

Inhalt

Vorwort	7
<i>Hispania – Austria. Forschungsstand und Einleitung</i>	9
Kulturwissenschaftliche Interdisziplinarität und europäische Sichtweise	9
Habsburgische Sammlungen.....	11
Feste und Theater.....	13
Residenzen und Zeremoniell.....	15
Porträts der Habsburger.....	15
<i>Casa Imperial d’Austria</i>	17
<i>Die angebohrte Oesterreichische Devotion</i>	18
Ein gemeinsamer habsburgischer <i>Kaiserstil</i> ?	26
<i>Propaganda Familiae</i> und <i>Captatio Benevolentiae</i>	44
<i>Ubi Caesar ibi Roma est. Römische Kaiser und antike Kunst</i>	69
Maximilian I.	69
Karl V. und Philipp II.....	79
Ferdinand I.	88
Maximilian II.....	98
Rudolph II.....	106
Ferdinand II.	115
Ferdinand III. und Philipp IV.	118
Leopold I.....	131
Joseph I.	150
Karl VI.....	154
Franz I. Stephan und Maria Theresia	174
Joseph II. und Franz II.	188
<i>Pietas Austriaca. Gottesgnadentum und Staatsfrömmigkeit</i>	203
Votivbilder und Identifikationsporträts	206
Heilige Drei Könige und Ritterheilige	207
<i>Imitatio Christi</i> und <i>Heilige Familie</i>	209
Die Kreuzesverehrung: Konstantin, Helena und Rudolph I.	222
Der gerechte und weise König Salomo.....	233
Heilige Männer und heilige Frauen – die „Zwei Körper des Königs“	236
Klosterresidenzen und heilige Körper	244
Kaiserzimmer und Eremitagen	244
San Lorenzo de El Escorial	247
Gräber und Reliquien.....	256
Witwensitze und Klosterpaläste	270
<i>Pietas Eucharistica</i>	273
Österreichische Klosterresidenzen	288
Reliquienverehrung im 18. Jahrhundert	293

Palladia und *Monumenta Pietatis*..... 294

Der Kampf für den katholischen Glauben und gegen die ‚Ungläubigen‘..... 296

Immaculataverehrung..... 298

Klostergründungen und Wallfahrtskirchen..... 302

Gotteshäuser als Bollwerke und Marienbilder als Schutzschilde..... 307

Herrscher als Fürbitter bei Gott..... 315

Landesfürsten als Landespatrone 326

Teatro della Gloria Austriaca. Genealogische Darstellungen und Porträtserien..... 357

Ahnentafeln und Stammbäume..... 357

Territoriale Stammbäume und Porträtbücher..... 362

Teatro genealógico o Corona Habsburgi-Austriaco-Hispana 366

Exemplos de Virtudes de los Emperadores de la Casa de Austria y Reyes de España.

Porträtgalerien als Fürstenspiegel..... 372

Die Skulpturengalerie der Statthalterin Maria von Ungarn in Binche..... 374

Die Kupferstichserie *Imagines Gentis Austriacae* von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol 376

Die Porträtgalerie König Philipps II. in El Pardo..... 378

Die Familiengalerien in den Madrider Königsklöstern..... 382

Die Ahnenstatuen von Kardinal Andreas von Österreich in Brixen 385

Die Familienporträts König Philipps II. im Alcázar in Madrid..... 385

Die Ahnengalerie König Philipps III. in El Pardo..... 387

Die Reiterporträts Philipps IV. im *Salón de los Espejos* des Alcázar 387

Die Reiterporträts Philipps IV. im *Salón de Reinos* des Buen Retiro 397

Serien von Reiterporträts in Wien..... 401

Reiterporträts unter König Karl II. und Kaiser Leopold I. 403

Landesfürstenreihen und Kaisersäle..... 407

Herzöge und Könige von Böhmen sowie Markgrafen von Mähren..... 411

Gefürstete Grafen von Tirol..... 416

Könige von Ungarn..... 416

Könige von Spanien und Portugal..... 418

Herzöge und Statthalterinnen von Burgund..... 424

Römisch-deutsche Kaiser..... 428

Des durchl. Hauses Österreich familia und die *Familia Augusta.*

Familiengalerien und Gruppenporträts 455

Familienporträts von Leopold I. und Eleonora Magdalena Theresia 460

Ahnengalerien und Familienzimmer Maria Theresias..... 468

Imperium sine fine dedi. Geographische und zeitliche Unendlichkeit habsburgischer Herrschaft 489

Wappen und Reichsapfel..... 490

Sammlungen und Globen..... 496

Vier Weltreiche und vier Kontinente..... 498

Alles Erdreich ist Oesterreich Untertan..... 502

Weil das Königreich Jerusalem noch im Spanischen Titul steht 522

Schlussbemerkungen..... 528

Anhang

Literaturverzeichnis..... 534

Register..... 585

Abbildungsnachweis..... 590

Vorwort

Wer die bekannten österreichischen Schauspielerinnen Stefanie Reinsperger und Gerti Drassl in der Rolle von Maria Theresia gesehen hat, konnte vermutlich nicht nur Unterschiede im Aussehen der Filmkaiserinnen bemerken, sondern, auch dass Schloss Schönbrunn in den Spielfilmszenen nicht mit dem echten Sommersitz der Habsburgerin in Wien identisch war. Und trotz historischer oder kostümkundlicher Beratung erweist sich das Narrativ natürlich als eines des 21. Jahrhunderts. Ähnliches gilt für das Gemälde Karls V. aus der Wiener Hofburg (Frontispiz). Auch dieses entstand mehr als ein Jahrhundert nach dem dargestellten Ereignis und sollte die vergangene Einheit der *Casa de Austria* für die Gegenwart sowie Zukunft beschwören. Doch auch die zeitgenössischen Darstellungen gaben keine photographisch getreue Realität wieder, sondern propagierten eine mehr oder weniger deutliche politische Botschaft. Dies gilt für die Vielzahl der Kunstgattungen ebenso wie für die Spannweite der Auftraggeber von den Mitgliedern der Dynastie bis zu den zahlreichen auf politische Unterstützung oder geschäftlichen Erfolg hoffenden Adeligen, Intellektuellen und Unternehmern. Das dadurch geschaffene Image bzw. die von der Dynastie selbst angestrebte oder von außen geformte *Corporate Identity* des Hauses Habsburg sowie deren Schwerpunkte bilden den Inhalt dieses Buches. Es basiert auf der vierzigjährigen Beschäftigung des Autors mit dem Thema und versucht die Forschungen hunderter Kollegen und Kolleginnen zusammenzufassen.

Die Arbeit wäre daher nicht ohne Hilfe vieler möglich gewesen. Zahlreiche Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen in ganz Europa und darüber hinaus haben nicht nur durch ihr publiziertes Wissen zum Entstehen dieses Buches beigetragen, sondern auch durch Kooperationen und Tagungseinladungen, durch Übermittlung von Büchern und Pdfs, sowie durch persönliche Diskussion. Genannt seien in Wien insbesondere Andrea Sommer-Mathis, Katrin Keller und Werner Telesko (Österreichische Akademie der Wissenschaften), Hellmut Lorenz, Inge Schemper-Sparholz, Stefan Albl und Sebastian Schütze sowie Karl Vocelka, Thomas Winkelbauer und Martin Scheutz (Universität Wien), Sabine Haag, Sylvia Ferino Pagden, Gudrun Swoboda, Franz Pichorner, Matthias Pfaffenbichler, Stefan Krause, Franz Kirchweyer und Paulus Rainer (Kunsthistorisches Museum), Christoph Metzger und Christian Benedik (Albertina), aber auch Elfriede Iby (Schönbrunn), Ilsebill Barta (ehem. Hofmobiliendepot), Renate Leggat-Hofer (ehem. Bundesdenkmalamt), Edgar Lein (ehem. Universität Graz) und Roswitha Juffinger (ehem. Residenzgalerie Salzburg). In Deutschland waren u. a. Sibylle Appuhn-Radtke (ehem. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München), Barbara Stolberg-Rillinger (Wissenschaftskolleg Berlin), Mark Hengerer und Ulrich Pfisterer (LMU München), Harriet Rudolph (Universität Regensburg), Dagmar Eichberger (Heidelberg), Ivo Raband (Universität Hamburg) sowie Hendrik Ziegler (Universität Marburg) behilflich. Aus den Nachfolgestaaten der Monarchie standen mir Eliška Fučíková (ehem. Präsidentschaftskanzlei Prag), Štěpan Vácha (Akademie der Wissenschaften Prag), Miroslav Kindl (Erzbischöfliche Gemäldegalerie Kroměříž) und Martin Krumholz (Universität Olmütz), Jana Luková (Städtisches Museum Bratislava), Géza Galavics, Géza Pálffy, Borbála Gulyás und Bálint Ugry (Ungarische Akademie der Wissenschaften Budapest), Szabolcs Serfözö (Ungarisches National-

museum Budapest), Polona Vidmar (Universität Maribor), Matej Klemenčič (Universität Ljubljana), sowie Milan Pelc (Institut für Kunstgeschichte Zagreb) mit Rat und Tat zur Seite. In Spanien boten vor allem Fernando Checa Cremades und José Miguel Morán Turina (Universidad Complutense Madrid), Bernardo J. García García (Fundación Carlos de Amberes Madrid), Víctor Mínguez Cornelles und Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaime I Castelló de Plana), José Martínez Millán und Sergio Ramiro Ramírez (Universidad Autónoma de Madrid), José Luis Sancho, Carmen García Frias Checa, Ana García Sanz und Almudena Pérez de Tudela (Patrimonio Nacional) sowie Miguel Falomir Faus und David García Cueto (Museo Nacional del Prado), aber auch Álvaro Pascual Chenel (Universität Valladolid) und Pablo González Torne! (Museu de Belles Arts Valencia) Unterstützung an. In Belgien waren Krista De Jonge (Universität Leuven), Léon Lock (Low Countries Sculpture Society in Brüssel) sowie mein Cousin Wolfgang Entmayr (Brüssel) hilfreich und in der Schweiz Werner sowie Anja Oechslin (Bibliothek Stiftung Werner Oechslin Einsiedeln). In Italien ermöglichten Elisabeth Kieven und Sybille Ebert-Schifferer (ehem. Bibliotheca Hertziana Rom), Richard Bösel und Andreas Gottsmann (Österreichisches Historisches Institut Rom) sowie Andrea Maglio (Università Federico II Neapel) und Leo Andergassen (Meran) meine Studienaufenthalte. Unterstützung boten auch Giuseppe Bonaccorso und Cecilia Mazzetti di Pietralata. In Frankreich gab es eine Zusammenarbeit u. a. mit Thomas Gaehtgens (ehem. Centre Allemand Paris), Gérard Sabatier, Beatrix Saule und Mathieu da Vinha (Centre de Recherche du Château de Versailles), Éric Leroy du Cardonnoy (Universität Caen), Thomas Nicklas (Universität Reims) sowie Alexandre Gady (Musée du Grand Siècle Saint-Cloud) und Bénédicte Gady (Musée des Arts decoratifs Paris). In Großbritannien förderte Robert Evans (Oxford) mein Projekt. Als Anteil nehmende KollegInnen in den USA seien Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton) und Diane Bodard (New York) genannt. Franz Matsche (ehem. Bamberg), Robert Bireley SJ (ehem. Chicago), Allan Ellenius (ehem. Stockholm), sowie P. Gregor Lechner und Michael Grünwald (ehem. Stift Göttweig) sei der Dank für ihre Unterstützung ins Jenseits nachgesandt.

Bei der Beschaffung von Fotomaterial waren vor allem Ilse Jung (KHM), P. Roman Nägele (Stift Heiligenkreuz) Wolfgang Huber (Stift Klosterneuburg), Bernhard Rameder (Stift Göttweig) und Martin Mádl (Akademie der Wissenschaften Prag) behilflich. Für die Anfertigung von Fotos danke ich den Institutsfotografen Karl Pani, René Steyer und Armin Plankensteiner, vor allem aber meinem Bruder Josef Polleroß. Dem Verleger Michael Imhof und seiner Familie sei auch für die (Gast-)Freundschaft und der Mitarbeiterin Anja Schneidenbach für die professionelle und schöne Gestaltung gedankt. Veronika Birbaumer (München), Susanne König-Lein (Salzburg) und Sabine Miesgang (Wien) sowie Christian Blanco Fernández (Brüssel) und Sergio Ramiro Ramírez (Madrid) unterstützen mich beim Lektorat, Hans Christian Leitch beim Register. Den Stammbaum fertigte Wolfgang Reuscher an. Für die finanzielle Beihilfe bin ich der Niederösterreichischen Landesregierung (Hermann Dikowitsch), der Stadt Wien (Daniel Löcker) der Kommission für Geschichte der Habsburgermonarchie der ÖAW (Katrin Keller) und dem Instituto Cervantes Wien (Ignacio Martínez-Castignani) sowie den inserierenden Firmen zu großem Dank verpflichtet.



Hispania – Austria

Forschungsstand und Einleitung

Seit meinem Aufsatz über die Wiener Peterskirche im Jahre 1983¹ habe ich mich immer wieder mit der Repräsentation der Habsburger beschäftigt. Die Forschung zu diesem Thema ist in den letzten 40 Jahren allerdings so angewachsen, dass sie kaum mehr überblickt werden kann². Das Literaturverzeichnis dieses Buches verrät gleichfalls, dass wohl drei Viertel der Publikationen im noch nicht sehr weit fortgeschrittenen 21. Jahrhundert veröffentlicht worden sind. Das hat mehrere Ursachen.

Kulturwissenschaftliche Interdisziplinarität und europäische Sichtweise

Einerseits liegt es daran, dass die Geisteswissenschaften in den letzten Jahrzehnten von einem neuen kulturwissenschaftlichen, interdisziplinären und internationalen Standpunkt die Höfe, deren Netzwerke, deren Räume und deren Zeremoniell sowie deren ‚symbolisches Kapital‘ in den Fokus genommen haben. Beispielhaft seien etwa der von Jochen Berns und Thomas Rahn herausgegebene Marburger Tagungsband *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (1995), das von Allan Ellenius nach mehrjähriger internationaler Kooperation in englischer und französischer Sprache veröffentlichte Buch eines Forschungsprojektes der European Science Foundation *Iconography, Propaganda, and Legitimation* (1998), der Sammelband der portugiesischen Gulbenkian-Stiftung *Lugares de Poder. Europa Seculos XV a XX* (Orte der Macht, ebenso 1998) oder die Monographie von John Adamson *The Princely Courts of Europe*

1500–1750 (1999) zu nennen. Das Buch von Gérard Sabatier und Sylvène Edouard *Les monarchies de France et d’Espagne (1556–1715). Rituels et pratiques* (2001) und die Madrider Ausstellung *Cortes del Barroco* (Höfe des Barock, 2003) haben sich gleichfalls mit Fragen des Zeremoniells und der symbolischen Kommunikation in Spanien beschäftigt, während die deutschen Monographien *Des Kaisers alte Kleider. Verfassung und Symbolsprache des alten Reiches* von Barbara Stollberg-Rilinger (2008) sowie *Das Reich als Ereignis. Formen und Funktionen der Herrschaftsinszenierung bei Kaisereinzügen (1558–1618)* von Harriet Rudolph (2011) diese Thematik in Mitteleuropa aufgegriffen haben³. Den Krönungen in Böhmen und Ungarn wurden 2008, 2009, 2015, 2016, 2020 und 2021 Monographien oder Ausstellungskataloge gewidmet⁴. Parallel dazu hatte die Geschichtswissenschaft auch die Bedeutung der Bilder als wichtige Quelle entdeckt⁵.

Zumindest mehrjährig verstetigt wurden diese Forschungsschwerpunkte durch institutionelle Einrichtungen, unter denen wohl dem 1976 in Ferrara gegründeten Forschungszentrum *Europa delle Corti* die Vorreiterrolle zukommt⁶. Die deutsche *Residenzenkommission* von Werner Paravicini nahm 1985 zunächst mit einem Mittelalterschwerpunkt die Arbeit auf und trat 1994 mit dem Symposium *Zeremoniell und Raum (1200–1600)* in Potsdam ins Licht einer größeren interdisziplinären Öffentlichkeit⁷. Diese Kompetenz wird mit dem Folgeschwerpunkt *Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800)* bis zum Jahr 2026 fortgeführt werden. 1994 startete in Konstanz der Sonderforschungsbereich *Norm und Form* mit dem Forschungsprojekt *Politische und soziale Integration am Wiener Hof. Adelige Bestattung als Teil der höfi-*



Abb. 1 (oben) Die Klosterresidenz König Philipps II. von Spanien, 1563–1584; San Lorenzo de El Escorial

Abb. 2 (unten) Die Votivkirche Kaiser Karls VI. zum Hl. Karl Borromäus, 1715–1737; Wien, Karlsplatz

schen *Symbol- und Kommunikationsordnung* von Rudolf Schlögl und Mark Hengerer⁸. In Deutschland folgten der 1997 von Lutz Unbehau und Ulrich Schütte gegründete *Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzenkultur* mit zahlreichen Tagungsbänden⁹ sowie der Sonderforschungsbereich *Zur symbolischen Konstituierung von Stand und Rang in der Frühen Neuzeit* von Barbara Stollberg-Rilinger in Münster (2003)¹⁰.

In Großbritannien war schon 1995 von Philip Mansel, Robert Oresko, David Starkey und Simon Thurley die *Society for Court Studies* (1995) mit der Zeitschrift *The Court Historian* ins Leben gerufen worden¹¹, und Österreich folgte 1999 mit dem *Arbeitskreis Höfe des Hauses Österreich* unter der Ägide von Grete Walter-Klingenstein¹². In Frankreich nahm 2003 mit dem von Gérard Sabatier und Béatrix Saule initiierten *Centre de recherche du château de Versailles* gleich eine größere Institution ihre Arbeit auf und produziert seither mehrere Datenbanken und ein eigenes Internet-Bulletin¹³. Wertvolle internationale Arbeit leistete außerdem das 2010 gestartete europäische Forschungsnetzwerk *PALATIUM. Court Residences as Places of Exchange in Late Medieval and Early Modern Europe 1400–1700*. Das erste Produkt dieser Forschergruppe, eine auf einer Wiener Tagung basierende Internetpublikation, widmete sich ausdrücklich den Habsburgern: *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*¹⁴ (Abb. 1 und 2).

Eine zweite Triebfeder dieser Entwicklungen bildeten die politischen Umwälzungen im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Ebenso wie sich in Österreich nach 1945 der verschleierte Blick ganz bewusst auf die 1918 untergegangene multinationale Monarchie und deren Prunk gerichtet hat, um die Schrecken des Nationalsozialismus vergessen zu machen¹⁵, war es wohl in Spanien die Wiedererrichtung der Monarchie im Jahre 1978, die es sachlich naheliegend und politisch opportun erscheinen ließ, durch die Beschäftigung mit dem ‚Goldenen Zeitalter‘ der internationalen Habsburgermonarchie den Bürgerkrieg sowie die Franco-Diktatur mit der Unterdrückung der Katalanen und Basken zu überstrahlen. In den Nachfolgestaaten Österreich-Ungarns haben es erst das Ende des Kommunismus und des *Eisernen Vorhangs* einer jungen Generation erleichtert, ohne Vorurteile und Reisebeschränkungen die ‚Fremdherrschaft‘ der Habsburger auch in der zuvor als ‚schwarze Epoche‘ verteuflten Zeit nach der Niederlage der Protestanten in der Schlacht am Weißen Berg 1620 zu untersuchen¹⁶. Der Beitritt der ehemals von den Habsburgern regierten Länder Spanien (1986), Österreich (1995), Tschechien, Ungarn, Slowakei und Slowenien (2004) sowie Kroatien (2013) zur Europäischen Union hat dann sowohl den politischen Blick und das forschungsleitende Interesse als auch den Geldregen der entsprechenden Förderpötte auf die multinationalen Zusammenhänge der habsburgischen Herrschaft und Repräsentation gerichtet.

In Österreich markierten die Gedenkjahre 1980, 1983 und 1986 mit den Großausstellungen zu Maria Theresia,

Joseph II., der Wiener Türkenbelagerung und Prinz Eugen bzw. *Welt des Barock* den Wissenstransfer von der aus der ‚Lhotsky-Schule‘ hervorgegangen akademischen Lehrergeneration wie Walter Koschatzky, Günther Heinz, Rupert Feuchtmüller und Renate Wagner-Rieger sowie Elisabeth Kovács auf deren Schüler, zu denen sich auch der Autor dieses Textes in aller Bescheidenheit zählen darf. Die wissenschaftliche Bearbeitung des habsburgischen Erbes erfolgte in Österreich zunächst und traditionell an den dafür verantwortlichen Sammlungen des kunsthistorischen Museums¹⁷ sowie im Schloss Schönbrunn, im Mobiliendepot und in der Silberkammer¹⁸.

1999 wurde in Stuttgart die Rolle der Habsburger als Landesfürsten von Vorderösterreich in einer Landesausstellung gewürdigt. Und das Jahr 2000 markierte mit den Jubiläumsausstellungen zu Kaiser Karl V. in Spanien, Wien, Gent und Bonn eine neue Dimension europäischer Habsburgerforschung¹⁹, der 2006 Ausstellungen und Tagungen zur Erinnerung an das Ende des Römisch-Deutschen Reiches im Jahre 1806²⁰ folgten. Die Jahre 2017 bzw. 2019 boten schließlich zahlreiche Veranstaltungen und Publikationen zum 300. Geburtstag von Maria Theresia bzw. zum 500. Todestag von Kaiser Maximilian I. in Österreich, Deutschland, Italien, Ungarn und auch Frankreich.

Erst 2005 ist die Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in die kulturhistorische Habsburgerforschung eingestiegen. Unter der Leitung von Werner Telesko und Herbert Karner wurde damals das Großprojekt *Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg* begonnen und 2016 mit einer fünfbändigen Publikationsreihe abgeschlossen. Danach folgten Projekte zu Maria Theresia, und die Ausweitung der Forschungen auf die *Visuelle Kultur der Herrscherrepräsentation in Städten des habsburgischen Reichs – von Ferdinand I. bis Josef I. (1526–1711)* lenkte den Blick 2017 inhaltlich auch auf ‚nachgeordnete Dienststellen‘ sowie geographisch nach Böhmen, Mähren und Ungarn²¹. In Prag und Budapest lieferten neben den Nationalmuseen vor allem die entsprechenden Abteilungen der Akademien der Wissenschaften kontinuierlich Beiträge zu den uns interessierenden Fragestellungen. In beiden Ländern wurden jüngst Überblicksdarstellungen verfasst, in Tschechien zur habsburgischen Repräsentation des 17. und 18. Jahrhunderts von Jiří Hrbek und Štěpán Vácha, in Ungarn zu Maria Theresia von Szabolcs Serfözy²².

In Spanien bildeten der *IV Centenario del Monasterio de El Escorial* (1986) und die Dissertation von Fernando Checa Cremades zu Karl V. (1987) den Auftakt, dem 1993 ein Buch über Philipp II. und 1994 eine Ausstellung über den Madrider Alcázar folgten²³. Die ebenso zahl- wie umfangreichen staatlichen Gedenkausstellungen zum 400. Todestag Philipps II. im Jahr 1998 lösten dann einen regelrechten Habsburgerboom aus. Neben den etablierten Zentren der kunsthistorischen Habsburgerforschung wie dem *Museo Nacional del Prado* sowie den im *Patrimonio Nacional* und im *Palacio*

Real tätigen Kolleginnen und Kollegen wurde in der Folge an mehreren Universitäten eine junge Generation von Habsburg-Fachleuten und Spezialistinnen herangebildet, von denen stellvertretend nur Pablo González Tornel, Inmaculada Rodríguez Moya oder Álvaro Pascual Chenel genannt seien. Víctor Mínguez Cornelles gab 2007 den Tagungsband *Visiones de la monarquía hispánica* heraus und gründete 2013 die Arbeitsgruppe *Iconografía e Historia del Arte* an der Universität Jaume I in Castellón de la Plana, die sich mit einem geographischen Schwerpunkt auf den habsburgischen Besitzungen in Europa und Lateinamerika zum Mittelpunkt der kulturwissenschaftlichen Habsburgforschung auf der iberischen Halbinsel entwickelte. Zuletzt erschien 2021 das Buch *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquistas*, in dem die kriegerische Dimension der habsburgischen Repräsentation beleuchtet wurde²⁴.

Und 2015 wurde sogar im Museo Nacional de Arte der Hauptstadt des ehemals kolonialen Mexiko die umfangreiche Ausstellung *La Monarquía Hispánica en el Arte* präsentiert, die auch wenig bekannte Kunstwerke des Vizekönigreiches aus dem 17. Jahrhundert vorstellte²⁵.

Institutionelle Zentren der europäischen Habsburgerforschung bildeten außerdem die Madrider *Fundación Carlos de Amberes* unter der Leitung von Bernardo García García mit zahlreichen Tagungen und Ausstellungen, die den im 16. Jahrhundert geschaffenen Zweck der Stiftung – eine Brücke zwischen Madrid und den spanischen Niederlanden zu bilden – wieder aufleben ließ. Aus der Gegenrichtung bemühte sich das Netzwerk um die belgische Architekturhistorikerin Krista De Jonge – zuletzt mit dem 2020 gestarteten Forschungsprojekt *Spatial Strategies of Self-Representation in the Habsburg Low Countries. The Nobility and the Invention of the Well-Ordered Landscape* – um eine transnationale Aufarbeitung der dynastischen Architekturgeschichte. Seit 2016 erscheint im belgischen Brepols-Verlag die Buchreihe *Habsburg Worlds*, welche aber bisher meist ebenfalls durch das Nebeneinander von zentral- und westeuropäischen sowie iberischen Beiträgen gekennzeichnet war. Im fünften Band von 2021 wurden immerhin unter dem Titel *Eagles Looking East and West* Querverbindungen zwischen Ungarn und Spanien aufgearbeitet²⁶.

Ebenso wie im Gebiet des Römisch-deutschen Reiches kam es auf der Apeninnenhalbinsel auch außerhalb der eigentlichen Herrschaftsgebiete zur Repräsentation der Habsburger aus politischer Loyalität oder zeitgeschichtlicher Bedeutung. Stellvertretend für diese Untersuchungen sei die Berliner Dissertation von Uta Barbara Ullrich über die Darstellungen Karls V. aus dem Jahre 2006 genannt.

Und selbst an der Universität Reims, also mitten im bourbonischen ‚Feindesland‘ der Habsburger, plante man 2015 ein interdisziplinäres ANR-Forschungsprojekt zu den literarischen und künstlerischen Darstellungen der Habsburger-Dynastie im spanischen und im deutschsprachigen Raum.

Der 2018 publizierte Band der Serie *Studia Habsburgica* trug den bezeichnenden Titel *Les Habsbourg en Europe. Circulation, échange, regards croisés*²⁷. Analog zum freien Verkehr sowie parallel zu den unfreiwilligen Migrationsströmen wurden nun auch deren historische Vorstufen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert untersucht²⁸. Die Repräsentation der Habsburgerinnen wurde zunächst für Belgien und Spanien von Dagmar Eichberger, Annemarie Jordan sowie Almudena Pérez de Tudela erforscht und zuletzt auch von Katrin Keller, Marion Romberg und Susanne König-Lein in Österreich in den Blick genommen.

Habsburgische Sammlungen²⁹

Nach der Veröffentlichung des Prager Inventars Kaiser Rudolfs II. aus den Jahren 1607–11 im Jahre 1976 und im Gefolge der Ausstellungen des Jahres 1988 galt das Interesse der internationalen Kunstwissenschaft auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder dieser bedeutenden, aber aufgrund der Plünderung Prags durch die Schweden teilweise in alle Welt zerstreuten Sammlung. Verkörperten zunächst vor allem Thomas DaCosta Kaufmann sowie Eliška Fučíková die Forschungen zur Kunst Rudolfs II., so liegt seit 2001 mit dem zur Zeit von dem bereits der nächsten Generation angehörenden Štěpán Vácha betreuten Jahrbuch *Studia Rudolphina* ein eigenes Publikationsorgan zu Fragen der Sammlungen dieses Herrschers vor. In dessen 23. Ausgabe von 2021 hat Jürgen Zimmer einen Überblick über die Schatz- und Kunstkammer Rudolfs II. in Prag geboten³⁰.

Durch die Neuaufstellung der Ambraser Kunstkammer in den Jahren 1974–81 wuchs parallel dazu auch die Beschäftigung mit der Sammeltätigkeit des Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, und mit Hilfe jährlicher Sonderausstellungen wird dieses Wissen kontinuierlich um neue Aspekte bereichert – zuletzt vor allem mit der tschechisch-österreichischen Ausstellung des Jahres 2017 sowie der gemeinsamen Monographie von 2021 zur Biographie und Kunstförderung des Tiroler Landesfürsten³¹.

Der dritte große Habsburgische Sammler, Erzherzog Leopold Wilhelm, geriet seit den 1990er Jahren sowohl in Österreich als auch in Belgien verstärkt in den Fokus von HistorikerInnen und KunsthistorikerInnen. Eine vorläufige Zwischenbilanz bieten Sonderausstellung und Katalog des kunsthistorischen Museums anlässlich des 400. Geburtstages des Erzherzogs im Jahre 2014³². Von den Sammlern des 18. Jahrhunderts ist Kaiser Franz I. Stephan wohl die am besten erforschte Persönlichkeit, auch wenn hier die Schwerpunkte einerseits auf dem lothringischen Erbe, andererseits im naturwissenschaftlichen Bereich liegen³³.

Neben diesen kontinuierlich beforschten Spitzen wurden die anderen Familienmitglieder und deren Beitrag zu den kaiserlichen Sammlungen erst teilweise beleuchtet: die Kaiser von Ferdinand I. und dem im Schatten seines Sohnes ste-



Abb. 3 Der Kunstsammler Rudolph II. als Tugendvorbild für Erzherzog Karl, Gouache im Schulbuchmanuskript *Theatrum Austriacum* des Jesuiten Andreas Paur, um 1695; Chicago, Newberry Library, Wing Ms. fZW 1.696

henden Maximilian II.³⁴ über Ferdinand III. und Leopold I.³⁵ bis hin zu Karl VI.³⁶ und Maria Theresia³⁷ konnten immerhin als Sammlerpersönlichkeiten erste Konturen gewinnen. Die Sammeltätigkeit an den habsburgischen Höfen in Graz und Innsbruck erregte ebenfalls in den letzten Jahren wieder das Interesse der Forschung³⁸.

Erfreulicherweise liegen inzwischen jedoch auch mehrere Publikationen vor, die die Institutionen der habsburgischen Kunst- und Wunderkammer³⁹, der Gemäldegalerien in Wien und Prag⁴⁰ sowie der Münzsammlung⁴¹ im Längsschnitt oder anhand von thematischen Schwerpunkten verfolgen. Diese Bestrebungen kulminierten einerseits im Konzept der Neuaufstellung der Kunstkammer im Jahre 2013⁴², andererseits in einem von Gudrun Swoboda geleiteten Forschungsprojekt zur kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere⁴³. Durch die Ausstellung des Jahres 2014 erhielt auch die Erforschung der Anfänge der Albertina um 1800 neue Auftriebe⁴⁴. Parallel zur Sammlung seines Onkels legte Kaiser Franz II. eine neue Graphiksammlung an, die vorwiegend Porträts umfasst und ebenfalls seit kurzem wissenschaftlich aufgearbeitet ist⁴⁵.

Gleichzeitig entstand in Spanien eine Vielzahl an Publikationen, unter denen nur die Aufsatzsammlung *Museo Imperial* von Fernando Checa Cremades von 2013 genannt sei. Als Schwerpunkt der spanischen Forschung sind die ‚topographischen Sammlungskataloge‘ bzw. Rekonstruktionen der Bestände im Alcázar, im Escorial und in den Madrider Königsklöstern⁴⁶ sowie die Erforschung der habsburgischen Skulpturensammlungen hervorzuheben⁴⁷. Auch die umfangreichen geistlichen Schatzkammern und Reliquienbestände traten in den letzten Jahren verstärkt ins Licht der internationalen Forschung⁴⁸, obwohl die These, dass es sich dabei gleichsam um die weibliche Variante des Sammelwesens handelt⁴⁹, bestenfalls eine Halbwahrheit darstellt⁵⁰. Als neuer Aspekt verdient außerdem die Beschäftigung mit familiären und diplomatischen Geschenken genannt zu werden⁵¹.

Bisher nicht beachtet wurde in diesem Zusammenhang jedoch, dass die Sammeltätigkeit um 1700 ebenso zu einer habsburgischen Familientugend geworden war wie die Frömmigkeit. Als der Beichtvater und Privatlehrer von Erzherzog Karl, der Jesuit Andreas Paur, diesem um 1695 eine illustrierte Handschrift unter dem Titel *Theatrum Austriacum*



Abb. 4 Die Kaiserliche Gemäldegalerie in der Stallburg mit Stifterporträt Karls VI. von Francesco Solimena, Bildinventar von Ferdinand à Storffer, Gouache auf Pergament, 3. Band, fol. 53, 1733; Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

mit einem an den kaiserlichen Vorfahren exemplifizierten Tugendkatalog als Lehrbuch vorlegte, wurden darin etwa Ferdinand II. als Beispiel für die Frömmigkeit (Abb. 300) und Rudolph II. als Vorbild eines Kunstsammlers präsentiert (Abb. 3)⁵². Ebenso bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass hier die modernste Form der Einrichtung einer Gemäldegalerie vorgeführt wurde, die Kaiser Karl VI. 30 Jahre später in der Stallburggalerie verwirklicht hat⁵³ (Abb. 4).

Feste und Theater

Die Publikationen dazu sind so umfangreich, dass es nicht sinnvoll schien, für unser Literaturverzeichnis eine Vollständigkeit auch nur anzustreben. Der Aufschwung der habsburgischen Festforschung setzte 1976 mit der Dissertation von Karl Vocelka *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600* ein, der mit einer gewissen Verzögerung 1988 bzw. 1994 die Dissertationspublikationen von Herbert Seifert und Andrea Sommer-Mathis über die habsburgischen Hochzeiten des 17. bzw. 18. Jahrhunderts folgten⁵⁴. Den Auftakt im neuen Jahrtausend bildeten 2001 das Sonderheft *Thema Feste* der interdisziplinären Zeitschrift *Frühneuzeit-Info*, welches neben vier

Aufsätzen einen Katalog *Feste des Wiener Hofes von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* mit 424 Ereignissen sowie eine 1181 zeitgenössische Publikationen zählende Bibliographie dazu umfasst. Dieses Projekt stand unter der Leitung von Karl Vocelka, während 2016 wieder Andrea Sommer-Mathis mit einem Schwerpunktheft der *Frühneuzeit-Info* zum Wissenszuwachs beigetragen hat⁵⁵. Auch das Kunsthistorische Museum hat 2016 die Thematik aufgegriffen⁵⁶ und sich in den letzten Jahren vor allem der habsburgischen Turnierkultur gewidmet⁵⁷. Genannt seien jedoch auch die tschechischen, slowakischen und ungarischen Publikationen zu den Krönungen sowie die Ausstellung in Kremsier/ Kroměříž bzw. die Dissertation von Miroslav Kindl über die Feste Kaiser Leopolds I. und deren Quellen im Jahr 2017⁵⁸. In vielen Fällen waren es ja die Magistrate und Bürger der landesfürstlichen Städte bzw. der Reichsstädte oder die dort tätigen kaiserlichen Minister, welche diese Feierlichkeiten organisierten⁵⁹.

Die lange zurückreichende Tradition der Erforschung der habsburgischen Feste in den Niederlanden erlebte in den letzten Jahren ebenfalls eine neue Blüte⁶⁰, mit dem Madrider



Abb. 46 Kaiser Karl VI. als Triumphator über die Osmanen, Ölgemälde von Bartolomeo Altomonte, 1727/28; St. Florian, Marmorsaal

Abb. 47 Die erste Verleihung des St. Stephansordens durch Königin Maria Theresia in Anwesenheit der Grafen Esterházy, Grassalkovich, Batthyány, Hatzfeld und Barkoczy (1764), Deckenfresko von Franz Anton Maulbertsch, um 1768; Wien, Ungarische Botschaft, Zimmer des Botschafters





Abb. 77 Medusenschild Kaiser Karls V. von Filippo und Giovanni Battista Negrolì, um 1550; Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.-Nr. A 693a



Abb. 78 Sturz der Giganten durch Jupiter, Rückseite einer Silbermedaille von Leone Leoni auf den Sieg Kaiser Karls V. über die Protestanten bei Mühlberg, 1549; Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. 19 bß

sprechenden Panegyrik einherging. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Reliefs der oben genannten spanischen Residenz sowie mehrere Mailänder Prunkrüstungen Karls V. zu nennen, da der Herrscher hier auch ikonographisch in die Tradition seiner antiken Vorgänger eingereiht wurde.

Nach der Kaiserkrönung in Bologna im Jahre 1530 war es vor allem der Feldzug des Habsburgers nach Tunis im Jahre 1535, der eine neuerliche Welle retrospektiver Texte sowie Bilder hervorbrachte und Karl wurde nun mehrfach als neuer *Scipio Africanus* verherrlicht¹⁰⁵. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist der Prunkschild, den Ferdinand I. bei Filippo Negrolì um 1540 als Geschenk für seinen Bruder anfertigen ließ (Abb. 77): durch die Darstellungen der vier römischen Afrikahelden Scipio, Caesar, Augustus und Claudius sowie des Medusenhauptes wird der Habsburger sowohl als neuer *Africanus* gepriesen als auch als neuer Perseus, dessen Gegner beim Anblick des Medusenhauptes zu Stein erstarren müssen¹⁰⁶.

Auf dem Paradeschild nach einer Zeichnung von Giulio Romano aus der gleichen Zeit wurde die Darstellung Karls V. als Lenker des *Staatsschiffes* sowohl durch die antike Rüstung und die Herrschaftszeichen als auch durch die bekrönende *Victoria* und die typologische Gleichsetzung mit Neptun so-

wie Herkules den Repräsentationsformen der altrömischen Imperatoren angeglichen¹⁰⁷. Analog dazu verweisen etwa die Darstellungen des Neptun von Niccolò da Corte und Juan del Campo sowie eine Allegorie des Friedens von Juan de Orea aus der Zeit um 1550 an der Fassade des Palastes in Granada auf die Beherrschung des Meeres und den Triumph des Friedens nach antikem Vorbild¹⁰⁸.

Neben dem Meeresgott und dem Tugendhelden, der auch den Spanienbezug verkörperte¹⁰⁹, muss schließlich Jupiter als dritte wichtige mythologische Identifikationsfigur genannt werden, die Karl V. mit seinen römischen Vorgängern gemein hat. Sogar an der Fassade des kaiserlichen Mauthauses in Stein von 1536 prangte das Wappen Karls V. mit der auf den Kaiser als Göttervater verweisenden Inschrift *IVPI-TER IN COELIS CESAR REGIT OMNIA TERRIS*¹¹⁰. In der antiken Ikonographie besonders eindringlich führten zwei Silbermedaillen von Leone Leoni aus dem Jahre 1549 diese Gedanken vor, deren Avers den Kaiser mit Lorbeerkranz zeigt, während auf der Rückseite der Sturz der Giganten durch den Göttervater auf den Sieg in der Schlacht bei Mühlberg verwies¹¹¹ (Abb. 78).

Auf diesen Sieg des Kaisers bezieht sich bekanntlich auch das Reiterporträt Tizians im Prado (Abb. 432), das in unterschiedliche ikonographische Traditionen eingereiht wurde. Neben dem Motiv des heiligen Georg oder Jakob sowie der allgemeinen Miles-Christi-Thematik wurden mehrfach auch antike Wurzeln für die Bilderfindung namhaft gemacht. Laut Luis de Avila y Zúñiga hat der Kaiser selbst mit seinem Ausspruch *Veni, Vidi, Deus Vixit* seinen Sieg an der Elbe in eine Reihe mit der Überquerung des Rubikon durch Caesar und mit der göttlichen Unterstützung von Konstantin gestellt: *Dann erreichte der Kaiser und König der Römer mit seinen Reitern das Ufer des Flusses [...] Es war wie Caesars Überquerung des Rubicon, von der die Alten berichten, als er die berühmten Worte sprach ‚Veni, vidi, vici‘. Der Kaiser widmete seinen großen Sieg Gott, der ihm diesen schenkte; und so benutzte er Caesars drei Worte, dessen letztes er änderte, wie es einem christlichen Fürsten gebührt: ‚Ich kam, ich sah, Gott siegte‘*¹¹². Vor allem die ungewöhnliche Lanze Karls wurde daher mit der römischen *hasta* verglichen, wie sie auf antiken Kaisermünzen mehrfach zu sehen ist. Von den entsprechenden antiken Reiterbildnissen sind besonders die *profectio Augusti* – der Aufbruch in die Schlacht – des Kaisers Trajan (Abb. 76) sowie die *decursio* – der Blick des Feldherrn über das Schlachtfeld – zu nennen¹¹³.

Ebenso wie Tizian wohl die antiken Wurzeln seiner Darstellung bewusst mit christlichen Motiven im Sinne einer *Superatio* verband, sind auch die Skulpturen Leone und Pompeo Leonis¹¹⁴ ikonographisch vielfältig, aber „alles bezieht sich auf die römische Welt als ideologische Heimat von Karls Reich“. So stehen etwa die Bronze- und Marmorbüsten Karls V. in der Nachfolge der bekannten Büste des Kaisers Commodus¹¹⁵. Den antikisierenden Grundzug verkörpern nicht nur die Materialien Bronze¹¹⁶ und Marmor¹¹⁷, sondern



Abb. 79 Kaiser Karl V. mit dem Adler Jupiters, Marmorstatue von Leone und Pompeo Leoni, 1549–64; Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. E000267



Abb. 80 Kaiser Karl V. als Sieger über den Furor, Bronze-
statue von Leone und Pompeo Leoni, 1551–64; Madrid,
Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. E000273

auch der römische Muskelpanzer (*lorica musculata*)¹¹⁸, die lateinischen Inschriften sowie der Adler des antiken Göttervaters. Dieser sitzt auch zu Füßen der Marmorstatue Karls V. von Leone Leoni im Prado (Abb. 79). Die Skulptur wird außerdem durch die Rüstung *alla romana* mit Löwenhaupt als Schulterklappe, durch den antiken Helm sowie durch die Sockelinschrift *IMP. CAES. CAROLVS V. AVG.* in die Tradition der antiken Amtsvorgänger gestellt¹¹⁹.

Noch deutlicher wird der Antikenbezug bei der in mehreren Phasen zwischen 1551 und 1555 von Leone und Pompeo Leoni geschaffenen monumentalen Bronze-Gruppe Karls als *Sieger über den Furor* (Abb. 80), die den Habsburger nach dem Sieg über die protestantischen Kurfürsten bei Mühlberg als neuen Friedenskaiser Augustus verherrlichen sollte. Vielleicht als Ersatz für ein nicht zustande gekommenes Reiterstandbild des Mailänder Statthalters Ferrante Gonzaga zu Ehren des Kaisers nach dem Muster des Marc Aurel¹²⁰ ersetzte Leoni die Allegorien der *Victoria* und der bezwungenen *Germania* durch die Personifikation des *Furors*, die ähnlich wie Tizians Reiterporträt römische Wurzeln mit der Idee des *Miles christianus* verbinden konnte¹²¹. Zentrales Motiv der Antikenrezeption ist allerdings in diesem Fall die Nacktheit des Körpers, die laut Leoni nach den Vorbildern auf römischen Münzen Göttern und Kaisern vorbehalten war und die Tugend des Habsburgers verkörperte. Denn die Sockelumschrift *CAESARIS VIRTUTIS DOMITVS FVROR* (Durch die Tugend



Abb. 81 Kaiser Augustus als Jupiter, Sardonyxkameo aus dem
Besitz Kaiser Rudolfs II., um 30–20. v. Chr.; Wien, Kunst-
historisches Museum, Antikensammlung, Inv.-Nr. IXa 54



Abb. 82 Kaiser Karl V. in antikisierender Rüstung, Marmorbüste
von Baccio Bandinelli (?), um 1550; Madrid, Museo Nacional del
Prado, Inv.-Nr. E000284

des Kaisers wurde der Furor bezwungen) bringt eindeutig zum Ausdruck, dass nicht der Kaiser als Person, sondern dessen Tugend die Raserei bezähmt habe¹²², während sich der Künstler selbst – ein mehrfacher Mörder – offensichtlich in der Gestalt des Lasters porträtierte. Schon beim spanischen Triumphbogen in Antwerpen (Abb. 73) waren nackte Männerfiguren *antiquo ritu*, also nach antikem Gebrauch, angebracht worden, um den heroisch-göttlichen Anspruch dieser Skulpturen zu veranschaulichen¹²³. Und der spätere kaiserliche *Antiquarius* Jacopo Strada de Rosberg präsentierte in seinem Karl V. gewidmeten ikonographischen Münzhandbuch ebenfalls entsprechende Motive. So zeigt eine Münzenrückseite ein Denkmal des nackten Jupiters mit dem Adler und der Widmungsinschrift *IOVI VICTORI*, während die Reversseite einer Münze von Gallienus Augustus den nackten Herkules als Verkörperung der *VIRTUS AVGVSTI* und damit sozusagen des kaiserlichen ‚Staatskörpers‘ präsentiert. Eine mit Karl V. durch die erhobene Rechte vergleichbare Pose und Bedeutung zeigt etwa ein Kameo aus dem Besitz Kaiser Rudolfs II., auf dem Augustus durch göttliche Nacktheit, Ägis, Blitz und Adler jupitergleich dargestellt wurde¹²⁴ (Abb. 81).

Die archäologische Sorgfalt Leone Leonis beweisen nicht zuletzt die in seiner Werkstatt geschaffenen Münzen des Herzogtums Mailand. So entstand um 1550 eine Silbermünze, die auf der Vorderseite das Brustbild des *IMP[erator] CAES[ar] CAROLVS V AVG[ustus]* mit antikem Panzer und Lorbeerkranz zeigt, während auf der Rückseite die *S[enatus] P[opulusque] MEDIOL[anensis] OPTIMO PRINCIPI PIETAS* abgebildet wurde, d. h. die altrömische Personifikation der Frömmigkeit bzw. politischen Loyalität nach dem Muster des SPQR auf einem Sesterz des Caligula (um 40 n. Chr.)¹²⁵.

Die „dezidiert altrömische Darstellungsweise“, die Baccio Bandinelli bei einer Marmorbüste Karls V. (Abb. 82) sowie Leone und Pompeo Leoni bei der lebensgroßen Panzerstatue Philipps II. (Abb. 407) vorführten¹²⁶, sollte nicht nur „die römische und kaiserliche Würde der Dynastie hervorheben“, sondern nach Meinung von Fernando Checa als konkreter Bezug auch die Hoffnungen Karls zum Ausdruck bringen, Philipp II. auf dem Kaiserthron seinem Vater nachfolgen zu lassen¹²⁷. Tatsächlich bezeichnet die Inschrift der Skulptur Philipp II. als *CAROLI V F[ilius]*, und eine Kupfermünze von Joachim Deschler aus der Zeit um 1548 zeigt auf der Vorderseite Karl V. in antiker Büstenform, während auf der Rückseite Philipp II. als *CAROLI.V. CAES[aris] F[ilius]* zu Pferd nach dem Muster des Marc Aurel erscheint¹²⁸. 1549 wurden der Kaiser und sein Sohn an einem Triumphbogen in Antwerpen als besserer Herkules, der vom größeren Atlas die Weltkugel und damit metaphorisch die Regierungsverantwortung übernimmt, dargestellt¹²⁹. Philipp II. wurde außerdem inmitten der Allegorien der vier Erdteile als *Rex, o Caesarque future*, als der zukünftige Kaiser, tituliert¹³⁰. Als Hubert Goltz 1557 seinen Bildband der römischen Münzporträts vollendete, trug er der aktuellen Politik Rechnung, indem er als letzte Herrscher Philipp II. und Maximilian II. gemeinsam porträtierte. Der *Antiquarius* veranschaulichte dies nach dem Vorbild römischer Münzen durch das Motiv der *CONCORDIA PRINCIPVM*, wobei der Spanier mit Lorbeerkranz, der Österreicher hingegen mit der antiken Zackenkrone porträtiert wurde¹³¹.

Die politische Dimension dieser Antikenrezeption wird auch durch Geschenke aus Rom unterstrichen. Im Jahr 1562 erhielt der spanische König nämlich von Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano – als Ersatz für die vom Papst dem spanischen König zugedachten, aber von Großherzog Cosimo an sich gebrachten antiken Originale – zwölf Büsten römischer Caesaren und eine von den Bildhauern Sormano und Bonanome geschaffene Büste Karls V. sowie einen Bronzenachguss des *Dornausziehers* geschenkt. 1568 folgte eine weitere Serie von zwölf Imperatorenbüsten als Geschenk von Papst Pius IV. und eine von dessen Nachfolger¹³².

Obwohl Philipp II. gut hundert antike Skulpturen in Original und Kopie besaß und eine Imperatorensérie im Garten von Aranjuez aufstellen ließ, scheint er jedoch den Antiken

ein zunehmend geringer werdendes Interesse entgegengebracht zu haben¹³³. Nach dem Scheitern der Hoffnung auf die Kaiserwürde bzw. dem vorläufigen Verzicht auf diese im Jahr 1555 hätten die Skulpturen *all’antica* nach Meinung von Checa Cremades nämlich ihren Sinn verloren und seien deponiert worden¹³⁴. Egal, ob dies aus wachsender Abneigung gegen die heidnische Antike oder aus der zunehmenden Liebe zur Malerei resultierte, es wirkt wie eine Bestätigung der These des spanischen Autors, dass der König 1566 Jacopo Stradas Projekt einer antiken Ikonologie nicht unterstützt und 1578 seine 24 aus Rom erhaltenen Imperatorenbüsten Kaiser Rudolph II. zum Kauf angeboten hat¹³⁵. Dies ist jedoch nur ein scheinbarer Widerspruch zur Tatsache, dass sich Philipp II. bei der Errichtung des Escorial (Abb. 1) sehr wohl der vitruvianischen Formensprache bediente, um seinen Klosterpalast in die Tradition des Salomonischen Tempels und der antiken Weltwunder zu stellen¹³⁶.



Abb. 83 Erzherzog Ferdinand I., Marmorbüste, um 1525; Staré Hradý, Schloss

Ferdinand I.

Karls jüngerer Bruder wurde 1531 zum Römischen König gewählt und sicherte 1556 die Kaiserkrone für die österreichische Linie des Hauses. Es scheint daher naheliegend, dass die aus dieser Situation resultierende Rivalität zwischen den beiden Brüdern¹³⁷ bzw. deren Nachkommen auch in Mitteleuropa eine entsprechende Legitimationsstrategie zur Folge hatte. In scheinbarem Gegensatz zu dieser Vermutung oder vielleicht gerade deshalb finden wir die ersten antikisierenden Darstellungen Ferdinands allerdings bereits vor jenen seines kaiserlichen Bruders! So wurde der Erzherzog schon um 1523/25 bei einer Marmorbüste im Schloss Staré Hradý u Libáně im Harnisch *alla romana* dargestellt (Abb. 83), während Karl zu dieser Zeit noch in der traditionellen Weise mit zeitgenössischer Kleidung porträtiert wurde¹³⁸.

Derselbe Befund zeigt sich in der Architektur, wenn man das Portal des königlichen Zeughauses in Wiener Neustadt (Abb. 84) mit der formal sehr verwandten Eingangslösung des Schlosses Breda vergleicht. Graf Hendrik III. von Nassau, der als Feldherr und Vertreter Karls V. 1530 gleich hinter dem Kaiser am Einzug in Bologna teilgenommen hatte, ließ gemeinsam mit seiner spanischen Gattin Mencía de Mendoza¹³⁹ nach der Rückkehr seine Residenz von italienischen Künstlern in moderner Form umgestalten. Damit wurde er zu einer „Schlüsselfigur für die Vermittlung der italienischen Renaissance“ in die Niederlande¹⁴⁰. Während aber das Portal in Breda mit dem Wappen Karls V. vom Bologneser Künstler und Raffael-Mitarbeiter Tommaso Vincidor erst um 1534/35 geplant wurde¹⁴¹, war das Relief mit dem Wappen Ferdinands I. laut Inschrift bereits 1524 vollendet und damit auch einige Jahre vor den ersten Renaissance-Planungen des Kaisers in Spanien. Stilistisch schließt das Wiener Neustädter Portal von Francesco da Pozzo an die Wiener Frührenaissance oberitalienischer Prägung an¹⁴². Da die antikisierende Inschrift Ferdinand jedoch nicht nur als Enkel des *CESAR AVGVSTVS* Maximilian, sondern auch als Bruder des *IMPERATORS* Karl nennt¹⁴³, können wir wohl davon ausgehen, dass die Gestaltung ein politisches Programm visualisiert. Vielleicht hat Ferdinand I. sogar bewusst das Formenvokabular der Frührenaissance seiner Amtsvorgänger Matthias Corvinus sowie Wladislaw Jagiello¹⁴⁴ mit der von Maximilian I. propagierten Ideologie der *Translatio Imperii* verbunden¹⁴⁵.

In Wien scheint aber darüber hinaus die Vorstellung, die Stadt hätte schon in der Antike als *der ersten Kayser Sitz und kayserlicher Pallast* gedient, eine nicht unwesentliche Rolle gespielt zu haben. Sie findet sich noch 1619 und 1692 in den deutschen Ausgaben der erstmals 1546 gedruckten Geschichte Wiens des Historikers Dr. Wolfgang Lazius, wobei von einem Aufenthalt der Kaiser Augustus, Tiberius, Drusus Germanicus, Caligula, Sergius Galba, Vespasian, Nerva, Trajan und Marc Aurel berichtet wird: *So befinde ich nun, daß der Kayser Octavianus, so zu allerersten Augustus das ist ein Meh-*



Abb. 84 Portal des königlichen Zeughauses, Francesco da Pozzo, 1524; Wiener Neustadt

des Ganymed mit dem Adler als Fuß ergänzt²⁵¹. Langedijk sieht in der Skulptur ein Sinnbild der zu Gott emporschwebenden kaiserlichen Seele; mir scheint es allerdings nahe-liegender, im Mundchenk des Göttervaters den antiken Vor-gänger eines kaiserlichen Kammerdieners zu vermuten.

Diesen imperialen Anspruch verkörperte auch die Archi-tektur der um 1600 neu geschaffenen Sammlungsräume. Der Kaiser folgte dabei nicht nur dem Muster eines Galerie-traktes im VII. Buch von Serlio²⁵², sondern insbesondere dem Beispiel der *Galleria degli Uffizi* in Florenz, wo Rudolphs On-kel Francesco I. de' Medici ab 1582 einen Teil seiner Samm-lung präsentierte, sowie der 1583–85 von Vespasiano Gon-zaga errichteten *Galleria degli Antichi* in Sabbioneta²⁵³. Der öffentliche Zugang zur kaiserlichen Kammer erfolgte über eine Ovaltreppe, die offensichtlich eine direkte Para-phrase des Stiegenhauses war, das Ottavio Mascarino

1583/84 für Papst Gregor XIII. in der päpstlichen Sommer-residenz am Quirinal errichtet hatte²⁵⁴.

Ein noch deutlicheres Zeugnis höchster künstlerischer und politischer Absicht wie diese päpstlich-römische Treppe bildete wohl der Neubau des 43 x 10,4 x 7,5 Meter großen *Spanischen Saals* sowie des 48 x 21,5 x 10 Meter großen *Neuen Spanischen Saals*, denen auch architekturgeschichtlich „eine hervorgehobene [...] politisch-repräsentative Bedeutung zu-kommt“²⁵⁵ und die als Pinakothek bzw. als Glyptothek dien-ten. 1597 entschied sich Rudolph, die schon vollendete Holzdecke durch einen gemalten Plafond von Paul Vrede-man de Vries zu ersetzen²⁵⁶. Es ist also davon auszugehen, dass dem Kaiser zumindest für den ab 1601 *Neu Erbauten Spanisch. Saal* etwas künstlerisch Neuartiges vorschwebte, und tatsächlich wurden sowohl der große als auch der kleine Saal von Hans und Paul Vredeman de Vries mit Scheinarchi-tektur versehen: Im großen Saal wurde eine 200 Fuß lange und 80 Fuß breite Deckenmalerei auf Leinwand geschaffen und zwar so, *dass man das Gewölbe durch verkürzte Pfeiler er-höhte, die Wölbung mit Grottesken verzierte und in der Mitte eine große runde Öffnung anbrachte, – alles genau perspektivisch und im kleineren Saal malte man ebenfalls eine perspektivische Decke mit den Personifikationen der zwölf Monate und in der Mitte ein großes Rundbild mit dem blitzbewehrten Jupiter*²⁵⁷. Petr Uličný verwies auf eine Tapiserie von de Vries senior aus dem Jahr 1561 mit einer illusionistischen Kuppel im Zentrum von Grottesken *all'antica* als vermutlichen Vorläufer des Prager Plafonds²⁵⁸. Die Wahl war vielleicht nicht zufällig auf Vre-deman de Vries gefallen, war doch der Senior schon bei der Errichtung der Triumphbögen zum Einzug Karls V. und Philipps II. in Antwerpen mit der vitruvianischen Architektur vertraut gemacht worden²⁵⁹. Aber die Anregung zu dieser Form der Dekoration kam wohl ebenfalls aus Florenz, wo die Gewölbe der Uffizien 1581 mit Grottesken von Lodovico Cigoli, Alessandro Allori und anderen bemalt worden wa-ren.

Das kaiserliche Interesse an der antiken Skulptur beweist die Tatsache, dass Hans von Aachen und Joseph Heintz d. Ä. von Rudolph II. offensichtlich nicht zuletzt wegen ihrer Qualifikation als Zeichner von Antiken wertgeschätzt wur-den, wie Joachim von Sandrart berichtet: *Unter allen Teut-schen und Niderrländern hat sich dieser Meister [Hans von Aa-chen] bemühet, alle kunstreiche Werke zu copiren, so wol in Rom, als Venedig, und zwar alles so nett und sauber, als es jemals je-mand gesehen: Dannenhero schickte ihn der Käyser selbst nach Rom, um für seine Majestät alle antiche Bilder nach zu zeichnen. Und von Heintz berichtet derselbe Autor, dass dieser von dem Käyser nach Italien, sonderlich aber nach Rom, verschickt worden, allwo er die fürtrefflichste Antichen [...] mit großer Emsigkeit und Fleiß zu Papir gebracht, und darmit bey dem Käyser sich sehr be-liebt gemacht*²⁶⁰ Der 1592/93 teilweise in der Residenz des kai-serlichen Botschafters Leonhard von Harrach wohnende Heintz fertigte in dieser Zeit u. a. die Zeichnung der Skulptur



Abb. 109 Verkleinerte Replik des *Farnesischen Stiers*, Bronze-skulptur von Adriaen de Vries, 1614; Gotha, Schloßmuseum, Plastiksammlung, Inv.-Nr. P 50



Abb. 110 Porträts der Kaiser Julius Caesar, Octavianus Augustus, Titus Vespasianus und Flavius Domitianus, Kopien nach Tizian in der Sammlung Rudolphs II., Kupferstiche von Ägydius Sadeler, um 1620; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv



den Festsaal dieses Palastes gemalte allegorische Darstellung einer Kunstakademie⁵³² präsentiert ebenfalls eine Gipsfigur des *Herkules Farnese* sowie vermutlich eine des *Apollino Medici*⁵³³. Eindeutig als künstlerisches Vorbild erscheint die Apollofigur der Villa Medici auf der Reverseseite der 1717 von Benedikt Richter für Heraeus geschaffenen bronzenen Porträtmedaille: Unter dem Motto *ANTIQUOS REVERENTIA NOVOS AEQUITATI* (Den Alten Ehrerbietung, den Modernen Gerechtigkeit) verweist die Göttin der Weisheit auf die antike Statue als Vorbild für eine moderne Statuette. Dasselbe Motiv verwendete der kaiserliche Hofnumismatiker auch für sein Exlibris (Abb. 174) und eine Variante davon zierte ab 1731 die Preismedaillen der Wiener Kunstakademie⁵³⁴.

Die gleiche Argumentation und visuelle Strategie findet sich bei einem Frontispiz der 1718 erschienenen Thesen-schrift einer *sub auspiciis Imperatoris* an der Wiener Universität erfolgten Thesenverteidigung des Grafen Francesco Raimondo Montecuccoli über die Militärschriften sowie die militärischen Erfolge seines berühmten Verwandten. Der Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel bezieht sich ebenso wie die oben genannte Medaille von Heraeus auf den Sieg von Peterwardein (1716) und legitimiert die antikisierende Gestaltung eines fiktiven Standbildes Karls VI. als Bezwingen des Landes (*Thracum Domitor*) mit der territorialen Kontinuität zu den siebenbürgischen Eroberungen Trajans⁵³⁵ (Abb. 175). Der Autor berief sich dabei auf ein Festgedicht von Claudius Claudianus (um 370 – um 405) zu Ehren des Kaisers Honorius⁵³⁶.

Diese Methode der Rekonstruktion antiker Kaisertitel und altrömischer Realien war kein Einzelfall, sondern wurde auch in einer *Dissertation* der Wiener Universität unter dem Titel *De Nobilitate Romana, et ejus insignibus* aus dem Jahre 1734 angewendet, wobei vor allem der schmückende Beiname *Germanicus* bei Trajan und anderen Imperatoren hervorgehoben wurde⁵³⁷. Die Jahresschrift der Rhetorikklasse über den Quellenwert von antiken Münzen zog einen Vergleich zwischen römischem sowie habsburgischem Adel, und widmete sich antiken Bildnissen sowie Realien wie *Sella curulis*, Faszien, Lorbeerkranz oder *Paludamentum* und Toga als Auszeichnungen der kaiserlichen Feldherren des alten Rom. Als Quelle für letzteres wurde eine Münze des Kaiser Valerian genannt und auch abgebildet (Abb. 176). Für unseren Zusammenhang noch wichtiger ist jedoch die Tatsache, dass gleich im nächsten Satz auf eine von Heraeus zur Kaiserkrönung Karls VI. konzipierte Medaille⁵³⁸ (Abb. 166) hingewie-



Abb. 178 Argonautenschiff des Jason, Relief von Benedikt Stöger (?) vom Wiener Burgtor, 1712; Budapest, ehemaliges kaiserliches Invalidenhaus

Abb. 179 Alt Römische Schiffe, Kupferstich von P. Matthias Fuhrmann in *Alt- und Neues Wien*, 1. Teil, 1738; Privatsammlung



Abb. 180 Karlskirche von Johann Bernhard und Josef Emanuel Fischer von Erlach, 1715–1737; Wien, Karlsplatz



Abb. 181 Tempel und Triumphsäule in Korinth, Ausschnitt aus einer Radierung von Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach in *Entwurf einer historischen Architectur*, 1721; Wien, Fachbibliothek für Kunstgeschichte

sen und als Quelle für diese Darstellung des *Caesar paludatus* eine Lobrede des Gaius Plinius Secundus (62–113/115) auf Kaiser Trajan ausgegeben wurde: *Unter den Auszeichnungen des Militärlebens nimmt das Paludamentum den ersten Platz ein, als Kleidung und Tracht des Imperators, das in einem Knoten geknüpft bis zum Boden herabfiel. Davon berichtet Isidorus Origenes Lib. XIX. cap. 24. ‚Das Paludamentum war Kennzeichen und Mantel des Imperators, scharlachrot und purpur & mit Gold verziert.‘ Wie Salust berichtet, entstand das Paludamentum aus der Toga. Es war nämlich der Kriegsmantel, sagt er, an dessen Falten man sehen konnte, wie der Kaiser den zukünftigen Krieg führen werde. [...] Ein Bild dieses Paludamentum haben wir unten auf der Münze des Valerianus abgebildet, wo das Haupt des Valerianus mit Lorbeer und die Brust mit dem Paludamentum bedeckt ist; auf der Rückseite aber stehen Valerianus, & Gallienus mit dem Paludamentum und halten den Globus, auf dem Victoria steht [...]. Dasselbe kann man auf der Medaille des Erhabendsten Kaisers Karl VI. aus dem Jahr M.DDCCXI sehen, wo der Imper-*

Abb. 182 Triumphbogen und Stadttor für Kaiser Karl VI. nach einem Entwurf von Antonio Beduzzi, um 1725; Alba Julia



Abb. 183 Antike Münze mit Darstellung des Drususbogens, Kupferstich in *Dissertatio de Nobilitate Romana* der Wiener Universität, 1734; Privatsammlung

ator paludatus mit dem Bug eines Schiffes zu sehen ist mit folgender Inschrift ‚Nachdem er die Grenzen von Land und Meer überschritten hat, ist das Glück zurück gekehrt‘ [...]»⁵³⁹.

Es ist daher keineswegs überraschend, dass die von Antonio Corradini gleichzeitig mit dieser Publikation geschaffene Statue des Kaisers als *Hercules Musarum* im Kuppelsaal der Hofbibliothek den regierenden Kaiser vor allem durch die sorgfältige Wiedergabe des antiken Panzers von den sie umgebenden Habsburgerstatuen des Paul Strudel unterscheidet, da Karl VI. durch Muskelpanzer und Feldherrenmantel als *paludatus* dargestellt wurde⁵⁴⁰. Eine auch bezüglich des Typus auf die Antike verweisende Begründung für diese Darstellungsform liefert uns der Text des *Codex Albrecht* zur Erklärung des (schon vorher geschaffenen) Medaillenporträts Karls VI. im Kuppelfresko der Hofbibliothek: *Vor Alters wurden die Cera et Effigies Caesarum ac Heroum zu öffentlicher Verehrung ausgesetzt; gleicher gestalt ist hier das Kayserliche Bildnuß in Gold auf Römische Arth mit Lorber=Kränz becrönet, mit Harnisch und Kaysl. Paludamento umgebener vorgestellt*⁵⁴¹. Ebenso deutlich wird die direkte Abhängigkeit von antik-römischen Vorbildern beim Standbild des Kaisers von der Hand des Georg Raphael Donner aus dem Jahre 1734⁵⁴² (Abb. 177).

Es war daher nur konsequent, wenn sich auch die Bautätigkeit des kaiserlichen Hofes ganz bewusst für einen antikisierenden Stil entschied, wie es etwa bei der Architektenkonkurrenz für die Karlskirche sowie beim Reichskanzleitrakt der Hofburg durch die Wahl für die beiden Fischer und gegen Johann Lucas von Hildebrandt ersichtlich wird⁵⁴³. Johann Bernhard Fischer von Erlach konnte dabei auf seine eigenen

römischen Erfahrungen zurückgreifen, wurde aber wohl um 1710 auch von Heraeus zu einem wieder strenger an der Antike orientierten Architekturstil motiviert. Denn der Hofnumismatiker verfasste die Einleitung und wohl auch die Bildlegenden für Fischers *Entwurf einer historischen Architectur*⁵⁴⁴, die der Hofarchitekt offensichtlich schon 1710 und damit noch unter der Regierungszeit von Joseph I. in einer ersten Version vollendet hatte⁵⁴⁵. Die sich im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts intensivierende antiquarische Beschäftigung Fischers betraf vorwiegend die Rekonstruktionen antiker Bauten mithilfe von Münzbildern. Die Intention des Werkes war eine zweifache: Einerseits dienten die Darstellungen der antiken Architektur wie die in der zeitgenössischen Historiographie üblichen *Exempla* als Vorbilder – wie es im Vorwort heißt – dazu, *denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben*, andererseits verortete der kaiserliche Hofarchitekt damit seine am Ende des Werkes stehenden Bauten ganz nachdrücklich in der mit dem Salomonischen Tempel



Abb. 184 Entwurf für das Bürgerliche Zeughaus in Wien von Anton Ospel, Federzeichnung von Daniel Christoph Dietrich (?), um 1732; Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Plansammlung

beginnenden Architekturgeschichte⁵⁴⁶. Als 1718 Heraeus gemeinsam mit Johann Bernhard Fischer von Erlach eine Festdekoration zu Ehren Karls VI. vor dem Palais Schwarzenberg auf dem Neuen Markt konzipierte, hat er diese in der zeitgenössischen Festbeschreibung explizit als einen *Römischen Bau, nach Art der alten Märkte, wie etwa das Forum Traiani auf Münzen noch zu sehen*, bezeichnet⁵⁴⁷.

Dem *Antiquarius* Heraeus war es auch zu verdanken, dass man bereits beim Umbau des *Matthiastores* der Hofburg 1712 dieses nicht nur *nicht wollen ohne Bedeutung seyn lassen, um die Steine, wie bei alter Römer Zeit, so wol durch Figuren, als durch Schriften redend zu machen*, sondern die gelehrten Erklärungen auch in der *Wiener Zeitung zu jedermanns deutlichen Verständnuß* veröffentlicht hat⁵⁴⁸. Das neue Portal erhielt von Johann Lucas von Hildebrandt einen für diesen typischen Giebel, während der dreiachsige Triumphbogen die Rustica des Vorgängerbauwerkes übernahm⁵⁴⁹. Der 1726 ins Pester Invalidenhaus übertragene Skulpturenschmuck umfasste eine Statue des Atlas mit dem Himmelsgewölbe als Sinnbild der kaiserlichen *Regiments=Bürde* sowie die Personifikationen der Devise Karls VI., nämlich *die Frau mit der Säule, das gewöhnliche Bild der Beständigkeit* und jene mit der *Herkules=Keule, die Tapferkeit* und im Schlussstein den zweiköpfigen Janus *als größter Pfortner, von dem die Alten daher den Eingang des Jahres [= Januar] genant*. Nach der Wiedergabe der Inschrift der *PORTA PALATII RENOVATA* wurde für die *Ungelehrten* hinzugefügt, *daß man die Burg ‚Palatium‘ genennet, weil in dem alten Rom der Berg ‚Palatinus‘, woran der damahligen ersten Kayser Burg gelegen, ihr diesen eigenen Lateinischen Namen gegeben*. Konsequenter Weise waren daher auch die vier Reliefs, die die Abreise, Siege und Heimkehr Karls nach, in bzw. von Spanien zum Thema hatten, an römischen Motiven orientiert. So hat man die drei spanischen Siege durch die Säulen des Herkules symbolisiert, welche *Sr. Kaiserl. Majestät nach Carolo V. restituiert werden*, während die *glückliche Wiederkunft, durch den Jason, der in der Spitze eines antiken angeländeten Schiffes das selbst bestrittene guldene Vließ hielte* (Abb. 178), dargestellt wurde. Die bewusste Orientierung der Reliefs an antiken Münzbildern beweist etwa der Vergleich mit einer von Fuhrmann 1738 publizierten Darstellung *Alt römischer Schiffe*⁵⁵⁰ (Abb. 179).

Bei der 1715 begonnenen Karlskirche griff Fischer von Erlach den Capriccio-Gedanken des Triumphbogens von 1690 (Abb. 156) wieder auf und bildete die kaiserliche Votivkirche aus der Kombination von mehreren antiken Elementen, nämlich dem Rundtempel (Tholos) mit dem Tempelportikus (Peristyl), den seitlichen Triumphbogenportalen und vor allem den ungewöhnlichen Kolossalsäulen (Abb. 180), die bereits bei der Grundsteinlegungsmedaille durch Heraeus als *Columnae Colossicae [...] imitante Trajani, Antoninique Monumentis formam* beschrieben wurden. Eine solche räumliche Nähe verschiedener architektonischer Elemente war ja nicht nur in Rom realiter vorzufinden, sondern bereits 1712 in Fi-

schers Rekonstruktion von Korinth⁵⁵¹ (Abb. 181) vorweggenommen worden.

Durch die Widmung der beiden Triumphsäulen an den Heiligen Karl Borromäus, den Namenspatron des Kaisers, wurden sie zwar aktualisiert bzw. christianisiert, aber die römische Symbolik hat man durch die bekrönenden Reichsadler nach dem Vorbild jener an der Basis der Trajanssäule wieder unterstrichen. Denn die Reliefs der römischen Triumph- und Grabessäule waren dem Feldzug des Imperators gegen die Daker in den Jahren 101/2 und 105/6 gewidmet, also genau jener Region und jenem Triumph, auf welche sich die vorhin beschriebenen siebenbürgischen Monumente Karls VI. bezogen. Die bekrönenden Adler standen dabei im Kontrast zur Situation in Rom, wo das heidnische Monument durch eine Petrusstatue christianisiert worden war, wie Fischer von Erlach in seinem *Entwurf einer historischen Architektur* berichtet: *Vor Alters hat die oberste Spitze eine Statuam Pedestrem des Kaysers Trajani von verguldetem Erz 19 Schuh hoch getragen, welche in der Rechten die Welt=Kugel, in der Linken den Szepter gehalten. An deren Stelle der Pabst Sixtus V. als das glorreichste Trophaeum des von den Christen überwundenen Heydnischen Antichristischen Roms, die Statue des obersten Apostels gestellt*⁵⁵². In derselben Bedeutung wurden die Statuen der beiden Apostelfürsten in Wien neben den beiden Säulen geplant und hätten auf diese Weise ebenfalls die Gegenüberstellung von heidnischem und christlichem Rom zum Ausdruck gebracht⁵⁵³.

Bei den 1718 begonnenen weitläufigen kaiserlichen Hofstallungen nahm sich Johann Bernhard Fischer von Erlach seine Idealrekonstruktion der *Domus Aurea* des Nero zum Vorbild. Die auf einem Kupferstich festgehaltene idealistische Planung u. a. mit einem Amphitheater im Hintergrund blieb zwar eine Utopie, aber auch bei markanten Einzelformen ist hier deutlich „der gewollte Bezug eines Bauwerkes des aktuellen Heiligen Römischen Reiches auf das römische Weltreich der Antike zu erkennen“⁵⁵⁴.

Mehrere kaiserliche Denkmäler in dem von den Osmanen eroberten Gebiet beweisen ebenfalls eindeutig, dass auch diese „unter einem spezifischen territorialpolitischen Aspekt die militärische Sicherung und die Kolonisation Siebenbürgens durch Karl VI. als Kontinuität der römischen Kolonie des damaligen Dakien“ legitimieren sollten. So wurde die Anlegung einer nach dem Kaiser benannten Straße an den Ufern des Alt (Alatu) und die Schiffbarmachung dieses Grenzflusses zur Walachei in einer Felsinschrift explizit als Tat eines neuen Trajan gefeiert: *QUOD TRAJANI VIRTUS AUSA NON FUT/ ADVERSO ALUTAE FLUMINE/ EODEM SECUNDO/ CAROLUS VI. ROM. IMPERAT./ ADMIRABILI FORTITUDINE/ ET CONSTANTIA PENETRAVIT*. Auch bei der Wasserleitung in der nach dem Kaiser benannten Stadt Karlsburg wurde der Bezug zum antiken Apulum direkt beschworen: *UBI OLIM ETIAM ROMANI IN IPSORUM CIVITATEM/ ALBAM JULIAM DICTAM AQUAE DUCTUM/ FELERUNT/ NUNC*



Abb. 185 Reichskanzleitrakt von Joseph Emanuel Fischer von Erlach mit Skulpturen von Lorenzo Mattioli, um 1726–28; Wien, Hofburg



Abb. 214 Allegorie auf die Übertragung der kaiserlichen Galerie ins Belvedere, Ölgemälde von Vinzenz Fischer, 1781; Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4229

nig Friedrich II. von Preußen darstellt. Die Brunnen mit den Personifikationen der Flüsse Donau, Moldau usw. verweisen eindeutig auf ein habsburgisches Bezugssystem, während die Statuen von griechischen und römisch-republikanischen Helden die imperialen Themen um eine aufklärerische Note bereichern. Beyers Skulptur des Cincinnatus bildete jedenfalls eine direkte Nachahmung des antiken Vorbildes⁶³³.

Joseph II. und Franz II.

Der sehnsüchtig erwartete männliche Erbe wurde schon als Säugling in die imperiale Tradition eingeschrieben. Eine der Medaillen zu seiner Geburt zeigt ihn nämlich als Herkuleskind, das die Schlangen erwürgt⁶³⁴. Auch die Medaillen zu den Reisen Josephs II. nach Italien (1769) und nach Siebenbürgen (1773) folgten in Wort und Bild der antiken Tradition des *ADVENTVS AVGVSTI*⁶³⁵ (Abb. 211). Auf der Vorderseite der zuletzt genannten Medaille wurde der Kaiser von Johann Nepomuk Würth in Form einer nackten Büste mit Lorbeerkranz porträtiert⁶³⁶. Abgesehen von den Münzbildern und einem 1769 in Rom vom deutsch-italienischen Gemmenschneider Giovanni Pichler geschaffenen Cameo (Abb. 212), der analog zur Parallele des Kaisers mit Alexander dem Großen

mit Pyrgoteles, dem berühmtesten Gemmenschneider der Antike verglichen wurde⁶³⁷, hat man die antike Kostümierung verständlicherweise bei den Skulpturen eingesetzt.

Ebenfalls 1773 entstand auch noch eine der letzten allegorischen Darstellungen, die Joseph II. in die bis Augustus zurückreichende Kaiserreihe einfügt: Der Kupferstich *Chronologia Romanorum Imperatorum* von Carlo Losi in Rom zeigt den Habsburger inmitten einer Standarte mit Christusmonogramm und Lorbeerkranz samt den jahrhundertweise auf je ein Blatt geschriebenen Namen aller Kaiser sowie dem Hoheitszeichen des antiken Rom SPQR, wobei in die Buchstaben Bildnisse der Kaiser Augustus, Konstantin, Trajan und Karl der Große eingesetzt sind⁶³⁸ (Abb. 214).

Von einer 1781 von Johann Baptist Hagenauer geschaffenen lebensgroßen Porträtstatue Josephs II. in römischer Rüstung ist nur in dem Bericht der *Wiener Zeitung* über einen Atelierbesuch des Kaisers zu erfahren: *Aus diesem Orte weg geruheten Se. kais. Maj. die höchste Herrschaften zu den daran wohnenden Herrn Johann Baptist von Hagenauer, Lehrer der Statuecie, in der allhiesigen k. k. Akademie zu führen, und dessen*



Abb. 215 Modell für das Reiterstandbild von Kaiser Joseph II., Bronzestatuette von Franz Anton Zauner, um 1795; Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4192



Abb. 216 Reiterstandbild von Kaiser Joseph II., Franz Anton Zauner, 1795–1807; Wien, Josephsplatz



Teatro della Gloria Austriaca Genealogische Darstellungen und Porträtserien

Die Darstellung von Verwandtschaftsbeziehungen durch Stammbäume (Deszendenz) oder Vorfahren-
tafeln (Aszendenz) bot grundsätzlich zwei unterschiedliche Erscheinungsformen¹, hatte aber meist direkte politische Hintergründe wie schon die vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten im Falle Kaiser Maximilians I. (Holzschnittserien, Triumphzug oder Grabmalstatuen, Abb. 65–66 und 68–69) gezeigt haben. In einem Fall ging es um den Nachweis einer möglichst alten bzw. bedeutsamen Herkunft sowie um die Konstruktion einer Geblütsverwandtschaft bzw. um die Demonstration einer Herrschaftskontinuität, im anderen Fall um das Aufzeigen von nahen Verwandtschaftsbeziehungen zu wichtigen Fürstenhäusern (Abb. 390). Diente ersteres der grundsätzlichen Legitimation oder der Festigung eines bestimmten Herrschaftstitels, so veranschaulichte die Verwandtschaft mit anderen Geschlechtern die europäische Bedeutung der Dynastie und die Aussicht auf mögliche Erbschaften².

Parallel zu den Bildnissen der Ahnen entstanden unter Maximilian I. daher auch Porträtserien der Nachkommenschaft, wie man am Beispiel der Hochzeit Philipps des Schönen mit Johanna von Kastilien sehen kann. Kaum waren die ersten Kinder des Ehepaares geboren worden, wurden diese in gleichartigen Bildnissen oder Gruppenporträts verewigt. So schuf der Meister der St. Georgs-Gilde 1502 drei gleichartige Täfelchen von Karl V. sowie seinen beiden Schwestern, wobei

die Wappen über den Köpfen bzw. vor allem die freibleibenden Hälften derselben bei den Mädchen zukünftige politische Ehen erwarten lassen. Einige Jahre später entstand ein Diptychon mit der Gegenüberstellung der zwei Söhne und der vier Töchter von Philipp und Johanna³. Solche Sammlungen von Bildnissen dienten – gerade im Falle der weitverzweigten Habsburgerdynastie – zunächst der Dokumentation der zahlreichen Kinder bzw. Geschwister sowie der Memoria von bereits verstorbenen oder in einem anderen Land regierenden Familienmitglieder, erfüllten aber als „visuelle Genealogien“ den gleichen Zweck wie die Stammbäume⁴. Besonders deutlich veranschaulicht das Familienporträt Maximilians I. von Bernhard Strigel diese doppelte Funktion. Es entstand anlässlich der Wiener Doppelhochzeit von 1515, deren Erbfolge die Entstehung der habsburgischen Donaumonarchie zur Folge hatte, und umfasst den Kaiser, dessen bereits 1482 verstorbene Gattin Maria von Burgund, den gemeinsamen Sohn Philipp I. sowie dessen Kinder Ferdinand I. und Maria mit deren Ehepartnern Ludwig II. und Anna von Ungarn⁵.

Ahnentafeln und Stammbäume

Die genealogische Forschung sowie die Gattung der figuralen Stammbäume erlebte unter Kaiser Maximilian I. eine besondere Blüte⁶. Bereits vor 1494 entstand der zwei Meter hohe Stammbaum auf Pergament im Bayerischen Nationalmuseum in München, der auch alle Ehefrauen und Töchter der Habsburger registriert. Das Konzept geht wohl auf den für Maximilian als Genealoge tätigen Ladislaus Suntheym zurück, dessen direkte Vorstufe der 1491 in Basel als Holz-

Abb. 390 Habsburger-Stammbaum von König Albrecht I bis zu Erzherzog Philipp dem Schönen, Wasserfarben auf Pergament, süddeutsch, 1497 und später (Ausschnitt); Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 4951

schnitt gedruckte Fürstenstammbaum des Autors im Buch *Der löblichen Fürsten und des lands österreich alt harkommen und regierung* gebildet hat. Das formale Vorbild war offensichtlich der 1475 gedruckte Holzschnitt-Stammbaum der Habsburger in dem Herzog Sigismund von Tirol gewidmeten *Spiegel des menschlichen Lebens* gewesen. Dabei handelte es sich um die deutsche Übersetzung der 1468 in Rom publizierten Enzyklopädie *Speculum humanae vitae* des spanischen Juristen sowie Theologen Rodrigo Sánchez de Avélo⁷, und damit wurde bereits damals nicht nur eine Verbindung zwischen den späteren Territorien der *Casa de Austria*, sondern auch eine Kombination der Ahnenporträts mit einem pädagogischen *Tugendspiegel* vorweggenommen. Offensichtlich im Zusammenhang mit den 1496 und 1497 erfolgten Vermählungen Philipps des Schönen mit Johanna von Aragon-Kastilien sowie Margarethe von Österreich mit Johann von Aragon-Kastilien entstand dann eine aktualisierte Fassung von Suntheyms *Genealogia Archiducum Austriae*, welche einen Stammbaum der Babenberger fortsetzt und die Verwandtschaftsverhältnisse von Albrecht I., dem ersten österreichischen Regenten der Habsburger, bis zu den aktuellen Heiratsverbindungen aufzeigte⁸. Nicht unerwähnt bleiben sollte die Tatsache, dass die 204 x 94 cm große unikale Graphik von 1497 bezeichnenderweise unter Ferdinand II. von Tirol um 1550 mit Texten versehen sowie unter Kaiser Ferdinand II. koloriert und 1621 in der Wiener Schatzkammer präsentiert wurde⁹ (Abb. 390). Diese Graphik bildete jedoch nur den Entwurf für den insgesamt

10,5 x 3 Meter großen *Ambraser Stammbaum* auf Leinwand. Diesen oder einen ähnlichen habsburgischen Riesenstammbaum zeigte der Kaiser 1503 seinem Sohn Philipp, als dieser in Innsbruck zu Besuch war, und das beeindruckte sogar den burgundischen Reisebegleiter Antoine de Lalaing¹⁰.

Der vermutlich größte Stammbaum der Epoche entstand 1505–06 im Schlosses Tratzberg. Der Habsburgersaal wurde rundum auf 46 Metern mit einem Fresko geziert, welches das Wachsen der Dynastie in horizontaler Form mit insgesamt 148 Personen vorführt. Die Familie beginnt mit Rudolph I. bzw. dessen Sieg über den böhmischen König Ottokar (Abb. 391) und reicht bis Maximilian I. und Bianca Maria Sforza, präsentiert aber auch die Tiroler Nebenlinie. Veit Jakob und Simon Tänzel, die Unternehmer des Kupfer- und Silberbergbaus in Schwaz, hatten die landesfürstliche Burg ruine von Maximilian I. mit dem Auftrag zum Wiederaufbau übernommen¹¹. Die Innsbrucker Kaufleute waren bereits von Friedrich III. geadelt worden und erhielten 1502 nicht nur eine Wappenverbesserung, sondern auch das nach der Feste genannte Attribut von Tratzberg. In einem frühen Beispiel von „stellvertretender Repräsentation“ ließ sich Maximilian I. diese Ehre mit dem Wiederaufbau einer wichtigen Burg vergelten, und der Festsaal diente gleichzeitig der Repräsentation des Landesfürsten sowie der ihm ihren Aufstieg verdankenden neureichen Handelsherrn, die damals noch mit den Fuggern wetteifern konnten. Diese übernahmen später nicht nur den Bergbau, sondern auch das Schloss.



Abb. 391 Der Sieg von Rudolph I. über Ottokar II. am Beginn des Habsburgerstammbaums, Fresko im Habsburgersaal, 1505–06; Schloss Tratzberg bei Schwaz



Abb. 392 Hector von Troja, Pharamund, Friedrich III. und Maximilian I., kolorierte Holzschnitte der Genealogie Maximilians I. von Hans Burgkmair, um 1510–12; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8048, fol. 2v, 4r, 47v, 116v



These, dass hier auch schon das Gottesgnadentum sowie die Geblütsheiligkeit des spanischen Königs und eine Parallele zur Transsubstantiation des Abendmahls vorgeführt worden seien⁹². Trotz aller im zweiten Kapitel dieses Buches beschriebenen Sakralisierung der Habsburger, scheint das im Falle der frühen Ausstattung des Jagdschlusses etwas überzogen, da in der Galerie offensichtlich damals noch jeder Hinweis auf direktes göttliches Einwirken gefehlt hat. Die Kombination von Gotteshaus und Genealogie wurde jedoch später im Escorial und in den beiden Madrider Königsklöstern insofern weitergeführt bzw. bewusst aufgegriffen, da dort die Demonstration der *Pietas Austriaca* sowie der Würden und Tugenden der habsburgischen Verwandten im Zentrum der



Abb. 420 Kaiser Karl V. mit den vier Kardinaltugenden, Holzschnitt in *Triumphos Morales*, 1565; Biblioteca Valenciana



Abb. 421 König Ferdinand I., Ölgemälde aus dem Umkreis des Anthonis Mor nach Tizian (1548); Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Inv.-Nr. 00612062

Repräsentation standen. Im Escorial mit der habsburgischen Familiengruft wurden die acht zunächst als Ersatz für die noch nicht vollendeten Bronzegruppen in der Basilika befindlichen Gemälde der Familien von Karl V. und Philipp II. mit deren Ahnentafeln sowie zwei 1599 von Juan Pantoja de la Cruz angefertigte Dreiviertelpor­träts der beiden Herrscher auf Befehl Philipps III. im Jahr 1600 in der Sakristei präsentiert. Zumindest das Bildnis des Kaisers kam später in den Audienzsaal, wo es heute Teil einer kleinen Serie von Habsburgerpor­träts ist, darunter Philipp II. als Sieger von Saint-Quentin von Anthonis Mor (1560)⁹³. Außerdem gibt es eine eigene Schlachtengalerie, in der die Triumphe gegen Frankreich und die Muslime verherrlicht werden⁹⁴.

Die Familiengalerien in den Madrider Königs­klöstern

Eine andere Doppelfunktion kennzeichnete hingegen die Por­trätgalerien in den beiden königlichen Klöstern in Madrid, die jeweils über einen *Salón de Reyes* für Audienzen verfügten, in denen die königlichen Witwen oder Nonnen Bot­schafter und Nuntien empfangen. Auf diese Weise demon­strierten die im Kloster lebenden Habsburgerinnen gleich­zeitig ihre Frömmigkeit sowie ihre Zugehörigkeit zur *Casa de*



Abb. 422 *Salón de Reyes* mit den habsburgischen Familienpor­träts, um 1630; Madrid, Real Monasterio de la Encarnación



Abb. 423 König Ferdinand III. von Ungarn, Ölgemälde von Justus Sustermans (?), um 1625; Madrid, Real Monasterio de la Encarnación, Inv.-Nr. 00620704



Abb. 424 Infantin María, die Braut Ferdinands III., Ölgemälde von Rodrigo de Villandrando nach Bartolomé Gonzalez, um 1625; Madrid, Real Monasterio de la Encarnación, Inv.-Nr. 00620705



Abb. 425 Die Ahnen von Kardinal Andreas von Österreich, Terrakottafiguren von Hans Reichle, um 1600; Brixen, ehemalige Residenz der Fürstbischöfe

Austria, und die Bildnisse der kaiserlichen sowie königlichen Verwandtschaft dienten ebenso der Erinnerung an die ruhmreichen Familienmitglieder wie als dauerhafte Votivbilder mit der Bitte um göttlichen Segen. Die *sala dínastica* mit einem Altar als geistigem Mittelpunkt sollte also einerseits die Besucher in politischer Ehrfurcht erschauern lassen, andererseits die Nonnen zum Gebet für das ewige Seelenheil der Stifterfamilie auffordern⁹⁵.

Johanna von Portugal, die Gründerin der *Descalzas Reales*, besaß nicht weniger als 84 Porträtgemälde, deren Auswahl nicht nur jener ihres Bruders in El Pardo sehr ähnlich war, sondern die Bildnisse waren vielfach von Alonso Sánchez Coello nach den dort befindlichen Originalen von Tizian und Mor kopiert worden. Zu sehen waren Bildnisse von Johanna selbst, von ihren Tanten Eleonora von Frankreich und Katharina von Portugal⁹⁶, von ihren kaiserlichen Eltern, von ihrer portugiesischen Verwandtschaft, von ihrem Bruder Philipp⁹⁷ und dessen drei Ehefrauen, von ihrem Neffen Don Carlos⁹⁸, von ihren Geschwistern Don Juan de Austria und Kaiserin María (davon allein neun Stück!), von ihrem Onkel Ferdinand I. (nach dem Gemälde, welches Tizian 1548 in Augsburg angefertigt hatte⁹⁹, Abb. 421), von ihrem Schwager Kaiser Maximilian II. sowie von ihren Neffen Rudolph II. und Ernst.

Zwanzig dieser Bildnisse *de medio cuerpo*, also Halbfigurenbilder wie in El Pardo, überließ Philipp II. nach dem Tod Johannas 1574 seiner Schwester María, als diese nach dem Tod Kaiser Maximilians II. nach Madrid übersiedelte und 1582 im Kloster einzog. Spätestens damals wurde ein eigener *Quarto de los Reyes* (Saal der Könige) mit den Habsburgerporträts eingerichtet. Die Gemälde wurden durch vergoldete Rahmen in Gruppen zusammengefasst, sodass trotz der stilistischen Unterschiede ein einheitlicher Eindruck entstand¹⁰⁰. Die Kaiserinwitwe ergänzte die Sammlung mit Porträts ihrer Söhne Ernst und Albrecht VII. von

Frans Pourbus¹⁰¹ sowie einem Gemälde ihrer Tochter Elisabeth, der Königin von Frankreich, von Jooris van der Straeten¹⁰². Vermutlich hat die Witwe Maximilians II. auch ein Exemplar der *Imagines Gentis Austriacae* aus Österreich ins Kloster mitgebracht und damit schließt sich der Kreis wieder¹⁰³.

Sor Margarete de la Cruz, die Tochter Maximilians II., die 1584 in den Konvent ihrer Mutter eingetreten war und sich vor allem dem Gebet für ihre Verwandten widmete, konnte die Familiengalerie später um Bildnisse ihrer Grazer Cousine, der spanischen Königin Margarethe, sowie von deren Kindern erweitern¹⁰⁴. Ebenso wie die Lage des *Salón de Reyes* unmittelbar neben der Reliquienschatzkammer des Klosters¹⁰⁵ (Abb. 286) verrät auch Mariás eigenes Porträt als Kaiserinwitwe von Juan Pantoja de la Cruz aus der Zeit um 1600 durch die Kombination von Rosenkranz und Kaiserkrone deutlich das Selbstverständnis dieser Habsburgerinnen zwischen klösterlicher Frömmigkeit und dynastischen Interessen¹⁰⁶.

Die Porträtserie der *Descalzas* wurde in den Napoleonischen Kriegen dezimiert, aber der *Salón de Reyes* im *Real Monasterio de la Encarnación*, der einen direkten Zugang vom königlichen Palast hatte, vermittelt noch heute einen guten Eindruck einer solchen Familiengalerie (Abb. 422). Entsprechend der erst 1611 erfolgten Gründung durch Königin Margarethe ist dort vorwiegend die nächste Generation des Königshauses vertreten¹⁰⁷: die Stifterin und deren Geschwister, Kaiser Ferdinand II., und Großherzogin Maria Magdalena, ihr Gemahl Philipp III., dessen Eltern Philipp II. und Anna von Österreich, die Schwägerin Isabella Clara Eugenia sowie die Neffen bzw. Nichten, nämlich Philipp IV. mit seiner Gattin Isabelle de Bourbon¹⁰⁸, der Kardinalinfant Don Fernando de Austria, die französische Königin Ana de Austria, Don Carlos und die spätere Kaiserin María Ana mit ihrem Gemahl Ferdinand III.¹⁰⁹ (Abb. 423 und 424).

Die Ahnenstatuen von Kardinal Andreas von Österreich in Brixen

Der gleichen Generation wie die beiden Erzherzoginnen namens Margarethe gehörte auch deren Cousin Kardinal Andreas von Österreich an, dessen ab 1596 vom Giambologna-Schüler Hans Reichle für die Hofburg in Brixen angefertigten Terrakottastatuen habsburgischer Ahnen inhaltlich und formal direkt die Kupferstichserie der *Imagines* kopierte. Der Sohn von Erzherzog Ferdinand II. stand seit 1591 an der Spitze des Südtiroler Bistums und wirkte 1598–99 auch als interimistischer Statthalter der spanischen Niederlande. Obwohl nur dreimal in Brixen anwesend, ließ er dort ab 1595 einen Neubau beginnen. Da der Kirchenfürst bereits im Jahre 1600 verstorben ist, blieb das Bauwerk 1603 unvollendet. Von den insgesamt 44 erhaltenen Figuren wurden erst im 19. Jahrhundert 24 in Nischen der Arkadenpfeiler im Innenhof (Abb. 425) und acht in der südlichen Durchfahrt aufgestellt. Ausgangspunkt war wie in Innsbruck die fränkische Abstammung der Familie¹¹⁰ (Abb. 426). Aufgrund der bereits oben genannten Ahnenprobe hatte der Sohn des Tiroler Landesfürsten mit der Augsburger Patriziertochter Philippine Welser auch bei der Versorgung mit einem standesgemäßen Kirchenamt ein Problem. Seine halbbürgerliche Herkunft wurde daher mit einer umso längeren väterlichen Ahnenreihe zumindest symbolisch ausgeglichen und ebenso wie in den Madrider Klöstern gleichzeitig die geistliche Lebensform und politische Bedeutung des Auftraggebers vor Augen geführt¹¹¹.

Die Familienporträts König Philipps II. im Alcázar in Madrid

Einige Jahre nach Fertigstellung der Porträtgalerie in El Pardo präsentierte Philipp II. nach dem Umbau des Alcázar in Madrid auch dort zahlreiche Bildnisse seiner Verwandten. Ein Inventar von 1600 nennt mehr als 150 Porträtgemälde, die jedoch nicht auf eine Galerie konzentriert, sondern auf mehrere Räume u. a. der *Guardajoyas* (Juwelenkammer) aufgeteilt und dementsprechend mit zahlreichen anderen Sammlungs-

objekten kombiniert waren¹¹². Die Charakterisierung als „enorme galería de retratos“ und „exaltación de la dinastía y de la familia real“ (Moran/ Checa) bzw. „acumulación de obras que celebran la continuidad dinástica“ (Falomir Faus)¹¹³ erscheint plausibel, wenn man bedenkt, dass hier etwa *Maximilian I.* von Joos Van Cleve und dessen vorhin erwähntes Familienporträt nach Bernhard Strigel¹¹⁴ zu sehen waren. Von Tizian wurden u. a. *König Ludwig II. von Ungarn, Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg* (Abb. 432), *Karl V. mit dem Jagdhund*, das Doppelporträt des kaiserlichen Paares, *Philipp II. in Rüstung* sowie *Philipp II. weiht den Infanten Don Fernando nach der Schlacht von Lepanto Gott* präsentiert¹¹⁵. Die Bildnisse des Auftraggebers und seiner Ehefrau bzw. Schwestern Mary Tudor, Johanna und Katharina von Portugal sowie María und deren

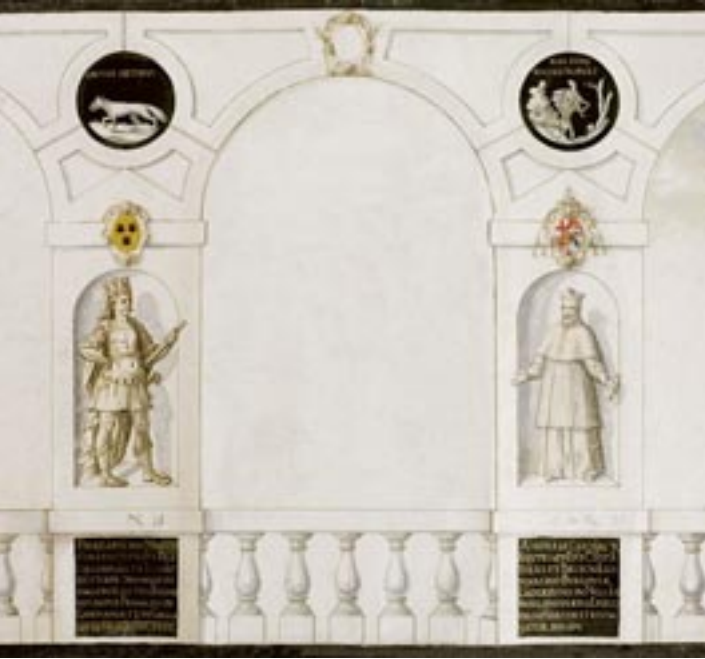


Abb. 426 König Pharamund und Kardinal Andreas von Österreich, Entwurfszeichnung von Hans Reichle für die Statuen, um 1600; Brixen, Diözesanmuseum

Ehemann Maximilian II. stammten von Anthonis Mor¹¹⁶, während das Porträt der Tochter Isabella Clara Eugenia mit der Hofzwerгин Magdalena Ruiz von Alonso Sánchez Coello ausgeführt worden war¹¹⁷. Dazu kamen eine Serie der Könige von Neapel sowie der Inkaherrscher in Peru. Die Kombination dieser Porträts mit Darstellungen von Einzügen und Schlachten, Ansichten von Städten und Residenzen sowie auch von Untertanen, Jahreszeiten (von Arcimboldo) und sakralen sowie profanen Bildern u. a. von Hans Baldung Grien, Hieronymus Bosch oder Correggio wirkt auf den ersten Blick ein wenig beliebig. Aber die Gemälde bildeten wohl – wie es der für Philipp tätige Maler Federico Zuccari 1607 zum Ausdruck brachte – eine *große Galerie, die ein Kompendium aller Dinge der Welt und ein umfangreicher Spiegel ist, wo man die berühmtesten Taten der Helden seines königlichen Hauses sehen kann & die natürlichen Bildnisse eines jeden von ihnen [...]*, die *Kosmographie der ganzen Erde und der Meere & die Bilder von allen Tieren auf der Erde, im Wasser und in der Luft*¹¹⁸.



Abb. 427 Allegorie der Erziehung des Infanten Philipp III. zur Tugend, Ölgemälde von Justus Tiel, 1590; Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. P0001846

Dazu kommen weitere Hinweise auf die Funktion der Porträtsammlung als Tugendspiegel. 1587 hat etwa der auch die kaiserliche Münzsammlung in Wien studierende Erzbischof von Tarragona Antonio Agustín in seinem Buch *Dialogos de Medallas* auf den moralischen Apell durch solche Bildnisse der *Exempla virtutis* hingewiesen: *Aber, um auf den Nutzen dieser Studie zurückzukommen, es wird keine Kleinigkeit sein, das Porträt der Gesten und Gewohnheiten so vieler bemerkenswerter Personen wie Könige, Kaiser, Kapitäne und anderer einzigartiger Personen vergangener Jahrhunderte sehen zu können. Und so wie wir gerne die Geschichten lesen, was in der Welt geschehen ist, und wir eine große Vorliebe für diejenigen haben, die gute oder wunderbare Dinge getan haben, so haben wir auch den Wunsch zu wissen, welche Geste sie hatten, und es gibt niemanden, der so unvernünftig ist, dass er nicht mit Vorliebe das Porträt seines Königs oder seines Vaters oder seines Freundes sieht. [...] Dasselbe gilt für Kaiser Constantinus und seine Mutter St. Helena und andere katholische Fürsten, deren Medaillen*



Abb. 428 Infant Don Carlos vor dem Bildnis seines Urgroßvaters Karl V., das ihn zur Tugendnachfolge auffordert, Kupferstich von Pedro Perret in *Epitome de la vida i hechos del Invicto emperador Carlos V*, 1622; Madrid, Biblioteca Nacional

*als Reliquien ihrer heiligen Taten aufbewahrt und verehrt werden dürfen. [...]*¹¹⁹.

Die Charakterisierung der Porträts im Alcázar 1599 durch Diego Cuelvis als Darstellungen von *Viri illustri* und *Donne famose* (*más ilustres, famosos y sabios personajes*) betont ebenso wie die 1590 entstandene *Allegorie der Erziehung Philipps III.* von Justus Tiel¹²⁰ (Abb. 427) die Funktion der Madrider Porträtgalerie als Fürstenspiegel. Denn das Bildnis zeigt den Thronfolger in Begleitung der Personifikation der Tugend, während im Hintergrund Amor von Saturn, dem Gott der Zeit, unter dem bezeichnenden Motto *SUPERATIO ADIVIGET* (Überwindung fördert) vertrieben und damit auf das Motiv von Herkules am Scheideweg¹²¹ angespielt wird.

Die Ahnengalerie König Philipps III. in El Pardo
Die These von den Porträtgalerien Philipps II. als Tugendspiegel lässt sich durch weitere Belege bestätigen. Denn als die durch den Brand zerstörte *galería de los retratos de la casa real del Pardo* 1607–12 vom nun regierenden König Philipp III. mit Fresken in vergoldeten Stuckrahmen von Juan Pantoja de la Cruz sowie Francisco López und einer veränderten Auswahl von Familienporträts rekonstruiert wurde, bildete der Saal Teil eines umfangreichen Programms der Lieblingsresidenz des Herrschers, die nicht nur die bedeutende Gemäldesammlung mit Werken von Tizian und Bosch umfasste, sondern auch zahlreiche Fresken mit *Exempla virtutis*. So boten die Galerie und das Zimmer der Königin Darstellungen der Geschichte des ägyptischen Joseph bzw. der Königin Esther, während die Decken im Zimmer des Königs und im Audienzsaal mit Historien von Josua und Salomo freskiert wurden. Das *Königszimmer* bot schließlich mit Tizians *Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg* und der *Weihe des Infanten Don Fernando durch Philipp II. an Gott*, den Gemälden der Siege Karls V. sowie 16 Bildnissen von Habsburgern die Fortführung der tugendhaften Vorbilder in die Gegenwart¹²². Ebenso deutlich wie die Gemeinsamkeit ist jedoch auch der Generationsunterschied zwischen den beiden Porträtgalerien. Denn der schon mehrfach konstatierte Trend zur Sakralisierung und Hierarchisierung um 1600 äußerte sich in El Pardo in der Tatsache, dass die humanistische Personenauswahl der 1560er Jahre einer elitären Konzentration auf die Herrscherporträts gewichen ist und statt der ursprünglichen geographisch-sozialen Breite eine dynastische Reihe zurück zu den Katholischen Königen und damit zu den Anfängen der Habsburger geführt wurde. Die an der Decke gemalten Fresken zeigten u. a. den Einzug von Philipp I. und Johanna von Kastilien sowie die Eroberung von Granada 1492 durch deren Eltern, womit die Vertreibung von Muslimen und Juden an den Beginn des Narrativs gesetzt wurde. Die 38 *retratos de la invicta Casa de Austria* – großteils Kopie von Juan Pantoja de la Cruz sowie Neuanfertigungen von Bartolomé González – umfassten neben den Bildnissen von Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien sowie von deren Kindern

Porträts der spanischen Könige von Karl V. bis Philipp IV., von deren Ehefrauen sowie Kindern. Dazu kamen Gemälde von Kaiser Maximilian II. sowie von den Erzherzögen Albrecht VII., Rudolph II., Matthias und Ernst¹²³.

Und war Tizians Bildnis des Hofzweriges Stanislaus in der Galerie Philipps II. noch Teil der *Viri illustri* gewesen, so können die Porträts der Hofzwerge im *Retreto del Rey*, also dem von der ursprünglichen Porträtgalerie abgetrennten Toilettenzimmer Philipps III., wohl nur als „retratos grotescos“ (Lapuerta Montoya) und Darstellungen von Menschen verstanden werden, die das Gegenteil königlicher Tugenden verkörpern¹²⁴. Ein Jahrzehnt später wurde diese Gleichsetzung von Bluts- und Tugendverwandtschaft bei einem Kupferstich von Pedro Perret in der als Erziehungstraktat für den Infanten dienenden Biographie Karls V. *Epitome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V* von Don Juan Antonio de Vera y Figueroa y Zúñiga aufgegriffen. Dieser zeigt nämlich den Infanten Don Carlos genau vor dem in der *Galería de los retratos* ausgestellten Bildnis seines namensgleichen Urgroßvaters von Tizian (Abb. 415), wobei ihn eine Inschrift auf dem Rahmen zur Tugendnachfolge aufruft: *VIRTVTEM EX ME*¹²⁵ (Abb. 428). Der im Gemälde an der Wand fehlende Helm des Kaisers wanderte gleichsam auf den Tisch, so als sei er von Karl V. persönlich dem Infanten für den Kampf gegen die Ungläubigen bzw. Häretiker zur Verfügung gestellt und der Jüngling – in einer Paraphrase der Rede des Aeneas an seinen Sohn Ascanius – zur Nachahmung der Tapferkeit seiner Vorfahren aufgefordert worden¹²⁶.

Die Reiterporträts Philipps IV. im *Salón de los Espejos* des Alcázar

Bezeichnenderweise wurde ein solches Konzept einer habsburgischen Tugendgalerie im Laufe des 17. Jahrhunderts von Carlos’ älterem Bruder mehrfach und eindeutig realisiert. Dabei hat man jedoch den Typus des Reiterporträts aufgegriffen, der sich seit dem 16. Jahrhundert zur eindringlichsten Form fürstlicher Porträtrepräsentation entwickelt hatte¹²⁷. Beide Linien der Familie haben im frühen 17. Jahrhundert die monumentale skulpturale Form dieses Typus realisiert. Dies gilt sowohl für das um 1625 geschaffene, aber wegen des frühen Todes des Auftraggebers nicht mehr endgültig aufgestellte Monument Erzherzog Leopolds V. von Caspar Gras in Innsbruck¹²⁸ (Abb. 429), als auch für das von Giambologna und seinem Meisterschüler Pietro Tacca 1606–16 ausgeführte Reiterstandbild von Philipp III. im Garten der *Casa de Campo*¹²⁹ (Abb. 119). 1634–40 folgte dann das im Garten des Buen Retiro Palastes aufgestellte Denkmal König Philipps IV. von Pietro Tacca¹³⁰ (Abb. 430).

Bei diesen Denkmälern konnte man sich wie schon oben ausgeführt auf eine antike und eine mittelalterliche Tradition berufen (Abb. 59–61). Es ist auch nicht auszuschließen, dass diese Standbilder von der gerade 1617 publizierten Königsgalerie des Straßburger Münsters inspiriert worden sein



Abb. 429 Reiterstandbild des Erzherzog Leopold V. von Caspar Gras in Innsbruck, um 1625; Kupferstich von Salomon Kleiner (Ausschnitt) in *Pinacotheca Principum Austriae*, 1760; Privatsammlung

könnten. In der Tradition der Herrscherserien an französischen Kathedralen sowie in Burgos waren an der Westfassade des Straßburger Domes Ende des 13. Jahrhunderts drei Reiterstatuen errichtet worden. Sie stellten die Könige Chlodwig, Dagobert und Rudolph von Habsburg dar, welche sich Verdienste um das Gotteshaus erworben hatten, wurden aber in der Revolution zerstört¹³¹. Ein Kupferstich im Buch *Summum Argentoratensium Templum* von Oseas Schadeus überliefert das Aussehen der in den Strebepfeilern unter Säul baldachinen aufgestellten Denkmäler in einem Kombinationsbild (Abb. 431) und könnte im Zuge der damals wieder aktuellen genealogischen Forschungen auch den habsburgischen Hofhistorikern bekannt geworden sein.

Nicht zu vernachlässigen ist auch die Tatsache, dass das Reiterporträt der Habsburger¹³² mit dem ebenfalls seit dem späten 16. Jahrhundert gesteigerten hippologischen Interesse und der Begeisterung für die *Spanische Hofreitschule* einherging¹³³. Porträts von Diego Velázquez bzw. Alonso Cano zeigen daher Philipp IV. und vor allem seinen Sohn Baltasar Carlos in der Reitschule explizit bei der sogenannten *corveta*

oder *levade*, einer besonders schwierigen Aufgabe der Reitkunst, da dabei das steigende Pferd mit nur einer Hand geleitet werden musste¹³⁴. Die antike Metapher, derzufolge ein guter Herrscher sein Volk ebenso wie sein Pferd zu lenken versteht, wurde u. a. 1623 vom Juristen Jerónimo de Cevallos in seinem Traktat *Arte real para del buen gobierno de los Reyes, y Principes, y de sus vasallos* expressis verbis unter Bezugnahme auf Valerius Maximus formuliert: *Das Regieren, mein Herr, ist wie ein wildgewordenes und ungestümes Pferd zu zügeln, das einen Reiter ohne Klugheit und Kunstfertigkeit abwerfen und ihm davonlaufen wird. 'Qui regnum adipiscitur simile est ei, qui equum habet indomitum, à quo nisi cum arte et perititā noverit, tergo eius insidere.'* (Val. Max. lib. 7)¹³⁵. In konsequenter Fortführung dieser Metapher symbolisierten Hieronymus Wierix bzw. Jan van der Straet vor 1584 die Befreiung der Niederlande vom spanischen Joch mit der Darstellung eines seinem Reiter entkommenen Pferdes¹³⁶.

Als Ausgangspunkt in künstlerischer und ideologischer Hinsicht für die spanischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts bot sich Tizians Gemälde *Kaiser Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg* von 1548 an¹³⁷ (Abb. 432). Das Gemälde diente der Erinnerung an den kaiserlichen Sieg über die protestantische Liga von Schmalkalden. Der Herrscher erscheint daher nicht nur mit der während der Schlacht am 24. April 1547 getragenen Rüstung, sondern auch mit der purpurroten Schärpe der Katholiken¹³⁸. Die Rolle Karls V. als Verteidiger des katholischen Glaubens hätte nach Meinung des venezianischen Kunstkritikers Pietro Aretino noch deutlicher visualisiert werden sollen. Er schlug nämlich vor, über dem Herrscher die Personifikationen der Religion mit Kelch und Kreuz sowie jene des Ruhmes mit Trompete und Weltkugel zu malen: *la Religione e la Fama, l'uno con la croce e il calice in mano, che gli mostrasse il cielo, e l'altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo*¹³⁹.

Tizian zog es jedoch offensichtlich vor, die symbolische Dimension aufzugreifen, die Jacopo de Strada anhand einer antiken Kaisermedaille überliefert bzw. rekonstruiert hat, nämlich die Darstellung der *VIRTVS AVGVSTI*, also der Personifikation der kaiserlichen Tugend¹⁴⁰ (Abb. 433). Bei dieser Veranschaulichung des „politischen Körpers“ des Herrschers handelt es sich wohl nicht zufällig um eine direkte Parallele zur Skulptur des Kaisers von Leone Leoni (Abb. 80).

Dieser Gedanke wurde offensichtlich nach dem Umbau des Alcázar in Madrid in dem später als *Salón de los Espejos* bekannt gewordenen Raum der spanischen Königsresidenz aufgegriffen, aber mit einer deutlichen christlichen Ikonographie versehen. Um 1625 war dieser repräsentative Saal u. a. mit dem Reiterporträt von *Karl V. in der Schlacht bei*

Abb. 430 Reiterdenkmal von König Philipp IV. von Spanien, Bronzeskulptur von Pietro Tacca, 1634–40; Madrid, Plaza del Oriente





Abb. 566 König Karl III. (Erzherzog Karl) als Imperator mit dem Globus, Radierung von Romayn de Hooghe, 1704; Privatsammlung



Abb. 567 Die spanischen Kolonien in Asien und Amerika bringen König Karl III. von Spanien ihre Schätze zum Dank für die Missionierung durch die *Pietas Austriaca*, Kupferstich von Joseph Montanlegre nach Johann Regler aus *Atlas Novus* von Heinrich Scherer, um 1705; Privatsammlung

sam den Thron des jungen REX CATHOLICUS Karl III. (VI.). Die auf Schiffen aus Asien und Amerika herbeiströmenden, unter habsburgischer Herrschaft zum Christentum bekehrten Indios aus Mexiko und Peru sowie die Asiaten von den Inseln der (nach Philipp II. benannten) Philippinen und der (von Königin Maria Anna ihren Namen erhaltenden) Marianen bringen dafür ihre Kolonialwaren vor den Thron: Gold, Silber, Zucker, Tabak und Gewürze! Karl VI. hat mit dem Anspruch auf das spanische Erbe auch die wirtschaftliche Basis übernommen. Bereits 1719 ließ er für den Ostindienhandel drei Niederlassungen in Indien errichten (Coblon, Banquibazar sowie Hydsiapour) und 1722 wurde die Kaiserliche Ostendische Kompanie gegründet¹⁰⁷.

Die Personifikation des Landes bzw. des Hauses Österreich steht hingegen im Mittelpunkt des großen Deckenfreskos im Sitzungssaal des Niederösterreichischen Landhauses in Wien, das dem Konzept des kaiserlichen Hofhistoriographen Giovanni Graf Commazzi zufolge ein *Abbild der Größe des österreichischen Geschlechtes* darstellen soll und 1710 von Antonio Beduzzi ausgeführt wurde (Abb. 568). Die Habsburger standen damals nicht zuletzt nach militärischen Erfolgen im *Spanischen Erbfolgekrieg* am Höhepunkt der Macht, die sie dem Fresko zufolge der göttlichen Vorsehung verdankten. Deren Allegorie übergibt der *Austria* die durch Wappenfahnen symbolisierte Kaiserwürde sowie die Königreiche Böhmen, Kroatien etc. Die beiden Ruhmesengel verkünden mit



Abb. 568 Die Erdteile (hier: Europa und Amerika) unter der unbegrenzten Herrschaft des Hauses Österreich, Deckenfresko von Antonio Beduzzi im ehemaligen Sitzungssaal der niederösterreichischen Stände, 1710; Wien, Palais Niederösterreich