

Saniye Al-Baghdadi

Die Repräsentation der SAVOYER im 16. und 17. Jahrhundert

MICHAEL IMHOF VERLAG

DISSERTATION (2018), RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

Die Sichtbarmachung von Herkunft. Studien zur dynastischen Repräsentation der Savoyer im 16. und 17. Jahrhundert

UMSCHLAG:

Giovanni Francesco und Antonio Fea, Karl der Große belehnt Widukind mit dem Herzogtum Sachsen, Detail aus dem Freskenzyklus des Salone della Guardia Svizzera (1660–1661), Palazzo Reale Turin, ©MiC - Musei Reali, Palazzo Reale

Saniye Al-Baghdadi: Die Repräsentation der Savoyer im 16. und 17. Jahrhundert, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2023.

© 2023

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25
D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de

REPRODUKTION UND GESTALTUNG

Carolin Zentgraf, Michael Imhof Verlag

DRUCK

mediaprint solutions GmbH, Paderborn

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0923-1

DANKSAGUNG..... 7

I. EINLEITUNG	8
Ein Forschungsüberblick.....	11
Methodik und Gliederung	14

II. HERKUNFT UND ZUKUNFT: SAVOYISCHE REPRÄSENTATION ZWISCHEN GENEALOGIE UND FORTIFIKATION IM 16. JAHRHUNDERT 17

Herzog Emanuele Filiberto im Dienst Karls V.....	18
Der Transfer von genealogischem Wissen im Reich	23
Der Savoyer Herzog Emanuele Filiberto, „ain rechter und gueter Theutscher“	28
Die savoyischen Beziehungen nach Dresden	32
Die neue Stärke des Fürstentums: Fortifikation und Diplomatie	35
Turin wird Residenzstadt: Die Publikation <i>Augusta Taurinorum</i> und eine neue alte Geschichte für Turin	40
Zwischenfazit.....	44

III. HUMANISTISCHE HISTORIOGRAPHIE UND DIE ERZEUGUNG VISUELLER EVIDENZ: FILIBERTO PINGONE AM TURINER HOF..... 45

Filiberto Pingone: Humanist und Antiquar	45
Das genealogische Hauptwerk: „Arbor“ oder „tabula“?	50
Der imaginierte Ahn: der savoyische Stammvater Beroldo und die Überlieferungen	56
Zwischen Erkenntnis und Imagination: Bildnisse und Viten	60
Buchformate als Vergangenheitskonzept: Filiberto Pingones <i>Imagines</i> -Album	65
Zwischenfazit.....	72

IV. HERKUNFT UND HERALDIK 74

Die Funktion von Heraldik im genealogischen Kontext.....	75
Ein neues altes Wappen für Herzog Emanuele Filiberto „zu ewiger gedechnus unsers rechten natürlichen ursprungs“	78
Die Abstammung der Savoyer von Widukind von Sachsen im Spiegel der Heraldik	82
Heraldische Brüche und historiographische Brücken	87
Zwischenfazit.....	90

V. EIN HERALDISCHES BILDPROGRAMM: DIE AUSSTATTUNG DES SALONE DELLA GUARDIA SVIZZERA IM TURINER PALAZZO REALE 91

Der Salone della Guardia Svizzera und sein ikonographisches Programm	94
Emanuele Tesauro und die rhetorische Kunst der „inscriptio arguta“	102
Zu einer Widukindikonographie der Frühneuzeit	106
Politischer Kontext: Der Anspruch auf das Herzogtum Monferrato und das Werben um die neunte Kur im Reich	114

DANKSAGUNG

Nachträgliche Ehren für den Stammvater Beroldo: der historische Anspruch der Savoyer auf das Reichsvikariat.....	117
Zwischenfazit.....	118
VI. DIE ERFINDUNG DYNASTISCHER TRADITIONEN	120
Helden der Dynastie: der Stammvater Beroldo und Graf Amedeo V.....	121
Zur Sakralisierung der Dynastie: die Erfindung des Beato Amedeo	125
Der Besitz des Turiner Grabtuchs als göttliche Auszeichnung der Dynastie	132
Die Verehrung des hl. Mauritius als ‚imperiale‘ Praxis der Dynastie.....	135
Zwischenfazit.....	140
VII. DIE MONUMENTALISIERUNG DYNASTISCHER GESCHICHTE	141
Antiquarianismus im Dienst der Dynastie: Guichenons <i>Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie</i>	143
Guichenons <i>Histoire généalogique</i> als virtueller Erinnerungsort der Dynastie	148
Zwischenfazit.....	156
VIII. ZUSAMMENFASSUNG – FAZIT – PERSPEKTIVEN	158
Die Rezeption Widukinds von Sachsen für die Savoyer als Reichsfürsten.....	158
Genealogische Arbeit am Turiner Hof: Medialität und Methodik	159
Die Erfindung Turins als Kapitale.....	160
Die Sakralisierung der savoyischen Dynastie	161
Savoyische Repräsentationskultur als Erfolgsgeschichte – ein Fazit	162
Forschungsperspektiven	165
ANHANG	169
Discorso sull’origine e discendenza della Real Casa di Savoia da quella di Sassonia, composto dall’M. Padre Monod della Compagnia di Gesù.....	169
Anmerkungen.....	179
Abkürzungsverzeichnis.....	211
Abbildungsverzeichnis	212
Quellen- und Literaturverzeichnis	217
Ungedruckte Quellen	217
Edierte Quellen.....	217
Drucke bis 1878	218
Sekundärliteratur	221

Das vorliegende Buch ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner im Jahr 2018 eingereichten Dissertation. Der Druck ist durch die großzügige Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht worden.

Den langen Prozess der Entstehung dieses Buchs haben viele Freundinnen und Freunde begleitet. An dieser Stelle sei ihnen allen gedankt. Allen, die mir mit Neugier, Kritik und Kollegialität begegnet sind und einen disziplinübergreifenden Dialog ermöglicht haben. Allen, die mir in schwierigen und langwierigen Zeiten beigestanden und mich auch moralisch unterstützt haben. Einige von ihnen haben hierdurch wesentlich sowohl zu Entstehung und Fortentwicklung als auch Vollendung des Buches beigetragen. Mit Beginn der Vorarbeiten zu einem Projekt, das sich zunächst vorrangig mit der Rezeption Widukinds in der Frühen Neuzeit befasste, hat Regine Krull die Arbeit mit großem Interesse aufgegriffen und mir mehr als einmal die Gelegenheit eröffnet, Ergebnisse und Befunde einem sachkundigen Publikum in Enger vorzustellen und zu diskutieren. Solche ersten Befunde zu teilen und hinterfragen zu lassen, ist für junge Forschende immer eine wertvolle Gelegenheit, die auch ich dankbar angenommen habe.

Teile dieses Buches sind am Mainzer Leibniz-Institut für Europäische Geschichte entstanden, in welchem ich als Stipendiatin die Chance erhielt, meine ersten Befunde zu Papier zu bringen. Ich danke allen Stipendiatinnen und Stipendiaten, Kolleginnen und Kollegen für die vielen Gelegenheiten der gemeinsamen Reflexion und des kollegialen Austauschs, den ich als Forschende brauchte und nutzte.

Zu großem Dank bin ich außerdem Ulrich Rehm verpflichtet, der sich meinem Forschungsinteresse und meiner Dissertation interessiert und kritisch angenommen und diese bis zum Ende begleitet hat.

Auch dieses Buch baut mit seinen Fragen und Leitgedanken auf den Befunden, Fragen, Thesen und Desideraten vorausgegangener Forschung auf. Es ist aber vor allem der Initiative und fundierten Vorarbeit von Stefan Brakensiek zu verdanken, dem neben Dietrich Erben die Projektleitung zukam, mein Interesse auf ein historisches Thema dieses Zuschnitts gelenkt zu haben, um dem Nachleben Widukinds von Sachsen in Savoyen-Piemont nachzugehen. Die nicht immer einfache Aufgabe, den heterogenen Materialbestand für eine kunstgeschichtliche Betrachtung erst eigentlich fruchtbar zu machen, haben sowohl Stefan Brakensiek als auch Dietrich Erben durch ihr Vertrauen in mich ermöglicht. Ich danke beiden für die wissenschaftliche und persönliche Begleitung durch den langen und nicht immer einfachen Arbeitsprozess, in der es beide weder an Weitsicht noch Langmut haben fehlen lassen.

Dietrich Erben hat mich mit seiner unnachahmlichen Art Fragen zu stellen, stets auf den Boden und zum Ausgangspunkt der Betrachtung zurückgeholt, kritisiert und angespornt, mit seinen eigenen Arbeiten zugleich inspiriert und befeuert. Hieraus habe ich viel für diese Arbeit geschöpft, und hierfür gebührt ihm mein größter persönlicher Dank.

Ein außerordentlicher Dank geht an Olav Heinemann, der mit mir in all den Jahren der Zusammenarbeit einen kollegialen und vorbehaltlosen Gedankenaustausch zu unserem Projekt pflegte und mich überhaupt erst an das Thema Heraldik herangeführt hat. Ihm danke ich für eine Zusammenarbeit, die Neues und Erkenntnisleitendes hergebracht hat.

Bonn, im Oktober 2022

I. EINLEITUNG

Ein Kupferstich aus dem Jahre 1714 dokumentiert den ein Jahr zuvor von den Savoyern erworbenen Königstitel in einem Stammbaum (ABB. 1). Auf zwei Stämmen gründend wird das Doppelporträt des Königspaares Vittorio Amedeo II. und Anne d'Orléans im Wipfel des Baumes in Form eines bekrönten Medaillons zusammengeführt. Der bis dahin einzig gültige Stammvater der Savoyer, König Widukind von Sachsen, genügte den Anforderungen des savoyischen Regenten nicht länger. Die Genealogie der Savoyer erfuhr daher Unterstützung vom Begründer des normannischen Königsgeschlechts Tankred de Hauteville, aus welchem die ersten Könige Siziliens hervorgegangen waren. Tankred erhält seinen Platz als Gegenpart zu Widukind an der Wurzel eines der Bäume, denn die lang ersehnte Rangerhöhung barg für den savoyischen König ein Problem: Zwar war Vittorio Amedeo II. nachweislich königlichen Geblüts, allerdings war der sizilianische Königstitel nicht qua Geburt auf ihn übergegangen, seine Herrschaft über Sizilien also nicht dynastisch begründet. Vittorio Amedeos II. Herrschaft über Sizilien war als Ergebnis der Friedensverhandlungen von Utrecht 1713 auf ihn gekommen, die das Ende des Spanischen Erbfolgekriegs besiegelten. Es war also möglich, per Vertrag König zu werden, aber es war undenkbar, allein aus diesem juridischen Akt heraus Legitimität zu beziehen. Schon fünf Jahre später war der elaborierte Stammbaum mit der konstruierten Abstammung vom Normannen Tankred bereits obsolet. Für ihn bestand keine Verwendung mehr, hatten die Savoyer ihre sizilianische Krone doch gegen die sardische eintauschen müssen.

Dieser Vorgang gewährt einen ersten Einblick in das Wesen frühneuzeitlicher genealogischer Konstruktionen und weist zudem auf die Problematik ihrer Fiktionalität hin: Genealogien wurden auf spezifische Bedürfnisse abgestimmt und funktionierten nur solange, wie diese Bestand hatten. Wenn Genealogien und Historiographen späterer Generationen Geschichte in der Überzeugung neu schrieben, jene Fiktionen überwunden zu haben, dann waren diese immer und unwillkürlich selbst damit konfrontiert, die Hoheit über die historische ‚Wahrheit‘ ausüben und die Trennlinie zur ‚Fiktion‘ ziehen zu müssen¹.

Die vorliegende Untersuchung greift diese Problematik auf. Sie widmet sich als ein Beitrag zur höfischen Kultur im Alten Reich den Herstellungsprozessen, Praktiken und Ästhetiken konstruierter Herkunftsüberlieferung. Während die Geschichtswissenschaft danach fragt, wie und in welchem Kontext fiktive Genealogien zustande kamen², welches die Motive und Kontexte politisch gewollter Geschichtskonstruktionen waren, ist es Aufgabe der Kunstgeschichte, deren Sichtbarkeiten zum besonderen Gegenstand zu machen. Dass die savoyische Genealogie das Ergebnis eines elaborierten Konstrukts war und eine Fiktion darstellte, ist nicht der Erkenntnisgewinn, der hier angestrebt wird³.

Solche Konstrukte ernst zu nehmen, nach ihren Formen, Ästhetiken und Funktionsweisen, genauer nach den Prozessen des Sichtbarmachens von Herkunft zu fragen, ist das Anliegen dieser Studie⁴. Dass Kunstgeschichte sich mit genealogisch-historiographischen Fragen auseinandersetzt, stellt kein Novum in der Forschungslandschaft dar⁵. Gerade für den höfischen Kontext war die Arbeit von Künstlern aufs Engste mit Fragen der Historiographie und Genealogie verbunden. Kein anderes Beispiel hat dies so eindrücklich vor Augen geführt, wie die alle Bereiche der höfischen Kultur einbeziehende ‚gedechtnus‘-Produktion am Hof Kaiser Maximilians I.⁶ Das ganz Europa umspannende Netzwerk von Gelehrten, die *res publica literaria*, die den daran beteiligten Experten am Hofe des Kaisers zuarbeitete, bezog Künstler wie Poeten wesentlich mit ein. Die kulturelle Arbeit bei Hofe lebte vom regen Austausch zwischen Humanisten und Künstlern. Exemplarisch ist dies am dynastisch-memorialen Bildprogramm der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. deutlich gemacht worden⁷. Eine solche ‚prospektive Erinnerungsstiftung‘ am kaiserlichen Hof hatte Vorbildcharakter auch für die folgenden Generationen der Fürsten im Reich⁸.

Als sich Luigi Cibrario, der als hoher Amtsträger am Hofe des italienischen Königs Carlo Alberto fungierte, in den 1830er Jahren anschickte, eine Geschichte der savoyischen Monarchie von ihren Ursprüngen bis zur

ABB. 1 | Antonio Bruno, Stammbaum des Hauses Savoyen (1714)



sei. Die Zugehörigkeit Savoyen-Piemonts zum Heiligen Römischen Reich deutscher Nation war politische Realität. Dass die Savoyer darüber hinaus auch von deutscher, genauer sächsischer Abstammung sein sollten, war für die Zeitgenossen keineswegs abwegig. Vielmehr herrschte darüber bereits zu diesem Zeitpunkt ein breiter Konsens sowohl unter den Gelehrten als auch in politischen Kreisen¹⁵⁷.

Die Gewissheit der Savoyer, zum Kreis der Reichsfürsten deutscher Nation zu gehören, wurde in vielerlei Hinsicht manifest und in verschiedenen Selbstzeugnissen des Fürsten zum Ausdruck gebracht. Aus jener Zeit der Statt-halterschaft Emanuele Filibertos existiert ein Brief, den der Savoyer an den sächsischen Kurfürsten August richtete, und in dem er deutlich sowohl die geographische als auch seine „blutsmäßige“ Zugehörigkeit zur „hochtheutschen Nation“ bekundete.

„Unsern geliebten herrn und vettorn [Philip II.] zu sondern ehren und gehorsamen gefallen und dieselben Niderburgundischen erblant Obristen Heubtmansschaft und Regiments underfangen, unnd also der hochtheutschen Nation nahent beÿwohnenn, Seindt wir alle am Blud unnd Standt der heiligen Romischen Reiche unnd der sonst Im herzen unnd gebluet wir obuermellt ain rechter und gueter Theutscher“¹⁵⁸.

Der Savoyer erinnerte den Kurfürsten außerdem an jene Übereinkunft, die er mit dessen Bruder Moritz 1548 in Augsburg getroffen hatte. Die damals von Viglius und Agricola bestätigte „urallte blutsverwandtnus und freund-schafft“ der Häuser Sachsen und Savoyen sollte nun also weiterhin gefestigt werden. Der Kurfürst als Haupt des Hauses Sachsen möge daran erinnert sein, dass man zu „ewiger gedechnus unsers rechten natürlichen ursprungs“ auch das „alte Wappen“ annehmen wolle¹⁵⁹. Das neue „alte Wappen“ entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als eine bis dahin unbekannte Kombination von drei Wappen, die in der Form als „quarto d'origine“ erstmals Ein-gang in das neue vierfeldrige Wappen des Savoyers fand¹⁶⁰. Dem Kurfürsten wurde das „alte Wappen“ zugleich zur Anschauung in Form einer kolorierten und kunstvoll ausgeführten Wappenzeichnung (ABB. 13) zugesandt, die von der Hand eines flämischen Wappenkünstlers herrühren muss. Für den Chorungang in St. Bavo in Gent hatte Lucas D'Heere für das 1559 stattfindende letzte Kapitel der Ordensritter vom Goldenen Vlies eine Serie von Wappenbildern geschaffen, mit der die Dresdner Zeichnung stilis-tisch in Vergleich zu setzen ist (ABB. 14)¹⁶¹.

Als ein Jahr nach Emanuele Filibertos Tod 1581 der Hofrat des sächsischen Kurfürsten Andreas Paull eine Gesandtschaftsreise nach Italien antrat und auch Station in Turin machte, erhielt er Audienz beim neuen Herzog, dem achtzehnjährigen Carlo Emanuele I. Im Namen des Kurfürsten kondolierte Paull dem jungen Herzog, von welchem er „stattlich und wohl empfangen“ wurde. Paull betonte in seinem Bericht an den Kurfürsten, dass der Savoyer darauf bestanden habe, ihm – entgegen des bei ausländischen Gesandten üblichen Prozedere – eine öffentliche Audienz zu gewähren, damit „jederman vernehme das E. Churf. G. [August] S. F. G. [Carlo Emanuele I.] nit verlassen, sondern die freundschaft so sie mit S. F. G. herren Vatern gehalten mit S. F. G. continuieren und ihr als ein Vatter [...] befohlen sein lassen wollten.“¹⁶² Dass Carlo Emanuele I. den sächsischen Kurfürsten so nachdrücklich als väterlichen Freund betrachtete, wie es an mehreren Stellen im Bericht durchscheint, ist darauf zurückzuführen, dass Emanuele Filiberto – so berichtete Paull – dem Sohn nur kurze Zeit vor seinem Ableben befohlen habe, den Kurfürsten als Vater zu ehren und seinen Rat in seiner Not zu gebrauchen. So beteuerte Carlo Emanuele I. dem sächsischen Gesandten gegenüber, er wolle seines seligen Vaters Ratschlag befolgen, den Kurfürsten ehren und lieben und ihm seinen Dienst und seine Freundschaft zeigen, und, so schreibt Paull, „wie die wort in specie gelautet, ein saxo sabautus leben und sterben.“¹⁶³

Dass er den Rat des Kurfürsten (zumindest der Form halber) suchte, gab der junge Herzog zu verstehen, als er wenige Tage später Paull in einer privaten Audienz seine Gedanken bezüglich seiner Heiratspläne auseinandersetzte¹⁶⁴. In dieser schwierigen Zeit des Herrschaftsübergangs nach dem Tod des Vaters, in der die Kontrolle über die eigenen Länder nach der Restitution 1559 de facto längst noch nicht hergestellt war, entschied die Wahl der Braut für Savoyen-Piemont über die Geneigtheit zu Frankreich oder zu den Habsburgern. Schließlich säße der Herzog in seinen Ländern „zwischen den beiden mechtigen konigen, franckreich und hispanien, als zwischen zwen lewen“. Er habe dabei große Acht zu geben, keine der Parteien zu erzürnen, wie Paull berichtete. Das Thema der Verhei-ratung des jungen Savoyers war virulent, und die Wahl sollte später auf eine Tochter Philipps II. fallen. Carlo Emanuele I. war der einzige legitime Sohn und hatte nun die Aufgabe, den Fortbestand seines Hauses zu sichern.

Emanuele Filiberto hatte die entscheidende Schlacht von San Quentin in der Picardie befehligt, die die Wende

in den Kämpfen zwischen Frankreich und Habsburg gebracht hatte. Aus diesem Sieg resultierte 1559 der Frieden von Cateau-Cambrésis, dessen Bedingungen in vielerlei Hinsicht einen Kompromiss darstellten¹⁶⁵. Denn obwohl der Vertrag vom 3. April 1559 die lange ersehnte

Restitution der savoyisch-piemontesischen Länder zum Gegenstand hatte – „Traité de Paix entre Henri II. Roi de France, et Philippe II. Roi d'Espagne, portant restitution au Duc de Savoie des ses États“ – sollte Emanuele Filiberto deshalb noch lange nicht Herr über seine Länder werden.



► ABB. 14 | Vollwappen des Herzogs und Ordensritters Emanuele Filiberto von Savoyen in St. Bavo, Gent (um 1555)

Beroldos Wappen, der doppelköpfige schwarze Adler mit dem Westfalenross auf der Brust, ist in Rollwerk eingefasst und wird dem Betrachter von seinem Besitzer selbst präsentiert (ABB. 37). Die Wappenkartusche ruht auf einem hohen Sockel, der in kapitalen Lettern eine lateinische Inschrift trägt. Mit einer solchen formalen Gliederung steht das Manuskript in konzeptioneller Nähe zum Baltimore-Codex³⁸², dessen tituli fast wörtlich mit denen der *Imagines* übereinstimmen. Allerdings bestehen formal-ästhetisch große Unterschiede zwischen den beiden Codices. Die Porträtfiguren des Baltimore-Codex sind gestalterisch ganz einer höfisch-manieristischen Stilart



▲ ABB. 37 | Beroldo und Ehefrau, in Filiberto Pingone, *Serenissimorum Sabaudiae Principum Ducumque Statuae Rerumque Gestarum Imagines Cum Inscriptionibus Et Epigrammatibus* (1572)



▲ ABB. 38 | Historienbild zur Vita Beroldos, in Filiberto Pingone, *Serenissimorum Sabaudiae Principum Ducumque Statuae Rerumque Gestarum Imagines Cum Inscriptionibus Et Epigrammatibus* (1572)

verhaftet (ABB. 39). Sie sind in einer Nische stehend einander zugewandt, ihre Gliedmaßen im Gegensatz zu den Köpfen ausgeprägt und gelängt. Die Räumlichkeit ihrer Nischen ist im Fußbereich allein durch ein Halbrund erkenntlich, ein opulenter Rahmenschmuck mündet im Scheitel der Nische mit den individuellen Wappen der Dargestellten. Inschriftentafeln mit lateinischen Inschriften zur Vita sind zu den Füßen der Figuren angebracht und weisen allesamt unterschiedlich gestaltete Rahmungen auf, so wie überhaupt jedes Blatt des Codex' einer gestalterischen variatio unterliegt. Das gesamte Einzelblatt zeigt eine architektonische Wandgliederung auf, bei der das



▲ ABB. 39 | Beroldo und Ehefrau, in *Album of the House of Savoy*, MS W464 (um 1570)

Nischenensemble mit einem in der Blattmitte angesetzten, stets floral umrankten kannelierten Pilaster verbunden und ionischen Halbsäulen gerahmt ist. Hier endet der formale Vergleich bereits, denn das *Imagines*-Album folgt insgesamt einer anderen Ästhetik als der Baltimore-Codex. Der Verdacht liegt nahe, dass Pingone hier bewusst Assoziationen mit einem Buchtyp hervorzurufen beabsichtigte, der am Ehesten dem Geschlechter- oder Ehrenbuch entspricht. Es handelt sich dabei um einen Buchtypus, der als illuminiertes Manuskript in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits eine gewisse Konjunktur im Reich erfahren hatte³⁸³. Hierfür sprechen der völlige Verzicht auf eine wie auch immer geartete räumliche Disposition der Figuren im *Imagines*-Album, die Verwendung solch musterbuchartiger Vorlagen wie der Dürerschen für die Gattin Beroldos – eine Kopie nach Dürerscher Vorlage (Das Wappen des Todes, 1503) –, die figürliche Nähe zur deutschen Druckgraphik insgesamt (ABB. 37) und ebenso die damit direkt zusammenhängende Platzierung und Überbetonung der Heraldik, wie sie in den Geschlechterbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts im Reich üblich war.

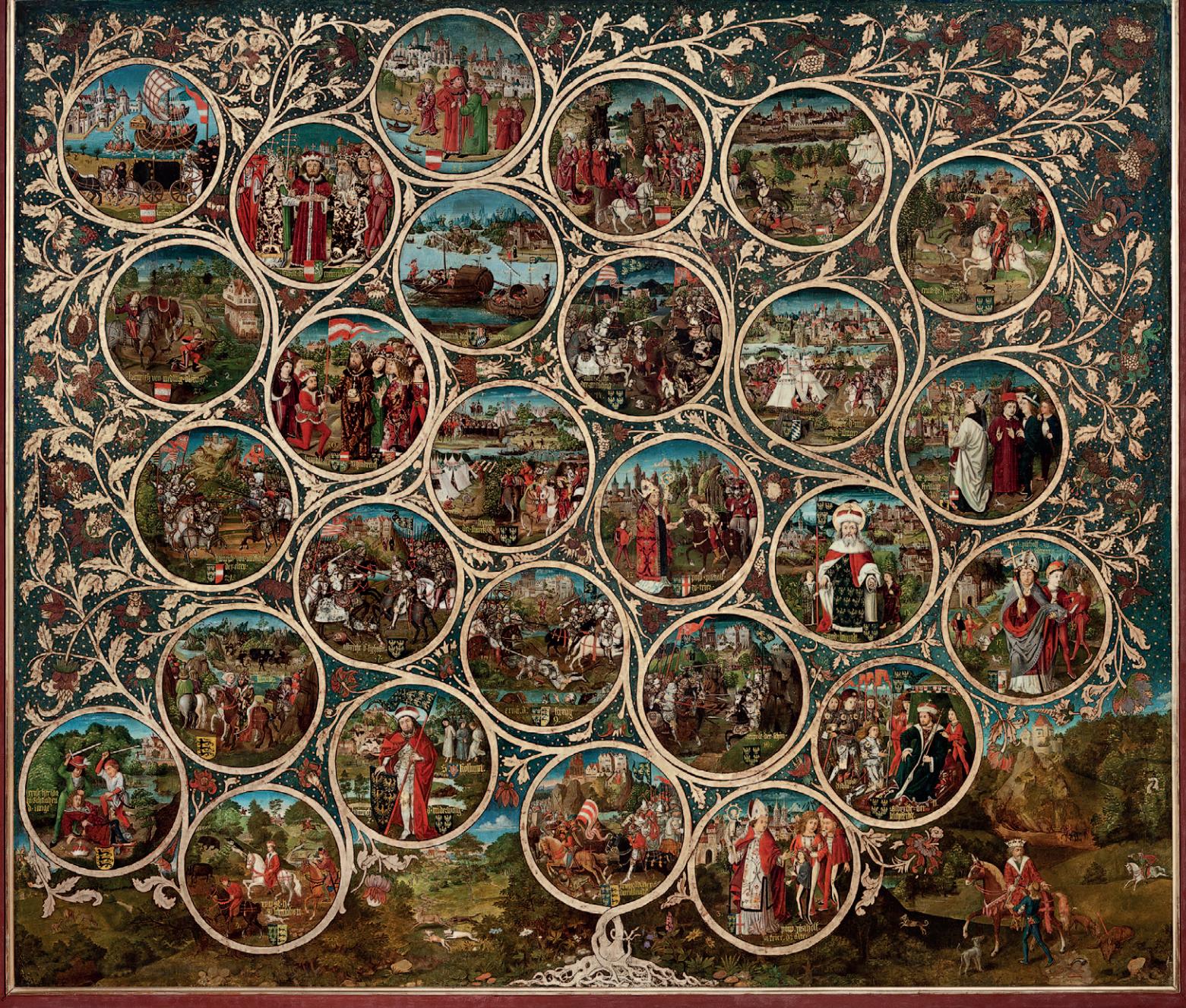
Blickt man auf die höfisch-genealogische Publizistik um 1570 im Reich, wird man um die prachtvolle genealogische Albumserie, die *Imagines gentis Austriacae*, die der Bergamaske Francesco Terzio zwischen 1569 und 1573 für das Haus Habsburg erstellt hatte, nicht umhin kommen³⁸⁴. Terzios Habsburger Genealogie mit ihren kunstvollen Kupferstichtafeln war in Turin bekannt. Dort hatte der Künstler sich dem savoyischen Herzog wohl anlässlich dessen Hochzeit angewandt, ihm eine vergleichbare Genealogie zu schaffen³⁸⁵. Das Werk wäre ein adäquates Vorbild für ein savoyisches Unternehmen von ähnlichem Prestige gewesen. In ihrer formalen Ausrichtung gehen viele der Darstellungen bei Terzio, die sich auf die älteren Ahnen beziehen, auf das Erbe des „gedechtnus“-Werks unter Kaiser Maximilian I. zurück³⁸⁶. Grundsätzlich unterscheiden sich die Darstellungen der gerüsteten männlichen Ahnenfiguren bei Terzio in solche, die eher statisch daherkommen und deutlicher dem Burgkmairschen Vorbild verpflichtet sind, und solche, die in ihrer serpentinierten und dynamisierten figürlichen Ausprägung eher einer zeitgemäßen Manier entsprechen (ABB. 40). Der Typus des bärtigen gerüsteten Kriegers,

IV. HERKUNFT UND HERALDIK

Dem Savoyer Hof kann bezüglich der Handhabung heraldischer Themen durchaus eine gewisse Affinität nachgesagt werden. Noch zu Beginn des 15. Jahrhunderts hatte Herzog Amedeo VIII. mit den *Statuta Sabaudiae* Vorehrungen zur Regulierung der Wappenführung im Herzogtum Savoyen-Piemont getroffen. In den meisten italienischen und Reichsfürstentümern dagegen wurden Wappenkreationen und das Führen derselben liberal gehandhabt⁴⁰⁷. So wird im fünften Buch der savoyischen Statuten („*De insigniis et armis*“) genau vorgeschrieben, nach welchen Kriterien der Gebrauch von Wappen im Herzogtum zu erfolgen hatte. Es wurde die weitere Verwendung solcher Wappen untersagt, die nicht „*ab antiquo*“, vom Kaiser oder einer anderen staatlichen Autorität (etwa der herzoglichen) vergeben worden waren⁴⁰⁸. Sollte jemand ein Wappen führen, das „*ex novo*“ kreiert worden war, hätten Beamte des Herzogs das Recht, dieses zu entfernen und sogar zu zerstören. Es war aber möglich, einen von den Beamten ausgestellten Wappenbrief zu erwerben. Dieses von Herzog Emanuele Filiberto 1579 erneuerte Reglement, das die Wappenführung nur jenen zusprach, die sich qualifiziert hatten oder die auf Qualifikationen ihrer Vorfahren verweisen konnten, barg zugleich die Möglichkeit in sich, Kontrolle über den piemontesischen Adel auszuüben. Noch 1613 unternahm Herzog Carlo Emanuele I. den Versuch, einen offenbar weiterhin betriebenen Wappenmissbrauch per Edikt zu unterbinden. Zu diesem Zweck wurde über alle Wappen des Piemonteser Adels in einer Art Wappenregister Buch geführt. Die Wappen wurden dort auch bildlich mit Wappenzeichen und weiteren dazugehörigen Figuren sowie unter Angabe des Umstands ihrer Verleihung abgebildet. Dieses Register sollte dann in „*perpetua memoriam*“ Eingang ins herzogliche Archiv finden⁴⁰⁹. Dagegen verwahrt die Turiner Biblioteca Reale eine Wappenkomilation in dreizehn Bänden, für die der Herzog persönlich Wappenentwürfe zeichnete und mit der Absicht anlegen ließ, ein übergeordnetes Referenzwerk zu schaffen, eine Art heraldische Enzyklopädie. Diese zielte darauf, fürstliche Wap-

pen aller Zeiten und geordnet nach Motiven zusammenzustellen⁴¹⁰. Allein dieses Unternehmen ist ein denkbar anschaulicher Ausweis der Wichtigkeit, die den Themen Heraldik und Genealogie vor allem in ihrer historischen Dimension beigemessen wurde. Der Herzog betraute Ende des 16. Jahrhunderts seinen Wappenkönig (Re d’arme) Bartolomeo Cristini, der zugleich Bibliothekar war, damit, die herzogliche Bibliothek und Wunderkammer mit heraldischer Referenzliteratur insbesondere auch aus dem deutschsprachigen Ausland auszustatten⁴¹¹. Eine Referenz aus den eigenen Reihen stellte für den jungen Herzog Filiberto Pingone dar, der neben den oben vorgestellten genealogischen Arbeiten vom Herzog auch den Auftrag zu einem heraldischen Traktat erhalten hatte⁴¹².

Die heraldische Bildsprache wird, wie das Beispiel Pingones zeigt, auch von den Experten beherrscht, die Kenner der fürstlichen Genealogie sind: Wappen und Genealogie stehen in enger Relation zueinander, zumal das Wappen genealogische Informationen synthetisiert darstellt⁴¹³. Überdies vermittelt das Wappen in seiner konzentrierten oder chiffrierten Form Informationen zur Stammezugehörigkeit sowie zu Rang und Herrschaft beziehungsweise Herrschaftsansprüchen. Der ubiquitäre und gezielte Einsatz von Wappen in der Historiographie der Frühneuzeit jedoch ist in ihrer Methodik, ihrer visuellen Phänomenalität bisher kaum Gegenstand der Forschung. Dabei kann gerade die Kunstgeschichte vor allem die medialen und rhetorischen Qualitäten von Wappen in den Blick nehmen. Zunehmend interessiert man sich in der Forschung, wenn auch mit Schwerpunkt auf dem 13. und 14. Jahrhundert, für eine Handhabung der Heraldik, die über den allzu engen, von den Hilfswissenschaften traditionell gesteckten Rahmen hinausgeht und sich nicht lediglich in einer korrekten Blasonierung historischer Wappen etwa erschöpft⁴¹⁴. Abstraktes genealogisches Wissen wird sowohl im Stammbaum als auch im Wappen visuell erfahrbar und anschaulich gemacht. Wappen haben in diesem Kontext eine historiographische, aber auch ikonische Funktion. Heraldische Figuren wie das Westfalen-



▲ ABB. 45 | Hans Part, Babenberger-Stammbaum, Ausschnitt aus der Mitteltafel des Triptychons (1492)

ross aus dem savoyischen Kontext etwa stehen sowohl als (Herkunfts)zeichen für den sächsischen Stamm, dem sich der savoyische Fürst zugehörig sah, zugleich aber erzählt das heraldische Ross eine Geschichte, die mit dem Wappen aufgerufen wird, und die zur dynastischen Geschichte des Fürsten gehört.

Die Funktion von Heraldik im genealogischen Kontext

Wappen der Frühneuzeit sind integraler Bestandteil genealogischer Darstellungen. Bisweilen konnte ein Wappen im genealogischen Kontext sogar das Porträt ersetzen,

es fungierte als „Körperzeichen in heraldischer Abstraktion“. Denn es zeichnet „nicht ein Individuum, sondern den Träger einer familialen oder territorialen Genealogie aus [...]“⁴¹⁵. So konnte eine frühneuzeitliche Papstgenealogie gänzlich ohne Porträts auskommen und lediglich über die Darstellung der päpstlichen Wappen die entsprechende Dynastie verkörpern⁴¹⁶. Das im vorigen Kapitel vorgestellte *Imagines*-Album hatte Pingone zugleich heraldisch illustrieren lassen. Den Damen wurde ein Wappen in Form einer klassischen Raute, den Herren in Form einer an den Rändern ausgezackten Tartsche beigefügt (ABB. 43). Das Wappen fungiert als eine Art dynastischer Ausweis des Fürsten, es authentifiziert diesen als der Dynastie zugehörig. Die leeren Wappenfelder haben die

ma keineswegs an Boden verloren. Sie ist nur oftmals nicht mehr die Protagonistin eines wie auch immer gearteten Bildnarrativs, wenngleich sie im dynastischen Kontext stets präsent ist⁵⁰⁸. Wappenlegenden und Überlieferungen vom Alter der Wappen waren keineswegs auf die Jahrhunderte beschränkt, die gemeinhin dem Mittelalter zugeordnet werden, das heißt bis zum 14. oder 15. Jahrhundert etwa. Im Gegenteil hat sich feststellen lassen, dass heraldische Legenden bis weit ins 17. Jahrhundert Bestand hatten. Sie wurden „ohne Umschweife in die bestehende Argumentation eingebunden und machen damit die Geschichte der Wappen nur umso reicher und deren Alter umso eindrucksvoller.“⁵⁰⁹ Die literarische Vorlage des Turiner Bildprogramms macht deutlich, dass die Bildsujets den Fokus keineswegs auf die Person des Ahnen richteten, sondern auf den von diesem geführten Wappenschild⁵¹⁰. Das im Bilderzyklus bemühte Bildpersonal stellt Persönlichkeiten dar, deren Lebenszeitraum sich vom 4. bis ins 11. Jahrhundert erstreckte. Es versteht sich von selbst, dass die allermeisten heraldischen Attributionen dieses Bildprogramms, wenn sie nicht ohnehin imaginär oder konstruiert sind, immer noch retrospektive Zuordnungen darstellen.

Der Salone della Guardia Svizzera und sein ikonographisches Programm

Eine Betrachtung der zwischen 1658 und 1661 ausgeführten Wand- und Deckenausstattung sollte der literarischen Vorlage folgen, von der die Ausführung nur an wenigen Stellen, etwa bei den Bildunterschriften, und das auch nur gering, abweicht. Das Programm bezieht die zeitgenössische Gestaltung der Decke mit ein, die nicht mehr erhalten ist⁵¹¹. Dank der publizierten Schrift Tesauros und einer Beschreibung Roveres aus dem 19. Jahrhundert kann ihr ursprünglicher Inhalt allerdings nachvollzogen werden⁵¹². Das zentrale Deckenbild wurde seinerzeit vom Savoyer Hofmaler Claude Dauphin erstellt und lässt eine höhere künstlerische Qualität erwarten als dies die Wandbemalungen durch die Gebrüder Fea insgesamt darstellen. Trotz des Verlustes bedarf das Deckenprogramm einer eigenen Betrachtung, bildet es doch zugleich den Schlüssel zum Verständnis des gesamten Bilderzyklus.

Vier ovale Gemälde waren um das zentrale Dauphin-Gemälde in einer geschnitzten und vergoldeten Holzdecke angeordnet. Im zentralen Bild steht der Göttervater

einer weiblichen Figur gegenüber, welche die Saxonia darstellt. Die dabeistehende Allegorie des Schicksals hält eine mit großen Lettern beschriftete Ziegenhaut in Händen. Mittels dieser Schrift, einem Vergil-Zitat, wird der Saxonia die Zukunft prophezeit: „HIS EGO, NEC METAS RERUM, NEC TEMPORA PONO. IMPERIUM SINE FINE DEDI“. Saxonia wird ein Reich ohne zeitliche und räumliche Grenzen verheißen. Allegorien der Wissenschaften und Künste treten in den übrigen Bildfeldern einen Wettstreit an, die Verheißung in ihrer jeweiligen Disziplin zu feiern. Die Allegorien der Historia und Poesia künden über die Schrift vom Ruhm der Sachsen, während die Allegorie der Malerei ein Gemälde des mythischen Sachsenkönigs Sieghart malt und die Scultura im Begriff ist, ein Standbild von Widukind zu formen. Die beiden Sachsenfürsten begegnen in den Historiengemälden der Wandausstattung erneut. Für die Zwickelfelder, die von der Decke zur Wand übergehen, waren überdies insgesamt zehn sächsische Ahnen vorgesehen, deren Attribute in Form von Faszen und tropaia Höhepunkte ihrer jeweiligen Biographien reflektieren sollten. Der illusionistische Architekturrahmen der Wandzonen bietet eine Reihe geeigneter Bildfelder in der Sockelzone sowie zwischen den Säulen der Arkadenzone. Dennoch war der Platz offenbar nicht ausreichend, so dass in den Zwickelfeldern lediglich jene Figuren ausgeführt wurden, die wie Sieghart und Widukind in den Historien nicht ohnehin eine zentrale Rolle spielten. Statt wie von Tesauro vorgegeben, wurden anstelle Brunos von Sachsen und Konrads von Meißen Liudolf (12) als Begründer der liudolfingischen Dynastie, aus der die sächsischen Kaiser hervorgingen, sowie Friedrich (Burggraf?) von Meißen (5) in die Darstellung aufgenommen. Diese zwei Persönlichkeiten begegnen als monochrom bronzenfarben ausgeführte Reiterfiguren im Dreiviertelprofil, Liu-

▼ ABB. 60 | Detail einer Inscripicio auf der Fensterseite, Salone della Guardia Svizzera, Palazzo Reale Turin (1660–1661)



▲ ABB. 61 | Giovanni Francesco und Antonio Fea, Westwand mit Liudolf im Zentrum, Salone della Guardia Svizzera, Palazzo Reale Turin (1660–1661)

▼ ABB. 62 | Giovanni Francesco und Antonio Fea, Friedrich von Meißen als Reiterfigur auf der Ostwand, Salone della Guardia Svizzera, Palazzo Reale Turin (1660–1661)



dolf an der Westwand und Friedrich an der Ostwand, dargestellt zwischen den Historienbildern im illusionistischen Rahmen einer Ädikula⁵¹³ (ABB. 61 und 62).

Die knapp vierzig Jahre später entstandene Deckenausstattung der Galerie im Ostflügel des Palazzo (ca. 1690–94), die in der Folge als Galleria del Daniel nach Daniel Seiter, dem Maler des Bildprogramms benannt wurde, sollte in ihrer Ikonographie eine deutliche Bezugnahme zum sächsischen Herrschaftsthema des Deckenprogramms im Ehrensaal darstellen. Vergils Aeneis bildete für die Ausstattung des gesamten Ostflügels erneut den literarischen Rahmen. Es wird aufgrund der Bildthematik des mittleren Plafonds angenommen, dass diese Galerie unter Vittorio Amedeo II. „als offizielles Entrée zu den Gemächern des Fürsten diente“⁵¹⁴. Dargestellt sind erneut Jupiter und in diesem Fall ein junger, mit dem gegenwärtigen Herzog Vittorio Amedeo II. zu identifizierender Mann, dem der Göttervater eine königliche Zukunft verheiße (ABB. 63). Auch in Seiters Deckenprogramm spielt die Historia eine Rolle: Klio, die Muse der Geschichtsschreibung deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf

Emanuele Tesauro und die rhetorische Kunst der ‚*inscriptio arguta*‘

Die Beschreibung des Schildes des Helden Achill zählt sicherlich zu den prominenten Episoden der Ilias. So hatten bereits Homer, und in seiner Nachfolge auch Vergil, die Schilder ihrer Protagonisten zu Symbol- und Bedeutungsträgern erhoben⁵²⁸. In seiner literarischen wie künstlerischen Rezeption hat man den kreisrunden antiken Schild mit dem erst im 12. Jahrhundert auftretenden Wappenschild in einen Entwicklungszusammenhang gesetzt⁵²⁹. Die antike griechische und römische Literatur konnte für einen Autor wie Emanuele Tesauro somit als eine erste Referenz für heraldische Themen gelten. Insofern behandelte Tesauro mit der Entstehung der sächsischen Wappen keineswegs ein literarisch abseitiges Themenfeld. Homer und Vergil hatten (antike) Heraldik literarisch nachhaltig nobilitiert. Hephaistos hatte Achills Schild im griechischen Epos Ilias als einen großartigen, den ganzen Kosmos darstellenden Bildträger geschmiedet. Der römische



▲ ABB. 74 | Diego Velázquez, Die Unterwerfung Bredas (um 1635)

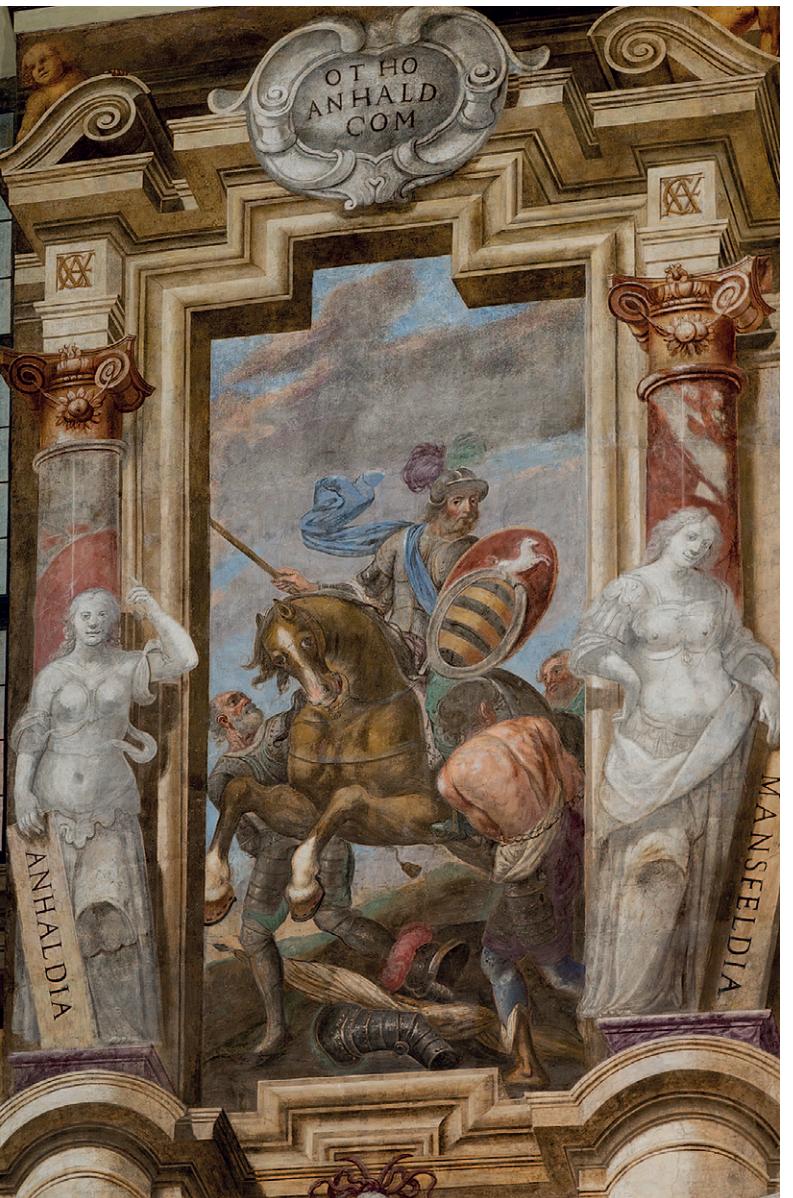
Autor Vergil hat diesen mikroskopischen Blick auf den Makrokosmos, der auch die zeitliche Dimension mit einbezieht, in der Aeneis auf den Schild seines Protagonisten Aeneas übertragen. Dessen Schild weist mit dem Darge-

▼ ABB. 73 | Giovanni Francesco und Antonio Fea, Herzog Vortigern befreit Britanniens und benennt es in Anglia um, Salone della Guardia Svizzera, Palazzo Reale Turin (1660–1661)

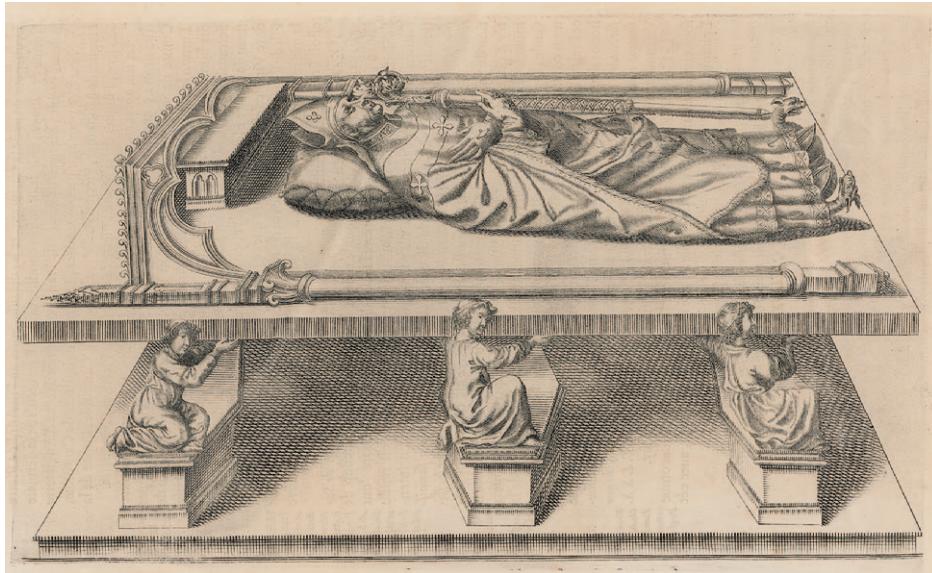


▲ ABB. 75 | Giovanni Francesco und Antonio Fea, Nördliche Fensterseite mit den askanischen Vorfahren, Salone della Guardia Svizzera, Palazzo Reale Turin (1660–1661)

▼ ABB. 76 | Giovanni Francesco und Antonio Fea, Der Askanier Otto von Ballenstedt wird Herzog von Sachsen, Salone della Guardia Svizzera, Palazzo Reale Turin (1660–1661)



▼ ABB. 77 | Giovanni Francesco und Antonio Fea, Der Kaiser legt einen Rautenkranz über den Balkenschild Bernhards von Anhalt, Salone della Guardia Svizzera, Palazzo Reale Turin (1660–1661)



◀ ABB. 126 | Darstellung des Grabmals von Erzbischof Bonifaz, in Samuel Guichenon, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie* (1660)

um Kanonisation bereits 1676 Erfolg gezeigt. Die Kanonisationsbestrebungen für die Savoyerin fielen im Übrigen nicht zufällig in eine Zeit, in der das Haus mit den Gonzaga um die Belehnung mit dem alten und prestigeträchtigen Titel der Markgrafschaft Monferrato konkurrierte⁸²⁵. Dem bronzenen Grabmal des savoyischen Erzbischofs Bonifaz, der 1270 fern seiner Diözese in der Heimat Savoyen starb, wurde eine herausragende Grabstelle in der Abtei zugeschrieben; er wurde nicht wie die vorigen Savoyer im Kreuzgang der Abtei bestattet, sondern erhielt sein Grab rechts vom Hauptaltar⁸²⁶. Als man das zerstörte Grabmonument Bonifaz' mit dem einstmals bronzenen gisant in den 1830ern neu erbaute, diente die Vorlage Guichenons den Bildhauern als einzige Vorlage (ABB. 126). Es handelt sich dabei um ein, wie dies die Reproduktion suggeriert, freistehendes Grabmal. Auf der weit auskra-

genden, von in lange Gewänder gekleideten, knienden Knaben oder Genien getragenen Grabplatte, kommt der gisant des Erzbischofs zum Liegen, dargestellt in vollem Ornat. Der Kopf ist auf ein Kissen gebettet, den Bischofsstab führt die rechte der über der Brust gekreuzten Hände. Zu den Füßen eine Schlange als Ausweis der ‚prudentia‘ des Toten. Gerahmt wird der gisant von einem plastisch voll ausgebildeten Säulenpaar, das den in der Perspektive des Kupferstichs etwas verrückten dreijochigen Baldachin trägt. Der ottocenteske Nachbau verzichtete allerdings auf jegliche Materialdiversität und behielt für sämtliche Plastiken und so auch für den gisant Bonifaz' den einheitlichen weißen Marmor bei, was den monumentalen Ausdruck des Grabdenkmals noch verstärkte. Schon am gipsernen Bozzetto (ABB. 127) sind Auftrag und Bestreben des Bildhauers abzulesen, seine

▼ ABB. 127 | Benedetto Cacciatori et al., Bozzetto für das Grabmonument des Bonifaz von Savoyen (um 1826)

