

Einleitung

Bei der vorliegenden Untersuchung geht es um die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Auffassungen der beiden Autoritäten, die das Heilige Römische Reich deutscher Nation bestimmt haben, einerseits des Kaisers und andererseits der Reichsstände, die in den Bildprogrammen der unter Karl VI. (reg. 1711–1740) in der Wiener Hofburg errichteten Reichskanzlei ihren Ausdruck gefunden haben.

Auf der einen Seite die Auffassung des Kaisers von seiner Würde und Stellung als Oberhaupt des Reiches, die er im Sinn eines monarchisch-absolutistischen Caesarismus in der Nachfolge der Caesaren des Imperium Romanum vertrat, das nach der Theorie der Vier Weltmonarchien im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation weiterlebte und Bestand haben würde bis zum Ende aller Zeiten. Dieses Selbstverständnis des Kaisers wurde in der skulpturalen Ausstattung der 1729 vollendeten Fassade der Reichs- bzw. Reichshofkanzlei als der zum Hof des Kaisers gehörenden Verwaltungszentrale des Reiches zum Ausdruck gebracht.

Dem stand die Auffassung der Reichsstände, vor allem der Reichsfürsten von ihrer Rolle in der Geschichte und Verfassung des Reiches gegenüber. Sie war dargestellt im Inneren der Reichskanzlei in dem 1729 entstandenen Deckenfresko des Hauptsaaes des Repräsentationsappartements des Reichsvizekanzlers, des am Kaiserhof amtierenden Vertreters des Mainzer Erzbischofs als Reichserzkanzler und damit sozusagen „Primas“ an der Spitze der Kurfürsten. Dieser war seit 1695 Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), seit 1693 zugleich Fürstbischof des Hochstiftes Bamberg. Sein Vertreter am Wiener Kaiserhof war sein Neffe Friedrich Karl von Schönborn (1679–1746), Reichsvizekanzler seit 1705, seit der Regierung Kaiser Josephs I. Er hielt an diesem Amt bis 1734 fest, über seine Wahl zum Fürstbischof der Hochstifte Bamberg und Würzburg im Jahr 1729 hinaus bis zu seiner endgültigen Übersiedlung in seine Bistümer 1734. Dadurch wollte er wohl Einfluß auf die Besetzung seines Postens als Reichsvizekanzler und auf die kurmainzische Reichspolitik behalten, über den Tod des schwerkranken Nachfolgers seines Onkels auf dem Mainzer Erzbischofsstuhl, Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (reg. 1729–1732), hinaus.

Lothar Franz hatte als Reichserzkanzler anfangs die Politik seines Onkels Johann Philipp von Schönborn (1605–1673), Kurfürst von Mainz seit 1649, fortgesetzt. Dieser hatte, nachdem im Westfälischen Frieden den Reichsfürsten gegenüber dem Kaiser eine größere außenpolitische Selbstbestimmung zuerkannt worden war, eine vom habsburgischen Kaiserhaus unabhängige Reichsfriedenspolitik verfolgt. Lothar Franz wollte das Reich aus den habsburgischen Machtkämpfen mit Ludwig XIV. heraushalten, bis ihn der Spanische Erbfolgekrieg (1701–1714), bei dem Frankreich in einem Zweifrontenkrieg auch das Reich bedrohte, dazu zwang, im Interesse seiner eigenen Existenz und der seiner „Bischofsdynastie“ Partei für das habsburgische Lager zu ergreifen. Er wurde ein treuer Parteigänger des habsburgischen Kaiserhauses im Reich, weil er in diesem die einzige Stütze der geistlichen Reichsfürstentümer erkannte, in denen seine Familie aufgestiegen war und sich etabliert hatte. Trotzdem war Lothar Franz nicht bereit, die im Westfälischen Frieden im Verhältnis zum Kaiser verfassungsrechtlich gestärkte und verankerte Stellung der Reichsfürsten als der seit der Goldenen Bulle Karls VI. sprichwörtlichen „Säulen des Reiches“ aufzugeben. Dieses Selbstbewußtsein als Reichsstand und Vertreter der Reichsinteressen gemäß der althergebrachten Formel „Kaiser und Reich“ oder „Caesar et Imperium“ wurde im Deckenbild des Reichskanzleisaales, dessen Aussage die Schönborn bestimmen konnten, bildlich-allegorisch und auch inschriftlich als Motto zur Sprache gebracht.

Diese beiden unterschiedlichen und zum Teil auch gegensätzlichen Auffassungen über den Reichsverband am Objekt in aller Genauigkeit beschreibend-analysierend herauszuarbeiten, erschien mir wichtig für die weiter im Gang befindliche Diskussion über die komplexen Begriffe „Kaiserstil“ und „Reichsstil“, bei denen der Begriff „Stil“ nicht im Sinn der in der Kunstgeschichtsschreibung noch immer vorherrschenden Auffassung zur Benennung einer rein formengeschichtlichen Sprache verstanden werden sollte, sondern als ein von Inhalten und einer entsprechenden Ikonographie und Motivik bestimmter „Modus“, der in beiden Fällen,

beim „Kaiserstil“ und beim „Reichsstil“, in seiner Formensprache imperial bestimmt ist: vom Vorbild des Erscheinungsbildes der antiken römischen Imperatoren und der Architektur und Kunst des Imperium Romanum, als deren Rechtsnachfolger und Kulturerben gemäß der Auffassung der „Translatio Imperii“ und der „Translatio studii / artium“ sich die Protagonisten und Kontrahenten dieses römisch-deutschen „Imperium mixtum“ verstanden.

Der Kaiserthematik gilt der erste große Abschnitt über das Skulpturenprogramm der Fassade des Reichskanzleitraktes. Zuvor wird das Gebäude selbst vorgestellt, in dessen vorderem Trakt am Burgplatz die den Namen gebende Reichskanzlei den mittleren Teil einnahm – samt ihrem vom kaiserlichen Hofstall unabhängigen Pferdestall für die „Expedition“ der Reichskorrespondenz im Erdgeschoß, den Verwaltungsräumen im ersten Obergeschoß und dem Repräsentationsappartement des Reichsvizekanzlers im Piano nobile darüber. Links davon, vom Burgplatz aus gesehen, erstreckten sich bis zur Amalienburg hin die Räumlichkeiten des Reichshofrates, des dem Kaiser unterstehenden Gerichts für die Rechtsangelegenheiten der „Vasallen“ des Kaisers, der Lehensträger im Reich. Durch den Neubau des Reichskanzleitraktes waren damit die beiden Institutionen zusammengebracht worden, die dem Kaiser für die Reichsgeschäfte zur Verfügung standen. Der rechte Abschnitt des Traktes zur Alten Hofburg („Schweizerhof“) hin war für die Unterbringung der Hofkammer vorgesehen, der Finanzverwaltung des Kaisers als österreichischer Landesherr. Deren Raumanteil wurde aber wesentlich geschmälert, weil J. E. Fischer von Erlach in ihren Bereich den riesigen Kuppelraum („Rondell“) auf der Achse der Einfahrt in den Burgplatz eingesetzt hatte, die von der Stadt über den Kohlmarkt und den bereits damals geplanten Michaelerplatz als städtischen Vorplatz der Hofburg führte. Die Aufteilung der Räumlichkeiten des Reichskanzleitraktes für drei verschiedene Behörden war jedoch an der Fassade nicht ablesbar. Diese war einheitlich und als Teil einer konformen vierseitigen Umbauung des Burgplatzes konzipiert und wurde daher in ihrer ikonographischen Ausstattung als ein kaiserliches Gebäude behandelt. Dabei wurde aber auch dezidiert auf das Reich Bezug genommen.

Bei der Behandlung des Programms der figürlichen Dekoration der Fassade des Reichskanzleitraktes nimmt die Erörterung der vier Herkulesgruppen als deren thematischer Hauptbestandteil einen beträchtlichen Umfang ein. Sie, die bislang stets mehr beiläufig als Zeugnisse des notorischen „Herkuliertums“ der Habsburger zur Kenntnis genommen worden sind, werden hier erstmals in ihrer bemerkenswerten künstlerischen Gestaltung in der Geschichte der Herkulesdarstellungen seit der Antike und vor allem als metaphorisch verkleidete Aussagen über konkrete politische Anliegen und Leistungen des Kaisers im Osten und Westen, sowohl seines Herrschaftsgebietes als Landesherr als auch des von ihm verteidigten Reiches vorgestellt. Die Ausführlichkeit erschien mir notwendig, um den grundsätzlichen Wandel im metaphorischen Einsatz der Herkulesstatuen in der Neuzeit zu beleuchten, die hier konsequent zur Propaganda der Erfolge Karls VI. in aktuellen politischen Angelegenheiten – dem Kampf mit dem Osmanischen Reich, den ungarischen Aufständischen, dem abtrünnigen bayerischen Kurfürsten Max Emanuel und Ludwig XIV. von Frankreich – eingesetzt wurden.

Nach einem kürzeren Abschnitt über die „Hausherrenfrage“ der Reichskanzlei, die sich angesichts der unterschiedlichen Intentionen der Darstellungsprogramme an der Fassade und im Reichskanzleisaal stellt – eine Frage, die bis zum Ende des Alten Reiches rechtlich ungeklärt blieb –, wendet sich die Untersuchung ihrem Hauptstück zu: dem zwar verlorenen, aber in einer detaillierten Nachzeichnung und in Form eines schriftlichen Konzeptes überlieferten Deckenfresko im Hauptsaal des Appartements des Reichsvizekanzlers, der der Auftraggeber dieses Deckenbildes war. Die Nachzeichnung, die wohl nach dem für die Ausführung maßgeblichen Modello angefertigt wurde, und das Konzept sind im sog. Codex Albrecht der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien enthalten, einer Sammlung von Konzepten aus der Feder des Wiener Gelehrten, Antiquars und zeitweiligen Diplomaten des Kaiserhofes, Konrad Adolph von Albrecht, nach dem der Codex benannt ist. Dieser enthält in der Hauptsache Konzepte für die ikonographische Ausstattung der im Auftrag Karls VI. errichteten Bauwerke und Denkmäler sowie für Grabmäler des Wiener Hofadels. Er wurde zur Publikation zusammengestellt, die mit Kupferstichen nach den Entwürfen der Objekte illustriert werden sollte, die der Codex, der eine Art Layout darstellt, in mehrheitlich laienhaften Nachzeichnungen enthält. Darunter befindet sich außer dem Konzept für das Deckenbild des Reichskanzleisaales auch das für die Fassadendekoration des Reichskanzleitraktes, samt einem Fassadenriß und Zeichnungen der figürlichen Bestandteile, d.h. der Attikafiguren und der Herkulesgruppen. Das Konzept für die Fassadendekoration folgt

der ideologischen Linie der am Wiener Hof vertretenen Vorstellung vom Kaiser als Monarch des Reiches, die auch die sonstigen Konzepte Albrechts bestimmt. Das Konzept für das Deckenbild des Reichskanzleisaales unterscheidet sich deutlich davon: Es ist von einer Reichsauffassung und Aussageintention bestimmt, die offenbar von den beiden das Reich vertretenden Schönborn und mit großer Wahrscheinlichkeit von Friedrich Karl, der sich etwa zur gleichen Zeit selbst in einem Memorandum im entsprechenden Sinn schriftlich geäußert hat, dem Konzeptverfasser Albrecht vielleicht sogar persönlich vorgegeben wurde.

Das Deckenfresko wird zunächst nach seiner künstlerischen Gestaltung und hinsichtlich seiner Anregungen und direkten Vorbilder in der barocken Deckenmalerei und anschließend nach der Themenwahl und Aussageabsicht seines Darstellungsprogramms untersucht. In der Gegenüberstellung des Konzeptes mit der Ausführung, mit der Friedrich Karl den seit 1713 als Kabinettmaler im Dienst der Schönborn stehende Johann Rudolph Bys (1662–1738) beauftragte, erweist sich einmal mehr, daß es ein, wenn auch langlebiger Irrtum ist, zu glauben, man hätte mit einem schriftlich fixierten Konzept auch bereits die inhaltliche Erklärung des auf dieser Grundlage entstandenen Bildwerkes, und nicht berücksichtigt, daß das vorgegebene Konzept auf dem Weg der visuellen Umsetzung durch den Künstler oft noch verändert worden ist, weil es in eine anschauliche Bildgestalt gebracht werden mußte. In diesem Fall ist der Unterschied zwischen beiden Stadien besonders eklatant, weil das Konzept wirklich nur den ersten Entwurf einer Werksanleitung darstellt, der bei der Umsetzung in eine anschauliche Bildform auch in seiner Sachdarstellung durch die „ästhetische Gemeinschaft“ von Auftraggeber und Maler offensichtlich nochmals redigiert und weiterentwickelt wurde, wobei die Nachzeichnung des Modello im Codex Albrecht das ausgeklügelte und bis ins kleinste Detail elaborierte Endergebnis wiedergibt.

Stück für Stück werden die einzelnen Elemente der allegorischen Darstellung des „Systema“ des Reiches nach dem Konzept und in ihrer bildlichen Umsetzung beschrieben und analysiert und mit ihrem historischen, staatstheoretischen und politischen Hintergrund in Beziehung gesetzt. Dabei erweist sich diese Reichsallégorie genauso wie die Ikonologie der Reichskanzleifassade als ein ausgesprochen retrospektives, weit in die Vergangenheit der Geschichte und Verfassung des Reiches gerichtetes, geradezu utopisches und heutzutage irrational und absurd anmutendes Konstrukt einer mit den Mitteln der visuellen Suggestion beschworenen Reichsidee, die in ihrer Hypertrophie wohl dadurch verursacht war, daß sich die Schönborn als hartnäckige Verfechter der alten Reichsidee dem Niedergang und Zerfall des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation entgegenzustemmen versuchten, eine Haltung, die sowohl bei Karl VI. als auch bei den Schönborn zu konstatieren ist. Die antagonistische Beschwörung eines Idealbildes des Reiches, wie es das Deckenbild in der Reichskanzlei zeigt, entstand bezeichnenderweise am Wiener Hof. Dort lebte die anderswo längst obsolet gewordene Reichsidee, der alte Reichsmythos vom unvergänglichen, bis ans Ende aller Zeiten währenden „Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“ und einer damit gekoppelten Universalmonarchie als eines ebenso unvergänglichen Weltkaisertums nach der alttestamentlichen Prophetie Daniels als Wunschvorstellung weiter und erfuhr eine extreme Artikulation in Bildwerken, für die auf kaiserlicher Seite die großen Erfolge im Kampf gegen das osmanische Reich eine berechtigte Grundlage für das triumphierende Auftreten bildeten. Was jedoch den Reichsgedanken anbelangt, so ist dessen Beschwörung im Deckenbild des Reichskanzleisaales leere Rhetorik, die ausblendet, daß das Reich nur noch in Resten bestand, daß am Reich und Reichsverband nur noch die kleineren, nicht zu souveränen Territorialstaaten sich emanzipierenden Reichsstände festhielten, deren Existenz allein das Reich und der Kaiser garantierten. Die Rituale des Reiches, Kaiserwahl und Kaiserkrönung, Lehensvergabe und Ritterschlag, die im Deckenfresko als die den Kaiser und die Reichsstände in gegenseitiger Abhängigkeit verbindenden Staatsakte vergegenwärtigt werden, waren bald darauf für Maria Theresia, die Tochter und Erbin Karls VI., anscheinend nur mehr Schemen der Vergangenheit. Das läßt ihr Verhalten bei der Kaiserkrönung ihres Gemahls Franz Stephan von Lothringen 1745 in Frankfurt vermuten, das Goethe, wohl nach der Erzählung seines Vaters, des kaiserlichen Rates, in „Dichtung und Wahrheit“ (1. Teil, 5. Buch) schildert: sie sei „in unendliches Gelächter“ ausgebrochen, weil ihr Gemahl im Krönungsornat ihr „als ein Gespenst Karls des Großen“ vorgekommen sei. Auf der anderen Seite jedoch beharrte sie ohne Rechtsgrundlage lebenslang auf dem Titel „Kaiserin“ und ließ sich mit der ottonischen Reichskrone, die als die Krone Karls des Großen galt, darstellen. Damit hielt sie an der traditionellen Auffassung ihres Hauses fest, daß das Kaisertum ein legitimes Erbgut der Habsburger sei, was zu

Beginn ihrer Herrschaft in Österreich durch die Wahl eines wittelsbachischen Kaisers, Karls VII., in Frage gestellt worden war und bei ihr offenbar ein Trauma hinsichtlich ihrer kaiserlichen Würde hinterlassen hatte, genauso wie die Kriege zweier Reichs- und Kurfürsten gegen sie.

Nach der Behandlung des Deckenbildes folgt ein Abschnitt über das im Deckenfresko des Reichskanzleisaales zitierte Motto „Caesar et Imperium“ bzw. „Kaiser und Reich“ und als historischer Hintergrund die Erörterung von dessen Verständnis im 17. und 18. Jahrhundert.

Den Abschluß bildet eine kurze Charakterisierung der Ausstattung des Saales nach dem Ende des Alten Reiches mit drei monumentalen Wandbildern von Johann Peter Krafft, wobei schon der Wechsel vom barocken Deckenfresko zu – im Sinne von mobilen Tafelgemälden – gerahmten Wandbildern mit Historien- bzw. zeitgenössischen Ereignisbildern eine Wende markiert. Durch diese Gemälde wurde der nun als Audienzwartheaal genutzte Raum zu einer Art „Kaisersaal“ des neuen österreichischen Kaiserreiches, in dem ein völlig verändertes Bild des Herrschers entworfen wird. In den Gemälden Kraffts wird ein auf das österreichische Volk in Gestalt der Wiener Bevölkerung bezogenes Kaisertum in der Person ihres ersten Repräsentanten und Herrschers, des ehemaligen deutschen Kaisers Franz II. als österreichischer Kaiser Franz I. als ein in den Wechselfällen der Politik und des menschlichen Lebens geprüfter und deswegen von seinem Volk geliebter „Landesvater“ vorgestellt, als siegreicher Befreier des Vaterlandes und als ein der Gefährdung des Lebens durch schwere Krankheit ausgesetzter „Mensch wie du und ich“. Die Absicht war, bei den Audienzbesuchern vaterländische Gefühle zu wecken, sozusagen „in Augenhöhe“, nicht „von oben herab“ wie bei einem Deckenbild.

Hinsichtlich der manchen Lesern vielleicht affirmativ erscheinenden Darstellungsweise möchte ich betonen, daß ich mich bei der Erörterung der Programme und ihrer Ideen als Historiker verstehe, der versucht, die „Wir-Perspektive“ (Norbert Elias) zu rekonstruieren, das (Selbst)Verständnis der Urheber dieser Bildwerke und der von ihnen beabsichtigten Mitteilung an die Zeitgenossen und an die Nachwelt zu eruieren, deren Rezeption ein wesentlicher Aspekt für die künstlerischen und finanziellen Anstrengungen war. Wenn ich von „den Türken“ oder „Türkenkriegen“ spreche, so folge ich dem zeitgenössischen Sprachgebrauch zur Pointierung der damaligen Ideologie mit ihren stereotypen Feindbildern. Die Bedrohung Österreichs und damit zugleich des Reiches durch „die Türken“, mit denen die Kriege auch nach dem Tode Karls VI. bis 1792 weitergingen, sowie die Gefährdung des Reiches durch Frankreich bis zum „Renversement des Alliances“ 1756 bildeten im 18. Jahrhundert Themen, die nicht nur die Bewohner der habsburgischen Territorien, sondern die gesamte Bevölkerung des Reiches emotional bewegten. Dies kam bei Anlässen wie den stets mit Bangen erhofften Geburten männlicher Nachkommen des habsburgischen Kaiserhauses, das als der Garant und „Hüter des Reiches“ galt, regelmäßig in ephemeren Festdekorationen („Illuminationen“) zur Sprache, nicht nur in den österreichischen Erbländern, in Wien und Breslau, sondern auch im Reich, naheliegenderweise bei der dynastischen Verwandtschaft in Braunschweig oder in der österreichischen Enklave in Altona. Von daher ist anzunehmen, daß die dieser Thematik der Reichsfeinde entsprechende Sinngebung der Herkuleskampfguppen vor der Reichskanzlei, die den Kaiser als „Hercules Victor Imperii“ feierten, auf Anklang hoffen durften und in Wien für den ideologischen Zusammenhalt auch des Reiches für wichtig erachtet wurden.