Dienst stehenden Familie.⁴⁰ Sie wurden nur selten von „außen“ rekrutiert.

33 Frank Huss, *Der Wiener Kaiserhof. Eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II*, Gernsbach 2008, S. 339.

34 Otto Biba, „Beobachtungen zur österreichischen Musikpflege. Vom Wandel des Repertoires und neuen Aufgaben für Komponisten“, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Elisabeth Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1998, S. 213–230, hier S. 215.

35 Walter Salmen, „Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel“ (= Musikgeschichte in Bildern 4; Musik der Neuzeit 3), Leipzig 1969, S. 19.

36 A-Kla, Familienarchiv Goëss, Karton 195, Auflistung des Kammerpersonals Erzherzog Ferdinands, undatiert.

37 Ebd.

38 *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiprotokolle*, hrsg. von Irene Kubiska-Scharl und Michael Pölzl (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 58), Wien u. a. 2013, S. 636.

39 A-Kla, Familienarchiv Goëss, 195, Auflistung des Kammerpersonals Erzherzog Ferdinands, undatiert.

40 Christoph-Hellmut Mahling, „Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis ins 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 24), Kassel u. a. 1971, S. 103–136, hier S. 107.

Ein weiteres Beispiel aus der Vita Maximilians interessiert nicht nur aufgrund seiner Prominenz, sondern ebenso zur Verdeutlichung von Handlungsstrategien verschiedener Akteure, in diesem Fall eines weiteren Musikers – der sich im höfischen Raum bewegte, aber nicht direkt dem Wiener Hof angehörte – Wolfgang Amadé Mozart. Maximilian und Mozart begegneten einander stets in der höfischen Sphäre: 1762, als Leopold, Wolfgang und Maria Anna Mozart erstmals nach Wien kamen und an den Kaiserhof eingeladen wurden. Maximilian, der kaiserliche Prinz, und Wolfgang, der durch seinen Sonderstatus als „Wunderkind“ Zutritt in höchste aristokratische Kreise erlangte, waren beide sechs Jahre alt. Für die Mozarts war die auf dieser Reise entstandene Nähe zum Kaiserhaus wichtiges soziales Kapital – das sie auch nach außen zur Schau stellten, etwa in den beiden bekannten Portraits der Mozart-Kinder (aus dem Jahr 1763, vermutlich von Pietro Antonio Lorenzoni), auf denen sie jene Kleidungsstücke tragen, die sie bei dem oben erwähnten Besuch von Maria Theresia als Geschenke erhalten hatten.⁴¹

Dass der junge Mozart zudem Kontakt nicht nur zu den in Wien residierenden Habsburgern suchte, ist allgemein bekannt: Nach dem Erfolg der vom 16jährigen Mozart für die Hochzeit Erzherzog Ferdinands komponierten Oper *Ascanio in alba* soll sich dieser in Mailand mit dem Gedanken getragen haben, Mozart anzustellen. 1775, als Maximilian während seiner Grand Tour den Salzburger Hof besuchte und Gast des Fürsterzbischofs war, komponierte Mozart im Auftrag seines Dienstherrn *Il re pastore*⁴² und trat außerdem bei einem Konzert für den erzherzoglichen Besucher auf. Mozart wurde hier als berühmter Hofmusiker zu repräsentativen Zwecken eingebunden. In Hinblick auf Maximilian zeigt sich, dass er auch während seiner Reise, die sich vor allem im Kreis seiner eigenen Gesellschaftsschicht abspielte, sein soziales Bezugssystem in Richtung verschiedener Künstler erweiterte. 1781, als Mozart nach dem Verlassen des Salzburger Hofes nach Wien kam, suchte er aktiven Anschluss an die Aristokratie und vor allem an das Kaiserhaus. Zwar konnte Maximilian Mozart nicht direkt zu einer Anstellung am Kaiserhof verhelfen, er stellte ihn aber bei der Familie der Prinzessin von Württemberg, der Braut des künftigen Kaisers Franz, vor, als diese einen Musiklehrer für die Prinzessin suchte. Mozart hat diese Anstellung allerdings nicht erhalten. Bekannt ist außerdem ein Zitat aus einem Brief Mozarts an seinen Vater, in dem Mozart über mögliche Anstellungen in aristokratischen Haushalten berichtet und aus dem deutlich zu werden scheint, dass Mozart über einen Posten bei Maximilian am Bonner Hof zumindest spekuliert hat – die erste Option stellte ein Kapellmeisterposten im Hause Liechtenstein dar, die zweite eine Anstellung direkt beim Kaiser:

„[...] das dritte ist der Erzherzog Maximilian – bey diesem kann ich sagen daß ich alles gelte – er streicht mich bey allen gelegenheiten hervor – und ich wollte fast gewis sagen können, daß wenn er schon Churfürst von kölln wäre, ich auch schon sein kapellmeister wäre. – Nur schade das solche herrn nichts im voraus thun wollen.“⁴³

41 Dies berichtet Leopold Mozart an Lorenz Hagenauer, vgl.: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Kassel 2005, Bd. 1: Brief 34, 16. Oktober 1762, Leopold Mozart (Wien) an Lorenz Hagenauer (Salzburg), S. 50–53; sowie: ebd.: Brief 35, 19. Oktober 1762, Leopold Mozart (Wien) an Lorenz Hagenauer (Salzburg), S. 55.

42 Die Textvorlage war wohl bewusst gewählt worden, da das Stück 1756 in der Vertonung Glucks am Tag der Geburt des Erzherzogs aufgeführt worden war.

43 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Kassel 2005, Bd. 3: Brief 660, 23. Jänner 1782, Mozart (Wien) an seinen Vater (Salzburg), S. 194.

Mozart hat keine Anstellung an Maximilians Hof erhalten. Der Brief ist der einzige Hinweis, dass es Pläne in diese Richtung gegeben haben könnte, weitere sind dazu nicht bekannt und jedes Urteil wäre rein spekulativ. Festzuhalten bleibt: Alle von Mozart in Aussicht gestellten Posten waren Hofanstellungen. Mozart suchte die Nähe zur Aristokratie. Seine SchülerInnen stammten vor allem aus diesen Kreisen, in die ihm in Wien der Einstieg wohl vor allem durch Gräfin Wilhelmine Thun – in deren Haus, wie oben erwähnt, auch Maximilian sowie Joseph II. regelmäßig verkehrten – und Gottfried van Swieten ermöglicht worden war.⁴⁴

Maximilians und Mozarts Lebenswege kreuzten sich mehrmals, und somit auch ihre Handlungsräume. Der Erzherzog war von Kindheit an mit dem Namen des „Wunderkinds“ vertraut gewesen, das am Hof Eindruck hinterlassen hatte und dort wohl spätestens nach seinem Auftritt 1762 in aller Munde war. Durch den besonderen Status des kleinen Wolfgang als „Sensation“ gelangten die Mozarts zumindest kurzfristig in eine Nähe zur Herrscherfamilie, was von beiden Seiten stilisiert und instrumentalisiert wurde. Die oben erwähnten Kleidungsstücke, die die Mozart-Geschwister am Wiener Hof erhalten hatten und die durch die Portraits der Kinder präsentiert werden, symbolisieren dies.

Maximilian und Mozart trafen einander als junge Männer an der Schwelle zum Erwachsenenalter wieder. Aus den Briefen der Mozarts geht hervor, dass sie die Kaiserfamilie und ihre Wege immer im Blick gehabt zu haben scheinen, und dass Mozart schon vor seiner Übersiedelung nach Wien bewusst war, wie wichtig es war, sich auf verschiedenen Ebenen in der Hocharistokratie, unter Hofmitgliedern sowie mit am Hof angestellten Personen zu vernetzen. Als Mozart nach Wien übersiedelte, bedeutete dies für ihn, sich Kanäle zum Kaiserhof zu öffnen, in persona etwa des kaiserlichen Kammerdieners Kilian Strack oder eben des jüngsten Bruders des Kaisers – auch wenn letzterer Mozart nicht zu den erhofften Ergebnissen verhelfen konnte.

Höfische Handlungsräume im Vergleich: Wien und Bonn

Durch einen Vergleich jener beiden Höfe, in denen sich das hier untersuchte Individuum Maximilian bewegte, kann nicht nur der „Hof“ als kultureller Handlungs- und Interaktionsraum noch einmal differenzierter dargestellt, sondern ebenso eine zentrale Prämisse in diesem Kontext deutlich gemacht werden: Verallgemeinerungen greifen zu kurz, strukturelle Rahmenbedingungen müssen von Hof zu Hof differenziert werden.

Die Unterschiede zwischen dem Kaiserhof in Wien und dem kurfürstlichen Hof in Bonn werden in einer grundlegenden Studie von Aloys Winterling skizziert:⁴⁵ Wien war absolutistisch oder zumindest zentralistisch geprägt. Die Herrscherfamilie bildete den kulturellen Dreh- und Angelpunkt; das Wiener Musikleben war im Allgemeinen charakterisiert durch Hierarchien und Exklusivität. Der Bonner Hof, an den Maximilian 1784 im Alter von 28 Jahren übersiedelte, wies hingegen eine gänzlich andere Struktur auf. An seiner Spitze stand mit dem Kurfürsten und Erzbischof ein geistlicher Herrscher, gewählt vom Kölner Domkapitel, wodurch die Etablierung einer Dynastie und eine am Hof ansässige Herr-

44 Walther Brauneis, „Mozarts Anstellung am kaiserlichen Hof in Wien. Fakten und Fragen“, in: *Mozart. Experiment Aufklärung*, S. 559–571, hier S. 559.

45 Aloys Winterling, *Der Hof der Kurfürsten von Köln 1688–1794 Eine Fallstudie zur Bedeutung „absolutistischer“ Hofhaltung* (= Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein 15), Bonn 1986.

scherfamilie, um die sich das Kulturleben hätte drehen können, entfallen. Weiterhin war das Kurfürstentum ständisch geprägt und es war hier nie zur Ausbildung absolutistisch gearteter, zentralistischer Fürstenherrschaft gekommen. All dies prägte auch das Musikleben in seiner sozialen Struktur, wo es keinen Hofadel als Trägerschicht gab. Winterling charakterisiert die politischen und kulturellen Akteure als sozial durchmischte „Staatsgesellschaft“ der breitere soziale Schichten – Adel sowie Bürgertum – angehörten.⁴⁶ Seit den 1770ern zeigte sich dies in Bonn etwa auch in der Zusammensetzung des Theaterpublikums,⁴⁷ sowie generell der AkteurInnen des Bonner Musiklebens – die etwa repräsentiert waren in der 1787 gegründeten „Lesegesellschaft“. Dort verkehrten maßgebliche musikkulturelle Akteure – aus Adel, Bürgertum und Künstlertum – und auch Maximilian unterhielt als Kurfürst enge Verbindungen zu dieser Vereinigung. Sie war dem Gedankengut der Aufklärung verpflichtet sowie standesübergreifend in Bezug auf ihre Mitglieder.⁴⁸ Zudem hatten sich hier wesentliche Protagonisten des Bonner Musiklebens zusammengefunden.⁴⁹ Obwohl sich die Gesellschaft nicht vordergründig mit Musik, sondern etwa mit Geographie, Landwirtschaft und Geschichte⁵⁰ beschäftigte, hatte sich damit doch ein Forum gebildet, in dem sich Musiker und Musikliebhaber mit gemeinsamen Interessen auf Augenhöhe trafen.

Der Amtsantritt als Kurfürst 1784 bedeutete für Maximilian allerdings nicht nur die Einbindung in für ihn neue soziale, politische und kulturelle Strukturen, sondern – aufgrund seiner nunmehrigen Position als Herrscher – ebenso Änderungen seiner Handlungsmöglichkeiten, -bedürfnisse und -strategien. Er stand nun an der Spitze eines eigenen Herrschaftsgebietes, während er in Wien zuerst jüngster Sohn, ab 1765 jüngster Bruder des jeweiligen Machthabers gewesen war. Zu jener Zeit unterhielt er sehr wohl kleinere Ensembles von Musikern,⁵¹ es unterstand ihm aber kein Orchester und er hatte auch keine Verfügungsgewalt über ein Theater. Maximilians musikbezogenes Handeln am Wiener Hof umfasste neben der eigenen Musikausübung vor allem das Sammeln von Noten – worauf ich weiter unten noch einmal eingehen werde –, aber auch das Veranstalten von Konzerten⁵² und das Fördern von Musikern, etwa indem er diese weitervermittelte (wie im – allerdings nicht erfolgreichen – Falle Mozarts).

46 Ebd., S. 84f.

47 Vgl. Reisinger / Riepe / Wilson, *The Operatic Library*.

48 Vgl. genauer dazu: Max Braubach, „Ein publizistischer Plan der Bonner Lesegesellschaft aus dem Jahre 1789. Ein Beitrag zu den Anfängen politischer Meinungsbildung“, in: ders., *Diplomatie und geistiges Leben im 17. und 18. Jahrhundert. Gesammelte Abhandlungen*, Bonn 1969, S. 764–782; sowie: Martella Gutiérrez-Denhoff, „Ludwig van Beethoven, ‚Freiherr‘ zwischen Adel und Bürgertum“, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 51–76.

49 Darunter etwa die Hofmusiker Nikolaus Simrock, Christian Gottlob Neefe und Franz Anton Ries.

50 Vgl. dazu sowie generell zu diesem Thema: Sieghard Brandenburg, „Beethovens politische Erfahrungen in Bonn“, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Sieghard Brandenburg, Bonn 1989, S. 3–50, hier S. 35.

51 Im Alter von 20 Jahren wurden dem Erzherzog zwei eigene Kammermusiker zugewiesen (die Violinisten Otto Heinrich Ponheimer und Johann Baptist Hofmann, vgl. A-WHh, Obersthofmeisteramt, Prot. 38 (1775/76), fol. 241r/v); Reichardt berichtet außerdem über ein Harmoniemusikensemble in Maximilians Dienst (Reichardt, *Bruchstücke seiner Autobiographie*, S. 666).

52 „Se.K.H. der Erzherzog Maximilian gaben an eben dem Tage des Abends zu Schönbrunn im Garten öffentliche Musik, bey welcher sich eine zahlreiche Menge Volkes von hohen und niederen Stande einfand.“ (*Wiener Zeitung*, 13. August 1783).

In Bonn erweiterte sich das Spektrum derartiger Aktivitäten: Im kurfürstlichen Dienst stand ein Orchester, das unter Maximilians Regierung erheblich vergrößert wurde und bald einen durchaus sehr guten Ruf genoss.⁵³ Aus den Kreisen der Orchestermitglieder wurden außerdem weitere kleinere Ensembles rekrutiert, wie eine Harmoniemusik⁵⁴ und Kammermusiker.⁵⁵ Das Hoftheater wurde als „Nationaltheater“ völlig neu aufgestellt.⁵⁶ Außerdem wurde der Innenraum des Theaters umgestaltet, wobei der Einbau von Logenrängen die wesentlichste Änderung darstellte. Weiter ließ Maximilian im nah gelegenen Bad Godesberg ein Redoutengebäude inklusive eigenem, kleinen Theater errichten. Sein kulturelles Handeln als Kurfürst umfasste also auch konkret die „Schaffung von Räumen“⁵⁷ für Musik.

Zudem boten sich für den Kurfürsten neue Handlungsmöglichkeiten in der Förderung von KünstlerInnen. Dem jungen Hofmusiker Ludwig van Beethoven etwa ließ er erstmals eine feste Bezahlung in der Hofmusik anweisen. Dieser monetäre Aspekt spielte auch bei Beethovens Wien-Reisen in den Jahren 1786/87 und 1792 eine Rolle. Hinzu kamen hier aber auch weitere Faktoren – einerseits organisatorischer Art, schließlich verzichtete der Kurfürst über längere Zeitabschnitte hinweg auf einen fähigen Musiker,⁵⁸ andererseits auf sozialer Ebene. Dies stand bereits in der grundlegenden Studie von Tia DeNora⁵⁹ im Fokus: die Bedeutung, Entstehung und Weiterentwicklung sozialer Netzwerke im Musikleben um 1800. Im Falle Beethovens fungierte Maximilian als wichtiger Ausgangspunkt zur weiteren Netzwerkbildung. In Bonn hatte er ihn etwa mit Joseph Haydn zusammengebracht und diesen Kontakt durch die finanzielle Unterstützung von Beethovens zweiter Wien-Reise weiter gefördert. Zudem stellte wohl Beethovens Verbindung zum Kurfürsten, ehemals Teil der höchsten Wiener Aristokratie, in Verbindung mit der Förderung durch den Grafen Ferdinand Waldstein, der ebenfalls dem Wiener Hochadel entstammte, ein nicht zu unterschätzendes Fundament für Beethovens weitere Vernetzung in Wiener Adelskreisen dar.

Die Unterschiede in Maximilians Handlungsmöglichkeiten – als Erzherzog in Wien und später als Kurfürst – werden in einem Vergleich seiner Beziehungen zu Mozart (vgl. die Ausführungen oben) und Beethoven deutlich: In ersterer Position stand ihm als jüngerem Bruder des Kaisers ein eher kleiner Hofstaat zur Verfügung, darunter nur einige Kammermusiker und kein eigenes Orchester. Eine Möglichkeit, Mozart zu unterstützen, sah er

53 Vgl. etwa den sehr lobenden Bericht von C.[arl] L.[udwig] Junker, „Noch etwas vom Kurköllnischen Orchester. Beschluß“, in: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filharmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*, Nr. 48 vom 30. November 1791, Sp. 379–382.

54 Georg Liebisch und Joseph Welsch (Oboe), Michael Meuser und Joseph Pachmayer (Klarinette), Theodor Zillecken und Georg Welsch (Fagott) sowie Andreas Bamberger und Nikolaus Simrock (Horn).

55 Christian Cottlob Neefe (Klav.), Ludwig van Beethoven (Va., Klav.), Franz Anton Ries (Vl.), Bernhard Romberg (Vc.), Andreas Romberg (Vl.), Sebastian Pfau (Vl.) sowie der Sänger Luigi Simonetti – allesamt wurden aus der persönlichen Schatulle des Kurfürsten entlohnt.

56 Vgl. Reisinger / Riepe / Wilson, *The Operatic Library*.

57 Katharina Hottmann / Christine Siegert, „Einleitung“, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, hrsg. von dens. (= Jahrbuch Musik und Gender 1), Hildesheim u. a. 2008, S. 13–25, hier S. 15.

58 Zur Art des Dienstverhältnisses von Beethoven während seiner zweiten Wien-Reise vgl. Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri* (= Schriften zur Beethoven-Forschung 20), Bonn 2011, S. 58–62.

59 Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley 1995.

darin, ihn mit potenziellen Arbeitgebern zusammenzubringen. Für Beethoven konnte er als Kurfürst gleich nach seinem Regierungsantritt einen bezahlten Posten in der Hofmusik einrichten und ihm im Laufe der Jahre weitere besondere Förderung zukommen lassen, immer mit dem Ziel, Beethoven würde dereinst eine führende Rolle in der kurfürstlichen Hofmusik übernehmen.⁶⁰

Ein bemerkenswerter Gradmesser für die Änderungen von Maximilians kulturellem Handeln ist seine Aktivität als Sammler von Musikalien. Die zentrale Quelle hierfür ist ein über 350 Seiten starkes Inventar, das sich – gemeinsam mit den noch erhaltenen Beständen der Sammlung selbst – heute in der Biblioteca Estense Universitaria in Modena befindet.⁶¹ Aus diesem Katalog lassen sich verschiedene zeitliche Sammlungsschichten ableiten, die wiederum Rückschlüsse auf Faktoren wie Vorlieben, Bedarf (etwa durch die eigene Musikpflege) oder Rahmenbedingungen (wie die zur Verfügung stehende Besetzung) zulassen.

Maximilian begann wohl in den frühen 1770er Jahren – im Alter von etwa 17 Jahren – seine Sammlung anzulegen.⁶² Bis zu seinem Tod 1801 wurde diese stetig erweitert.⁶³ Aus dem oben genannten Inventar lassen sich zwei Schichten an Eintragungen – vor 1784 und ab 1784 – ablesen und damit Sammlungsschwerpunkte rekonstruieren: Vor seiner Übersiedelung nach Bonn scheint Maximilian vor allem Interesse am Erwerb von Instrumentalmusik gehabt zu haben; zwei Drittel der im Inventar verzeichneten Instrumentalmusik ist der Schicht vor 1784 zuzurechnen. Auffallend ist dabei die hohe Anzahl an Besetzungen, die in der musikalischen Praxis am Wiener Hof beliebt waren, wie Duos, Trios oder Opernbearbeitungen für kleinere Ensembles, was mit Maximilians direkten musikalischen Bedürfnissen – selbst musizierend, Aufführungen von Hofmusikern rezipierend sowie eine eigene kleine Kammermusik unterhaltend – korreliert.

In Bonn ändern sich die Schwerpunkte in Maximilians Sammelaktivität, vor allem im Bereich der Oper. Waren es in Wien in erster Linie italienische Opern⁶⁴ und Arien, aber auch französische, gewesen, die Maximilian in seine Sammlung aufgenommen hatte, verlagerte sich sein Interesse in Bonn. Zwar erweiterte er seine Bestände in italienischer und französischer Sprache – vor allem um aktuelle Werke –, der stärkste Zuwachs ist aber im Bereich des deutschsprachigen Musiktheaters zu verzeichnen, das zuvor in Wien für Maximilians Sammlung keine Rolle gespielt hatte. Dies mag unter anderem mit der oben

60 Ronge, *Beethovens Lehrzeit*, S. 58–62.

61 Als *Catalogo Generale*, I-MOe, E.40.4.9-10 (Cat. 53, I-II), vgl. Fußnote 22; vgl. dazu außerdem: Reisinger / Riepe / Wilson, *The Operatic Library*.

62 Dies kann festgemacht werden an zwei Handschriften, die Maximilian als Geschenk während seiner Grand Tour 1774 in Mainz erhalten hat. Es handelt sich dabei um zwei Klavierauszüge der Opern *Zemire et Azor* und *L'amitié à l'épreuve* von André Erneste Modeste Grétry, die der Erzherzog während seines Aufenthalts in Mainz im Theater gesehen hat (vgl. Maximilians Reisejournal, A-Whh, Hausarchiv Habsburg-Este, Karton 176, fol. 28v; in der I-MOe sind die beiden Handschriften unter den Signaturen Mus.F.524 und Mus.F.526 erhalten). Die Abschriften, mit einer Widmung an Maximilian, wurden vermutlich von dem Musikdirektor des Mainzer Doms, Johann Franz Xaver Starck, angefertigt.

63 Noch in den Akten rund um den Erbschaftsprozess nach Maximilians Ableben findet sich ein Schreiben eines Hofkammerrats und „Commenda-Verwalters Rosalino zu Frankfurt“ vom 4. September 1801, der im Auftrag des Kurfürsten ein Exemplar der *Collection complete des Quatuors D'Haydn, dédiée au Premier Consul Bonaparte* (Paris: Pleyel, 1801), für das Maximilian subskribiert hatte, erhalten und die Kosten dafür ausgelegt hat (vgl. A-Whh, Hausarchiv Habsburg-Este, Karton 168, Mappe 3).

64 Deren Entstehung und Aufführung oft in direktem Zusammenhang zum Kaiserhaus standen, vgl. Fußnote 22.

erwähnten Ausrichtung des Bonner Hoftheaters als „Nationaltheater“ ab 1789 zusammenhängen.

Conclusio und Perspektiven

Erzherzog und Kurfürst Maximilian Franz, geboren um die Jahrhundertmitte, wuchs in den letzten Jahrzehnten heran, in denen der Hof den zentralen kulturellen Handlungsraum für AristokratInnen bildete, vor allem in einer zentralistisch geprägten Gesellschaft wie in Wien. Der Kaiserhof war jener Ort, an dem Maximilian musikalische Grundlagen erlernt und ästhetische Haltungen entwickelt hatte sowie in Kontakt mit anderen musikkulturellen AkteurInnen gekommen war. So hatte er zunächst einen Umgang mit Musik auf repräsentativer Ebene mit konkreten sozialen und machtpolitischen Funktionen innerhalb des höfischen Raums erfahren.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der Hof mehr und mehr zum „privaten“ Wohnraum des Herrschers / der Herrscherin, wie etwa Volker Bauer beschreibt:

„Angesichts dieser Entwicklung, die durch die ‚zunehmende Unterscheidung zwischen der Person des Herrschers und dem Staat, die Versachlichung der Politik‘ [Rudolf Vierhaus, *Deutschland im Zeitalter des Absolutismus. 1628–1763*, Göttingen ²1984, S. 58] noch akzentuiert wurde, wurde der Hof als Instrument der symbolischen Darstellung des herrscherlichen Gottesgnadentums überflüssig, ja eventuell gar schädlich. Er wurde dadurch vom Schauplatz des Herrscherkultes zur schlichten Privatsphäre der Fürsten, die seiner allenfalls noch als Erholungsraum bedurften.“⁶⁵

Damit wird auch in der höfischen Sphäre eine Entwicklung spürbar, in der sich „öffentliche“ und „private“ Lebensbereiche immer mehr voneinander absetzen⁶⁶ – im Falle Maximilians ist dies nach seinem Amstantritt als Kurfürst deutlich zu beobachten: In der Verwaltung des Bonner Hofes wurde 1787 eine Trennung zwischen einer privaten Haushaltung, die den Fürsten und seine unmittelbare Bedienung betraf, und der weiteren Hofhaltung vorgenommen.⁶⁷ Nachdem Maximilian 1791 zudem das Haus des Hofrats Johann Gottfried Mastiaux nach dessen Tod erworben hatte,⁶⁸ nutzte er das Schloss nur mehr als Arbeitsplatz.

Diese Entwicklungen hatten zudem Implikationen auf den Umgang mit Musik. Durch ökonomische und soziale Differenzierungen wurden Kunst und Kultur ab dem späten 18. Jahrhundert für Privatleute als Ware zugänglich und erst dadurch in einer vom gesellschaftlichen Leben abgelösten Sphäre angesiedelt.⁶⁹ Damit ist die Musik nun auch in der Adelswelt in ihren Funktionen in „repräsentativ-öffentliche“ und „private“ zu differen-

65 Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie* (= Frühe Neuzeit 12), Tübingen 1993, S. 103.

66 Vgl. ebd., S. 90: „Während ‚öffentlich‘ den Bereich der öffentlichen Gewalt, der auch der Hof zuzurechnen ist, bezeichnet, umfasst ‚privat‘ zunächst die Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft im engeren Sinne, und damit die Bereiche des Warenverkehrs, der gesellschaftlichen Arbeit sowie der Familie.“

67 Elisabeth Pieper, *Organisation und Verwaltung des kurkölnischen Hofstaates*, Diss. Univ. Bonn, 1949, S. 90f.

68 Dies berichtet Christian Gottlob Neefe an Gustav Friedrich Wilhelm Großmann: „Bonn, am 1 April 91. [...] Das hab ich Ihnen glaub ich schon ge=schrieben, daß der alte Mastiaux todt u. sein Haus u. Garten an den Chur=fürst verkauft ist.“ (D-LEu, Sammlung Kestner, I C II 283, 35, Bonn 1. April 1791).

69 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. ¹³2013, S. 98.

zieren.⁷⁰ Die aktive Musikpflege der HerrscherInnen spielte sich nun vor allem im „privaten“ Raum ab. Das bringt mit sich, dass Berichte über diesen Bereich höfischer Musikpraxis kaum überliefert sind. Während zuvor die Rezeption durch die Hofgesellschaft sowie durch Medien und dadurch weitere Publikumskreise ein zentrales Moment herrschaftlicher Kunstausübung gewesen war, kann das Wegfallen von Dokumentation als Beleg für den tatsächlich privaten Charakter der Musikausübung gedeutet werden – die dadurch aber keineswegs an Bedeutung im höfischen Leben verlor.

Um 1800 sind im Musikleben strukturelle Veränderungen auf sozialen, wirtschaftlichen, ästhetischen etc. Ebenen zu beobachten. Zugleich muss aber ebenso auf Kontinuitäten hingewiesen werden, vor allem auf Ebene der maßgeblichen AkteurInnen, wo in keiner Weise von einem grundlegenden Wechsel die Rede sein kann – sprich einer Ablösung des Adels durch ein „Bürgertum“. Zwar änderten um die Jahrhundertwende AristokratInnen sehr wohl ihre Strategien kulturellen Handelns. Sie behielten allerdings ihre zentrale Rolle im Bereich der Kunstförderung, die sich nun verlagerte – weg von Hofmusik, Hauskapellen und Werkaufträgen zu repräsentativen Anlässen hin zu einer Vielfalt an privaten Musikveranstaltungen sowie größeren Konzertprojekten (wie die Oratorienaufführungen von Gottfried van Swietens „Gesellschaft Associierter Cavaliere“).⁷¹ Nicht die Quantität aristokratischer Partizipation im Musikleben änderte sich, sondern ihre Qualität. Tia DeNora kommt in ihrem Aufsatz „Musical Patronage and Social Change in Beethoven’s Vienna“ zu dem Schluss, dass hier eher von einer Verlagerung von Distinktionsinstrumenten die Rede sein muss: weg von einer quantitativen (der Besitz eines Theaters, eines Orchesters, etc.) hin zu einer qualitativen Demonstration von ästhetischem Urteilsvermögen.⁷²

Das hier in seinen sozialen und kulturellen Kontexten beschriebene Fallbeispiel zeigt, dass der Blick stärker auf Beziehungen zwischen Individuen als auf Dichotomien zwischen Gesellschaftsschichten gelegt werden sollte. Diesbezüglich kann eine akteurszentrierte Perspektive und die quellenbasierte Aufarbeitung konkreter Fälle, ergänzt durch relationale sowie praxeologische Ansätze, einen gangbaren Weg künftiger Forschung bilden. Dadurch wird es möglich, ein Korrektiv an Musikgeschichte zu legen, die oft ein verzerrtes Bild hinsichtlich der involvierten AkteurInnen gezeichnet hat, und etablierte Narrative und Kategorien neu zu denken.

70 Cäcilia Smole, *Viel Fürsten halten ein Musica. Die Musik- und Festkultur in Adelskreisen des 17. und 18. Jahrhunderts am Beispiel der Familien Goëss, Harrach, Orsini-Rosenberg und Porcia*, Diss. Univ. Wien 2007, S. 37.

71 Tia DeNora, „Musical Patronage and Social Change in Beethoven’s Vienna“, in: *American Journal of Sociology* 97.2 (Sept. 1991), S. 310–346, hier S. 333.

72 Ebd., S. 337.