



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Spanische Säle im habsburgischen Mitteleuropa als
Quellen politischer Geschichte und Kulturgeschichte in der
Frühen Neuzeit“

verfasst von / submitted by

Mag.phil. Anton Fleckl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

UA 792 312

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Geschichte

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Edelmayer, MAS

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Herbert Karner, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Spanische Säle als Quelle politischer Geschichte	9
2.1. Residenzforschung als wissenschaftstheoretischer Hintergrund	9
2.2. Spanische Säle als politische Räume	12
2.3. Der Kaiserstil, eine politische Formensprache?	14
2.4. Das Spanische Hofzeremoniell und die habsburgischen Residenzen in Mitteleuropa	17
2.5. Spanische Säle als Gedächtnisorte	20
2.6. Spanische Säle und die Kategorie „Repräsentationsraum“	25
2.7. Begriffsgeschichtliche Überlegungen zum Spanischen Saal	27
3. Der Spanische Saal auf Schloss Ambras	33
3.1. Das Stichwerk des Dominicus Custos	34
3.2. Erzherzog Ferdinand II. als Bauherr des Spanischen Saales auf Schloss Ambras	35
3.2.1 Abstammung und Nachfolge als Tiroler Landesherr	35
3.2.2. Ferdinand II. als Statthalter der Länder der Böhmischen Krone	36
3.2.3. Schloss Stern	37
3.2.4. Erzherzog Ferdinand II. und Spanien	38
3.3. Die Baugeschichte des Spanischen Saales von Schloss Ambras und seine Namensgebung	39
3.4. Die Außenfassade des Spanischen Saales. Diente der Palast Kaiser Karls V. in Granada als Vorlage?	44
3.5. Die Innenraumgestaltung des Spanischen Saales und die Portraits der Tiroler Landesherren	48
3.6. Giovanni Lucchese als Architekt des Spanischen Saales	52
4. Die Wirkung des Spanischen Saales auf Schloss Ambras auf fürstliche Residenzen nördlich und südlich der Alpen	55
4.1. Die Günzburger Residenz, ein Escorial in Schwaben?	55
4.1.1. Die Markgrafschaft Burgau als Teil Vorderösterreichs	56
4.1.2. Karl, der letzte Markgraf von Burgau	58

4.1.3. Die Baugeschichte der Günzburger Residenz	61
4.1.4. Die Hofkirche der Günzburger Residenz	63
4.1.5. Der Große Saal der Günzburger Residenz und seine Parallelen zum Spanischen Saal auf Schloss Ambras	65
4.2. Vespasiano Gonzaga und Sabbioneta	71
4.2.1. Vespasiano Gonzaga	72
4.2.2. Die Residenzstadt Sabbioneta	74
4.2.3. Der Kunsttransfer zwischen Ambras und Sabbioneta	77
4.2.4. Galleria degli Antichi	80
4.2.5. Palazzo del Giardino	84
4.2.6. Palazzo Ducale und das Arbeitszimmer des Vespasiano Gonzaga	87
4.2.7. Teatro all Antica	91
4.2.8. Das Kaisertor	92
5. Der Spanische Saal der Prager Burg	95
5.1. Kaiser Rudolf II. und die Prager Burg	95
5.2. Rudolfs Jugendjahre in Spanien	96
5.3. Baugeschichte des Spanischen Saales	101
5.4. Die Prager Kunstkammer Rudolfs II. – Beschreibung aus einem Reisebericht des 17. Jahrhunderts	108
5.5. Der Spanische Saal – Ein Galerie-Raum der Prager Burg	110
5.6. Die Pferdeställe	113
6. Der Spanische Saal und die Galerie als Raumtyp	115
6.1. Spanisches versus französisches Hofzeremoniell	116
6.2. Die Galerie – Ein französischer Raumtyp	118
6.3. Galerie und dynastisches Gedächtnis	123
6.4. Schloss Madrid als Residenz König Franz I.	125
7. Der Spanische Saal auf Schloss Náchod	128
7.1. Octavio Piccolomini	129
7.1.1. Biographie	131
7.1.2. Asciano Piccolomini-Arragona – Das Schicksal des einzigen Sohnes Octavio Piccolomini	133
7.1.3. Die diplomatische und militärische Karriere des Octavio Piccolomini	134

7.1.3.1. Octavio Piccolominis Rolle in der “Wallenstein-Affäre”	135
7.1.3.2. Octavio Piccolominis Karriere im Dreißigjährigen Krieg	137
7.1.3.3. Octavio Piccolomini im Dienste der spanischen Krone	138
7.1.3.4. Octavio Piccolominis Aufstieg zum Reichsfürsten	142
7.2. Die Baugeschichte von Schloss Náchod	146
7.3. Das Hauptportal	149
7.4. Ausstattung und Wirkmacht des Spanischen Saales	152
7.4.1. Das Deckengemälde	152
7.4.2. Das Bildprogramm des Spanischen Saales und Überlegungen zu seiner Namensgebung und Funktion	154
7.4.3. Das Friedensbankett von Nürnberg	156
7.5. Bilder als historische Quellen	160
8. Der Spanische Saal der Wiener Hofburg	164
8.1. Kaiser Leopold I. und König Ludwig XIV. von Frankreich	165
8.1.1. Die Anti-Habsburg Propaganda in der Ikonographie von Schloss Versailles	167
8.1.1.1. Escalier des Ambassadeurs – Die Große Gesandtentreppe	171
8.1.1.2. Die Grande Galerie	175
8.1.2. Französische Anti-Habsburg Propaganda in Rom	177
8.2. Die Kunstpatronanz Leopolds I.	180
8.3. Der Alte Spanische Saal	184
8.3.1. Baugeschichte des Alten Spanischen Saales	185
8.3.2. Lokalisation des Alten Spanischen Saales	186
8.3.3. Gestaltung des Alten Spanischen Saales	188
8.4. Der Neue Spanische Saal	190
9. Fazit: Architektur und ihre Namensgebung als Quelle politischer Geschichte und Kulturgeschichte Mitteleuropas in der Frühen Neuzeit	192
9.1. Spanische Säle als Gedächtnisorte der Herrschaftslegitimation	192

9.2. Namensgebung als Ausdruck und Quelle	
politischer Geschichte	193
9.2.1. Schloss Schönbrunn	194
9.2.2. Chateau Madrid	197
9.3. Architektur zwischen politischer Propaganda	
und Repräsentation	198
9.4. Symbolizität	201
10. Abbildungen	205
11. Quellen	272
11.1. Archivalien, Handschriften und ungedruckte Quellen	272
11.2. Gedruckte Quellen	274
11.3. Literatur	279
12. Abbildungsverzeichnis	299
13. Abstract	304

1. Einleitung

In Mitteleuropa, genauer gesagt im Einflussgebiet der Habsburger, entstanden zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts und der Mitte des 18. Jahrhunderts Räume, die als Spanischer Saal bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um je einen Saal auf Schloss Ambras bei Innsbruck (errichtet ab dem Jahr 1569), in der Prager Burg (errichtet ab dem Jahr 1602), auf Schloss Náchod in Nordböhmen (errichtet ab dem Jahr 1650) und in der Wiener Hofburg (errichtet ab dem Jahr 1700). Diese Räume verfügen zwar über verschiedene Gemeinsamkeiten, wie zum Beispiel Grundriss und Lichtführung, sind jedoch von ihrer Ausstattung her ausgesprochen unterschiedlich. Es ist daher erstaunlich, dass dennoch jeder von ihnen als Spanischer Saal bezeichnet wird. Die älteste gesicherte Bezeichnung als Spanischer Saal finden wir in der Prager Burg. Die Quelle mit der Bezeichnung stammt aus dem Jahr 1621.¹ Für die anderen Spanischen Säle ist die Namenszuschreibung zu unterschiedlichen, teilweise späteren Zeitpunkten geschuldet. Die Frage der Namensgebung, Funktionen und Gemeinsamkeiten der Spanischen Säle, ihre Entstehungsgeschichte sowie die Geschichte ihrer Auftraggeber, ist das Thema dieser Forschungsarbeit. Für die vorgestellten Säle sind Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (Ambras), Kaiser Rudolf II. (Prag), Octavio Piccolomini (Náchod) und Kaiser Leopold I. (Wien) als Bauherren verantwortlich. Schnell kristallisierte sich heraus, dass die Biographie des Octavio Piccolomini ein bisher unbearbeitetes Desiderat darstellt. Daher ist es angebracht seiner Biographie etwas mehr Platz in dieser Arbeit einzuräumen. Der älteste der Spanischen Säle - jener auf Schloss Ambras - strahlte auch auf fürstliche Residenzen nördlich (Günzburg) und südlich (Sabbioneta) der Alpen aus. Diese beiden Anlagen sowie deren Auftraggeber, Markgraf Karl von Burgau (Günzburg) und Vespasiano Gonzaga (Sabbioneta) sind ebenfalls Gegenstand dieser Untersuchung. Die Beschäftigung mit der Kunstpatronanz Kaiser Leopold I. kann nicht ohne einer Auseinandersetzung mit Schloss Schönbrunn stattfinden. Überlegungen zur Namensfindung von Schloss Schönbrunn vor dem Hintergrund der in der Arbeit ausführlich beschriebenen politischen Verhältnisse stellen eine spannende These zur Diskussion.

¹ Vgl. Kap. 5.5.

„Architektur ist die versteinerte Quelle überlieferter Herrschaftsverhältnisse.“² Diese Feststellung trifft ganz besonders auf die Spanischen Säle zu. Während meines Diplomstudiums der Geschichte mit dem Wahlfach Kunstgeschichte, hatte ich Gelegenheit, Seminare bei Prof. Friedrich Edelmayer zur Geschichte Spaniens in der Frühen Neuzeit zu belegen. Lehrveranstaltungen am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien, unter anderem bei Dr. Herbert Karner zu den Themen Residenzforschung und fürstliche Repräsentationsräume, ließen die Idee reifen, mich ausführlich mit Räumen zu beschäftigen, die die Bezeichnung „Spanischer Saal“ tragen. Welche Gründe kann es haben, dass im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit an vier unterschiedlichen Orten repräsentative Räume in Residenzen entstehen, die exakt mit demselben Begriff benannt werden? Auf die Problematik der gesicherten Namenszuschreibung wird in den einzelnen Kapiteln eingegangen. Die Tatsache, dass die älteste Bezeichnung für den Spanischen Saal auf der Prager Burg aus dem Jahr 1621 stammt belegt, dass es sich bei der Bezeichnung Spanischer Saal nicht um eine Erfindung des 19. Jahrhunderts handelt.

Die Gemeinsamkeiten und Funktionen der Spanischen Säle von Schloss Ambras, der Prager Burg, von Schloss Náchod sowie der Wiener Hofburg herauszuarbeiten, ist ebenfalls Ziel dieser Dissertation. Bei genauer Beschäftigung mit den Spanischen Sälen zeichneten sich bald interessante Verbindungen zu Repräsentationsräumen ab, die nahezu zeitgleich entstanden sind, für die Bezeichnung Spanischer Saal aber nicht belegt ist. Aufgrund des intensiven (kulturellen) Austausches und der persönlichen Verbindungen der Bauherren zueinander lässt sich jedoch eine gewisse zeitgenössische Vorstellung von fürstlichen Repräsentationsräumen aufzeigen.

Die politische Dimension des Begriffes Spanischer Saal ist daher mit Blick auf die diplomatischen und kriegerischen Auseinandersetzungen zu erklären. Aus dem Hegemonieanspruch der Bauherren ergeben sich zum Großteil die künstlerischen Dekorationsprogramme der Spanischen Säle. Bei den zeitgenössischen Residenzen in Günzburg und Sabbioneta, die Verbindungen zum Spanischen Saal von Schloss Ambras aufweisen, lassen sich Repräsentationsräume fassen, deren ikonographisches

² Norbert *Elias*, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie (Frankfurt am Main 1990) 70.

Programm zudem ganz klar eine deutliche Pro-Habsburg-Haltung ausdrücken.

Der interdisziplinäre Anspruch dieser Arbeit ist somit evident. Methodisch orientiert sich die Dissertation an der empirischen Auswertung der vorhandenen Quellen. Mit Hilfe der Historischen Begriffsanalyse erfolgt eine Annäherung an den Terminus „Spanischer Saal“. Schließlich werden die Spanischen Säle mittels der aktuell auch in den kulturhistorischen Fächern diskutierten Raumtheorie reflektiert. Die Ergebnisse und Hypothesen sollen einen Beitrag zur Residenzforschung liefern.

Die aus meiner Sicht in der Geschichtswissenschaft immer noch vernachlässigten Bildquellen bekommen in der Dissertation den Stellenwert, den sie verdienen. Wie wichtig und fruchtbar ein interdisziplinärer Dialog zwischen Kunsthistorikern und Historikern sein kann, soll diese Arbeit ebenso belegen.

Die politische Aussagekraft repräsentativer Architektur ist keineswegs auf die Frühe Neuzeit beschränkt.³ Oft erkennt man erst auf den zweiten Blick, dass die Architektur oder ein Dekorationsprogramm eine gewisse politische Stoßrichtung einnimmt, die den historischen Herrschafts- und Machtverhältnissen entspricht. Über die Zeit gelangen die den politischen Verhältnissen geschuldeten propagandistischen Absichten und Zeichensetzungen zunehmend in Vergessenheit. Es ist die Aufgabe der kulturhistorischen Wissenschaften, diese Zeitzeugnisse in das Scheinwerferlicht zu stellen und zu kontextualisieren. Dabei eignen sich Quellen wie die Spanischen Säle hervorragend, um Fragestellungen aus den kulturhistorischen Fachdisziplinen neue Impulse zu verleihen. In diesem Spannungsfeld soll die Arbeit über die Spanischen Säle in Mitteleuropa und ihre Architektur als Quelle politischer Geschichte und Kulturgeschichte einen entsprechenden Beitrag leisten.

³ Ein plakatives Beispiel jüngster Geschichte im 20. Jahrhundert ist die zwischen 1978 und 1987 errichtete Sowjetische Botschaft auf Kuba (siehe Abb. 1). Das Gebäude stellt ein in den Boden gerammtes Schwert dar, das die sowjetischen Hegemonie und den kommunistischen Machtanspruch auf die Karibikinsel unmissverständlich ausdrückt. Die Botschaft befindet sich in Havanna, 6402 Quinta Avenida. Der Architekt war Aleksandr Ročegov (1917 – 1998).

2. Spanische Säle als Quelle politischer Geschichte

2.1 Residenzforschung als wissenschaftstheoretischer Hintergrund

Residenzforschung ist ein neuerer interdisziplinärer Ansatz, der weit über kunsthistorische Aspekte hinausgeht. Berücksichtigt wird, dass sowohl Zeremoniell als auch der Raum der Repräsentation fürstlicher Macht (-politik) dient. Diese Repräsentation richtet sich immer direkt an die Besucher von fürstlichen Residenzen.

Die symbolische Bedeutung von fürstlichen Residenzen bildete das dynastische Element, zu dem das fürstliche Haus als Gebäude sowie der familiäre Personenverband, das Fürstenhaus, gehörte und dabei auch nicht zufällig oft eine sprachliche Einheit bildete. Die Casa de Austria galt als Synonym sowohl für die Habsburgerdynastie als auch für die Wiener Hofburg, deren kastellförmige Kernanlage aus dem späten Mittelalter, der sogenannte Schweizerhof, deshalb ganz bewusst bis in die Neuzeit erhalten blieb.⁴ Allen Spanischen Sälen und den hier noch besprochenen Räumen (Günzburg, Sabbioneta) ist der dynastische Machtanspruch und dessen Versinnbildlichung gemein. Die Spanischen Säle als Quelle politischer Geschichte und Kulturgeschichte in der Frühen Neuzeit lassen sich somit gut in die fächerübergreifende Residenzforschung einbetten. Ein Schwerpunkt der Residenzforschung ist, das Gesamtbild von Architektur, Kunst und Kultur sowie zeremoniellen Besonderheiten im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen der Zeit zu interpretieren und davon abgeleitet den Residenzort umfassend darzustellen, statt ihn nur als kunsthistorischen Exkurs zu betrachten oder lediglich seine Entstehungsgeschichte zu erzählen. Im Hinblick darauf soll die Residenzforschung aufzeigen, welche Aufgaben und Funktionen die Landesherren der Residenz zugeschrieben haben. Des Weiteren wird gefragt, wie und zu welchen Zwecken der Herrschaftsrepräsentation und der Herrschaftsausübung sich Residenzen als Quellen heranziehen lassen.

⁴ Matthias Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470 – 1618) (Göttingen 2004) 212.

Eine elementare Frage ist, was der Begriff „Residenz“ bedeutet und wodurch sich eine solche auszeichnet.

„Residentia, ein mittellateinisches Wort, bezeichnet allgemein den Wohn- oder Aufenthaltsort einer Person, ohne notwendigen Bezug zum fürstlichen oder staatlichen Bereich.“⁵ Eine Residenz ist somit nicht zwangsläufig in Verbindung mit einer Hauptstadt oder einem Verwaltungssitz zu bringen. „Die Landesherren lassen innerhalb ihres Territoriums an wenigen oder an einem einzigen Ort hochrangige architektonische Werke schaffen; hier konzentrieren sich künstlerische Höhepunkte. Sie dienen sowohl der Herrschaftsrepräsentation als auch funktional der Herrschaftsausübung.“⁶ Vor diesem Hintergrund kann die Residenz als ein ideologisch besetzter Raum verstanden werden, in dessen Form und Ausstattung die Legitimität der Herrschaft zum Ausdruck gebracht wird. Die Raumhierarchie in der Residenz eines Herrschers folgt immer einer durchdachten Differenzierung. Jede Form von Zeremoniell erfordert eine spezifische, darauf abgestimmte Raumdifferenzierung. Die Differenzierung der Räume erfolgt in verschiedener Hinsicht und auf verschiedene Weise. Eine Abstufung in der Hierarchie von Räumen gegen andere kann hinsichtlich der Größe, des Mobiliars oder künstlerischen Ausstattung und nicht zuletzt durch Nutzung und Funktion erfolgen.⁷

Residenzforschung kann man also als Spezialgebiet der Kulturwissenschaften verstehen. In jüngster Zeit richten die Kulturwissenschaften ihre Aufmerksamkeit verstärkt auf Materialität, Medialität und Tätigkeitsformen des Kulturellen, um genauer zu erkennen, wie und in welchen Prozessen und kulturspezifischen Ausprägungen Geistiges und Kulturelles in der jeweiligen Gesellschaft überhaupt produziert werden können.⁸ Die Kulturwissenschaften zeichnen heute produktive Grenzüberschreitungen, Öffnung gegenüber

⁵ Klaus *Neitmann*, Was ist eine Residenz? In: Peter *Johannek* (Hg.), Vorträge und Forschungen zur Residenzfrage (Residenzforschung 1, Sigmaringen 1990) 11– 45, hier 12.

⁶ Ebenda, 22.

⁷ Gottfried *Kerscher*, Die Perspektive des Potentaten. Differenzierung von Privatrakt bzw. Appartement und Zeremonialräumen im spätmittelalterlichen Palastbau. In: Werner *Paravicini* (Hg.), Zeremoniell und Raum (Residenzforschung 6, Sigmaringen 1997) 155 – 187, hier 155.

⁸ Gerhart *von Graevenitz*, Literaturwissenschaften und Kulturwissenschaften. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte, H. 73 (1999) 94 – 115, hier 98.

internationalen Forschungsrichtungen, Anerkennung von Perspektivenvielfalt und Hinwendung zu Untersuchungsfeldern aus, die quer zu den Disziplinen verlaufen.⁹ Kulturwissenschaften sind, wie es Hartmut Böhme und Klaus Scherpe ausdrücken, ein „Medium der Verständigung, um heterogene, hochspezialisierte, gegeneinander abgeschottete Ergebnisse der Wissenschaften zu dialogisieren und auf strukturelle Gemeinsamkeiten hin transparent zu machen.“¹⁰ Kulturwissenschaftliche Forschung entzieht sich einem Alleinvertretungsanspruch durch Einzeldisziplinen. Gerade die Erweiterung wissenschaftlicher Gemeinschaften über Disziplingrenzen hinweg zeichnet die gegenwärtigen Kulturwissenschaften aus. Dadurch eröffnen sie zugleich interdisziplinäre Fragestellungen, die auch immer wieder neue Interpretationsansätze hervorbringen.

Vor diesem wissenschaftstheoretischen Hintergrund scheint die Beschäftigung mit den Spanischen Sälen im habsburgischen Mitteleuropa als Quellen politischer Geschichte und Kulturgeschichte in der Frühen Neuzeit einen fruchtbaren Beitrag für die kulturwissenschaftliche Forschung zu leisten. Denn: Der „gelehrte Charakter barocker Architektur erfordert vom heutigen Betrachter eine über das subjektive Einfühlen hinausgehende Rezeptionshaltung, nämlich den Nachvollzug der ursprünglichen Argumentation. Auch wenn die Einzelargumente unserer heutigen Lebenswelt fern sein mögen, so ist doch der Reichtum der Argumentationsweisen ein noch immer faszinierendes und auch nicht inaktuelles Phänomen. Ohne die Leistung der künstlerischen Formfindung zu vernachlässigen, ist es für die kunsthistorische Betrachtung von entscheidender Bedeutung, nach dem Konzept, der Idee eines Bauwerkes zu fragen und den Einsatz der künstlerischen Mittel hiermit in Bezug zu stellen.“¹¹ Das propagandistische Konzept beziehungsweise die Idee und Absicht, die hinter den Spanischen Sälen stehen, ist das primäre Forschungsziel der vorliegenden Arbeit.

Im Schlossbau der Frühneuzeit entspricht die Vielgestaltigkeit – im Gegensatz zum vereinheitlichten barocken Schloss auf der Grundlage mathematisch-geometrischer Gestaltungsweise – einer bestimmten

⁹ Doris *Bachmann-Medick*, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften* (Hamburg 2010) 12.

¹⁰ Hartmut *Böhme*, Klaus *Scherpe* (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (Reinbek 1996) 12.

¹¹ Stephan *Hoppe*, *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas (1580 – 1770)* (Darmstadt 2010) 183.

Aufgabenstellung. Diese adelige Architekturästhetik soll anhand der Bauteile des Schlosses aus unterschiedlichen Epochen das altherwürdig Gewachsene einer Residenz versinnbildlichen.¹² Für die in dieser Arbeit vorgestellten fürstlichen Residenzen von Ambras und Náchod entspricht die gewachsene architektonische Formensprache genau dieser Theorie. Auch sind die Spanischen Säle von Ambras und Náchod architektonisch und in ihrer künstlerischen Ausgestaltung am Puls ihrer Zeit, obwohl das Gesamterscheinungsbild der Residenz, das einer mittelalterlichen Burg, ganz bewusst konserviert wurde.

2.2. Spanische Säle als politische Räume

Der Begriff „Raumtyp“ oder „Raumtypus“ ist eine vereinfachte Form für räumliche Konstellation, Konfiguration oder Raumformation. „Verstehen wir unter Räumen alle sozialen Objekte, die durch eine räumliche Dimension gekennzeichnet sind, dann sind darunter eben nicht nur materielle, sondern auch immaterielle, ideelle oder hybride Objekte zu verstehen. [...] Raumformationen oder Raumkonstellationen (kurz: Räume) sind das Resultat gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse, eine intellektuelle oder materielle Konstruktionsleistung oder auch das Resultat von Ordnungsbestrebungen beteiligter Akteure. Unsere Sprache verfügt über ein recht großes Repertoire an Begriffen, um die Resultate solcher gesellschaftlichen Konstitutionsprozesse zu unterscheiden.“¹³ Wissenschaftstheoretisch interagiert der Begriff der „Öffentlichkeit“ auch immer mit dem Begriff der „Kommunikation“.¹⁴ Rau unterscheidet Punkt-Räume, Weg-Räume, Gebäude-Räume und Flächen-Räume. Diese Raumtypen lassen sich wiederum mit unterschiedlichen Attributen charakterisieren. Rau schlägt als analytische Leitdifferenzen folgende Unterscheidungen vor: innen – außen, offen – geschlossen, öffentlich – privat, nah – fern, bebaut – unbebaut, fest – fließend, ephemeral –

¹² Müller, Das Schloss als Bild des Fürsten, 123.

¹³ Susanne Rau, Räume (Frankfurt am Main 2017) 141.

¹⁴ Karen Lambrecht, Kommunikationsstrukturen und Öffentlichkeit in ostmitteleuropäischen Zentren um 1500. Forschungsstand und Perspektive. In: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte, Jg. 2 (2000) 1 – 23.

verstetigt, männlich – weiblich (geschlechtlich konnotierte Räume), sakral – profan, Zentrum – Peripherie.¹⁵

Die Charakterisierung eines politischen Raumes kommt nicht vor, lässt sich aber auch nicht in Raas Beschreibung zur Strukturierung öffentlich-privat¹⁶ einordnen und muss deshalb gesondert definiert werden. Am ehesten lassen sich die Spanischen Säle nach der Definition von Rau als profane Gebäude-Räume definieren.

„Mit dem Begriff der subjektiven Konstruktion von Räumen wird zum einen nochmals betont, dass es die historischen Subjekte (ob Individuen oder Gruppen) sind, die ihre Räume konstituieren. Zum anderen geht es dabei um die Wahrnehmungen von Räumen und die sich anschließende Erinnerung daran, die ihrerseits nochmals Konstruktion sein können, insofern sie bei der Wiedergabe meist selektiv und gegenwartsorientiert sind. [...] Diese subjektiven Konstruktionen sind nicht subjektiv in einem individuellen Sinn, wie der Begriff suggerieren könnte, sondern sie orientieren sich durchaus an gesellschaftlichen Konventionen und Diskursen, sind also soziale Konstruktion.“¹⁷ Für die Kunstgeschichte stellt sich die Frage nach der Öffentlichkeit als akutes methodologisches Problem dar.¹⁸ Dass der Bezeichnung „Spanischer Saal“ eine politische Bedeutung zugeschrieben werden kann, ist naheliegend und wird anhand der ausführlichen Betrachtung der vier Spanischen Säle in Mitteleuropa und ihrer Bauherren herausgearbeitet. Die Herrschafts-Symbolik der frühneuzeitlichen Residenz umfasst die Versinnbildlichung von Macht, Status und oftmals auch den politischen Willen des jeweiligen Herrschers.

¹⁵ Rau, Räume, 144.

¹⁶ Vgl.: Ebenda, 144f. Zur Unterscheidung zwischen öffentlich – privat: „Einer der wichtigsten gesellschaftsstrukturierenden Dichotomien. Öffentlicher Raum muss nicht auf das Konzept der bürgerlichen Öffentlichkeit von Jürgen Habermas reduziert werden, zumal sich diese weniger auf Orte, als auf eine (ideale) kommunikative Sphäre bezieht. Als öffentlich werden Räume bezeichnet, wenn sie dem Gemeinwohl (bonum commune) dienen oder allgemein zugänglich sind. Ein öffentlicher Raum kann sowohl lokal (Rathaus als Ort der Politik in der vormodernen Stadt) als auch translokal (Gelehrtenrepublik) sein. Bei der Abgrenzung vom Privaten sind ferner Zeit und Kontext zu berücksichtigen, weil Privatheit lange Zeit fast ausschließlich ein rechtlicher Begriff war und als Attribut für Familie oder Intimität erst ab dem 19. Jahrhundert wichtig wird. Entsprechend sind die Gegenbegriffe zu öffentlich auch geheim, geschlossen oder exklusiv.“

¹⁷ Ebenda, 172.

¹⁸ Julian Jachmann, Öffentlichkeit und Raum in der Reichsstadt. Das frühneuzeitliche Augsburg zwischen Rat, Patriziat und Fürsten. In: Stephan Albrecht (Hg.), Stadtgestalt und Öffentlichkeit (Köln 2010) 191 – 209.

2.3. Der Kaiserstil, eine politische Formensprache?

In der jüngeren Vergangenheit hat sich die Kunsttheorie den Barock betreffend, weiterentwickelt. Nicht mehr nur die Ästhetik des barocken Kunstwerkes steht im Mittelpunkt des Interesses. Im Barockzeitalter war die Funktion eines Kunstwerkes sein wesentliches Alleinstellungsmerkmal. Sehr deutlich wird dies im Bereich der Bildmedien, die den Betrachter belehren, erfreuen und bewegen sollten. Dies gilt im besonderen Maße für die sakrale Kunst im Dienste der Gegenreformation, aber nicht nur für diese. Gerade was die Ikonographie von Herrschaft ausmacht, zeigt die barocke Kunst, in allen ihr zur Verfügung stehenden Medien, beeindruckende Aussagekraft. Hoppe weist darauf hin, dass die Verbindung von Architektur mit Bildmotiven keinem nachträglichen Schmuck der Baukunst, sondern der Entfaltung politischer oder religiöser Argumente dient, um so eine „sprechende“ Architektur zu erschaffen.¹⁹ Barocke Kunst auf ihre ästhetischen Qualitäten zu beschränken, greift also deutlich zu kurz. Die Spanischen Säle sind daher nur in Anbetracht der politischen Geschichte ihrer Entstehungszeit umfassend zu verstehen und zu begreifen. Die Frage nach der politischen Bedeutung der profanen Barockkunst im Heiligen Römischen Reich ist ein spannendes, jedoch ein in neuester Zeit wenig beachtetes Forschungsgebiet. Durch die Arbeiten Hans Sedlmayrs, der 1938 den Begriff des „Reichsstils“ für den deutschen Barock entwickelt hat, bekommt das Themenfeld eine nationale Schlagrichtung, sodass die von ihm initiierten Fragestellungen betreffend der genaueren Untersuchung der diesem Stil zugrunde liegenden Ikonographie sowie die Deutung von politischen Inhalten in jüngster Vergangenheit kaum Forschungsinteresse weckten.²⁰ Die Arbeit von Franz Matsche stellt eine der wenigen Ausnahmen dar.²¹ Friedrich Polleroß erläuterte am Beispiel von Bildmedien die These eines gemeinsamen habsburgischen Kaiserstils, der zwischen Wien und Madrid im 17. Jahrhundert bestand, schlüssig.²² Die Begriffe „Reichsstil“ und „Kaiserstil“ sieht Herbert

¹⁹ Hoppe, Was ist Barock?, 183.

²⁰ Hans Sedlmayr, Die politische Bedeutung des deutschen Barock. In: Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag (München 1938) 126 – 140.

²¹ Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI.. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils, 2 Bde. (Berlin 1981).

²² Friedrich Polleroß, Die Repräsentation der Habsburger (1493 – 1806) (Petersberg 2023) 26 – 44.

Karner überzeugenderweise als politische Begriffskonstruktion²³. Jedoch sind Darstellungen über einen größeren Zeitraum hinweg brachliegende Forschungsfelder. Kunstwerke im Kaiserstil aus dem Zeitalter des Barocks sind nur einer begrenzten Auftraggeberschaft und deren politischen Interessen zuzuordnen, wie dem Kaiserhof in Wien, den kaiserlichen Parteigängern im Reich, sowie den Fürsten und Reichsständen, die nach Wien orientiert waren. Diese sahen im Kaiser die Quelle und Stütze ihrer Macht und Privilegien. Die Werke des Kaiserstils stammten ausschließlich von Künstlern des Wiener Hofes, die Schöpfer jener Architektur sind Johann Bernhard Fischer von Erlach und dessen Sohn. Der Kaiserstil lässt sich somit nicht auf die gesamte österreichische beziehungsweise süddeutsche Barockkunst anwenden. Er begrenzt sich auf Werke, die der Wiener Hof oder Personen und Institutionen, die mit dem Hof eng verbunden waren, wie die katholische Kirche, beauftragten und die damit diese Zugehörigkeit zum Ausdruck brachten.²⁴ Ziel des Kaiserstils war es, die Größe des Reiches und die Universalmacht des Kaisertums der Habsburger widerzuspiegeln und erfahrbar zu machen.²⁵ Die Frage nach dem politischen Inhalt der einzelnen Werke des Kaiserstils wurde bisher nicht zufriedenstellend untersucht. Der Kaiserstil drückte politischen Willen aus, indem er sich die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst zunutze macht.²⁶

Diese Hypothese lässt sich auch sehr gut für die Spanischen Säle anwenden: Ihnen liegt der Wille und die Absicht zugrunde, die enge politische und wirtschaftliche Verbundenheit ihrer Auftraggeber zu den Spanischen Habsburgern mit Hilfe der Baukunst zu demonstrieren.

Dem Begriff des „Kaiserstils“, wie von Matsche vorgeschlagen, ist eindeutig der Vorzug gegenüber dem Begriff „Reichsstil“ zu geben. Das Kaisertum versteht sich als eine europäisch-abendländische und universale Institution. Es ist im Prinzip international und nicht nationalistisch eingestellt. „Die Reichsidee existierte im Grunde nur noch in Verbindung mit der sie tragenden Kaiseridee, so dass der Begriff Kaiserstil die Sache in jeder Hinsicht besser trifft als der Begriff

²³ Herbert Karner, Reichsstil, Kaiserstil oder die Kunst des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation: Kunstgeschichte und politische Begriffskonstruktion. In: Hartmut Krones, Theophil Antonicek, Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle?* (Wien 2011) 233 – 253.

²⁴ Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI.*, Bd. 1, 2.

²⁵ Ebenda, 3.

²⁶ Ebenda.

Reichsstil, der zu sehr nationale und regionale Vorstellungen evoziert.“²⁷ Sicherlich hat das nationalsozialistische Dritte Reich und Sedlmayrs Sympathien dafür seine Begrifflichkeit „Reichsstil“ mehr beeinflusst als das multiethnische und übernational geprägte Heilige Römische Reich. Der Kaiserstil diente der Abbildung der Herrschertugenden, den dynastischen und universalgeschichtlichen Bezügen der habsburgischen Herrschaftslegitimation und als Kontinuitätsbeweis.

Die sogenannten Kaisersäle, die in österreichischen und süddeutschen katholischen Stiften in der Regierungszeit Karls VI. (1685 – 1740) und seiner Vorgänger Leopold I. (1640 – 1705) und Joseph I. (1678 – 1711) entstanden, sind vom Kaiserstil auszunehmen.²⁸ Diese Kaisersäle nehmen eine Zwischenstellung, was den offiziellen Staatscharakter angeht, ein. Die Kaisersäle „stehen für die Rezeption der habsburgischen Staatsideologie bei den Untergebenen bzw. den ständischen Teilhabern am Staatswesen bzw. der Klientel und sind direkt an die Gruppe von offiziellen Werken anzuschließen.“²⁹

Für die Spanischen Säle ist eine Zuordnung zum Kaiserstil aufgrund ihrer Entstehung außerhalb der Zeitspanne der Regierungszeit Karl VI. (1685 – 1740) schon nicht anwendbar. Ein Vergleich der Spanischen Säle mit den Kaisersälen macht auch klar, dass Erstere die Verbundenheit zu den spanischen Habsburgern manifestieren sollten. Einen Bezug zum Kaisertum oder dem Reichswesen ist den Spanischen Sälen jedoch nicht fremd, wenn man zum Beispiel die Ausstattung der Spanischen Säle von Schloss Náchod und der Wiener Hofburg näher betrachtet. Im Spanischen Saal von Náchod wird der für das Reich so einschneidende Dreißigjährige Krieg in monumentalen Ölbildern thematisiert. Der neue Spanische Saal der Wiener Hofburg diente in seiner Funktion als Große Antekammer und war somit der Ort für die wichtigsten zeremoniellen Handlungen, Hochzeiten und Festveranstaltungen im Heiligen Römischen Reich.

²⁷ Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI., Bd. 2, 430.

²⁸ Zu den Kaisersälen vgl.: Wolfgang Augustyn, Kaisersaal und Fürstenzimmer. Repräsentationsräume in nachmittelalterlichen Klosteranlagen. In: Hans Rudolf Sennhauser (Hg.), Pfalz – Kloster – Klosterpfalz St. Johann in Müstair. Tagung zu historische und archäologische Fragen, Müstair, 20. – 22. September (Zürich 2010) 267 – 283; Helga Wagner, Barocke Festsäle in süddeutschen Klosterbauten (ungedr. Diss. Universität Berlin 1965).

²⁹ Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI., Bd. 2, 433.

2.4. Das Spanische Hofzeremoniell und die habsburgischen Residenzen in Mitteleuropa

Zeremonialordnungen fürstlicher Höfe dienten im Allgemeinen der Verherrlichung, der besonderen Ehrung und der Demonstration der erhabenen Stellung des Fürsten und seines Hauses. Das Hofzeremoniell ist dazu bestimmt, „die Heiligkeit und Majestät der fürstlichen Person zu wahren und zu sichern, die Ehren- und Machtstellung des Herrschers zu dokumentieren und die Ehrfurcht und Huldigung zu bekunden, die den Monarchen und Mitgliedern seines Hauses geschuldet wird.“³⁰ Am Beginn des 18. Jahrhunderts sprach Julius Bernhard von Rohr in seiner Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der Grossen Herren von der Bedeutung des architektonischen Rahmens für das Zeremoniell.³¹ Die staatstragende Metaphorik der repräsentativen Fürstenresidenz zählte demnach zu den Hauptaufgaben höfischer Baukunst.

1548 führte Kaiser Karl V. (1500 – 1558) das Spanische Hofzeremoniell am spanischen Hof ein, dessen Ausprägungen und Gültigkeit archivarisches in Hoflisten und den *Etiquetas Generales* bis Ende des 17. Jahrhunderts fassbar ist.³² Das Spanische Hofzeremoniell geht auf das Burgundische Hofzeremoniell zurück, das Karl V. in seiner Kindheit und Jugend am Hofe Burgunds kennengelernt und das ihn zweifelsohne geprägt hat. Der Charakter und die Ausrichtung des Burgundischen Hofzeremoniells wurde in Spanien jedoch grundlegend modifiziert. Augenscheinlich an der prunkvollen und festlichen Verherrlichung der fürstlichen Herrschaft in Burgund angelehnt, diente dort das Hofzeremoniell der Machtdemonstration sowie als Prestige- und Herrschaftsinstrument.

Währenddessen zeigt das Spanische Hofzeremoniell grundlegend andere Züge: Es ist von einer gewissen Bescheidenheit und Prunklosigkeit geprägt, sichtbar am Fehlen großer höfischer Feste, repräsentativer Staatsakte, dem Verzicht auf militärischen Aufwand, der herrschaftlichen Repräsentation und Machtdemonstration in der Hofhaltung.³³

³⁰ Ivan Zogler, *Der Hofstaat des Hauses Österreich* (Wien 1917) 153.

³¹ Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der Grossen Herren* (Berlin 1729) 2.

³² Christina Hofmann-Randall, *Das spanische Hofzeremoniell (1500 – 1700)* (Berlin 2012) 276.

³³ Maria Jose Rodríguez Salgado, *The Court of Philipp II of Spain*. In: Ronald Asch, Adolf Birke (Hg.), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the beginning of the Modern Age (1450 – 1650)* (London 1991) 205 – 244, hier 236.

Das Zeremoniell am Hof in Spanien bei Audienzen oder Staatsbesuchen deutet nicht auf ein nach außen gerichtetes zur Schaustellen des Herrschaftsanspruches hin. Das Spanische Hofzeremoniell wirkte hauptsächlich nach innen in die nicht öffentlichen Bereiche der Residenz. Das dominierende Gewicht der religiösen Zeremonien, die Bindung fast aller einzelnen Zeremonien an religiöse Einleitungsakte, verstärkt durch die schlichte, bedürfnislose und von persönlicher Scheu vor menschlichen Kontakten durchdrungene Lebenshaltung vor allem Karls V. (1500 – 1558) und Philipps II. (1527 – 1598) deuten auf eine andere Ausrichtung des Hofzeremoniells hin, in der die königliche Familie nicht als äußerliches Kultobjekt diente. Dazu zählten zum Beispiel die im engen Familienrahmen durchgeführten Taufen und Begräbniszeremonien.³⁴ Auch wenn ein Teil der Etikette des Spanischen Hofzeremoniells, wie die durch den christlich spanischen Humanismus verinnerlichte geformte Höflichkeit, Umgangsformen und Selbstdisziplinierung, für eine gewisse Zeit den Höfen Europas als Vorbild diente, scheint doch die Annahme berechtigt, dass weniger das Spanische Hofzeremoniell auf die europäischen Höfe übergegangen ist, sondern vorrangig das altburgundische Hofzeremoniell Lebensstil und Funktion der Höfe Europas im 17. und 18. Jahrhundert, und somit auch im Heiligen Römischen Reich, bestimmte.³⁵

Wann das Spanische Hofzeremoniell seinen Weg nach Mitteleuropa fand, konnte bisher nicht abschließend geklärt werden. Die Meinungen gehen dabei weit auseinander und reichen von der burgundischen Heirat Erzherzog Maximilians (1459 – 1519) im Jahre 1477 bis zur Zeit Kaiser Rudolf II. (1552 – 1612). Die Tradierung und Ausprägung des Spanischen Hofzeremoniells am Wiener Kaiserhof harrt bis heute einer grundsätzlichen Untersuchung und bleibt ein bisher unbearbeitetes Desiderat. Die Tradierungslinien von Teilaspekten des Spanischen Hofzeremoniells und die Übernahme von Etiketten durch die spanischen Eheschließungen von Kaiser Maximilian II. (1527 – 1576) bis hin zu Kaiser Leopold I. sowie die Erziehung der Erzherzöge Rudolf und Ernst (1553 – 1595) in Spanien sind evident. Fragen der Anpassung oder des Nebeneinanders von Hofstaatsordnungen des Kaiserhofes und der

³⁴ *Rodríguez Salgado*, The Court of Philipp II of Spain, 238.

³⁵ Peter *Baumgart*, Der deutsche Hof der Barockzeit als politische Institution. In: August *Buck* (Hg.), Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert (Hamburg 1981) 25 – 43, hier 25.

Hofzeremonien der Länder der Stefanskronen oder Wenzelskronen sind ebenfalls unbeantwortet geblieben. Der Höhepunkt der Praktizierung des Spanischen Hofzeremoniells am Wiener Kaiserhof wird für die Zeit Kaiser Leopolds I. (1640 – 1705) angenommen, auch bedingt durch seine Heirat mit der spanischen Infantin Maria Margaritha Theresia.³⁶ Noch unter Kaiser Joseph I. und Kaiser Karl VI. lässt sich der Einfluss des Spanischen Hofzeremoniells nachweisen, dessen plakatives Beispiel die spanische Reverenz war. Damit gemeint ist eine tiefe Verbeugung nebst einer Kniebeugung. Diese hatte auch zu erfolgen, wenn der Name des Kaisers bei öffentlichen Reden und Festlichkeiten ausgesprochen wurde. Den anderen Personen des Kaiserhofes machte man die gewöhnliche französische Reverenz, die eine halbe Verbeugung ausmachte. Der Kaiser wiederum gab den Kurfürsten die französische, die Kurfürsten machten dem Kaiser die spanische Reverenz.³⁷ Unter Maria Theresia (1717 – 1780) schließlich wurde das Spanische Hofzeremoniell, sicherlich auch bedingt durch ihren Ehemann Franz Stefan von Lothringen (1708 – 1765), immer mehr durch das modernere französische Zeremoniell verdrängt. So schreibt der Zeitgenosse Friedrich Carl von Moser in seinem 1754 erschienen „Teutschen Hof Recht“, es gebe „keine Ähnlichkeiten mehr am Wiener Hofe gegen die Leopoldinischen Zeiten, wo alles nach der Tabulatur gehen, essen, trinken, beten, stehen, dienen und leben musste.“³⁸

Die Entstehung der Spanischen Säle in Prag, Wien und Náchod fallen zeitlich in die Ausprägung des Spanischen Hofzeremoniells in Mitteleuropa.

Dass die Spanischen Säle eine Rolle in der zeremoniellen Hof- bzw. Residenzhaltung spielten, scheint eher unwahrscheinlich. Dazu fehlt schon eine gemeinsame Funktion der Räume. Die Grundhaltung des Spanischen Hofzeremoniells, nach innen in den nicht-öffentlichen Bereich der Residenz zu wirken, könnte jedoch für die Spanischen Säle in Mitteleuropa von Bedeutung sein. Insofern können die Spanischen Säle weniger als Ausdruck der Herrschaftsrepräsentation und des Machtanspruchs der Habsburger an Spanien verstanden werden, sondern

³⁶ Hofmann-Randall, Das spanische Hofzeremoniell, 279.

³⁷ Zogler, Der Hofstaat des Hauses Österreich, 155.

³⁸ Friedrich Carl von Moser, Teutsches Hof-Recht, Bd. 1 (Frankfurt 1754) 46.

vielmehr als Gedächtnisort und Zeichen der tiefen Verbundenheit der Bauherren mit der spanischen Krone erkannt werden.

2.5. Spanische Säle als Gedächtnisorte

„Groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt.“³⁹

Erinnerung halten beziehungsweise Gedächtnis pflegen zählt zu den wesentlichen Merkmalen fürstlichen Selbstbewusstseins. Diese Memoria wird in Literatur, Bildern, Denkmälern, Stiftungen und religiösen Handlungen festgelegt. Die fürstliche Residenz als Gedächtnisort zu verstehen war bisher kein breit diskutierter Forschungsansatz. Dabei spielt der Gedächtnisaspekt einer fürstlichen Residenz in der Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts durchaus eine Rolle. Am Beispiel von Joseph Furttenbachs „Architecture recreationis“ aus dem Jahre 1640 lassen sich solche Gedächtnisaspekte in der Bauaufgabe des fürstlichen Schlosses belegen: „Und dannoch das alte Schloß zuvor ein passierlichen Waffengraben gehabt hat/ dahero so wird derselbige in seiner Würde gelassen/ den thut man also vollendt umb das ganze Werck herumberführen.“⁴⁰ Diese Anleitung ist für das Anlegen eines Lustgartens eines fürstlichen Schlosses gedacht. Auch der Neuerrichtung eines Fürstensitzes wird folgender Ratschlag erteilt: „Es hat ein Adelige Person ein altes Stammenhauß/ oder ein Schloß/ welches sie nit einreissen, sondern vilmehr von dero lieben Seel: Voröltern wegen/ gern länger behalten wollte.“⁴¹

Bereits seit dem späten Mittelalter werden bauliche Zeugnisse von Adelsfamilien zum Zwecke des dynastischen Gedächtnisses und zur Hervorhebung der Leistungen der Ahnen wertgeschätzt.⁴² Diese Zurschaustellung der dynastischen Kontinuität, Würde und schlussendlich auch der Legitimation von Privilegien endet für die Fürstenhäuser des Alten Reichs erst mit ihrer gänzlichen Entmachtung nach 1918.⁴³ Gedächtnisorte werden aus einem Wechselspiel von

³⁹ *Cicero*, De finibus bonorum et maorum. Über das höchste Gut und das größte Übel. (Übersetzung und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 1989) 394.

⁴⁰ Joseph Furttenbach, *Architectura recreationis*, das ist, Von allerhand nützlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen (Augsburg 1640) 22.

⁴¹ Ebenda, 21.

⁴² Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten, 235.

⁴³ Ebenda, 245.

Geschichte und Gedächtnis konstruiert. Am Anfang muss es den Willen geben, etwas im Gedächtnis festzuhalten. Fehlt diese Absicht, so werden aus Orten des Gedächtnisses Orte der Geschichte. Alle historischen und wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Gedächtnis haben mit Sachen oder Personen zu tun. Im Unterschied zu historischen Quellen oder Gegenständen haben Gedächtnisorte keine „Referenten“ in der Gegenwart. Gedächtnisorte sind selbst ihr eigener Referent, sind Zeichen, die nur auf sich selbst verweisen, Zeichen im Reinzustand.⁴⁴

„Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, dass sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität und Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert sind, übersteigt.“⁴⁵

Laut dieser Definitionen von Assmann kann man also die Spanischen Säle in Mitteleuropa auch als Gedächtnisorte oder Erinnerungsorte verstehen.

„Denn wenn auch die grundlegende Existenzberechtigung eines Gedächtnisortes darin liegt, die Zeit anzuhalten, der Arbeit des Vergessens Einhalt zu gebieten, einen bestimmten Stand der Dinge festzuhalten, den Tod unsterblich zu machen, um das Höchstmaß an Sinn in einem Mindestmaß von Zeichen einzuschließen, so ist doch klar, dass die Gedächtnisorte, und das macht sie interessant, nur von ihrer Fähigkeit zur Metamorphose leben, vom unablässigen Wiederaufflackern ihrer Bedeutung und dem unvorhersehbaren Emporsprossen ihrer Verzweigungen.“⁴⁶

Mit der Definition von Pierre Nora kann man den Spanischen Saal als Gedächtnisort in einem Satz definieren, der auch sehr gut einen Aspekt der Forschungsabsicht der Dissertation zum Ausdruck bringt:

„Gedächtnisort ist ein Ort, der sich abschließt, sich auf seine Identität versammelt und auf seinen Namen gründet, beständig offen ist für die ganze Weite seiner Bedeutung.“⁴⁷ Die Spanischen Säle sind nur

⁴⁴ Pierre *Nora*, Die Gedächtnisorte. In: Stephan *Günzel*, Texte zur Theorie des Raums (Stuttgart 2013) 84 – 89, hier 86.

⁴⁵ Aleida *Assmann*, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2010) 299.

⁴⁶ *Nora*, Die Gedächtnisorte, 86.

⁴⁷ Ebenda, 89.

eingebettet in die politischen Ereignisse ihrer Entstehungszeit zu verstehen.

Der Begriff „Spanischer Saal“ lässt sich in den Quellen zum ersten Mal um 1620 nachweisen.⁴⁸ Eingebettet in die Erkenntnis, dass alle Bauherren der Säle enge persönliche Bindungen zur spanischen Krone hatten und dieser ihre materiellen Vorteile verdankten, ist die Hypothese, dass der Spanische Saal als Gedächtnisort konstruiert wird, naheliegend.

Dynastische Erinnerungsorte besitzen eine retrospektive, wie auch eine prospektive Ausrichtung und umfassen damit weit mehr als nur die Anerkennung der Vergangenheit. Durch die Vergegenwärtigung der dynastischen Herkunft und den damit verbundenen Rechten und Privilegien, konnte von dieser Grundlage neben der Sicherung des Bestandes auch die Expansion in Angriff genommen werden, so dass die Residenz im dynastischen Gedächtnis einen festen Platz einnahm.⁴⁹

Allgemeiner gesprochen, aber auch auf den fürstlichen Herrschaftsanspruch bezogen, definieren sich Gedächtnisräume wie folgt: „Es gibt kein kollektives Gedächtnis, das sich nicht innerhalb eines räumlichen Rahmens bewegt. Der Raum indessen ist eine Realität, die andauert. [...] Es wäre unverständlich, dass wir die Vergangenheit wiedererfassen können, wenn sie nicht tatsächlich durch das materielle Milieu aufbewahrt würde, das uns umgibt.“⁵⁰

Halbwachs spricht im kollektiven Gedächtnis von gesellschaftlichen Gruppen und meint nicht nur Bewohner einer Region oder Stadt, sondern auch kleine Gruppen wie Milieus oder Familien. Verschiedene gesellschaftliche Gruppen finden ihre kollektive Erinnerung innerhalb eines festgelegten räumlichen Rahmens, indem sie Erinnerungen dort einschließen und wiederfinden. Gedächtnisorte können privaten, halbprivaten oder öffentlichen Charakter haben, der sich durch die Zutrittsmöglichkeiten ergibt.

⁴⁸ Vgl. Kapitel 5.3, Der Spanische Saal der Prager Burg, Baugeschichte des Spanischen Saales, 102.

⁴⁹ Matthias Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten, 149.

⁵⁰ Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis und der Raum. In: Stephan Günzel (Hg.), Texte zur Theorie des Raums (Stuttgart 2013) 336 – 340, hier 336.

Neben der Visualisierung von Herrschaft an öffentlichen Orten spielt in der Frühen Neuzeit auch die Performanz als politisches Medium eine wichtige Rolle.⁵¹ Gerade im konfessionellen Zeitalter etablierten sich öffentliche Umzüge, Festivitäten, Wallfahrten und Heiligenverehrungen zum Zwecke der Festigung des katholischen Glaubens.⁵²

Wenn wir die Spanischen Säle als Gedächtnisorte verstehen, dann sind sie nur für einen ausgewählten Personenkreis erfahrbar, da sie zwar in allen Fällen stark repräsentativen Charakter haben, aber aufgrund der beschränkten Zutrittsmöglichkeiten keine öffentlichen Orte sind. Demnach sind die Spanischen Säle halbprivate Gedächtnisorte.

Ein Ort wird dann zum Gedächtnisort, wenn ihn eine symbolische Aura umgibt. Er ist ein Produkt höchst abstrakten Gedankenwerks. Gedächtnisorte besitzen materielle, symbolische und funktionale Eigenschaften, jedoch jeweils in unterschiedlichem Ausmaß und unterschiedlicher Gewichtung.⁵³

Bei den Spanischen Sälen ist der Ausdruck der Verbundenheit und des Zugehörigkeitsgefühls aufgrund von persönlichen Verbindungen zu den Spanischen Habsburgern ausschlaggebend.

„In einem verbreiteten, methodisch aber auch eingeschränkten Verständnis sind Repräsentationsräume Räume, die der Repräsentation von etwas dienen: Räume im Sinne einer prächtigen Ausstattung oder Räume, in denen sich Menschen treffen, die eine Institution repräsentieren oder eine Gruppe vertreten. Entsprechend lassen sich materielle Ausstattungen wie auch symbolische Botschaften (etwa von Gemälden oder plastischer Ausstattung, die den Raum schmücken) analysieren, doch genauso deren Einbeziehung in performative Aufführungen.“⁵⁴ Der Repräsentationsraum „wird über Bilder, Zeichen und Symbole vermittelt, die diejenigen, die ihn sehen und beschreiben, nicht immer klar zu dechiffrieren wissen, sondern quasi als physischen Raum wahrnehmen. [...] Wenn die Codes des Repräsentationsraums

⁵¹ Herbert *Karner*, Frömmigkeit als Herrschaftspraxis. Visualisierung von Performanz als politisches Medium in der habsburgischen Residenzstadt Wien im 17. Jahrhundert. In: Gerhard *Fouquet*, Matthias *Müller*, Sven *Rabeler*, Sascha *Winter* (Hg.), *Geschichtsbilder in Residenzstädten des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Präsentationen, Räume, Argumente, Praktiken* (Wien 2021) 337 – 357.

⁵² Andrea *Löther*, Städtische Prozessionen zwischen repräsentativer Öffentlichkeit, Teilhabe und Publikum. In: Gert *Melville*, Peter *von Moos*, *Das Öffentlich und Private in der Vormoderne* (Wien 1998) 435 – 458.

⁵³ Pierre *Nora*, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Berlin 1990) 26.

⁵⁴ Ebenda.

gedeutet werden, wenn der Raum in dem mehr oder weniger intendierten Sinne benutzt und beschrieben wird, ist dies gleichzeitig auch ein Zeichen seiner gelungenen Einbettung in eine Kultur, seine Verwobenheit mit einer gelebten Kultur.“⁵⁵

Es zeigt sich also, dass die Spanischen Säle eine Mischung aus Erinnerungsraum und Repräsentationsraum darstellen.

Durch die ausführliche Beschreibung der einzelnen Räume und ihrer Bauherren in den folgenden Kapiteln, wird diese Symbiose noch deutlicher.

Susanne Rau schlägt für eine Raumanalyse die Kategorien „Vorstellungsraum“, „Erinnerungsraum“, „Repräsentationsraum“ und „Wissensraum“ vor.⁵⁶ Gemäß dieser Kategorien wären die Spanischen Säle ebenfalls eine Mischung aus Erinnerungsraum und Repräsentationsraum, wobei die stärkere Gewichtung auf dem Erinnern liegt. Erinnerungsräume „werden zunehmend transnational verstanden, doch der Begriff wird in vielen Fällen ausschließlich oder zum Teil metaphorisch verwendet. [...] Gedächtnisorte erfüllen das Kriterium der Lokalität dann, wenn darunter Denkmäler, Epitaphien oder vergleichbare Orte verstanden werden, an denen an ein gemeinsames Ereignis erinnert oder die Erinnerung regelmäßig inszeniert wird.“⁵⁷ Der Ort, Platz, Raum oder ein räumliches Arrangement, mit dem an etwas erinnert wird, ist eine Form des Erinnerungsraumes. Solche Erinnerungsräume konstituieren sich, in dem die „Vergegenwärtigung zu einem Teil des Subjekts wird und damit sowohl diese Räumlichkeit stabilisiert, als auch zukünftige Handlungen (wie auch Denkvorgänge) in Bezug auf den Raum beeinflusst.“⁵⁸

Erinnerungsräume können also an einem Ort oder einer Stelle entstehen, die wenig bis nichts mit dem historischen Ereignis oder einer Person zu tun haben. Dies ist etwa oft bei Denkmälern von Kriegen der Fall, ebenso bei solchen, die deren Opfer gedenken, fernab von Schlachten oder Tatorten. Auch Denkmäler von Personen schaffen einen Erinnerungsort, der oft nicht viel mit den biografischen Ereignissen oder Lebensmittelpunkten der Menschen, derer gedacht werden soll, zu tun

⁵⁵ Ebenda, 177.

⁵⁶ Rau, Räume, 174f.

⁵⁷ Ebenda, 175.

⁵⁸ Ebenda, 176.

haben. Auch die Spanischen Säle der frühen Neuzeit in Mitteleuropa befinden sich geographisch fernab von Spanien.

Die fürstliche Residenz der Neuzeit als ein Ort der dynastischen Erinnerungskultur ist ein leider noch wenig bearbeiteter Forschungskomplex.

Das frühneuzeitliche Residenzschloss im Alten Reich war ein zentraler Kommunikationsort, an dem mit Hilfe der Architektur und bildender Kunst dynastische, religiöse und rechtliche Normen und Traditionen versinnbildlicht und erfahrbar gemacht wurden. Es entstanden etwa zwischen 1470 und 1570 eine bis in das 17. Jahrhundert hinein rezipierte höfische Architekturästhetik, die auf den ersten Blick wie eine moderne Weiterentwicklung des althergebrachten Burgenbaus erscheint, tatsächlich jedoch die anspruchsvolle Transformation mittelalterlicher Baumuster in ein Konzept von vormoderner Staatsarchitektur transferiert.⁵⁹

Zusammengefasst ist bis in die Barockzeit die Betonung der fürstlichen Bauaufgaben zu einem wesentlichen Teil der Erinnerungskultur geschuldet. Dies geschieht in der Sichtbarmachung der überlieferten Herrschaftsrechte, indem die mittelalterliche Bausubstanz bewusst bewahrt wird.

Die in dieser Arbeit vorgestellten fürstlichen Residenzen in Ambras, Náchod und auch in Günzburg sind hierfür hervorragende Beispiele. Der Spanische Saal wird jeweils als moderne Erweiterung in diesen Residenzen errichtet, bekommt aber durch seine Ausstattung und sein Bildprogramm wiederum die Funktion eines Gedächtnisortes.

2.6. Spanische Säle und die Kategorie „Repräsentationsraum“

Aus den mittelalterlich-gotischen Palas-Sälen, den Repräsentationsräumen der Burgen, entwickelte sich im 16. Jahrhundert der flachgedeckte Renaissance-Saal, der an bautechnisch günstiger Stelle der Anlage positioniert war. Der Spanische Saal auf Schloss Ambras folgt diesem Schema ebenso wie der Festsaal auf Schloss Weikersheim oder auf Schloss Dachau. Die großen barocken Festsäle des 17. und 18. Jahrhunderts, die auch oft die

⁵⁹ Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten, 16.

Bezeichnung „Kaisersaal“ trugen⁶⁰ (wie zum Beispiel in Würzburg, München, Innsbruck und Weimar), befanden sich hingegen im Zentrum der Schlossanlage und wurden in der Regel als Mittelsäle ausgeführt.⁶¹ Wie später aus den Beschreibungen der Spanischen Säle hervorgeht, sind diese eher den Renaissance-Sälen zuzuordnen als den barocken Festsälen. Die Spanischen Säle lassen sich auch gut mit dem von Barbara Stollberg-Rillinger vorgeschlagenen Begriff der „symbolischen Repräsentation“ charakterisieren. Symbolische Repräsentation ist tendenziell in vormodernen Herrschaftssystemen zu finden. Inszenierung und emotionaler Appell sind dabei wichtige Ausdrucksmittel. In modernen Gesellschaften sind politische Repräsentationen immer dem Ausdruck normativer und rationellen Prozeduren und Abläufen geschuldet.⁶² „Symbolische Repräsentation meint die Darstellung, die Verkörperung, im Extremfall die magische Identitätssetzung von etwas oder jemand physisch Abwesendem, oder die Darstellung, die Verkörperung von etwas Nicht-Gegenständlichem, Abstraktem, das überhaupt nur in seiner symbolischen Verkörperung konkret wahrnehmbar und erfahrbar wird.“⁶³

Die Spanischen Säle thematisieren zweifellos den habsburgischen Machtanspruch in Spanien. Politik wird erst politisch, wenn sie sinnlich, also visuell, schriftlich oder akustisch in Erscheinung tritt und so repräsentiert ist. Herrschaft muss sich darstellen, um als legitim anerkannt werden zu können. Daher ist Herrschaft immer auch auf Repräsentation angewiesen.⁶⁴ Im Akt der Repräsentation wird Herrschaftsanspruch sichtbar gemacht und vergegenwärtigt. Im Falle der Spanischen Säle wird die Repräsentation nicht durch die Verwendung von Symbolen, sondern vor allem durch die Namensgebung erzeugt. Repräsentationen können Realität erschaffen. So ist es immer ergiebig, sich genau auf die Sphäre kultureller Repräsentation einzulassen. Denn

⁶⁰ Vgl.: Kapitel 2.3.: Der Kaiserstil, eine politische Formensprache?

⁶¹ Rainer Müller, *Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit* (München 2004) 69.

⁶² Barbara Stollberg-Rillinger, Herstellung und Darstellung politischer Einheit: Instrumente und symbolische Dimensionen politischer Repräsentation im 18. Jahrhundert. In: Jan Andres, Alexa Geisthövel, Matthias Schwengelbeck (Hg.), *Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit* (Frankfurt am Main 2005) 73 – 93, hier 76.

⁶³ Ebenda, 75.

⁶⁴ Jan Andres, Alexa Geisthövel, Matthias Schwengelbeck (Hg.), *Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit* (Frankfurt am Main 2005) 11.

von dort aus können die symbolischen Strategien in den Blick genommen werden, mit denen gesellschaftliche und politische Machtverhältnisse repräsentiert werden.⁶⁵ Welche symbolische Strategien die Bauherren mit den Spanischen Sälen verfolgten, ist eines der zentralen Themen dieser Arbeit.

2.7. Begriffsgeschichtliche Überlegungen zum Spanischen Saal

„Die Begriffsgeschichte ist weder materialistisch noch idealistisch, sie fragt sowohl danach, welche Erfahrungen und Sachverhalte auf ihren Begriff gebracht werden, als auch danach, wie diese Erfahrungen oder Sachverhalte begriffen werden. Die Begriffsgeschichte vermittelt insofern zwischen den Sprach- und den Sachgeschichten.“⁶⁶

Einer sehr berechtigten Hypothese von Peter Fiedler muss im Zusammenhang mit den Spanischen Sälen nachgegangen werden.⁶⁷ Ist der „Spanische Saal“ als ein Ersatzbegriff für den im 16. Jahrhundert in Frankreich etablierten Begriff „Galerie“ verwendet worden? Der Begriff „Galerie“ fand im 16. Jahrhundert als französisch geprägter Begriff seine Ausbreitung in Europa und somit auch bei den habsburgischen Erzfeinden und ihren Mitstreitern. Alle Spanischen Säle weisen Eigenschaften von Galerien des 16. und 17. Jahrhunderts auf. Es wäre denkbar, sich mit der Bezeichnung „Spanischer Saal“ einen Ersatzbegriff zu schaffen, um den französisch konnotierten Begriff „Galerie“ zu vermeiden. Damit würde auch die enge Bindung zu den wichtigsten Verbündeten, dem Königreich Spanien, manifestiert. Am Beispiel des Spanischen Saales der Prager Burg wird auf diese Hypothese ausführlich eingegangen.

Begriffe und ihre Geschichte spiegeln immer materielle und politische Interessen wider. Die Geschichte der Begriffe zeigt auch die sprachliche Leistung, die aufgebracht werden muss, um seine Welt zu erkennen und zu beeinflussen.⁶⁸ Zwischen sprachlichen Begriffen und

⁶⁵ Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, 37.

⁶⁶ Reinhart Koselleck, *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache* (Frankfurt am Main 2006) 99.

⁶⁷ Peter Fiedler, *Spanische Säle – Architekturtypologie oder – semiotik?* In: Wolfram Krömer (Hg.), *Spanien und Österreich in der Renaissance. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, H. 66 (Innsbruck 1989) 157 – 173.

⁶⁸ Ebenda, 57.

außersprachlicher Geschichte besteht eine enge Beziehung. Dies trifft auf alle Kulturen, Sprachen und Epochen zu. Begriffe sind über die Zeit unterschiedlichen Veränderungen in ihrer Bedeutung unterworfen. Der Wandel der Bedeutung der Begriffe lässt sich semantisch und pragmatisch nur analysieren, wenn es sprachlich ausreichend repetitive Strukturen gibt.⁶⁹

Für den Begriff „Spanischer Saal“ als Galerie wäre der Begriff „Galerie“ die konstante repetitive Struktur, während der Begriff „Spanischer Saal“ vor dem Hintergrund der politischen Situation und der individuellen Biographie der Bauherren eine nur zeitlich begrenzte Bedeutung hat, nämlich als Ersatzbegriff für den Raumtyp Galerie in Verwendung kommt. Im heutigen Sprachgebrauch ist der Begriff „Galerie“ nicht mehr mit Frankreich konnotiert und selbst für Linguisten, die eine französische Wurzel im Begriff „Galerie“ erkennen können, spielt die politische Situation des 17. Jahrhunderts keine Rolle.

„Es gibt Beschleunigungen und Verzögerungen in unterschiedlichen Tempi, die aufeinander prallen, und Friktionen, ja Brüche zwischen den beiden Zeitschichten, der einmaligen Ereignisse einerseits und der repetitiven Strukturen andererseits. So können auch Friktionen im Sprachgebrauch, in Sätzen, in Texten, in Diskursen und ihren Bedeutungshaushalten entstehen. Ein Wort mag plötzlich einige neue Bedeutungen erhalten, die übrigen aber nicht. Ein Teil der Bedeutung verschiebt sich schneller als andere und zieht vielleicht weitere Verschiebungen nach sich. Wenn man sich diese Möglichkeit theoretisch klar gemacht hat, kann man analytisch präzise vorgehen und sich fragen, welche Bedeutungen weiter bestehen bleiben und welche nicht.“⁷⁰

Heiner Schultz zeigt drei Möglichkeiten auf, wie sich der wechselseitige Wandel von Begriff und Sachverhalt gestalten kann.⁷¹ Verkürzt ausgedrückt definiert er folgende Varianten:

1. Begriff und Sachverhalte bleiben gleich,
2. Begriff oder Sachverhalte ändern sich,
3. sowohl Begriff als auch Sachverhalte verändern sich.

Für die Spanischen Säle passt die dritte Variante nach der Definition von Schultz wie folgt: Sachverhalte und Wortbedeutungen entwickeln sich

⁶⁹ Ebenda, 60.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Heiner Schultz, Begriffsgeschichte und Argumentationsgeschichte. In: Reinhard Koselleck (Hg.), Historische Semantik und Begriffsgeschichte (Stuttgart 1979) 43 – 74.

völlig auseinander, sodass die ehemalige Zuordnung nicht mehr nachvollzogen wird. Nur noch mit der begriffshistorischen Methode lässt sich ermitteln, welche Wirklichkeit wie auf welchen Begriff gebracht worden war.

„Wortbedeutung und Wortgebrauch verhalten sich niemals zur sogenannten Wirklichkeit in einem Verhältnis von eins zu eins. Beide, Begriffe und Wirklichkeiten, haben ihre eigene Geschichte, die zwar aufeinander verweisen, die sich aber auf unterscheidbare Weise ändern. Vor allem ändern sich Begriffe und Realität mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, sodass mal die Begrifflichkeit der Wirklichkeit, mal die Wirklichkeit der Begrifflichkeit vorseilt.“⁷² Begriffe sind immer methodisch in Hinblick auf die aktuelle Gegenwart zu analysieren. Das bedeutet aber auch, dass sich die Bedeutung über die Zeit ändert. Zusätzlich ist auch die Quellenlage nicht statisch, da Quellen verloren gehen oder neue hinzukommen, was eine Begriffsanalyse auch immer nur mit einem temporären Anspruch möglich macht. Alle Begriffe besitzen eine zeitliche Binnenstruktur.

Sprachanalyse als Methode fand zuerst ihren Niederschlag in der Sozialgeschichte. Sieht man von Hegel und seinen Begriffsgeschichten im 18. Jahrhundert ab, so findet die Sprachanalyse in den historischen Disziplinen seit den 1930er Jahren Anwendung. Mit Lucien Levebre, Marc Bloch und der Schule der Annales wurde die Sprachanalyse ein wichtiger Teil ihrer sozialhistorischen Forschung. Im deutschen Sprachraum führt Gunther Ipsen den Begriff „sprachliches Feld“ 1924 ein und ergänzt seine späteren sozialwissenschaftlichen Untersuchungen immer wieder mit sprachwissenschaftlichen Erkenntnissen.⁷³ Als Nutznießer des Nationalsozialismus und mit der dadurch bedingten völkischen Ausrichtung seiner Forschungsfragen spielt Gunther Ipsen für die Geschichtswissenschaft heute zurecht keine Rolle mehr. In den späten 1950er Jahren hat Werner Conze den Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte gegründet, der sich der Zusammenführung von sozialhistorischen mit begriffshistorischen Fragestellungen annimmt.⁷⁴

⁷² Koselleck, Begriffsgeschichten, 67.

⁷³ Gunther Ipsen, Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft (Heidelberg 1924) 225.

⁷⁴ Werner Conze, Zur Gründung des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte. In: Heinz-Dietrich Ortlieb, Bruno Molitor, Werner Krone (Hg.), Hamburger Jahrbuch für Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik, Bd. 24 (1979) 23 – 32.

„Ein neuer Begriff mag geprägt werden, der zuvor nie dagewesene Erfahrungen oder Erwartungen zur Sprache bringt. Aber so neu kann er nie sein, als dass er nicht in der jeweils vorgegebenen Sprache virtuell angelegt wäre und auch von seinem überkommenen sprachlichen Kontext her seinen Sinn bezöge.“⁷⁵

Der Begriff „Spanischer Saal“ ist in den Quellen erstmalig am Beginn des 17. Jahrhunderts belegt.⁷⁶ Ein Begriff wie der Spanische Saal, der vor 400 Jahren geprägt wurde, weckt natürlich in jedem Historiker das Interesse, nach den Gründen für diese Benennung zu fragen. Die politischen Verhältnisse sind eine schlüssige Erklärung für die Begriffswahl Spanischer Saal. Da ein solcher Begriff aber nicht vom Himmel fiel, sondern, aus meiner Sicht, ausschließlich von den Bauherren geprägt werden konnte, ist die Methode der Sprachanalyse weniger geeignet als die der Quellenanalyse, um dieses Thema aus kulturhistorischer Sicht zu bearbeiten, obgleich die Ansätze der Sprachanalyse für Historiker und vor allem auch für historische Begriffe eine fruchtbare Bereicherung bieten können.

„Jede Sprache ist eine enorme Abstraktionsleistung. Die Zahl der Wörter ist begrenzt, während die damit zur Sprache gebrachten Sachverhalte, Ideen, Meinungen, Gegenstände, Möglichkeiten und Wirklichkeiten potentiell unbegrenzt sind. Auch Syntax und Semantik bleiben begrenzt, deshalb haben sie eine länger währende Stabilität.“⁷⁷ Begriffe haben eine andere zeitliche Binnenstruktur als Ereignisse oder Sachverhalte, die sie erfassen sollen. Für Reinhart Koselleck gibt es immer Gegenbeispiele spontaner sprachlicher Innovation, in denen die Pragmatik stark genug ist, sich der langfristig vorgegebenen Semantik zu entziehen.⁷⁸

Ein solches Gegenbeispiel könnte der Begriff „Spanischer Saal“ darstellen. Der Begriff „Spanischer Saal“ für Räume wird, sobald er in den Quellen vorkommt, nicht einfach durch einen anderen Begriff oder durch die sprachliche Weiterentwicklung später ersetzt. Daran hätte keine nachfolgende Generation von (Kunst-)Historikern Interesse, und auch die politische Gemengelage aus der Entstehungszeit der Spanischen Säle spielt später keine Rolle mehr, um eine politische intendierte Umbenennung durchzuführen.

⁷⁵ Koselleck, Begriffsgeschichten, 23.

⁷⁶ Vgl.: Kapitel 5.3

⁷⁷ Koselleck, Begriffsgeschichten, 42.

⁷⁸ Ebenda, 46.

Alle Begriffe beziehen sich in unterschiedlicher Weise auf andere zeitgenössische Begriffe und auch auf ihre Gegenbegriffe. Der Forscher kann sich auf einen Begriff und dessen unmittelbaren Kontext konzentrieren, auf einen Text, auf eine Serie von Texten oder auf die ganze Sprache. Letztlich hängt es vom individuellen Forscher und seinen spezifischen Erkenntnisinteressen und Fragestellungen ab, wozu man sich entscheidet.⁷⁹

Zuletzt macht es Sinn, noch das „Linguistische Dreieck“ von Koselleck aufzugreifen, das die Bedeutung und Einzigartigkeit von Begriffen darlegt und auch die Einzigartigkeit des Begriffes „Spanischer Saal“ vor Augen führt.

Linguistisches Dreieck

„In ihm existieren zuallererst Wörter. Diese Wörter haben Bedeutungen. Und diese Bedeutungen wiederum beziehen sich auf gewisse sprachliche oder außersprachliche Realitäten oder Objekte. [...] Es ist unwichtig, von welcher Art – ideologisch oder empirisch – diese Realitäten oder Objekte sind. Worauf es ankommt, ist der Befund, dass, sobald ein Wort mit einer bestimmten Bedeutung und einer Beziehung auf eine spezifische Realität gebraucht wird, das Wort einzigartig wird.“⁸⁰ Die trifft im Besonderen auf den Begriff „Spanischer Saal“ zu.

Um die begriffsgeschichtlichen Überlegungen zu den Spanischen Sälen abzuschließen, ist nochmals Koselleck zu zitieren, für den Begriffsgeschichte immer dazu da ist, vergangene Realitäten abzubilden. Im Falle der Spanischen Säle sind es eben die politischen Realitäten des 17. Jahrhunderts, die als Begriff einen ganz speziellen Ausdruck finden. Gerade Orte der Repräsentation, wie es die Spanischen Säle sind, eignen sich hervorragend, um machtpolitische Verhältnisse zum Ausdruck zu bringen. Besonders in der Architektur der Barockzeit ist dies in der Ausstattung, aber auch in der Begrifflichkeit immer wieder erfahrbar. „Für die Begriffsgeschichte ist Sprache einerseits Indikator der vorgefundenen Realität, andererseits Faktor dieser Realitätsfindung. Die Begriffsgeschichte ist weder „materialistisch“ noch „idealistisch“, sie fragt sowohl danach, welche Erfahrungen und Sachverhalte auf ihren Begriff gebracht werden, als auch danach, wie diese Erfahrungen und

⁷⁹ Koselleck, Begriffsgeschichten, 87.

⁸⁰ Ebenda.

Sachverhalte begriffen werden. Die Begriffsgeschichte vermittelt insofern zwischen den Sprach- und den Sachgeschichten. [...] Primär fragt Begriffsgeschichte danach, wann, wo, von wem und für wen welche Absichten oder Sachlagen wie begriffen werden. [...] In der Semantik sind dagegen oft jahrhundertalte Erfahrungen gespeichert, die die Aussagekraft eines Begriffs so sehr anreichern wie begrenzen.“⁸¹

Eines der Hauptanliegen dieser Arbeit ist die Namensfestlegung mehrerer Räume auf den Namen „Spanischer Saal“. Die historische Begriffsgeschichte des Reinhart Koselleck ist eine Möglichkeit, dieser Frage nachzugehen. Jedoch ist diese auf die historische Entwicklung von Begriffen und deren Bedeutungsänderung und Wahrnehmung über die Zeit charakterisiert. Das macht die historische Begriffsgeschichte vor allem für die kulturhistorischen Wissenschaften unverzichtbar.

⁸¹ Koselleck, Begriffsgeschichten, 99.

3. Der Spanische Saal auf Schloss Ambras

Für den Spanischen Saal auf Schloss Ambras taucht die Bezeichnung „Spanischer Saal“ in den Quellen erstmals im 19. Jahrhundert auf.⁸² Nach 1850 wird die Nutzung des Raumes, der sich zu diesem Zeitpunkt in sehr schlechtem baulichem Zustand befand, diskutiert. Zu jener Zeit war die Bezeichnung „Spanischer Saal“ bereits geläufig. 1870 wurde der Tiroler Landesarchivar David Schönherr vom Obersthofmeisteramt zum Zwecke der anstehenden Restaurierungsarbeiten beauftragt, eine Untersuchung der historischen Voraussetzungen des Spanischen Saales vorzulegen. Er hat erstmalig die Baugeschichte des Spanischen Saales auf Schloss Ambras erforscht und veröffentlichte die Ergebnisse 1890 im 11. Band des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.⁸³ Die dort publizierten Urkunden und Regesten stammten aus dem k. k. Statthaltereiarhiv in Innsbruck. 1900 erschien in den gesammelten Schriften David Schönherrs, Band 1, der Aufsatz „Der Spanische Saal zu Ambras und seine Meister“. Dort schreibt Schönherr explizit, dass ihm der Ursprung für die Bezeichnung „Spanischer Saal“ unbekannt sei.⁸⁴

Wäre die Bezeichnung „Spanischer Saal“ für den Ambraser Saal eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, so hätte der Zeitzeuge David Schönherr dafür sicher eine Erklärung abgegeben. Die Tatsache, dass drei weitere Räume im habsburgischen Einflussgebiet existieren, deren Namensgebung zusammen mit ihrer Entstehungszeit im 17. Jahrhundert belegt ist, macht es ebenfalls unwahrscheinlich, dass die Bezeichnung „Spanischer Saal“ auf Schloss Ambras seinen Ursprung im 19. Jahrhundert hat.

⁸² Der älteste Plan, der die Bezeichnung „Spanischer Saal“ trägt, stammt aus dem Jahr 1839. Vgl.: TLA - Tiroler Landesarchiv, Inv. Nr. A115 : „Erdgeschoß von Schloß Ambras samt Spanischem Saal“ und „J.G Sederk, Baupraktikant.“

⁸³ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 11 (Wien 1890).

⁸⁴ Michael Mayr (Hg.), David von Schönherrs Gesammelte Schriften, Bd. 1 (Innsbruck 1900) 234 – 345, hier 345.

3.1. Das Stichwerk des Dominicus Custos

Eine wichtige visuelle Quelle für den Spanischen Saal auf Schloss Ambras ist das Stichwerk des Dominicus Custos.⁸⁵ Es handelt sich dabei um die erste zusammenfassende biographische Beschreibung der Tiroler Landesherren unter Hervorhebung ihres Bezuges zur Tiroler Landesgeschichte. 1599, also etwa zehn Jahre nach der Fertigstellung des Spanischen Saales in Ambras mit seiner Galerie der Tiroler Landesfürsten, wurde dieses historische Kompendium posthum im Auftrag Erzherzog Ferdinands II. von Tirol (1529 – 1595) gedruckt. Sinn und Zweck dieses Werkes war es, die Tiroler Landesgeschichte und den Ruhm der Landesfürsten über den Personenkreis hinaus, der persönlich Zutritt zum Spanischen Saal hatte, zu verbreiten. Es reproduzierte die Portraits der Landesherren aus dem Spanischen Saal in Stichen und versah diese zusätzlich mit biographischen Texten. Auch die Elogien unterhalb der Fürstenbildnisse sind in dem Stichwerk wiedergegeben.⁸⁶ Die Abfolge der Personen erfolgt nicht etwa nach deren Leistungen oder Würdigkeit, sondern chronologisch. Ein Register im Anhang, sowie die wiederholte Nennung der Quellen – die wichtigsten sind die *Annales* des Geraert de Roo⁸⁷ – vervollständigen den Eindruck eines historischen Kompendiums. Das Stichwerk ist eine herausragende Quelle, die die Fürstenportraits in ihrem Zustand zur Entstehungszeit wiedergibt. Denn die Portraits der Tiroler Landesherren im Spanischen Saal von Schloss Ambras wurden durch das feuchte Mauerwerk – hinter der langen Portraitwand befindet sich der Bergfelsen, auf dem das Hochschloss steht – und den dadurch immer wieder notwendigen Restaurierungen über die Jahrhunderte kontinuierlich verändert, so dass sie heute nicht mehr im Originalzustand erhalten sind.

⁸⁵ Dominicus *Custos*, *Tirolensium Comitum ab A. MCCXXIX usque ad A. MDIC genuinae eicones sin gulorum insignia, quorundam emblemata* (Innsbruck 1599). Die erste deutsche Übersetzung erschien noch im selben Jahr. Bisher stand mir nur die zweite Auflage der deutschen Übersetzung von 1623 zur Verfügung: Dominicus *Custos*, *Tirolensium Principum Comitum. Der Gefürsteten Grafen Zu Tyrol, von Anno 1229. biß Anno 1623, Eigentliche Contrafacturen. Saempt Historischer Beschreibung, auß hieuor außgangnem Latein, durch dessen Autoren verteutsch* (Augsburg 1623).

⁸⁶ Vgl.: Walter *Dietl*, *Die Elogien der Ambraser Fürstenbildnisse. Die Kupferstiche des Dominicus Custos (1599). Leben und Werk ihres Autors Marcus Henning* (Innsbruck 2000).

⁸⁷ Geraert *de Roo*, *Annales rerum belli domique ab Austriacis Habsburgiae gentis...*, *exudebat Joannes Agricola MDXCII* (Innsbruck 1592).

3.2. Erzherzog Ferdinand II. als Bauherr des Spanischen Saales auf Schloss Ambras

3.2.1 Abstammung und Nachfolge als Tiroler Landesherr

Der Bauherr des Spanischen Saales auf Schloss Ambras war Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529 – 1595). Der Tiroler Landesfürst hatte keine erbberechtigten Nachkommen. Aus seiner morganatischen Ehe mit Philippine Welser (1527 – 1580) entstammten die gemeinsame Kinder Andreas (1558 – 1600) und Karl (1560 – 1618). Erst für den Fall, dass sämtliche Habsburger aussterben würden, wären sie in der Erbfolge zum Zug gekommen. Nach dem Tod ernannte Ferdinands II. ernannte sein Neffe, der spätere Kaiser Rudolf II., im Jahr 1602 Maximilian III. den Deutschmeister (1558 – 1618) zum Gobernator von Tirol & Vorderösterreich. Nach dem Tod des letzten Habsburgers der Tiroler Linie – Sigismund Franz – im Jahr 1665 übernahm Kaiser Leopold I. die unmittelbare landesfürstliche Gewalt. Auf Kaiser Leopold I. geht wiederum mit großer Wahrscheinlichkeit die Errichtung des Spanischen Saales in der Wiener Hofburg am Ende des 17. Jahrhunderts zurück.⁸⁸

Erzherzog Ferdinand II. war in seiner ersten Ehe mit Philippine Welser seit Jänner 1557 verheiratet. Aufgrund ihres bürgerlichen Standes waren ihre beiden Kinder Andreas und Karl, die „Bankerten“, wie sie innerhalb des Kaiserhauses genannt wurden, nicht erbberechtigt. Der Teil der fürstlichen Familie, der keine offizielle Stelle oder Position zugeordnet war, residierte auf Schloss Pürglitz etwa 40 Kilometer westlich von Prag. 1564, nach dem Tod seines Vaters Kaiser Ferdinand I., wurde Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol und Vorderösterreich. Es wurde damit die von Kaiser Ferdinand I. angestrebte Länderteilung zwischen seinen Söhnen Kaiser Maximilian II., Erzherzog Ferdinand II. und Erzherzog Karl vollzogen. Maximilian II. erhielt die Gebiete Niederösterreich und Oberösterreich sowie Böhmen und Ungarn, Karl bekam die Landeshoheit über Innerösterreich (Steiermark, Kärnten & Krain) und Ferdinand II. herrschte in Tirol und den Vorlanden. Ein Feldzug gegen die Türken 1566 machte einen Aufschub der geplanten Übersiedlung nach Innsbruck nötig. Erst am 17. Jänner 1567 zog

⁸⁸ Vgl. Kapitel 8: Der Spanische Saal der Wiener Hofburg, 163.

Ferdinand II. mit großem Gefolge in Innsbruck ein. Erzherzog Ferdinand II. war der deutschen, tschechischen und italienischen Sprache mächtig und konnte sich zusätzlich auch auf Spanisch, Französisch und Latein verständigen.

Erzherzog Ferdinand II. starb 1595 in Innsbruck. Schloss Ambras und seine Kunstsammlung erbte sein jüngerer Sohn aus der Ehe mit Philippine Welser, Karl von Burgau (1560 – 1618). Karl hatte kein Interesse an Schloss Ambras, er residierte in Günzburg als Markgraf von Burgau und verkaufte Schloss Ambras samt Sammlung 1606 an seinen Cousin Kaiser Rudolf II. Bereits zuvor errichtete Rudolf von 1596 bis 1598 den Spanischen Saal auf der Prager Burg, dessen Bezeichnung seit 1621 fassbar ist.⁸⁹

3.2.2. Ferdinand II. als Statthalter der Länder der Böhmischen Krone

Ab spätestens Mai 1548 hatte Erzherzog Ferdinand II. die Funktion eines Statthalters von Böhmen inne, bevor er später als Landesfürst von Tirol nach Innsbruck übersiedelte. Ein genaues Datum seiner Ernennung ist nicht überliefert, denn eine schriftliche Quelle dafür, wie z.B. eine Ernennungsurkunde, ist nicht erhalten. Erzherzog Ferdinand II. vertrat in Prag seinen Vater, Ferdinand I., der König von Böhmen und ab 1558 auch Kaiser des Heiligen Römischen Reiches war. Die Länder der Böhmischen Krone, zu denen auch die Markgrafschaft Mähren, das Herzogtum Schlesien und die Markgrafschaften Nieder- und Oberlausitz gehörten, bildeten eines der größten Verwaltungsgebiete im habsburgischen Herrschaftsbereich. Als Statthalter der böhmischen Länder residierte Ferdinand II. in Prag und war dort für einige Bauvorhaben verantwortlich. Nachweislich auf die Pläne Ferdinand II. geht etwa das extravagante Schloss Stern auf dem Gelände des königlichen Tiergartens in Prag zurück.⁹⁰

⁸⁹ Vgl. Kapitel 5: Der Spanische Saal der Prager Burg. 96.

⁹⁰ Zur Biographie Erzherzog Ferdinand II. vgl.: Josef *Him*, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder, Bd. 1 & Bd. 2 (Innsbruck 1885 & 1888); Michael *Forcher*, Ferdinand II. Landesfürst von Tirol (Innsbruck 2017).

3.2.3. Schloss Stern

Das Schloss Stern (Abb. 2) ist bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen.⁹¹ Da der Spanische Saal und der Umbau von Schloss Ambras ebenfalls auf die Initiative von Erzherzog Ferdinand II. zurückgeht, soll an dieser Stelle kurz Schloss Stern als außergewöhnliches Bauvorhaben Erzherzog Ferdinands II. in seiner Zeit als Stadthalter in Prag kurz umrissen werden.

Der Grundriss (Abb. 3, Abb. 4) besteht aus gestreckten gleichseitigen Dreiecken, die einen sechszackigen Stern bilden. Der in einem Kreis eingeschriebene Grundriss ist auf ein umfriedetes quadratisches Grundstück gesetzt – was die Geometrie vollendet – und in der Renaissance höchste Harmonie zum Ausdruck brachte.⁹² Wie sein Bruder Kaiser Maximilian II. war auch Ferdinand an Mystik interessiert. Der Stern wäre als Synonym für den (katholischen) Himmel inmitten eines Garten Eden eine plausible Hypothese für den außergewöhnlichen Grundriss des Schlosses. Eine weitere Quelle zu Schloss Stern befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek. Es ist das Manuskript zu einer Widmung auf Ferdinand II.⁹³ Es beinhaltet eine Beschreibung des Schlosses Stern, aus der wir folgendes erfahren: Im Keller lagerten schwere Weine aus Frankreich und vom Rhein. Als Tanzsaal diente das Dachgeschoss, es war mit Wandgemälden dekoriert. Des Weiteren wird von einem silbernen und goldenen Brunnen mit Figuren Adams und Evas berichtet. Die Ikonographie legt nahe, dass der umliegende Garten des Schlosses Stern somit den Garten Eden repräsentieren sollte. Zur Ausführung seiner Pläne von Schloss Stern holte Ferdinand II. italienische Baumeister und Stuckateure nach Prag, die ihm fast alle später

⁹¹ Madelon *Simons*, Erzherzog Ferdinand II. als Statthalter von Böhmen, sein Mäzenatentum und sein künstlerischer Dilettantismus, In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 4/5, (2002/2003) 120 – 135; Madelon *Simons*, „Das Werk erdacht und cirkulirt“. The Position of Architects at the Court of King Ferdinand I of Bohemia and His Son, Archduke Ferdinand of Austria. In: Marieke *van den Doel* (Hg.), The Learned Eye. Regarding Art, Theory and the Artist's Reputation Essays for Ernst van de Wetering (Amsterdam 2005) 140 – 149; Wolfgang *Lippmann*, Der Fürst als Architekt, Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 8 (Zürich 2001) 110 – 135; David *Schönberr*, Erzherzog Ferdinand von Tirol als Architect, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 1, (1876) 28 – 44; Ivan *Muchka* (Hg.), Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu, (Prag 2014), Englische Zusammenfassung: 483 – 488.

⁹² *Forcher*, Ferdinand II., 74.

⁹³ Vavrinec Span (1530 – 1575): 'Ferdinandopygrum' i. e. Descriptio metrica palatii ... ab archiduce Ferdinando non procul ab urbe Praga constructi.

auch nach Innsbruck folgen sollten. Die italienischen Künstler und Handwerker hinterließen ihre Handschrift an allen Bauaufgaben Ferdinand II. in Tirol. Für die herausragende Stuckdekoration der Decken in Schloss Stern war der Italiener Antonio Brocco verantwortlich.⁹⁴

Schloss Stern ist nicht der einzige Beleg für das Interesse Ferdinands II. an Architektur und den habsburgischen Bauaufgaben. Immer wieder griff er auf den höfischen Baustellen in Prag ein. Er berichtete und kommentierte einzelne Begebenheiten in Briefen, die an seinen Vater Kaiser Ferdinand I. in Wien gerichtet waren. In diesen Berichten gab er nicht nur den Stand der Arbeiten wieder, sondern machte Verbesserungsvorschläge und kritisierte so manchen Entwurf, was er mit selbst angefertigten Zeichnungen illustrierte. Ferdinand II. schlug zum Beispiel vor, in einem Tanzsaal wegen der Rutschgefahr keinen Marmorboden zu verlegen, und machte an anderer Stelle Vorschläge zur Ableitung von Regenwasser.⁹⁵

3.2.4. Erzherzog Ferdinand II. und Spanien

Ferdinand II. war mit dem Spanischen König, durch gemeinsame politische Interessen und Ziele, eng verbunden. Er lieferte König Phillip II. Rüstzeug und Kriegsgeräte und tätigte auch große Pferdeankäufe für die spanische Krone. Dabei bildete Tirol „öfters den Werbe- und Sammelplatz für spanische Kriegsvölker.“⁹⁶

Zudem war seit 1577 in Tirol eine förmliche Kriegsbestellung eingerichtet, wonach der Erzherzog, wenn es der spanische König Philipp II. (1527 – 1598) verlangte und bezahlte, Truppen bis zu einer Stärke von drei Regimentern werben und nach Italien, in die Lombardei oder die Niederlande abkommandieren konnte. Der von Spanien beherrschte Estado de Milan war immer wieder französischen Angriffen und Eroberungsversuchen ausgesetzt. Ferdinand II. hatte dafür dreißig Hauptleute in ständiger Bereitschaft zu halten, durfte jedoch die Obersten vorschlagen. Philipp II. verpflichtete sich nicht bloß zur Bestreitung der hierzu erforderlichen Auslagen, sondern gewährte dem

⁹⁴ Sabine Haug (Hg.), Schloss Ambras. Innsbruck (Wien 2015) 36.

⁹⁵ Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 11, Regesten 7463, 7665.

⁹⁶ Hirn, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Bd. 2, 235.

Erzherzog auch eine jährliche Pension von 12.000 Talern.⁹⁷ Tirol blieb während der gesamten Regierungszeit Phillips II. das Hauptdurchzugsgebiet in die Spanischen Niederlande für Truppen und Söldner der spanischen Krone. Der Weg über Tirol war der sicherste und bequemste zwischen dem Süden (Lombardei) und dem Norden. Die alternativen Routen über Graubünden und Savoyen waren nicht immer passierbar und führten teilweise durch protestantisches Gebiet sowie gefährlich nahe an der französischen Grenze (Savoyen) vorbei. Den Durchzug der spanischen Truppen und Söldner durch Tirol ließ sich Erzherzog Ferdinand II. von seinem Cousin, dem spanischen König Philipp II., fürstlich bezahlen.⁹⁸

Schon die immensen materiellen Zuwendungen durch den spanischen König lassen es realistisch erscheinen, den Spanischen Saal als zeitgenössischen Gedenkort auszuweisen. Der Saal ist der repräsentativste und künstlerisch anspruchsvollste Raum aus der Regierungszeit und dem Einflussgebiet Erzherzog Ferdinand II. Der Spanische Saal auf Schloss Ambras wird als der bedeutendste Renaissancesaal in Mitteleuropa angesehen.

3.3. Die Baugeschichte des Spanischen Saales von Schloss Ambras und seine Namensgebung

Schloss Ambras befindet sich am Rande des östlichen innsbrucker Mittelgebirges. Nach kriegesischen Zerstörungen des Vorgängerbaues, einer mittelalterlichen Burg, wurde das Hochschloss zur Mitte des 12. Jahrhunderts errichtet. Bevor es in den Besitz der Tiroler Landesfürsten überging, war die Anlage der Sitz der Grafen von Andechs. Nach verschiedenen Besitzern fiel Ambras 1363 erbbedingt an die Habsburger. Die habsburgischen Landesfürsten benutzen die Anlage zunächst als Jagdschloss. Wegen finanzieller Schwierigkeiten verpfändete Kaiser Maximilian I. Ambras an die Familie Schurff, die dem Tiroler Adel entstammte.

⁹⁷ Ebenda, 236.

⁹⁸ Friedrich *Edelmayer*, Söldner und Pensionäre. Das Netzwerk Philipps II. im Heiligen Römischen Reich (Studien zur Geschichte und Kultur der Iberischen und Iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos 7, Wien 2002) 147 – 174.

Kaiser Ferdinand I. (1503 – 1564) kaufte die Burg samt der umliegenden Herrschaft dann wiederum um 15.300 Gulden zurück. Er war auf der Suche nach einer adäquaten Residenz der zukünftigen Tiroler Landesfürsten.⁹⁹ Ab 1564 gestaltete Erzherzog Ferdinand II. Ambras zu einem Renaissanceschloss um. Schon 1563 hatte er von der vorhandenen Bausubstanz Pläne erstellen und diese anschließend zu sich nach Prag bringen lassen, wo er als Statthalter des Kaisers regierte. Die den Umbau und die Erweiterung betreffenden Pläne wurden vermutlich von Giovanni Lucchese in enger Abstimmung mit Erzherzog Ferdinand II. entwickelt. Ein archivalischer Beleg für die Autorenschaft Luccheses am Spanischen Saal fehlt allerdings. Schließlich wurde der innsbrucker Hofbaumeister Paul Ullschall beauftragt, den Umbau vorzubereiten. Lucchese übersiedelte mit seinem Sohn Alberto und Mitarbeitern von Prag nach Innsbruck, um den Umbau durchzuführen.¹⁰⁰

Am 3. März 1564, also noch vor dem Beginn der Umbauarbeiten, schenkte Ferdinand II. das Schloss seiner Frau Philippine Welser. Ferdinand ließ seine bedeutende Sammlung an Waffen, Gemälden, Naturalien, Kunstgegenständen und Harnischen nach Ambras bringen. Ab 1589 wurde ein eigenes Gebäude im Bereich des Unterschlusses zur Unterbringung seiner Waffensammlung errichtet. Der museale Charakter des Zeughauses ist bis heute in seiner Art einmalig und hat in dieser Form keinen Vorgänger.

Am Fuße des Hochschlusses ließ Ferdinand II. zwischen 1569 und 1572 einen großen freistehenden Festsaal errichten. Die Errichtung eines großen repräsentativen Saales innerhalb der mittelalterlichen Bausubstanz der Burg war nicht möglich. Die einzige Umsetzungsmöglichkeit für einen ausgedehnten repräsentativen Neubau befand sich unterhalb des Schlusses. Das dort völlig neu errichtete Gebäude beinhaltet den Spanischen Saal. Zuvor musste jedoch ein Felsen gesprengt werden, der an die Nordwand des Saaltraktes direkt anschließt. Die älteste Darstellung von Ambras nach dem Umbau der 1560er Jahre stammt von Matthäus Merian (Abb. 5). Der Kupferstich wurde 1649 in

⁹⁹ Die Baugeschichte des Spanischen Saales ist in zwei Publikationen von Elisabeth Scheicher, der ehemaligen Kustodin von Schloss Ambras zu finden: Elisabeth *Scheicher*, Der Spanische Saal von Schloss Ambras. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 71 (Wien 1975) 33 – 94; Elisabeth *Scheicher*, Schloss Ambras. In: Österreichische Kunsttopographie. Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten, Bd. 47 (Wien 1986) 509 – 623.

¹⁰⁰ *Scheicher*, Der Spanische Saal von Schloss Ambras, 531.

der *Topographia Provinciarum Austriacarum*¹⁰¹ veröffentlicht. Weder Matthäus Merian noch sein Sohn Casper waren jemals in Tirol.¹⁰² Sie dürften eine ältere Vorlage für den Stich von Ambras zur Verfügung gehabt haben. In dem Stich von 1649 wird der Spanische Saal als „Großer Saal“ bezeichnet. Da wir die Vorlage für den Merian-Stich nicht kennen, wissen wir nicht, woher die Information für die Legende im Stich stammt. Ob die Bezeichnung „Spanischer Saal“ nach Basel, wo Merian seine Werkstatt betrieb, übermittelt wurde oder nicht, muss ebenfalls offen bleiben. Die bisher einzige bekannte zeitgenössische Beschreibung von Ambras stammt vom Sekretär des Prinzen Karl Friedrich von Jülich, Kleve und Berg. Prinz Karl Friedrich reiste 1574 nach Italien und machte bei seinem Onkel Erzherzog Ferdinand II. in Innsbruck Station.¹⁰³

Wie prächtig und reizend damals Ambras mit seiner Umgebung gewesen sein muss, davon gab Stephanus Pighius, der Sekretär des Prinzen Karl Friedrich von Jülich, detailliert Schilderung:

Zunächst besuchte man das Gebäude mit seiner glänzenden Einrichtung, die Säle mit den Wandgemälden, welche die Fürsten aus dem Stamme der Grafen von Tirol vorstellten, mit kostbaren Teppichen, Statuen und Bildern ausgestattet. Danach beschreibt er die Obst- und Weingärten, Fischteiche und Ziergärten, die Labyrinth, Grotten und die durch künstliche Quellen bewässerten Springbrunnen, die idyllischen Speiselauben im Freien mit lebendigem Grün umkleidet, unter denen besonders eine seltsame Rotonda seine Bewunderung erregte, in der die speisenden Gäste samt ihren Tischen durch künstlich angebrachte Wasserräder herumgedreht werden konnten.¹⁰⁴

Der Reisebericht des Stephanus Pighius geht dann konkret auf den Spanischen Saal ein: „Darauf bestieg man das Schloss und besichtigte den ganzen Bau, die Lage und zierliche Einrichtung, Höfe, Hallen und Speisesäle, mit Teppichen, Statuen, Bildern ausgeschmückt. In einem weiten Saale sah man die Ebenbilder der Grafen von Tirol, von ihrem Ursprung bis auf unsere Zeit, samt der Angabe der von einem jeden

¹⁰¹ Matthäus Merian: *Topographia Provinciarum Austriacarum Austriae, Styriae, Carinthiae, Carniolae, Tyrolis etc.* Das ist Beschreibung und Abbildung der fürnembsten Stätt und Plätz in den österreichischen Landen (Frankfurt/Main 1649).

¹⁰² *Forcher*, Ferdinand II., 121.

¹⁰³ Stephanus Winandus *Pighius*, *Herkules Prodicus* (Antwerpen 1587).

¹⁰⁴ Alois *Primisser*, *Die kaiserlich-königliche Ambrasersammlung* (Wien 1819) 10.

dieser Fürsten vollbrachten Thaten.“¹⁰⁵ In den Augenzeugenberichten des 16. Jahrhunderts sucht man den Begriff „Spanischer Saal“ vergeblich. Über die Nutzung und baulichen Änderungen im 17. und 18. Jahrhundert ist in den Quellen wenig zu finden. Der Nachfolger Erzherzog Ferdinand II. als Tiroler Landesfürst, Maximilian III. der Deutschmeister, dürfte an Schloss Ambras wenig Interesse gezeigt zu haben. Er bezog die Innsbrucker Hofburg als Residenz. Hielt er sich in Tirol außerhalb Innsbrucks auf, bezog er Quartier in verschiedenen Klöstern. Von seiner Regentschaft in Tirol ist kein einziges größeres Hoffest überliefert.¹⁰⁶ Maximilians III. ganzes Interesse galt der Burg in Wiener Neustadt, wo er aufwuchs und die ihm gemäß Familienabkommens als Residenz zugewiesen wurde.¹⁰⁷

Am Ende des 18. Jahrhunderts, zur Zeit der Napoleonischen Kriege, (1797/98) wurde der Spanische Saal als Lazarett benutzt.

Zwischen 1841 und 1843 war das Schloss als Kaserne in Verwendung. Als sich Erzherzog Karl Ludwig Mitte des 19. Jahrhunderts entschloss, Schloss Ambras zu einer Residenz ganz im Stile der Romantik umzubauen und seinen mittelalterlichen Charakter zu betonen, war der Spanische Saal in sehr schlechtem Zustand. Umbau- und Instandsetzungsarbeiten des Saales erfolgten zwischen 1855 und 1858. Heinrich von Förster leitete den Umbau. In seinen Plänen aus den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts ist die Bezeichnung „Spanischer Saal“ dokumentiert.¹⁰⁸ Der älteste Plan, der die Bezeichnung „Spanischer Saal“ trägt, stammt aus dem Jahre 1839.¹⁰⁹ Er zeigt den Grundriss des Erdgeschosses von Hochschloss und Vorschloss, sowie den Grundriss des Spanischen Saals.

Ab 1880 fanden umfangreiche Restaurierungsarbeiten des Schlosses Ambras statt. Das Schloss wurde in ein Museum umgewidmet, um die k.k. Ambraser Sammlungen zu beherbergen. Die Entwürfe für die Fassadengestaltung des Großen Saals tragen nun ebenfalls die

¹⁰⁵ Beschreibung von Ambras vom Jahre 1574, aus: Stephanus Winandus Pighius Hercules Prodicus, oder: des Prinzen Karl Friedrich von Cleve Reise nach Italien. Zit. nach: *Primisser*, Die kaiserlich-königliche Ambraser Sammlung, 36.

¹⁰⁶ Heinrich *Noflatscher* (Hg.), Erzherzog Maximilian der Deutschmeister. Regent von Tirol, Bd.2 (Bozen 1981) 308.

¹⁰⁷ Ebenda, 312.

¹⁰⁸ Vgl: TLA, Inv. Nr. A110: „K.K. Schloss Ambras, Auffahrtsrampe im Vorhof“ und „Vom K.K. Obersthofmeisteramt. Wien am 5. Oktober 1858. Heinrich Förster, Architekt“

¹⁰⁹ Vgl: TLA, Inv. Nr. A115.

Bezeichnung „Spanischer Saal“.¹¹⁰ Die Pläne sind mit dem Jahr 1877 datiert und stammen von Johann Deininger.

Bei den Umbauarbeiten ging das mit dem Spanischen Saal verbundene Ballhaus verloren. Um eine breitere Auffahrt zum Hochschloss zu erreichen, wurden weiters die Basteien aus der Zeit Erzherzog Ferdinands II. abgerissen und damit auch die sogenannte „Münze“, ein im Grundriss keilförmiges, eingeschossiges Nutzgebäude, das sich an der Nordwestecke des Spanischen Saales befand. Dadurch wurde eine Neugestaltung der Westfassade notwendig, die seither von einem Gurtgesims mit horizontalem Aufbau gegliedert wird.

Schon während der Umbauten zu einem Museum kam die Frage nach der Namenszuschreibung des Spanischen Saales auf. Der Tiroler Landesarchivar David von Schönherr (1822 – 1897) befasste sich ausführlich mit der Baugeschichte des Schlosses Ambras. Dabei machte er sich darüber Gedanken, seit wann der Spanische Saal seinen Namen trägt:

„Die Bezeichnung Spanischer Saal erhielt er nicht erst in neuerer Zeit, sondern sicher ursprünglich. Es scheint, dass man die zur Repräsentation bestimmten Säle überhaupt so benannt hat, denn die königliche Burg in Prag hat ebenfalls ihren Spanischen Saal.“¹¹¹

Aufgrund dessen scheint es, auch wenn die älteste Quelle, die den Spanischen Saal als solchen benennt, aus dem Jahre 1839 stammt, eher unwahrscheinlich, dass die Bezeichnung „Spanischer Saal“ auf Schloss Ambras eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts ist. Schönherr als Zeitzeuge des 19. Jahrhunderts und auch in seiner späteren Rolle als Archivdirektor des Statthaltereiarchivs (dem heutigen Tiroler Landesarchiv), hätte zweifelsohne eine Begründung geliefert, wenn der Spanische Saal in Ambras seinen Namen erst im 19. Jahrhundert erhalten hätte.

Während des Zweiten Weltkrieges wurde Schloss Ambras, wie auch der Spanische Saal, mit einem grünen Tarnanstrich versehen. Nach dessen Entfernung schrieb die Tiroler Landesregierung im Jahr 1954 einen Wettbewerb zur Neugestaltung der Westfassade (Abb. 6) aus, den Oswald Haller für sich entscheiden konnte. Er verantwortete die Umsetzung.¹¹²

¹¹⁰ Vgl.: KHM – Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras, Inv. Nr. C319, C317 und C318.

¹¹¹ *Mayr*, David von Schönherrs gesammelte Schriften, Bd. 1, 479.

¹¹² *Scheicher*, Der Spanische Saal von Schloss Ambras, 577.

3.4. Die Außenfassade des Spanischen Saales. Diente der Palast Kaiser Karls V. in Granada als Vorlage?

Die Fassade zum Garten wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum letzten Mal restauriert (Abb. 7). Die Fassade besitzt einen zweizonigen Wandaufbau (Abb. 8). Dieser wurde jedoch nicht in Stein oder Stuck, sondern in Sgraffito-Technik auf die Fassade gemalt. Zweizonige Wandaufbauten waren während des 16. und 17. Jahrhunderts ausgesprochen selten. Bezeichnenderweise finden sie sich jedoch alle in der Hofarchitektur der Habsburger beziehungsweise der habsburgertreuen Wittelsbacher wieder.¹¹³ Ein solcher zweigeschossiger Aufbau findet sich in der Fassade des Spanischen Saales in Ambras, einige Jahre später bei der Gartenfassade der Galeriesäle und somit auch dem Spanischen Saal der Kaiserresidenz Rudolf II. in Prag (vgl. Kap. 5.3.), sowie zeitnah auch in der Münchner Residenz der Wittelsbacher.

Der Fassadenaufbau eines neuerrichteten Palastes oder einer Residenz wurde in der Regel seit der Frührenaissance dreizonig errichtet, wobei die einzelnen Zonen, durch die Gesimse getrennt, das jeweilige Stockwerk umschließen. Der Ursprung des zweigeschossigen Fassadenaufbaues liegt in der kaiserlichen Hofarchitektur der Spätantike, wie dem Diokletianspalast in Split 300 nach Christi, und findet in Rom am Palazzo Caprini im Jahre 1532 eine Renaissance.¹¹⁴ Die Hauptfassade der Münchner Residenz, entlang der Schwabinger Gasse, welche die Haupteinfallsstrasse von Norden darstellte und die zwischen 1613 und 1618 entstand, verfügt ebenfalls über eine zweizonige Fassade.

In München wurde die Fassade der Residenz aus Kostengründen nur aufgemalt.¹¹⁵ Dies könnte auch für die Fassade des Spanischen Saales von Ambras gelten, lässt sich jedoch aufgrund der fehlenden Quellen nur vermuten. Die Fassade der Münchner Residenz bekam durch die Gestaltung der Portale und Anbringung von Plastiken der Gottesmutter eine Emblematik, die die Landesherren, die auf der Seite der

¹¹³ Monika Brunner, *Rudolfinische Fassadenarchitektur als Herrschaftsrepräsentation. Die Außengestaltung der Prager Galeriesäle zum Residenzgarten und ihr ikonographisches Umfeld*. In: Marina Dmitrieva (Hg.), *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat* (Stuttgart 2000) 305 – 312, hier 310.

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Doris Gerstl, *Eherne Embleme. Zum Programm der Residenzfassade in München*. In: Ingrid Hoepel, Simon McKeown (Hg.), *Emblems and Impact Volume II. Vom Zentrum und Peripherie der Emblematik. Selected Proceedings of the 10th International Conference of the Society for Emblem Studies, Kiel, 27. July – 1. August 2014* (Cambridge 2017) 615 – 679, hier 616.

Gegenreformation standen, bevorzugten. Dazu kommt noch, dass die Fassade des Jesuitenkollegs in München als Vorbild für die Wittelsbacher Residenz gesehen wird.¹¹⁶

Eine solche sakrale Ausrichtung fehlt der Fassade des Spanischen Saales von Schloss Ambras gänzlich. Wir finden dort eine Aneinanderreihung von Achsen ohne gegenreformatorischer Emblematisierung. Eine programmatischer Gestaltung der Fassade, so vorhanden, trifft auf alle Spanischen Säle zu. Der zweigeschossige Fassadenbau des Spanischen Saales in Ambras könnte auch auf die Fassade des Sommerpalastes Karls V. in Granada, der ab 1527 von Pedro Manchuca geplant wurde, zurückgehen (Abb. 9). Monika Brunner sieht im zweigeschossigen Fassadenbau der habsburgischen Residenzen in Granada, Ambras und Prag ein „architektonisches Zeichensystem, das stark kaiserlich, wenn nicht gar habsburgisch konnotiert war.“¹¹⁷ Dies scheint besonders glaubhaft, rechnet man auch noch die zweizonige Fassade der Münchner Residenz dazu, da die Wittelsbacher sich mit ihrer gegenreformatorischen Haltung klar auf die Seite der Habsburger stellten. Außerdem ist es bemerkenswert, dass immerhin bei zwei Spanischen Sälen, in Ambras und Prag, ein solcher zweigeschossiger Fassadenbau gewählt wurde, der in Mitteleuropa so gut wie keine Vorgänger hat. Es gibt jedoch Hinweise, dass die Fassade des Palastes Karls V. in Granada mit ihrem zweizonigen Aufbau als Vorlage diente.

Der Palast Karls V. ist Teil der Alhambra in Granada. 1526 befand sich Karl V. auf einer Reise durch Andalusien, anlässlich der Hochzeit mit seiner portugiesischen Cousine Isabella, die in Sevilla stattfand. Auch die Alhambra sollte ein Symbol der habsburgischen Herrscher erhalten. Ein Teil des Nasridenpalastes wurde abgerissen, um den sogenannten „Palast Karls V.“ zu errichten. Es war im Übrigen der einzige Palastneubau Karls V. Pedro Machuca, ein Schüler Michelangelos, war für das Bauvorhaben verantwortlich. Die Bauarbeiten wurden mit den Einnahmen aus einer Sondersteuer für Muslime bezahlt, die sich damit ihre Religionsfreiheit erkaufen konnten.¹¹⁸

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Brunner, *Rudolfinische Fassadenarchitektur als Herrschaftsrepräsentation*, 312.

¹¹⁸ Zur Baugeschichte des Palastes Karls V. vgl.: Cristina Maria *Stiglmayr*, *Der Palast Karls V. in Granada* (Frankfurt am Main 2000); Edgar *Rosenthal*, *The Palace of Charles V in Granada* (Princeton 1985).

Interessant für die Spanischen Säle in Mitteleuropa ist die Gestaltung der jeweiligen Außenfassade, die starke Gemeinsamkeiten aufweisen. Diese sind, wie in Granada, in zwei Ebenen unterteilt. Die untere Zone ist mit Rustika gegliedert, die von runden Fensteröffnungen durchbrochen werden. Im oberen Teil herrscht eine strenge Pilaster-Ordnung, über den Fenstern befinden sich runde Fensteröffnungen. Die formale Ähnlichkeit der Fassade des Palastes Karls V. in Granada mit der Außenfassade des Spanischen Saales in Ambras – die runden Oberfenster, die strenge Fassadengliederung mittels Pilaster und die Durchgestaltung mittels Rustika in der unteren Fassadenhälfte – lassen diese Vorbildwirkung vermuten.

Die Pläne zum Palast Karls V. entstanden 40 Jahre vor dem Spanischen Saal auf Schloss Ambras, man könnte also argumentieren, dass diese beiden Gebäude eben dem Zeitgeschmack und derselben Stilstufe entsprechen. Diese Argumentation lässt sich jedoch schon deshalb nicht halten, weil 130 Jahre nach den Umbauten in Andalusien im nordböhmischen Náchod ein Spanischer Saal entstand, der wiederum in architektonischen Details auf Granada Bezug nimmt. In Náchod finden wir, wie schon beschrieben, ebenfalls Oberfenster in runder Form und eine rustizierende Außenfassade, die jedoch nicht gegliedert ist. Auch in Prag erfolgt die Beleuchtung durch eine in zwei Reihen übereinanderstehende, durchbrochene Fensterwand, wobei die obere Fensterreihe die Form runder Ochsenaugen hat.

Tatsächlich wurde der sogenannte „Palast Karls V.“ in Granada ab Mai 1533 errichtet. Wegen Geldmangels ging der Baufortschritt nur schleppend voran.¹¹⁹ Nach 1644 kam er vollständig zum Erliegen. Das Gebäude verfiel zusehends. Erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts erhielt der Palast ein Dach.¹²⁰

Mitte des 18. Jahrhunderts entschloss sich die Akademie von San Fernando, die Kunstdenkmäler Spaniens zu inventarisieren. Zu diesem Zweck wurden Architekten, Ingenieure und Zeichner zu den historischen Bauwerken entsandt, um deren Zustand zu dokumentieren. Diese Inventarisierung sollte als eine Grundlage für die Diskussion denkmalpflegerischer Aspekte dienen. Auch die Alhambra wurde im Detail dokumentiert. Es entstanden so in der zweiten Hälfte des 18.

¹¹⁹ Rosenthal, The Palace of Charles V in Granada, 57.

¹²⁰ Ebenda, 158.

Jahrhunderts repräsentative Graphikbände der Alhambra, die auch den Palast Karls V. dokumentieren.¹²¹ Diese Graphikbände befinden sich auch im Inventar der Österreichischen Nationalbibliothek, wodurch die Fassadengestaltung des Palastes Karls V. seit Ende des 18. Jahrhunderts einem interessierten Fachpublikum zugänglich wurde. Möglicherweise spielten diese Graphiken bei der Fassadengestaltung des Spanischen Saales in Innsbruck eine entscheidende Rolle. Jedenfalls ist die aktuelle Fassadenfassung auf die Restaurierungsarbeiten der 1880er Jahre zurückzuführen.¹²²

Etwaige weitere architektonische oder architekturtheoretische Vorlagen für den Umbau des Schlosses Ambras anhand der Büchersammlung Ferdinands II. in Ambras, lassen sich heute nicht mehr identifizieren. Über den Verbleib der 1735 nach Wien gelangten Bücher aus Ambras ist nichts bekannt. Vermutlich fanden sie Eingang in den unter Kaiser Karl VI. errichteten barocken Büchersaal der Hofbibliothek. Von 1745 an die Innsbrucker Universitätsbibliothek transferierten Bänden sind nur einzelne zu identifizieren. Die 1806 nach Wien gebrachten Restbestände sind anscheinend in der Bibliothek des Kunsthistorischen Museums in Wien aufgegangen.¹²³ Bereits nach dem Tod des Erzherzogs Sigismund Franz von Tirol (1630 – 1665), der ohne männliche Erben starb, wurden Bücher und Handschriften auf Anweisung Kaiser Leopolds I., dem rechtmäßigen Erben, von Tirol nach Wien gebracht und in die Hofbibliothek eingegliedert. Es ist bisher nicht möglich, die aus Ambras stammenden 1.489 Stück gedruckten Bücher in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek, der Nachfolgeinstitution der Hofbibliothek, zweifelsfrei zu identifizieren, da es keinen Provenienz Katalog zu den Drucken und Werken aus der Ambraser Sammlung gibt und die einzelnen Bibliotheken der Habsburger nicht nach ihrer Herkunft geschlossen im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek aufgestellt sind.¹²⁴

¹²¹ Le Antichità di Ercolano esposte (Napoli 1757 – 1791).

¹²² TLA, Inv. Nr. C 316: „Kaiserl. Lustschloss Ambras, Längen-Facade des Spanischen Saales, mit Rücksicht auf die ursprüngliche Decoration derselben“ und „Joh. Deininger aufgen. 1877“

¹²³ Alfred Auer, Das Inventarium der Ambraser Sammlungen aus dem Jahr 1621. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 92, Halbbd. 2 (Wien 2001) 281 – 347, hier 289.

¹²⁴ Ebenda.

Auch die Fassadengestaltung des Prager Spanischen Saales und der Rudolfsгалerie folgen einer zweigeschossigen Fassadengliederung (Abb. 11). „Rudolf [Kaiser Rudolf II., Anm.] orientierte sich, wie das Beispiel der Gartenfassade (Abb. 11) zeigt, beim Ausbau seiner kaiserlichen Residenz offensichtlich an einem architektonischen Zeichensystem, das stark kaiserlich, wenn nicht gar habsburgisch konnotiert war.“¹²⁵ Jüngste Untersuchungen an der Gartenfassade der rudolfinischen Bauten in Prag führten zu der Diskussion, ob es sich ursprünglich in Prag ebenso wie in Ambras um eine gemalte Fassade gehandelt habe.¹²⁶

Im Zuge der Umwandlung von Schloss Ambras um 1880 in ein Museum fanden erneut umfangreiche Restaurierungen statt, die von Johann Deininger geplant und ausgeführt wurden. Zu der Frage, wie die lange Südfassade des Spanischen Saales in Ambras zur Zeit Ferdinands II. gestaltet war, liegen uns keine Quellen vor. Der Merian-Stich von 1648 (Abb. 5) gibt auch keine deutliche Aussage. Während der Restaurierung von 1880 wurden Entwürfe für die Fassade von Johann Deininger vorgeschlagen.¹²⁷ Deininger untersuchte das Mauerwerk und versuchte, in seinem Entwurf den Zustand der Entstehungszeit herzustellen.¹²⁸ Von wann die Fassung Deiningers stammt, die auch heute die Fassade des Spanischen Saales bestimmt, lässt sich in den Quellen nicht belegen.

3.5. Die Innenraumgestaltung des Spanischen Saales und die Portraits der Tiroler Landesherren

Der 43 Meter lange Saal wird von den 27 ganzfigurigen Portraits der Tiroler Landesfürsten geprägt, die als Wandmalerei ausgeführt sind. In chronologischer Abfolge, beginnend in der Ost Ecke mit Graf Albrecht I. von Tirol, über die Grafen von Görz-Tirol bis zu den habsburgischen Landesherren inklusive Erzherzog Ferdinand II., werden sämtliche Tiroler Landesfürsten portraitiert (Abb. 12, Abb. 13). Der Saal wird über die Südseite durch eine Reihe von 15 Fensterachsen beleuchtet. Über jedem dieser hohen rechteckigen Fenster befindet sich noch ein

¹²⁵ Brunner, Rudolfinische Fassadenarchitektur als Herrschaftsrepräsentation, 312.

¹²⁶ Petr Chotěbor, Neuentdeckte Fragmente der rudolfinischen Architektur der Prager Burg. In: Lubomír Konečný (Hg.), Rudolf II. Prague and the World (Prag 1998) 226 – 228.

¹²⁷ TLA, Inv. Nr. C 316.

¹²⁸ Mayr, David von Schönherr's Gesammelte Schriften, Bd. 1, 614.

Rundfenster, ein sogenanntes „Ochsenauge“, über das ebenfalls Tageslicht in den Spanischen Saal gelangt.

Nicht erhalten im Original sind die Geweihe unterhalb der Ochsenaugen, von denen Augenzeugen berichteten.¹²⁹ Die dem Spanischen Saal vorgelagerte Antecamera zeigt die habsburgischen Herrscher als Tiroler Landesfürsten von Kaiser Rudolf II. bis Kaiser Karl VI. Diese sind in das Jahr 1719 zu datieren und dem Maler Franz Michael Huber zuzuschreiben (Abb. 14). Von der originalen Dekoration der Antecamera aus der Entstehungszeit des Spanischen Saales sind nur noch die Stuckarbeiten, bestehend aus zwölf in Hochrelief ausgeführten Büsten römischer Imperatoren, erhalten (Abb. 15). Die Imperatoren-Büsten gehen vermutlich auf das ikonographische Vorbild von Tizians so häufig replizierter Kaiserserie (1536 – 1539) im Palazzo Ducale in Mantua zurück, wobei als Vermittler Jacopo da Strada nach Tizians Originalen entstandene Zeichnungen fungiert haben könnten. Ein solches Dekorationsprogramm – Portraitbüsten der Vorfahren – findet sich ebenfalls wieder, im Palazzo Ducale des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta (vgl. Kap. 4.2.6.1.), dessen Verbindungen zu Ambras in dieser Arbeit noch analysiert werden. Die Zuschreibung der Büsten an Antonis van Brach und die Datierung 1572 ist laut Elisabeth Scheicher, der ehemaligen Kustodin von Schloss Ambras, archivarisches zweifelsfrei belegt.¹³⁰

Man muss den Eindruck gewinnen, dass die Imperatoren ebenso zu den Ahnen der Habsburger zu zählen sind, die Imperatoren Büsten lassen sich als Ausdruck des Legitimierungsanspruches für die Nachfolge der römischen Kaiser interpretieren. Die Dokumentation der Abstammung und des Herrschaftsanspruches setzt sich im Spanischen Saal mit den Portraits der Tiroler Landesherren fort.

Sicher hatte Ferdinand II. für Ambras, wie auch für Schloss Stern in Prag, die architektonische, künstlerische und konzeptionelle Letztverantwortung. Scheicher begründet dies folgendermaßen: „Im Falle des Spanischen Saales von Ambras ist die künstlerische Zuschreibung der Dekoration sekundär. Erzherzog Ferdinand erdachte das Programm, wobei ihm Geraert van Roo die nötigen historischen Vorarbeiten lieferte. Er bestimmte die Anordnung der Figuren und damit

¹²⁹ Martin Zeiler, Teitsches Reisebuch (Straßburg 1632) 364.

¹³⁰ Scheicher, Schloss Ambras., 577.

die architektonische Struktur des Saales, wählte die Ornamente und überwachte sogar die Durchführung bis ins Detail. Auffallend im Verhältnis zu gleichzeitigen Unternehmungen blieb die stark retrospektive Ausrichtung des Konzepts, und zwar sowohl in Bezug auf das Programm, als auch auf dessen malerische Verwirklichung im Verhältnis von Bild und Raum. Diese deutliche Nähe des Spanischen Saales zu den Festsälen italienischer Fürstenhöfe des Quattrocento ist aber sicher nicht als altertümlich, vielleicht sogar im Sinn der Unkenntnis der gleichzeitigen Möglichkeiten anzusehen. Vielmehr äußert sich darin die Fähigkeit Ferdinands zu individuellen Lösungen, wie sie bereits beim Entwurf von Schloss Stern deutlich zu Tage trat.¹³¹ Die Abbildung der herrschenden Vorgänger Ferdinands II. soll schließlich seine Legitimation als Tiroler Landesherr ausdrücken.

Innerhalb einer fürstlichen Residenz wird der Festsaal häufig dafür genutzt, die ruhmreiche Abstammung der Familie und ihre Verbindungen zu den Herrscherhäusern der christlichen Welt vor allen Augen darzustellen und im Medium des Portraits oder heraldischer Zeichen nachzuweisen.¹³² Der architektonische Anspruch dient in erster Linie zur Inszenierung der Herrschaftslegitimation. In Ambras zeigen die Portraits die Vorfahren Erzherzog Ferdinands II. Die Verbindung zu der für die christliche Welt so wichtigen Krone von Spanien wird nicht ikonographisch, sondern durch die Semantik hergestellt, indem der Festsaal den Begriff „Spanischer Saal“ erhält.

Die Portraits im Ambraser Saal gingen aufgrund der schlechten baulichen Substanz und der eindringenden Feuchtigkeit – der Saal wurde direkt an den zuvor gesprengten Felsen gebaut – einige Jahre nach der Errichtung weitestgehend verloren. Die Portraits der Landesfürsten und vor allem der romantische Landschaftshintergrund sind eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Auch die lateinischen Doppelhexameter unter den Portraits sind Zugaben der Restaurierung des vorletzten Jahrhunderts, die jedoch auf die Elogien im Kupferstichwerk aus dem Jahr 1599 des Dominicus Custos zurückgreifen.¹³³

Ahnensäle oder Ahnengalerien, wie sie in Schlössern des 16. bis 18. Jahrhunderts anzutreffen sind, dienten der Zurschaustellung dynastischer

¹³¹ *Scheiber*, Schloss Ambras, 93.

¹³² *Müller*, Das Schloß als Bild des Fürsten, 215.

¹³³ *Custos*, Tirolensium Comitum ab A. MCCXXIX usque ad A. MDIC genuinae eicones sin gulorum insignia, quorundam emblemata. Vgl.: Kap. 3.1.

Legitimation in Bildfolgen und Stammbäumen.¹³⁴ Auffallend ist, dass sowohl in Ambras, wie auch später in Günzburg, ein Ahnensaal realisiert wurde (vgl. Kap. 4.1.5.). In beiden Fällen war die Herrschaftslegitimation der Bauherren, Erzherzog Ferdinand II. in Innsbruck und Karl von Burgau in Günzburg, nicht unumstritten. Neben den in der Wunderkammer befindlichen Objekten sammelte Erzherzog Ferdinand II. auch Gemälde und Portraits. Um seine Bilderreihe Altiroler Landesfürsten zu vervollständigen, bat Ferdinand II. den Bischof von Eichstädt um das Portrait des Grafen Gebhard von Hirschberg (um 1220 – um 1275). Den Bischof von Olmütz bat Ferdinand II. um eine Kopie des Portraits von Johann Heinrich von Luxemburg, welches sich im bischöflichen Schloss in Olmütz befand. Auch das Portrait auf dem Epitaph des Johann Heinrich von Luxemburgs in Brunn ließ Ferdinand II. kopieren.¹³⁵ Johann Heinrich von Luxemburg (1322 – 1375) war der jüngere Sohn des böhmischen Königs Johann von Luxemburg. Sein älterer Bruder war der spätere Kaiser Karl IV. Johann Heinrich war von 1335 bis 1341 Graf von Tirol und von 1349 bis 1375 Markgraf von Mähren. Laut Hirn waren diese Bilder als Vorlage für die Portraits des Spanischen Saales in Innsbruck bestimmt.¹³⁶

In Korrespondenz mit dem kaiserlichen Gesandten am spanischen Hof, Johann Khevenhüller, plante Erzherzog Ferdinand II. auch alle spanischen Könige von Pelago bis Philipp II. als Portraits in Auftrag zu geben. Die Vorbilder der Portraits befanden sich in einem Saal in Segovia, wo die Könige „in ihrer altväterischen trachten in ganzer leng gemacht“ waren.¹³⁷ Khevenhüller beauftragte den Maler Alonso Sánchez, jedoch wurden nur wenige Gemälde geliefert, da der Preis für die gelieferten Portraits mehr als doppelt so hoch war wie der ursprünglich vereinbarte Preis.¹³⁸ Das Schicksal der spanischen Königsportraits ist unbekannt. Es kann nur spekuliert werden, ob Erzherzog Ferdinand II. die Portrait-Reihe der spanischen Könige für die Ausstattung des Spanischen Saales auf Ambras in Auftrag gab.

Die Kupferstiche der Tiroler Fürstenportraits des Dominicus Custos zeigen einen deutlichen Bezug zur Antike. Ferdinand II. ließ sich mit

¹³⁴ Müller, Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit, 69.

¹³⁵ Hirn, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Bd. 2, 432.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda, 433.

¹³⁸ Ebenda.

einer Keule in der Hand als Hercules darstellen. Seine deutsche Rüstung mit Darstellungen von Neptun und Herkules imitieren einen römischen Harnisch. Auch der antike Löwenhelm seines Onkels Kaiser Karls V. ist in dem Portrait wiedergegeben (Abb. 16).

Bei genauerer Beschäftigung mit den Wanddekorationen und den darin dargestellten Trophäen, Grottesken und Musikinstrumenten ist eine Antikenrezeption im Dekorationsprogramm unübersehbar (Abb. 17, Abb. 18).¹³⁹ Der Rückgriff auf die Antike findet sich ebenso im Dekorationsprogramm der zeitgenössischen fürstlichen Residenzen des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta wieder (vgl. Kapitel 4.2.5.). Dort nimmt die Grotteskendekoration im Spiegelsaal des Palazzo del Giardino mit den zwischen den antiken Trophäen dargestellten zeitgenössischen türkischen Trophäen einen klaren politischen Bezug zu dem besiegten Feind der Habsburger, dem Osmanischen Reich (Abb. 19).

3.6. Giovanni Lucchese als Architekt des Spanischen Saales

Aufgrund der wenigen Quellen, die sich dazu hauptsächlich auf die Innengestaltung des Spanischen Saales beziehen, kann nicht eindeutig belegt werden, dass der Spanische Saal auf Schloss Ambras eine Schöpfung des Giovanni Lucchese ist. Betrachtet man die weiteren Umstände, gibt es jedoch kaum Zweifel an seiner Autorenschaft.

Dass Giovanni Lucchese an der Neugestaltung des Hochschlosses Ambras beteiligt war, lässt sich im Gegensatz zu seiner Beteiligung am Spanischen Saal eindeutig belegen: Er wurde von Ferdinand II. von Prag nach Innsbruck geschickt. Am 22. April 1565 berichtete Giovanni Lucchese „[...] das Schloss Ambras sei bereits in gutem Stand; die Maurerarbeit sei fertig, die Zimmerleute arbeiteten an den Oberböden und die Tischler an den Getäfel der Decken, er selbst habe die Kapelle entworfen und das Schloss perspektivisch aufgenommen, er werde diese Zeichnungen und jene vom Getäfel, wenn sie ganz fertig seien,

¹³⁹ Vgl. hierzu: Margot *Rauch*, *Alla spagnola oder all'antica? Der Spanische Saal von Schloss Ambras*. In: Sabine *Haag* (Hg.), *All'Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras* (Innsbruck 2011) 45 – 52.

übersenden [...].“¹⁴⁰ Leider sind die perspektivischen Ansichten, die Giovanni Lucchese nach Prag sandte, offenbar nicht erhalten.

Aus einer Rechnung aus dem Jahr 1566 geht hervor, dass Giovanni Lucchese der verantwortliche Baumeister am Hochschloss war. Er erhielt für seinen Unterhalt vom 1. Juni bis 9. November 1566 den Betrag von 72 Gulden.¹⁴¹ Für seine Verdienste erhielt Giovanni Lucchese außerdem von Erzherzog Ferdinand II. am 3. April 1566 einen Wappenbrief.¹⁴² Auch für die Gartenanlage von Schloss Ambras, die zwischen 1565 und 1568 angelegt wurde, war Giovanni Lucchese beauftragt¹⁴³, ebenso für das Ballspielhaus, das nördlich an den Spanischen Saal anschloss. Am 22. November 1565 berichtete Giovanni Lucchese an Erzherzog Ferdinand II.: „Am Ballspielplatz sei mit der Mauer begonnen, ebenso mit dem Holzwerk am Treibhaus (calavia) des Gartens.“¹⁴⁴ Es wurde im Jahr 1567 fertiggestellt und 1880 abgerissen.

Für das im 16. Jahrhundert neuerrichtete Unterschloss, das aus dem Kornspeicher, dem dreiflügeligen Museumskomplex, dem Beamtenhaus und dem ehemaligen Schlosswärterhaus besteht, ist die Quellenlage in Bezug auf die Baugeschichte sehr dürftig. Fest steht, dass es in drei Etappen zwischen den Jahren 1570 und 1589 errichtet wurde.¹⁴⁵ Belegen lässt sich, dass Alberto Lucchese, einer der drei Söhne des Giovanni Lucchese, im Jahre 1588 mit dem Bau einer Rüstkammer im Unterschloss beschäftigt war. Am 4. August 1588 schreibt Erzherzog Ferdinand II. an Hauptmann Lidl nach Ambras, „...Er habe vor seiner Abreise dem Hofbaumeister befohlen, zu Ambras eine neue Rüstkammer zu bauen. Lidl möge ihm berichten, ob der Bau begonnen worden und wie weit er vorgeschritten sei.“¹⁴⁶

Seit Jänner 1581 hatte Alberto Lucchese die Rolle des Innsbrucker Hofbaumeisters inne, die er von seinem Vater Giovanni Lucchese

¹⁴⁰ David von *Schönberr*, Urkunden und Regesten aus dem K.K Statthaltereie – Archiv in Innsbruck. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 14/II (Wien 1893) Regest 9852.

¹⁴¹ Ebenda, Regest 9944.

¹⁴² Ebenda, Regest 9949.

¹⁴³ Monika *Frenzel*, Die Gärten von Schloss Ambras bei Innsbruck. Eine fürstliche Anlage aus dem 16. Jahrhundert. In: Die Gartenkunst, Jg. 3, H.2 (1991) 189 – 194, hier 189.

¹⁴⁴ *Schönberr*, Urkunden und Regesten aus dem K.K Statthaltereie – Archiv in Innsbruck, JKSAK, Bd. 14/II, Regest 9852.

¹⁴⁵ *Scheicher*, Schloss Ambras, 588.

¹⁴⁶ David von *Schönberr*, Urkunden und Regesten aus dem K.K Statthaltereie – Archiv in Innsbruck. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 17/II (Wien 1896) Regest 14066.

übernommen hatte. Giovanni Lucchese hatte das Amt des Innsbrucker Hofbaumeisters im Jahre 1569 angetreten. Dass Alberto Lucchese gemeinsam mit seinem Vater Giovanni Lucchese seit Juli 1564 in Innsbruck tätig war, lässt sich auch aus einer Quelle vom 5. Dezember 1565 belegen. Dort beklagte sich die Regierung in Innsbruck über die zu hohen Gehaltsforderungen des Alberto Lucchese. Der junge Meister verlangte monatlich 10 Gulden, das sei viel zu viel, zumal er mit seinen fünf Meistern Herberge und Lagerstätte im Schloss erhielt.¹⁴⁷

Es ist nur sehr schwer vorstellbar, dass bei all den belegten Tätigkeiten der beiden Luccheses in Ambras ausgerechnet der Spanische Saal nicht in ihre Verantwortung gefallen sein soll. Aus meiner Sicht kann eigentlich niemand anderer als die beiden Luccheses in Betracht kommen. Welchen konkreten Anteil jeweils Giovanni und Alberto an dem Neubau des Spanischen Saales hatten, lässt sich jedoch nicht feststellen. Dies ist aber auch zweitrangig, da natürlich ein intensiver Austausch zwischen Vater und Sohn stattgefunden haben wird. Auch lassen sich Giovanni und Alberto Lucchese bei der baulichen Erweiterung der Günzburger Residenz nachweisen. Die habsburgischen Vorlande, deren Residenz sich in Günzburg befand, stand unter der Regentschaft Erzherzog Ferdinands II. und später seines Sohnes Karl von Burgau.

¹⁴⁷ *Schönherr*, Urkunden und Regesten aus dem K.K. Statthaltereie – Archiv in Innsbruck, JKSAK, Bd. 14/II, Regest 9859.

4. Die Wirkung des Spanischen Saales auf Schloss Ambras auf fürstliche Residenzen nördlich und südlich der Alpen

4.1. Die Günzburger Residenz, ein Escorial in Schwaben?

Die als landesfürstliche Residenz geplante und errichtete Anlage im schwäbischen Günzburg war bisher nicht Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen. Dies ist umso erstaunlicher, als der Innsbrucker Hofbaumeister Alberto Lucchese als Architekt dieser Anlage belegt ist (vgl. Kap. 4.1.3 und Kap. 4.1.4). So ist der Befund, dass „die Architektur dieser weiträumigen und vielgliedrigen Anlage [...] im Ganzen doch durch große Nüchternheit und weitgehenden Verzicht auf dekorative Zutaten charakterisiert“¹⁴⁸ sei, in keiner Weise zutreffend:

Neben der außergewöhnlichen Hofkirche im Zentrum der Residenz, spiegelt die Anlage einen besonders politisch inszenierten Ort wider. Die Residenz soll vor allem die Herrschaftslegitimation für Markgraf Karl von Burgau, den illegitimen Sohn Erzherzog Ferdinand II., demonstrieren. Dazu wurden bewusst die mittelalterlichen Elemente der Anlage bewahrt – als Zeichen der Kontinuität habsburgischer Herrschaft – und diese in die Erweiterungen der Renaissance miteinbezogen. Die Größe der Günzburger Residenz und ihre großzügige Neugestaltung durch Erzherzog Ferdinand II. von Tirol übertrifft dabei die Machtfülle und die politische Bedeutung eines Markgrafen von Burgau bei weitem. Der klösterliche Eindruck der Günzburger Residenz, bedingt durch die dominierende Hofkirche, lässt Erinnerungen an den Escorial bei Madrid aufkommen. Der Escorial als Verbindung von Kloster und Residenz geht auf eine ältere spanische Tradition zurück, wo im Rahmen der Reconquista in zurückeroberten Gebieten Klöster errichtet wurden, um neben der geistlichen, auch die militärische Sicherung der erkämpften Gebiete zu gewährleisten.¹⁴⁹ Die Herrschaft der Habsburger über die Markgrafschaft Günzburg wurde zur Regierungszeit Erzherzog

¹⁴⁸ Volker *Himmelein*, *Vorderösterreichische Kunst?* In: *Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers?* (Ausstellungskatalog, Stuttgart 1999) 261 – 291, hier 269.

¹⁴⁹ Cornelia von der *Osten-Sacken*, *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie* (Mittenwald 1979) 191.

Ferdinands II., sowie seines Sohnes dem Markgrafen Karl von Burgau, immer wieder in Frage gestellt.¹⁵⁰

4.1.1. Die Markgrafschaft Burgau als Teil Vorderösterreichs

Die Markgrafschaft Burgau als Teil Vorderösterreichs gehörte zu den ältesten Territorien der Habsburger, welches sie ab dem 14. Jahrhundert beherrschten.¹⁵¹ Von 1415 bis 1490 wurden die Vorlande zusammen mit Tirol von der älteren Tiroler Linie der Habsburger regiert. Von 1490 bis 1564 gehörten die Territorien zum Gesamthaus der Habsburger. Nach dem Tode Kaiser Ferdinands I. 1564 wurden die österreichischen Erblande geteilt, die Vorlande fielen an die Tiroler Linie der Habsburger. Erzherzog Ferdinand II. von Tirol als neuer Landesherr Vorderösterreichs war ein Verfechter des katholischen Glaubens. In den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts war die Mehrzahl des vorderösterreichischen Ritterstandes jedoch protestantischen Glaubens. Mit unterschiedlichen Maßnahmen, wie der Errichtung von Jesuitenkollegien, dem Verbot protestantischer Bücher und wirtschaftlichem Druck, war die Gegenreformation in den Vorderlanden schließlich erfolgreich.¹⁵²

Die Markgrafschaft Burgau als Teil Vorderösterreichs ging 1522 an Kaiser Ferdinand I. und nach seinem Tod 1564 an Erzherzog Ferdinand II. von Tirol über. Da die Kinder Ferdinands II. aufgrund seiner illegitimen Ehe mit Philippine Welser nicht erbberechtigt waren, fiel nach seinem Tode 1595 die Herrschaft über Tirol und Vorderösterreich an Kaiser Rudolf II. Ferdinand II. von Tirol musste jedoch seine nicht erbberechtigten Söhne Andreas und Karl versorgen.

Für Andreas wurde eine geistliche Laufbahn vorgesehen. Im Alter von 17 Jahren wurde er von Papst Gregor XIII. in den Kardinalsrang

¹⁵⁰ Franz *Quarthal*, Österreichs Verankerung im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation. Die historische Bedeutung der österreichischen Vorlande. In: Franz *Quarthal*, Gerhard *Faix* (Hg.), Die Habsburger im deutschen Südwesten. Neue Forschungen zur Geschichte Vorderösterreichs (Stuttgart 2000) 9 – 27, hier 20.

¹⁵¹ Zur Geschichte Vorderösterreichs vgl: Franz *Quarthal*, Vorderösterreich in der Geschichte Südwestdeutschlands. In: Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? (Ausstellungskatalog, Stuttgart 1999) 14 – 60; Franz *Quarthal*, Gerhard *Faix* (Hg.), Die Habsburger im deutschen Südwesten. Neue Forschungen zur Geschichte Vorderösterreichs (Stuttgart 2000).

¹⁵² Joachim *Köhler*, Habsburgische Kirchenpolitik in Vorderösterreich. In: Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? (Ausstellungskatalog, Stuttgart 1999) 225 – 261, 229.

erhoben, noch bevor er eine Weihe zum Priester erhalten hatte.¹⁵³ Andreas lebte und wirkte als Kardinal und Bischof in Brixen. Er ließ daher auch die Hofburg in Brixen standesgemäß ausbauen.¹⁵⁴

Seinen Sohn Karl (1560 – 1618) versuchte Erzherzog Ferdinand II. mithilfe des spanischen Königs Philipp II. zu versorgen. Erzherzog Ferdinand II. versuchte erfolglos, Karl als Obristen in der spanischen Armee unterzubringen, was eine gesicherte Existenz und entsprechendes Salär bedeutet hätte.¹⁵⁵ Als nächstes sollte Karl die Markgrafschaft Burgau, die Landgrafschaft Nellenburg und die Grafschaft Hohenberg bekommen. Erzherzog Ferdinand II. ließ für den zukünftigen Markgrafen von Burgau die dortige Residenz erneuern und großzügig erweitern. Die Nachfolge von Ferdinand II. als Tiroler Landesherr trat Maximilian III. der Deutschmeister an. Die Herrschaft in Tirol, sowie die Gebiete Vorderösterreichs mit Ausnahme der Markgrafschaft Burgau, gingen im Prager Rezess 1602 an Maximilian III. den Deutschmeister, sie wurden ihm von seinem Bruder Kaiser Rudolf II. übertragen.¹⁵⁶

Erst 1605 sicherte Kaiser Rudolf II. vertraglich die Herrschaft über die drei Gebiete in Vorderösterreich seinem Großneffen Karl, dem Sohn Erzherzog Ferdinands II. von Tirol, zu.¹⁵⁷ Karl war der letzte Markgraf von Burgau, der diesen Titel trug. Nach dem Tode Karls von Burgau am 30. Oktober 1618 fielen die Markgrafschaft Burgau und die dazugehörigen Gebiete an die Tiroler Linie der Habsburger zurück. Der Regent von Tirol, Maximilian der Deutschmeister, verstarb nur wenige Tage nach Markgraf Karl am 2. November 1618. Leopold V. (1586 – 1632) folgte als Regent von Tirol und Vorderösterreich nach. Mit dem Erlöschen der Tiroler Linie 1665 fielen Vorderösterreich und Tirol an die habsburgische Hauptlinie zurück. Seither herrschte der Hof in Wien über die Markgrafschaft Burgau.

Bis 1805 konnten die Habsburger ihre Herrschaftsansprüche in den Vorlanden verteidigen. Im Frieden von Preßburg musste das neue Kaisertum Österreich die schwäbischen Gebiete Vorderösterreichs an das Königreich Bayern abtreten. Mit Ausnahme Vorarlbergs gingen alle

¹⁵³ Hirn, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Bd. 2, 327.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Edelmayr, Söldner und Pensionäre, 171.

¹⁵⁶ Heinz Noflatscher, Glaube, Reich und Dynastie. Maximilian der Deutschmeister (1558 – 1618) (Marburg 1987).

¹⁵⁷ Felix Stieve, Die Politik Baierns (1591 – 1607), Bd. 2 (Briefe und Acten zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges 5, München 1883) 767.

Territorien der Vorlande verloren. Die Frage, ob Vorderösterreich von einer Nebenlinie oder der Hauptlinie der Habsburger regiert wurde, war insofern von Bedeutung, als die Interessen als Landesfürst mit der Rolle als Kaiser und Schutzmacht kleinerer Reichsstände im Südwesten des Reiches kollidierten. Aufgrund der umfangreichen Konflikte zwischen den Reichsständen, den Reichsgrafen, Reichsklöstern, Reichsstädten, der Reichsritterschaft und dem Hause Habsburg als expandierendem Landesherrn in der Markgrafschaft Burgau, in der Landvogtei Schwaben und in der Landgrafschaft Nellenburg, war die Unterscheidung zwischen habsburgischem Landesfürstentum und Reichskaisertum das Spätmittelalter und die gesamte Neuzeit hindurch von großer Bedeutung.¹⁵⁸

4.1.2. Karl, der letzte Markgraf von Burgau

Die Machtverhältnisse in Vorderösterreich waren auch im 16. Jahrhundert kompliziert. Gerichtshoheit und Landeshoheit waren etwa nicht in der Hand einer Person. Der Bischof von Augsburg vergab Lehen, ebenso der Herzog von Bayern. Daher wurde auch die Oberhoheit der Habsburger immer wieder hinterfragt. Durch die direkte Nachbarschaft zur lothringischen und zur burgundischen Grenze war man den französisch-spanischen Kriegswirren allzu oft ausgesetzt.¹⁵⁹

Die Markgrafschaft Burgau bestand mehr als Reichsgebilde denn als eigentliches Territorium bis zum Preßburger Frieden 1805 und zählte zu den kuriosesten Territorien im Alten Reich.

Die burgauischen Landvögte, als höchste Beamte und Statthalter der meistens andernorts residierenden Markgrafen, verwalteten eine Fläche von 32 Quadratkilometern und einer Einwohnerzahl, die Mitte des 18. Jahrhunderts etwa 52.000 Menschen betrug. Die Verwaltung organisierten die Habsburger von den vier Kameralorten Günzburg, Innsbruck, Konstanz, Freiburg aus.¹⁶⁰ Auch noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, nach der Abtretung von Burgau an Bayern, waren die

¹⁵⁸ Wolfgang *Wüst*, Ius Superioritatis Territorialis. Prinzipien und Zielsetzungen im habsburgisch-österreichischen Rechtsstreit um die Markgrafschaft Burgau. In: Hans *Maier*, Volker *Press* (Hg.), Vorderösterreich in der Frühen Neuzeit (Sigmaringen 1989) 209 – 228.

¹⁵⁹ Franz *Quarthal*, Österreichs Verankerung im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, 20.

¹⁶⁰ Wolfgang *Wüst*, Burgau und die habsburgische Städtepolitik in Vorderösterreich. In: Franz *Quarthal*, Gerhard *Faix* (Hg.), Die Habsburger im deutschen Südwesten. Neue Forschungen zur Geschichte Vorderösterreichs (Stuttgart 2000) 137 – 152, hier 144.

komplizierten staatsrechtlichen und verwaltungstechnischen Verhältnisse ein zu diskutierendes Thema.¹⁶¹

Der letzte Markgraf von Burgau, Karl, war der nicht voll erbberechtigte Sohn Ferdinands II. und Philippine Welsers. Er wurde finanziell und zusätzlich mit einigen Besitzungen – wie auch der Markgrafschaft Burgau – versorgt. Da er im Oktober 1618 ohne Nachkommen verstarb, wurde die Markgrafschaft Burgau nach seinem Tod wieder von der Tiroler Linie der Habsburger, und somit von Innsbruck, aus verwaltet.

Karl ließ die Residenz in Günzburg prachtvoll ausbauen, die jedoch nach seinem Tode 1618 ihre Funktion bereits wieder verlor. Er griff dabei auch auf den Innsbrucker Hofbaumeister Alberto Lucchese zurück, der auch am Spanischen Saal auf Schloss Ambras mitgewirkt hatte (vgl. Kap. 3.6.).

Zu Karl von Burgau fehlt bisher eine zufriedenstellende Biographie.¹⁶²

Da die Residenz in Günzburg auch im Fokus dieser Dissertation steht, müssen einige wichtige Lebensdaten Karls von Burgau erwähnt werden:

Karl von Burgau (Abb. 20) wurde als zweiter Sohn Ferdinands II. und Philippine Welser 1560 in Böhmen geboren. Er wuchs mit seinem Bruder Andreas zunächst in Böhmen und danach in Innsbruck auf. 1601 heiratete Karl die um zwei Jahre ältere Herzogin Sibylle von Jülich (1557 – 1627). In einem Brief vom 4. Februar 1601 avisierte Karl dem Herzog von Bayern die Hochzeit, diese „mit Vorwissen und Zutun des Kaisers traktiert, er selbst aber des endlichen Schlusses und Vergleichung erst jetzt avisiert wurde.“¹⁶³ Die Ehe blieb kinderlos. Aus außerehelichen Verbindungen entstammten, soweit bekannt, zwei Söhne und eine Tochter.¹⁶⁴ Die nichtstandesgemäße Heirat seiner Eltern verhinderte für Karl und seinen älteren Bruder Andreas die Nachfolge als Landesherren in Tirol. Karl wurde mit einigen Besitzungen in Vorderösterreich abgefunden. Dazu zählte die Markgrafschaft Burgau, die Landgrafschaft

¹⁶¹ Ein bayrischer Aufhebungskommissär berichtete an den Leiter der neugebildeten Landesdirektion in Ulm im Mai 1806: „Die verwikelten Verhältnisse der Markgrafschaft Burgau [...] haben bisher die eigent[lich] zur Organisation [der Verwaltung] hinführenden Arbeiten so zurückgehalten, daß man sich noch nicht sobald die Beendigung derselben versprechen kann.“ Zit nach: *Wüst*, Burgau und die habsburgische Städtepolitik in Vorderösterreich, 145.

¹⁶² Die letzte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Karl von Burgau stammt aus dem Jahr 1907. Vgl.: Max *Radlkofer*, Markgraf Karl von Burgau, Sohn Erzherzog Ferdinands von Tirol und Philippine Welser. In: *Zeitschrift des Ferdinandeum*, H. 51 (1907) 5 – 52.

¹⁶³ BayHstA - Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Kurbayern Äußeres Archiv, 1.c Abt 2, Prod 3-5.

¹⁶⁴ Johann Georg Keyßler, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn*, Bd. 1 (Hannover 1751) 22.

Nellenburg und die Grafschaft Hohenberg. Jedoch wurde erst 1605, zehn Jahre nach dem Tod seines Vaters Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, über die endgültigen Erbensprüche Karls von Burgau befunden.¹⁶⁵

Nach dem Tod seines Schwiegervaters, Herzog Wilhelm von Jülich, im Jahre 1592, versuchte Karl auf diplomatischen Wegen die Herrschaftsnachfolge in den Jülicher Ländern anzutreten, allerdings ohne Erfolg. Auch eine Karriere in der spanischen Armee blieb ihm verwehrt.¹⁶⁶ Erst 1609 wurde Karl vom Statthalter der österreichischen Länder, dem späteren Kaiser Matthias (1557 – 1619), mit der Markgrafschaft Burgau belehnt. Schließlich übersiedelte Karl im Jahre 1610 von Tirol nach Günzburg. Seine bewegliche Habe wurde bei Hall in Tirol auf fünf Schiffe geladen und über den Inn und die Donau nach Günzburg gebracht.¹⁶⁷ Man kann keinen guten Willen der Habsburger gegenüber Karl von Burgau erkennen: Erst 14 Jahre nach dem Tode seines Vaters Erzherzog Ferdinand II. wurden die Herrschaftsansprüche für Karl in der Markgrafschaft Burgau endgültig bestätigt. Der aufgrund seiner Abstammung illegitime Status begleitete Karl wohl sein ganzes Leben lang.

Markgraf Karl war jedoch ein strenger Verfechter des katholischen Glaubens und ein Anhänger der Gegenreformation, wie es für die Habsburger am Beginn des 17. Jahrhunderts üblich war. 1617 wies er alle Juden aus Günzburg per Jahresfrist aus.

Karl starb am Beginn des Dreißigjährigen Krieges, am 31. Oktober 1618 in Überlingen. Er wollte dort an einer Besprechung der katholischen Liga teilnehmen. Nur wenige Tage später starb sein Vetter Erzherzog Maximilian III. von Tirol, Vorderösterreich und die Markgrafschaft

¹⁶⁵ „Die Markgrafschaft Burgau, Landgrafschaft Nellenburg mit den Vogteien Ach und Tengen und die Grafschaft Hohenberg sollten in Abschlag der 30.000fl, die Kaiser Ferdinand am 13. September 1561 zu Wien den Söhnen Erzherzog Ferdinands als Deputat zugewiesen hatte, gemäß den 1578 am 20. Mai und 1588 am 14. Juni ausgerichteten Verschreibungen Karl und seinen Erben als echte Manns- und Afterlehen zufallen, wenn aber solche nicht mehr vorhanden seien, an das Haus Österreich zurückfallen.[...] Auf Wunsch des Kaisers und der anderen Mitinteressenten hat Karl auch auf den Besitz von Ambras, Rottenburg am Inn und Schloß Kolbenthurn verzichtet. Sollte doch die Rüst-, Kunst- und Wunderkammer und das Geschütz vollständig auf Ambras verbleiben. Hierfür waren ihm 170.000 fl zu erlegen.[...] Schließlich wurden dem Markgrafen noch verschiedene Teppiche und Kunstwerke, darunter zwei Kirchenornate für die Kapelle in Günzburg, sowie die Plattnerie (einst Residenz des Kardinals Andreas, Bruder Karls) und die Weyerburg, die Philipines Mutter, nachdem sie nach Tirol übersiedelt war, zuerkannt.“ Zit. nach *Radlkofer*, Markgraf Karl von Burgau, 20.

¹⁶⁶ *Edelmayer*, Söldner und Pensionäre, 171.

¹⁶⁷ *Radlkofer*, Markgraf Karl von Burgau, 26.

Burgau gingen gemeinsam an den jüngeren Sohn des Erzherzogs Karl von Steiermark, Leopold (1586 – 1632), bisher Bischof von Passau und Straßburg, über. Auch Radlkofer zog in seiner Biographie eine ziemlich nüchterne Bilanz zu Karl von Burgau:

„Dem Markgrafen selbst erwies sich der Tod nur als Befreier von zahlreichen Widerwärtigkeiten. Bei seiner großen Abhängigkeit vom Hause Habsburg, der Unbotmäßigkeit der burgauischen Insassen, der Eifersucht seiner Nachbarn und dem Bestreben der Tirolerischen Kammer, in Anbetracht der finanziellen Zerrüttung des Landes von den Geldansprüchen des Markgrafen möglichst viel zu streichen und ihre Befriedigung, wenn nicht geradezu von sich abzuschütteln, so doch auf günstigere Zeit hinauszuschieben, erscheint uns seine ganze Regierungszeit nur als eine ununterbrochene Kette von Aufregungen und Sorgen.“¹⁶⁸

4.1.3. Die Baugeschichte der Günzburger Residenz

Nachdem die Habsburger zu Beginn des 14. Jahrhunderts die Herrschaft in Vorderösterreich übernommen hatten, wurde die Oberstadt in Günzburg ausgebaut und durch Befestigungen militärisch gesichert. Mitte des 15. Jahrhunderts errichtete man die erste Schlossanlage innerhalb der bestehenden Stadtmauer in die südwestliche Randlage der Stadt. Wie die Ansicht von 1613 zeigt, ist die Schlossanlage als massiver rechteckiger Baukörper mit drei Geschossen und Fachwerkgiebel zu erkennen (Abb. 21). An die Südwestecke stößt ein quadratischer dreigeschossiger Turm. Nach Osten schließt sich dem Hauptbau ein schmaler dreigeschossiger Seitenflügel an.

Erzherzog Ferdinand II. übernahm 1566 die Herrschaft der Markgrafschaft Burgau. Schon zwei Jahre zuvor, 1564, sandte er seinen Hofbaumeister Alberto Lucchese von Innsbruck nach Günzburg, um Pläne der existierenden Anlage aufzunehmen. Genaue Vermessungen wurden vorgenommen, Wälle und Gräben geplant, das bestehende Schloss im Renaissancestil umgebaut und erweitert, sowie eine Reitschule und Rennbahn mit dem Schloss verbunden. An der Ostseite wurde der Hofgarten angelegt.¹⁶⁹ Ab 1575 wurde die Anlage zu einem

¹⁶⁸ Ebenda, 47.

¹⁶⁹ Ebenda.

repräsentativen Renaissanceschloss ausgebaut, wobei der mittelalterliche Kern in die neue Residenz bewusst integriert wurde. Nördlich an das bestehende Schloss wurde L-förmig der dreigeschossige Wohntrakt angelegt und mit der ebenfalls neu errichteten Hofkirche baulich verbunden. Die bautechnischen Untersuchungen ergaben, dass es für den Markgrafen möglich war, die Empore der Hofkirche (Abb. 22) von seinen Privaträumen aus zu betreten.¹⁷⁰ Der Haupteingang zur Hofkirche befand sich im Innenhof der Günzburger Residenz. Der Umbau der Günzburger Residenz wurde 1609 abgeschlossen.

Abbildung 23 zeigt die baulichen Entwicklungsschritte der Günzburger Residenz. Östlich des mittelalterlichen Kerns schlossen sich die Neben- und Wirtschaftsgebäude an. Die Bewahrung der mittelalterlichen Substanz sticht in der barocken Erweiterung sofort ins Auge. Dieses sichtbare Hervorheben der Vergangenheit stand im Spannungsfeld zwischen dynastischem Gedächtnis und der Herrschaftslegitimation von Markgraf Karl von Burgau.

Die Hofkirche im Zentrum der Residenz strahlte durch ihre eher mittelalterliche Form und in Verbindung mit den repräsentativen Renaissanceelementen Kontinuität aus. Diese Kontinuität lässt sich auch für die Günzburger Residenz finden: Der mittelalterliche Kern der Residenz war der Ausgangspunkt für die Errichtung einer deutlich erweiterten und repräsentativen Anlage.

Eine solche Erweiterung anstelle eines kompletten Neubaus war in der frühneuzeitlichen Residenzarchitektur keine Seltenheit. Diese an der Residenz auch für den Laien ersichtliche Kontinuität war im Falle von Günzburg Ausdruck des fortdauernden Herrschaftsanspruches. Diese Sichtbarmachung der althergebrachten Herrschaftsrechte war ein Teil der Herrschaftsrepräsentation und viel wichtiger für diese Fürstenresidenz, als lediglich den Ansprüchen moderner Architekturtheorie zu genügen. Jedoch nutzte lediglich Markgraf Karl während seiner Regierung das neuerrichtete repräsentative Renaissanceschloss als markgräfliche Residenz von 1609 bis 1618.

¹⁷⁰ Bernhard Niethammer leitete die Bauforschung im Zuge der Restaurierung der ehemaligen Markgräflichen Residenz in Günzburg. Seine Erkenntnisse werden in einem bisher noch nicht veröffentlichten Forschungsbericht zur ehemaligen markgräflichen Residenz in Günzburg zusammengefasst. Die Informationen in dieser Arbeit beruhen auf seinen mündlichen Auskünften bei meinem Besuch vor Ort im Juli 2018 und den anschließenden schriftlichen Korrespondenzen. Dafür meinen herzlichen Dank!

4.1.4. Die Hofkirche der Günzburger Residenz

Die Hofkirche der Günzburger Residenz (Abbildung 24) ist eine Meisterleistung Alberto Luccheses wie aus archivierten Zahlungsbelegen hervorgeht.¹⁷¹ Das äußere Erscheinungsbild lässt eine Errichtung im Mittelalter vermuten. Tatsächlich wurde sie in nur zwei Jahren, zwischen 1578 und 1580, erbaut. Im 16. Jahrhundert stellte ein Kirchenneubau innerhalb einer Residenz eine Besonderheit dar. In der Regel erhielt seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Kapelle in Residenzschlössern kein eigenes Gebäude mehr, sondern einen Raum innerhalb der Residenz.¹⁷² Durch diese Erkenntnis wird das auch äußerlich althergebrachte Erscheinungsbild der Hofkirche in Günzburg nur noch verstärkt. In der Frühneuzeit zählte die Kapelle weiterhin zu den zentralen Elementen einer Schlossanlage. In der Hofkapelle manifestierte sich das Gottesgnadentum des Herrschers, und es war der Ort seiner ständigen Fürbitte, zu deren intensiver Pflege alle Hofangehörigen in den Hofordnungen ausdrücklich angehalten wurden.

Lucchese setzte eine schmale, hohe, einschiffige Kirche in die Mitte der Günzburger Residenz. Die Gestaltungselemente, wie das Eingangsportal, die Biphorenfenster (Abb. 25) sowie die Innenraumaufführung sind mit repräsentativen Stilelementen der Renaissance gestaltet. Die mächtige Doppelturmfassade strahlt ungewöhnlich deutlich einen mittelalterlichen Charakter aus (Abb. 26). Der schmale hohe Innenraum (Abb. 27) wurde durch ein mächtiges, umlaufendes Renaissance-Stuckband gestaltet (Abb. 28). In dem Stuckband befindet sich am Chor die Inschrift „Alberto Lucchese“ sowie die Jahreszahl „1579“. Pilaster verstärken die horizontale Wirkung des Innenraumes. Die drei nicht mehr erhaltenen Altäre der Hofkirche von Günzburg stammten von dem in Innsbruck tätigen Maler Johann Fontana (1541 – 1587), der ebenfalls zuvor auf Schloss Ambras eingesetzt worden war, vermutlich hatte er dort die Portraits im Spanischen Saal geschaffen. Karl unterhielt außerdem in Günzburg eine Hofkapelle, bestehend aus 20 Musikern, die eine musikalische Bereicherung der Hofkirche bildeten.¹⁷³

¹⁷¹ *Schönherr*, Urkunden und Regesten aus dem K.K Statthaltereie – Archiv in Innsbruck, JKSAK, Bd. 14/II, Regest 10967 und 11066.

¹⁷² *Müller*, Das Schloß als Bild des Fürsten, 138.

¹⁷³ *Hirn*, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, Bd. 1, 377.

Die Lage der Hofkirche in der Mitte der Residenz, die Teilung des Innenhofes, sowie die Möglichkeit, von den Privatgemächern die Empore der Kirche direkt zu betreten, weisen erstaunliche Parallelen zum Escorial Philipps II. in der Nähe von Madrid auf. Die Verknüpfung zwischen weltlicher Herrschaft und Kirche führte zu einer Verbindung zwischen religiösem und höfischem Zeremoniell. Dadurch kam dem Sakralraum, wie er in der Günzburger Residenz realisiert wurde, auch eine besondere Bedeutung für die politische Repräsentation zu.

Die Teilnahme an religiösen Handlungen stellte keine Privatangelegenheit des Markgrafen Karl dar, sie diente auch seiner göttlichen Legitimierung. Die traditionelle und von außen mittelalterlich wirkende Hofkirche ließ den Machtanspruch aus der Vergangenheit bereits erahnen, während das Kircheninnere, bedingt durch die künstlerische Ausgestaltung auf der Höhe der Zeit, den religiösen Kulthandlungen einen prunkvollen Rahmen verlieh. Sah das Volk nun seinen Herrscher öffentlich, umgeben von der Prachtentfaltung seines Hofes, seinen religiösen Pflichten nachkommend, wurde auf der einen Seite der eigene Glaubenseifer bestärkt, wie auch durch das Vermischen von höfischem und religiösem Zeremoniell der Herrschaftsanspruch durch Gottes Gnaden legitimiert und vor Augen geführt wurde.

Für Markgraf Karl, der seinen Herrschaftsanspruch immer wieder verteidigen musste, diente die Hofkirche somit nicht nur als eine religiöse Kultstätte, sondern war auch Bühne, um seinen Machtanspruch zu demonstrieren.

Die Kapelle als das sakrale Zentrum einer Residenz hing auch immer eng mit dem dynastischen Gedächtnis zusammen. Die Hofkapelle diente in erster Linie dazu, für das Heil der Lebenden, aber auch der Verstorbenen zu beten. Dadurch wurde die Herrschaftskontinuität, die den verstorbenen Vorfahren zu verdanken war, nochmals betont.

Dieses dynastische Erinnern machte aus der Schloss- bzw. Hofkapelle einen besonderen Erinnerungs- bzw. Gedächtnisort, unabhängig von der Konfession.¹⁷⁴

Die Erweiterung der Günzburger Residenz steht in der Tradition der fürstlichen Residenzen im Alten Reich. Denn wenn eine frühneuzeitliche Anlage auf dem Gelände eines Vorgängergebäudes errichtet oder dieses im großen Stile erweitert wurde, blieben in der Regel Teile des Altbaus bewusst gut sichtbar erhalten.

Es herrschte im Alten Reich eine grundsätzliche Verwandtschaft zwischen spätmittelalterlichen und barocken fürstlichen Residenzen.¹⁷⁵ Damit sollte die Abstammung durch Legitimation der fürstlichen Familie versinnbildlicht werden. Im Falle von Karl von Burgau war eine solche Demonstration der Herrschaftslegitimation besonders angebracht (vgl. Kapitel 4.1.2.). Im Falle der Günzburger Residenz ist deutlich ersichtlich, dass die Größe und die gesteigerte Repräsentationsabsicht in keiner Relation zur tatsächlichen politischen Bedeutung stand.

4.1.5. Der Große Saal der Günzburger Residenz und seine Parallelen zum Spanischen Saal auf Schloss Ambras

Karl errichtete im privaten Trakt der Günzburger Residenz einen Großen Saal mit 16 Portraits der Markgrafen von Günzburg. Unter diesem Saal befand sich eine Rüstkammer, die vom Konzept her mit jener in Ambras vergleichbar war.¹⁷⁶ Aus der Entstehungszeit der Rüstkammer hat sich auch eine Inventarliste des „Plattner Zeugs“ erhalten.¹⁷⁷

Der Große Saal war an den Seitenwänden mit Portraits der Markgrafen von Burgau ausgestattet. Mit Szenen von Kriegsschlachten waren die Schmalseiten des Saales gestaltet. Die bautechnischen Untersuchungen der Anlage ergaben, dass der Große Saal und das Erdgeschoss über eine

¹⁷⁴ Ein weiteres prominentes Beispiel für die dynastische Gedächtniskultur der Habsburger ist die Burkapelle der Wiener Hofburg. Der spätgotische sakrale Raum aus dem 13. Jahrhundert blieb von den Erweiterungen und Umbauten der Wiener Hofburg weitgehend verschont. Im 18. Jahrhundert lehnte Kaiserin Maria Theresia einen Kapellenneubau ab. Die Konservierung der Burkapelle als sakrales Zentrum und die Verwerfung der bereits ausgearbeiteten Pläne für einen Neubau war, wie Hellmut Lorenz eindrücklich darlegt, dem dynastischen Gedächtnis der Habsburger geschuldet. Vgl.: Hellmut Lorenz, „Im alten Style glücklich wiederhergestellt“. Zur repräsentativen Rolle der Tradition in der Barockarchitektur Mitteleuropas. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, H. 3/4 (1997) 475 – 483, hier 479.

¹⁷⁵ Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten, 20.

¹⁷⁶ Staatsarchiv Augsburg, Bestand Vorderösterreich, Akt. Nr. 309.

¹⁷⁷ Ebenda.

Treppe verbunden waren.¹⁷⁸ Bei einem Brand Anfang des 18. Jahrhunderts wurde ein Großteil der Günzburger Residenz beschädigt, der Große Saal mit den Portraits der Markgrafen ging dabei verloren. In einem Reisebericht des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer vom Juli 1615, findet sich ebenfalls ein Nachweis für den Saal und die Portraits der Markgrafen. Da Hainhofer häufig an Schwindelanfällen litt, reiste er sich 1615 zu einem Kuraufenthalt nach Wildbad im Schwarzwald.¹⁷⁹ Von dieser Reise verfasste er einen Reisebericht, der sich erhielt. Hier schilderte Hainhofer einen Aufenthalt in Günzburg. Er beschrieb in seinem Reisebericht den Großen Saal der Günzburger Residenz wie folgt: „Grosser Saal, ist auch voller Conterfette von fürstenpersonen des hauses Österreich, lebensgrösse, und voller emblematum, bey welchem Ich mich erinnert, das herr Margraf Carl von Burgow zu Güntzburg mich auch selbst in seinem newerbawten saal geführet, der sechzehn herrn Margrafen von Burgow Conterfette sehen lassen, und mich gnädig ersucht, etliche emblemata und symbola aufzusuchen, die etliche Herren Margrafen gebraucht haben umb solche den conterfetten zu adjungieren.“¹⁸⁰

Die Gestaltung des Großen Saales mit den Portraits der Markgrafen dürfte auf Karl von Burgau zurückgehen. Es ist naheliegend, dass er dabei den Spanischen Saal auf Schloss Ambras, den sein Vater errichten hatte lassen, als Vorbild hatte.

Um sein Vorhaben umzusetzen, bat er den auf Schloss Ambras tätigen Hofhistoriker Jakob Schrenck von Notzing (1539 – 1612), die Markgrafen aus einem in Ambras befindlichen Buch abzuzeichnen. Dazu wurde Notzing am 23. Oktober 1610 bevollmächtigt.¹⁸¹ Auch lässt Markgraf Karl einen Ofen in Schloss Ambras abbauen, um ihn in seine Residenz nach Günzburg bringen zu lassen.¹⁸²

Bei dem Buch, das die Bildnisse der Günzburger Landesherren beinhaltet und als Vorlage für die Portraits des Großen Saals der Günzburger Residenz diente, muss es sich wohl um das von Dominicus

¹⁷⁸ Mündliche Auskunft des Bauforschers Bernhard Niethammer im Juli 2018. Nach Abschluss der bautechnischen Untersuchungen sollen die Ergebnisse in einem Forschungsbericht erscheinen.

¹⁷⁹ Laut Doering waren diese Kuraufenthalte leider erfolglos.

¹⁸⁰ Oscar *Doering*, Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofers Reisen nach Innsbruck und Dresden. In: Camillo *List* (Hg.), *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, Bd. 10 (Wien 1901) 69.

¹⁸¹ BayHstA, ausg. Kammers., Faszikel 463, datiert 1610.

¹⁸² Staatsarchiv Augsburg, Bestand Vorderösterreich, Akt. Nr. 309.

Custos verfasste Werk „Atrium heroicum“ handeln.¹⁸³ Das „Atrium heroicum“ erschien nach nur dreijähriger Schaffenszeit und umfasste in vier Bänden eine Porträtgalerie von Fürsten, Heerführern, Königen und verdienten Persönlichkeiten. Wenn in der zuvor beschriebenen Quelle von „sämtlichen Markgrafen von Burgau“ die Rede war, so müssten die habsburgischen Landesherren, denen die Markgrafschaft unterstand, gemeint sein. Seit Burgau im Einflussgebiet der Habsburger stand, trug nur Karl den Titel Markgraf von Burgau. Tatsächlich befindet sich im „Atrium heroicum“ ein Portrait von Karl, das ihn als Markgraf von Burgau beschreibt (siehe Abb. 20), ebenso wie seine Vorfahren aus dem Hause der österreichischen Habsburger und somit die Landesherren der Markgrafschaft Burgau. Das „Atrium heroicum“ wurde jedenfalls im Ambraser Inventar von 1821 aufgelistet.¹⁸⁴

Die Kriterien für die Aufnahme in das „Atrium heroicum“ scheinen nicht genau festgelegt gewesen zu sein und stellten eine vom Autor eher willkürlich getroffene Auswahl dar. Die abgebildeten Persönlichkeiten unterschieden sich doch erheblich in ihrer politischen Bedeutung. Als Beispiel seien an dieser Stelle König Philipp II. von Spanien und Karl von Burgau genannt. Auch die Zugehörigkeit in den Adelstand war keine Voraussetzung. Überwiegend wurden Zeitgenossen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts dargestellt, aber auch ältere Personen bis zu Georg Kastriot (1405- 1468).¹⁸⁵ Bemerkenswert ist der weite geographische Rahmen: Neben dem Heiligen Römischen Reich und anderen europäischen Staaten, waren auch Persönlichkeiten des Orients vertreten, etwa Abbas I., Shah von Persien (1571 – 1629).

Der Große Saal der Residenz in Günzburg ist von seinem Gestaltungskonzept mit der Porträtgalerie der Tiroler Landeherren des Spanischen Saals von Schloss Ambras identisch. Die Ahnengalerie legitimierte den Herrschaftsanspruch Karls von Burgau durch die Sichtbarmachung der ehemaligen Markgrafen von Burgau aus der Familie der Habsburger.

¹⁸³ Dominicus *Custos*, Atrium heroicum, Caesarum regum aliarumque summorum ac procerum, qui intra proximum seculum vixere aut hodie supersunt, imaginibus illustre (Augsburg 1600 – 1602).

¹⁸⁴ Alois *Primisser*, Inventar der k. k. Ambraser Sammlung von 1821, 613, Nr. 24.

¹⁸⁵ Georg Kastriot (auch Skanderberg) war ein Fürst aus dem albanischen Adelsgeschlecht der Kastrioti und ein Militärkommandant, der von 1423 bis 1443 dem Osmanischen Reich, von 1443 bis 1447 der Republik Venedig und ab 1451 bis zu seinem Tod dem Königreich Neapel diente. Vgl.: Peter *Bartl*, Skanderbeg. In: Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas, Bd. 4. (München 1981) 134 – 137.

Dass Karl von Burgau Ambras, das Schloss seines Vaters, als Vorbild für die Residenz in Günzburg nahm, kann mit verschiedenen Aspekten untermauert werden. So ließ Karl von Burgau Vertäfelungen aus Ambras in seine Residenz nach Günzburg bringen.¹⁸⁶ Auch die Einrichtung einer Rüstkammer dürfte auf das Vorbild Ambras zurückgegangen sein. „Die Rüstungen galten als Monumente, im Sinn der Bewahrung der Erinnerung an den Träger und seine Taten. Eine durch fürstliches Mäzenatentum begründete Sammlung sollte die Erinnerung an die Person des Sammlers bewahren. Die Tätigkeit des Sammelns, die vom Fürsten gefordert wurde, war zugleich eine seiner Tugenden. Die Sammlung ist in Programm und Präsentation wohl am treffendsten als Schaubühne von Tugend und Gedächtnis zu bezeichnen. Bedingung der Aufnahme eines Harnisches in die Sammlung war die Tapferkeit seines Besitzers in der kriegerischen Auseinandersetzung. Zweck war die Verewigung seines Ruhmes.“¹⁸⁷

Karls Sammeleidenschaft für „Plattner Zeug“ dürfte sehr ausgeprägt gewesen sein. „Er füllte das Günzburger Schloss derart mit Rüstungen an, dass die Gemächer einzufallen drohten. Auch Geschütze hatte er nicht wenige. Um all das unterzubringen, errichtete er ein Rüst- und Zeughaus, während deren Bau die Bürger in ihren Remisen die Stücke verwahren mussten.“¹⁸⁸

Neben dem Spanischen Saal dürfte also auch die Rüstkammer auf Schloss Ambras als Vorbild für die markgräfliche Residenz in Günzburg gedient haben.

Karl nahm auch einen beachtlichen Teil des Innsbrucker Hofstaates mit nach Ambras mit. Von dem in Ambras 220 Personen umfassenden Hofstaat gingen 124 mit nach Günzburg. 40 noch in Ambras tätige Funktionsträger sind namentlich in Günzburg nachweisbar.¹⁸⁹

Fünf vollgeladene Schiffe mit Mobiliar und Kunstgegenständen aus Ambras wurden über Hall in Tirol auf den Wasserwegen nach Günzburg geschafft. Dafür hatte Karl um Anhebung einer zu niedrigen Brücke ersucht.¹⁹⁰ Überhaupt soll Markgraf Karl Schloss Ambras sehr rigoros

¹⁸⁶ Joseph *Hirn*, *Erzherzog Maximilian der Deutschmeister, Regent von Tirol* (Innsbruck 1915) 343.

¹⁸⁷ Alfred *Auer*, *Natur und Kunst. Handschriften und Alben aus der Ambrasers Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529 – 1595)* (Innsbruck 1995) 45.

¹⁸⁸ *Hirn*, *Erzherzog Maximilian der Deutschmeister*, 298.

¹⁸⁹ Rudolf *Seibold*, *Als Günzburg Residenzstadt war* (Günzburg 1993) 108.

¹⁹⁰ TLA, *Gemeine Missiven 1610*, Bd. 572, 17.6.1610.

ausgeräumt haben. Dabei verfuhr er so grob, dass Kästen und Vertäfelungen aus den Wänden gerissen wurden und das Schloss unbewohnbar zurückblieb.¹⁹¹ 1612 klagte die Hofkammer, dass nichts außer ein paar zerbrochenen Stühlen in Ambras zurückgeblieben sei.¹⁹² Nach dem Tode der Markgräfin Sibylle, der Witwe Karls von Burgau, im Jahre 1628, wurde ein Inventar der Günzburger Residenz angefertigt. Darin befanden sich über 100 Gemälde, die später wieder nach Innsbruck geschafft wurden.¹⁹³

Das Günzburger Schloss brannte 1703 nieder. Dabei ging auch der Große Saal mit der Ahnengalerie verloren. Im 18. Jahrhundert wurde die Anlage wiederaufgebaut. Jedoch erhielt sich von der Renaissance-Ausstattung, mit Ausnahme einiger architektonischer Elemente der Hofkirche, die in den zuvor beschriebenen Abbildungen zu sehen sind (vgl. Kapitel 4.1.4) nichts. Auch die repräsentative Sgraffito-Fassade der Günzburger Residenz ging verloren. Erst die aktuellen Bauforschungs- und Restaurierungsarbeiten lassen die ursprüngliche Fassadendekoration erahnen (Abb. 29). Bis 1711 wurde die Residenz wiederaufgebaut und der Große Saal provisorisch gesichert. 1755 zog das Piaristenkolleg in den Trakt ein, in dem sich unter anderem der Große Saal und die Rüstkammer befanden. Die darauffolgenden Umbauarbeiten veränderten das Bauwerk erheblich. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts fielen Günzburg und weitere Gebiete Vorderösterreichs an das Königreich Bayern. Dadurch verlor die markgräfliche Residenz in Günzburg weiter an Bedeutung. Die schweren Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg ließen die ehemalige markgräfliche Residenz in Schutt und Asche fallen. Der Wiederaufbau im 20. Jahrhundert folgte den Bedürfnissen der seither in der Residenz befindlichen Ämter und Behörden. Heute wird die Anlage von der bayerischen Finanzverwaltung genutzt.¹⁹⁴

¹⁹¹ Elisabeth *Scheicher*, Die Kunstkammer – Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras (Innsbruck 1977) 32.

¹⁹² *Seibold*, Als Günzburg Residenzstadt war, 101.

¹⁹³ Ebenda, 93.

¹⁹⁴ *Himmelein*, Vorderösterreichische Kunst, 269.

Im Zuge der aktuellen Sanierungsarbeiten wurde im Auftrag der Denkmalschutzbehörde ein Forschungs- und Zustandsbericht verfasst.¹⁹⁵ Dieser lässt sich wie folgt zusammenfassen: Nach dem verheerenden Brand von 1703, den Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg und der anschließenden Nutzung als Behördensitz ist heute beinahe nichts mehr vom Zustand aus der Zeit der Errichtung der Anlage im 16. Jahrhundert erhalten. Lediglich die Grundstrukturen und vereinzelte kleine Reste lassen eine ursprünglich sehr reich ausgestattete Anlage annehmen. Auch der Große Saal, der im Reisebericht von Hainhofer erwähnt wird, ist heute zur Gänze verschwunden, hier brach vermutlich im Jahr 1703 das Feuer aus. An der Stelle des Festsaalbaues wurde ab 1750 das ehemalige Piaristenkolleg errichtet. Dabei integrierte man umfangreiche Gebäudereste in den Neubau, so dass zumindest die Kubaturen und ein kleiner Rest der ursprünglichen Fassadengliederung des Saalbaues zu fassen sind. Originale Raumausstattungen bzw. Hinweise darauf konnten im Rahmen der Forschungen, bis auf zwei Räume mit einfachem Rahmenstuck aus der Wiederaufbauzeit nach 1703, nicht identifiziert werden. Wir haben es bei der Residenz in Günzburg mit einem schon im 18. Jahrhundert vollkommen entkernten Renaissancebau zu tun, dessen ursprüngliche Baugestalt nur schwer zu fassen ist.

Der nicht mehr erhaltene Große Saal der Günzburger Residenz und der Spanische Saal auf Schloss Ambras verfügten mit ihren Darstellung der Vorfahren des jeweiligen Bauherren und dem daraus abgeleiteten Machtanspruch über die gleichen Gestaltungsprinzipien. Die Kontinuität und der Herrschaftsanspruch Karls von Burgau kristallisierten sich neben der Portraitgalerie auch in der Integration der mittelalterlichen Anlage in das Renaissanceschloss des 16. Jahrhunderts.

Aus meiner Sicht diente der spanische Escorial als ein Vorbild für die Günzburger Residenz: Die Situierung der Hofkirche in der Mitte der Anlage, wodurch sich auch die Innenhöfe ergeben, ist eine Gemeinsamkeit. Die Hofkirche mit ihren imposanten Proportionen und Türmen dominierte die markgräfliche Residenz und gab ihr einen fast klösterlichen Eindruck für den sich aus der Ferne nähernden Besucher.

¹⁹⁵ Bernhard *Niethammer*, Günzburg als Residenzort. Neue bauforscherische Erkenntnisse zum einzigen Residenzschloss der Habsburger in Deutschland. In: Raphael *Gerhardt* (Hg.), *Die Habsburger in Schwaben* (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 32, Augsburg 2022) 35 -59.

Einen solchen Eindruck vermittelt auch der Escorial. Die Möglichkeit des Markgrafen, die Hofkirche jederzeit von seinen privaten Räumen aus zu betreten, und zwar direkt auf die Empore kommend, ohne dass jemand anderer in der Kirche davon Notiz nehmen musste, ist ebenfalls eine Parallele zum Escorial.¹⁹⁶

4.2. Vespasiano Gonzaga und Sabbioneta

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts standen neben Günzburg auch südlich der Alpen Repräsentationsräume, deren Dekorationsprogramme den Habsburgern huldigten und ihre Feinde anprangerten. Es lässt sich gleichzeitig aufzeigen, dass der Spanische Saal auf Schloss Ambras auch auf die fürstliche Bautätigkeit jenseits der Alpen ausstrahlte.

In Sabbioneta geschah dies, da Vespasiano Gonzaga (1531 – 1591), der Bauherr der neu errichteten Stadt, seine militärische Karriere den spanischen Habsburgern und seine Standeserhöhung dem Kaiser verdankte. Weiters befand sich Sabbioneta in strategisch wichtiger Lage südlich von Mantua in unmittelbarer Nähe zur Reichsgrenze und war daher ein geeigneter Ort für eine neue Residenzstadt. Aus spanischer Sicht war Sabbioneta eine Garnisonsstadt wie das benachbarte Guastalla und andere Festungsbauten, die zusammen einen Schutzwall bildeten, der das spanisch beherrschte Mailand umgab.¹⁹⁷

Neben der politischen Schlagrichtung des Dekorationsprogrammes in Sabbionetas Repräsentationsgebäuden - wie dem Palazzo Ducale und dem Palazzo Giardino - fand wohl ein intensiver künstlerischer Austausch mit Innsbruck und mit dem Prager Hof statt.

Sabbioneta war die erste autonome Stadtgründung der Renaissance und zählt heute zum Weltkulturerbe der UNESCO.¹⁹⁸

Die Gonzaga, als Reichslehensträger an der südlichsten Peripherie des Reiches, waren vielfach mit den habsburgischen Erzhäusern verschwägert. Diese Verbindungen, insbesondere nach Tirol, lassen sich auch anhand der Gonzaga-Portraits auf Schloss Ambras und im

¹⁹⁶ Cornelia von der *Osten-Sacken*, San Lorenzo el Real de El Escorial, 193.

¹⁹⁷ Bettina *Marten*, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien (ungedr. Diss. Universität Hamburg 1995) 159.

¹⁹⁸ Sabbioneta kam gemeinsam mit Mantua 2008 auf die UNESCO Liste des Weltkulturerbe, online unter <https://whc.unesco.org/en/list/1287> (19.03.2021).

Kunsthistorischen Museum in Wien veranschaulichen.¹⁹⁹ Die Gonzaga erfuhren zur Regierungszeit Kaiser Rudolf II. ungewöhnlich viele Standeserhebungen. Eine detaillierte Untersuchung für die Gründe dieser Standeserhebungen ist noch ausständig. Eine Erklärung dafür könnte die Lage der von den Gonzaga kontrollierten Gebiete an der südlichen Reichsgrenze sein. Denn wenn die Gonzaga loyal zum Reich standen, ließ sich mit ihrer Unterstützung auch die Südgrenze des Reiches besser kontrollieren und verteidigen.

4.2.1. Vespasiano Gonzaga

Vespasiano Gonzaga wurde am 6. Dezember 1531 in Fondi in der Nähe von Neapel geboren. Sein Vater Luigi (1500 – 1532), der früh verstarb, stammte von einer Seitenlinie der Gonzaga ab. Seine Mutter Isabella Colonna (1530 – 1570) entstammte einer bedeutenden römischen Adelsfamilie. Sie heiratete nach dem Tod des Luigi Gonzaga den Vizekönig von Neapel, Filippo de Lannoy.²⁰⁰

Vespasiano wuchs zunächst bei seiner Tante Giulia Gonzaga in Neapel auf. Im Alter von 14 Jahren wurde er an den spanischen Hof geschickt und war bald Ehrenpage des um drei Jahre älteren späteren Königs von Spanien, Philipp II. Vespasiano Gonzaga machte sich später im Militärdienst der spanischen Krone verdient, wo er schließlich bis zum Oberbefehlshaber befördert wurde.²⁰¹

Aufgrund seiner militärischen Erfolge und der Loyalität zur spanischen Krone wurde Vespasiano mit zahlreichen Titeln und Würden ausgezeichnet: 1558 erhob Philipp II. ihn in den Rang eines „Grande von Spanien“. 1565 erfolgte die Ernennung zum Markgrafen von Sabbioneta durch Kaiser Maximilian II. König Philipp II. von Spanien ernannte Vespasiano Gonzaga 1571 zum Vizekönig von Navarra und im Jahr 1575 zum Vizekönig von Valencia.²⁰²

¹⁹⁹ Günther *Heinz*, Studien zur Portraitmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 59 (Wien 1963) 99 – 224, hier 215 – 217.

²⁰⁰ *Marten*, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 10.

²⁰¹ Zur Biographie Vespasiano Gonzaga vgl.: Giulio *Faroldi*, Vita di Vespasiano Gonzaga Colonna. Duca di Sabbioneta (Sabbioneta 1592). In: Ercolano *Marani* (Hg.), Sabbioneta e Vespasiano Gonzaga, Bd. 2 (Sabbioneta 1977) 49 – 78; Ireneo *Affò*, Vita di Vespasiano Gonzaga (Parma 1780; photomech. Neudruck Mantua 1975).

²⁰² Hildegard *Wulz*, Die Galleria degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 42 (Petersberg 2006) 9.

Von 1568 bis 1578 hielt sich Vespasiano Gonzaga am spanischen Hof auf. In dieser Zeit hatte er neben militärischen Aufgaben auch die Bauaufsicht über strategische militärische Anlagen. Während seiner militärischen Laufbahn machte er sich auch als Festungsbaumeister in Spanien und Nordafrika einen Namen. Unter anderem leitete er die Errichtung der Wehrbauten von Fuenterrabia und San Sebastian, sowie der Zitadelle in Pamplona.²⁰³ Zweifellos muss er zeit seines Lebens Bauaufgaben großes Interesse entgegengebracht haben. Die neuerrichtete Residenzstadt Sabbioneta und ihre Gebäude sind dessen Kristallisationspunkt.

Dem späteren Kaiser Rudolf II. begegnete Vespasiano Gonzaga erstmals 1570 am spanischen Hof.²⁰⁴ Kaiser Rudolf II. verlieh ihm 1577 den Titel „Herzog von Sabbioneta“. 1585 wurde Vespasiano Gonzaga zum Ritter vom Goldenen Vlies ernannt.²⁰⁵ Sein Interesse an Architektur gipfelte in der Schaffung einer „Idealstadt“, die er mit Sabbioneta verwirklichte. Vespasiano Gonzaga war insgesamt drei Mal verheiratet. Aus seiner zweiten Ehe mit Anna de Aragón stammten ein Sohn und eine Tochter. Sein Sohn Luigi (1566 – 1580) starb bereits im Alter von 14 Jahren. Seine Tochter Isabella (1565 – 1637) wurde mit Luigi Carafa verheiratet, der einer der bedeutenden italienischen Adelsfamilien entstammte.²⁰⁶

Vespasiano Gonzaga starb 1591 im Alter von 60 Jahren und wurde in Sabbioneta beigesetzt. Für seine Grablege hatte er hier die Kirche SS. Incoronata errichten lassen. Der oktagonale Raum der Grabkirche dürfte auf die Palastkapelle Karls V. auf der Alhambra in Granada zurückgehen, die wiederum ihr Vorbild in der Pfalzkapelle von Aachen hat.²⁰⁷ Eine Bronzeskulptur, die der spanischen Hofkünstler Leone Leoni (1509 – 1590) anfertigte, zeigt Vespasiano in der Haltung eines römischen Imperators (Abb. 30) und schmückt seine Grabstelle (Abb. 31).

Die beabsichtigte Herrscherinszenierung und die Sichtbarmachung seiner Ergebenheit gegenüber dem Hause Habsburg, dessen Protegieren er seine Karriere verdankte, wird in verschiedenen ikonographischen und

²⁰³ Marten, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 55.

²⁰⁴ Erwin Mayer-Löwenschwerdt, Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien (1564 – 1571). In: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch- Historische Klasse, Bd. 206 (Wien 1927) 1 – 64, hier 29.

²⁰⁵ Wulz, Die Galleria degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, 9.

²⁰⁶ Marten, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 12 – 20.

²⁰⁷ Susanne Grütz, Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers (Marburg 1993) 100.

architektonischen Details seiner Residenz deutlich. Die Architektur der errichteten Gebäude des Vespasiano in Sabbioneta muss als Bedeutungsträger für seine Bindung an die Habsburger verstanden werden. Ihre symbolische Bedeutung wird bei einigen Gebäuden Sabbionetas ersichtlich. Dass auch der Spanische Saal auf Schloss Ambras hierauf ausstrahlte, ist der Grund für diesen Exkurs an die Südflanke des Reiches.

4.2.2. Die Residenzstadt Sabbioneta

Die ehemals sumpfige und sandige Landschaft zwischen den Flüssen Oglio und Po gaben dem Ort Sabbioneta seinen Namen. „Sabbia“ wird aus dem Italienischen mit „Sand“ übersetzt. 1426 wurde das Gebiet vom ersten Markgrafen von Mantua, Gian Francesco Gonzaga (1407 – 1444), erobert, 1446 kam es in den Besitz einer Nebenlinie der Gonzaga. Nach dem Tod seines Großvaters erbte Vespasiano Gonzaga schließlich Sabbioneta.²⁰⁸

Mitte des 16. Jahrhunderts beschloss Vespasiano, seine kleine ländliche Residenz auszubauen, da er seinen Verwandten in Mantua mit ihrem prächtigen Palast und Sommerschloss um nichts nachstehen wollte. Sein persönlicher Aufstieg sollte in einer adäquaten Residenz zum Ausdruck gebracht werden.

Zwischen 1554 und 1590 wurde Sabbioneta vom Reißbrett aus angelegt und völlig neu errichtet. Neben der Stadt und ihren öffentlichen und repräsentativen Gebäuden entstanden auch die Fortifikationen und der Zugang zur Stadt über die Stadttore neu.

Alle alten, noch vorhandenen Gebäude wurden abgerissen und eine Stadt mit geometrischen Straßenrastern angelegt, umgeben von einer Befestigung mit sechs Bastionen. Neben seiner Residenz – dem Palazzo Ducale sowie seinem Sommerschloss Palazzo Giardino – baute Vespasiano hier in Sabbioneta ein Theater, eine Galerie, eine Bibliothek, eine Münze sowie eine Druckerei.²⁰⁹

Die architektonische Qualität der Bauten, sowie deren Ausstattung, waren auf dem neuesten Stand der Zeit und konnten mit den Residenzen anderer bedeutender und einflussreicher Renaissancefürsten in Italien

²⁰⁸ O. T. *Mahl-Reich*, Gonzaga. Auf und Ab einer berühmten italienischen Fürstenfamilie (Hamburg 2019) 95.

²⁰⁹ *Grütz*, Sabbioneta, 9.

mithalten. Der Glanz, den Sabbioneta ausstrahlte, währte jedoch nur eine Generation. Bereits nach dem Tod Vespasianos geriet die neuerbaute Residenz in Verfall. Bald wurde die Kunstsammlung Vespasianos nach Mantua gebracht; Kriege, Plünderungen und die Pest trieben den Verfall weiter voran.²¹⁰ Aufgrund der peripheren Lage abseits regionaler Zentren wurde das historische Potential Sabbionetas lange Zeit verkannt. Zur Zeit der Errichtung der Stadt lag diese an der südlichen Reichsgrenze und bekam auch durch ihre Grenzlage eine besondere politische Bedeutung. Neben Sabbioneta gehörten auch Bozzolo und Guastalla zu territorial kleinen Reichslehen, die von Nebenlinien der Gonzaga verwaltet wurden, aber militärstrategisch wichtige Außenposten an der Grenze Reichsitaliens bildeten. Die Bedeutung, die der Kaiser diesen Grenzposten auch zum Schutz der Lombardei und Mailands beimaß, zeigte sich immer wieder über die Jahrhunderte, in denen die Habsburger die Lombardei beherrschten.²¹¹

Insgesamt zählte man im 17. Jahrhundert etwa 200 kleine Reichslehen in Norditalien.²¹²

Nachdem 1648 Sabbioneta von französischen Truppen eingenommen wurde, dauerte die Rückeroberung durch spanische Truppen bis ins Jahr 1649.²¹³

Im 17. Jahrhundert waren verschiedene spanische Magnaten Lehensträger von Sabbioneta, wie auch zeitweilig der spanische Gouverneur in Mailand. Im 18. Jahrhundert wurde Sabbioneta dem Herzogtum Mantua und Guastalla unterstellt. Von 1746 bis 1796 unterstand Sabbioneta dem habsburgischen Kaiser, bis es von Napoleon besetzt wurde und schließlich 1814 Eingliederung in das habsburgisch beherrschte lombardisch-venezianische Königreich fand.²¹⁴ Als kleines Territorium inmitten des neugegründeten Staates Italien, ging das Interesse an Sabbioneta im 19. Jahrhundert verloren. Die kunsthistorisch einmalige Anlage geriet immer mehr in Vergessenheit. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden vermehrt Sicherungs- und Restaurierungsarbeiten an den Gebäuden durchgeführt.²¹⁵ 2008 nahm die

²¹⁰ Umberto *Maffezzoli*, Sabbioneta. Führer zur Besichtigung der Stadt (Modena 2008) 13.

²¹¹ Karl Otmar *von Aretin*, Das Alte Reich (1648 – 1806), Bd. 1 (Stuttgart 1993) 112.

²¹² Ebenda.

²¹³ Ebenda, 204.

²¹⁴ *Maffezzoli*, Sabbioneta, 104.

²¹⁵ Ebenda, 13.

UNESCO Sabbioneta in die Liste des Weltkulturerbes auf.²¹⁶ In der im 16. Jahrhundert von Grund auf neu errichteten Stadt findet man an ganz ungewöhnlichen Orten Huldigungen der habsburgischen Kaiser. So wurde zum Beispiel eine enge Verbindung mit dem Norden und Erzherzog Ferdinand II. von Tirol oder Kaiser Rudolf II. ausgedrückt, die sich in den neuerrichteten Repräsentationsgebäuden des Vespasiano Gonzaga wiederfinden. Vespasiano charakterisierte Sabbioneta schließlich in einem Brief an den Herzog von Alba, den wichtigsten Fürsprecher Vespasianos am spanischen Hof, als „sehr stark“ (y está muy fuerte), womit er sich auf die Stadtmauer und die Fortifikationsanlagen bezog. Innerhalb der Stadtmauer sei Sabbioneta hingegen „[...] como los mas alegres lugares de Alemania“ (!)²¹⁷ – also „wie die heitersten Orte Deutschlands“.

Neben Sabbioneta erbte Vespasiano von seinem Großvater Ludovico (1460 – 1511) noch weitere ausgedehnte Ländereien, zu denen auch die Orte Bozzolo, Rodigo, Ostiano und Rivarolo gehörten. Die Frage, warum gerade Sabbioneta zur Residenzstadt ausgebaut wurde, erläutert Bettina Marten in ihrer Dissertation über die Festungsbauten des Vespasiano Gonzaga ausführlich.²¹⁸

Vespasiano wurde demnach möglicherweise von Philipp II. oder sogar Kaiser Karl V. überredet, Sabbioneta auszubauen, und zwar aus strategischen Gründen. Sabbioneta lag direkt an der Grenze an dem unter spanischer Verwaltung stehenden Estado de Milán, den es vor den hegemonialen Absichten der Franzosen zu schützen galt. Gemeinsam mit dem ebenfalls im 16. Jahrhundert ausgebauten Guastalla bildete Sabbioneta Grenzposten an der Südflanke Reichsitaliens. Der Verlust Mailands hätte für die Habsburger bedeutet, dass die spanischen Niederlande auf dem Landweg nicht mehr zu erreichen gewesen wären, denn der von ihnen seit der Besetzung der norditalienischen Provinz Lombardei durch Karl V. bevorzugte Verbindungsweg führte von Spanien aus über Genua und Mailand in die deutschen Provinzen und

²¹⁶ Siehe Anmerkung 189.

²¹⁷ Vgl.: Archivo particular de los Duques de Alba (Madrid), C.36, fol. 93 Vespasiano Gonzaga an Don Fernando Alvarez de Toledo, III. Herzog von Alba am 7.3.1562, zit. nach: Marten, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 36.

²¹⁸ Marten, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 160ff.

weiter in die spanischen Niederlande. Dieser Weg war wesentlich bequemer als der Seeweg durch den Atlantik und die Nordsee.²¹⁹

Es galt daher, den Besitz Mailands um jeden Preis zu sichern. Sabbioneta war der ideale Platz, um zum Vorposten für den Estado zu werden. Bis 1559 wurde Sabbioneta zudem als Garnisonsstadt (*presidio*) in der spanischen Administration geführt. So wurde beispielsweise auch der Lohn der Soldaten von der spanischen Krone entrichtet.²²⁰

Sabbioneta blieb auch nach dem Tod Vespasianos als Festungsstadt für die Spanier von großer Bedeutung. Der Statthalter Philipps II. in Mailand, der Herzog von Terranova, teilte dem spanischen König im Jahr 1591 schriftlich mit, dass er mit den bisherigen Lösungen bezüglich der Erbfolge Vespasianos unzufrieden sei, da er Sabbioneta als „*presidio*“ in den Händen des spanischen Königs sehen wolle, weil es ein stark befestigter Platz sei und Cremona und Casalmaggiore decke.²²¹ Für Spanien lag die große Bedeutung Sabbionetas demnach vor allem in seiner Funktion als Pufferzone zum Schutz der eigenen Provinz begründet, die als Verbindungsglied zwischen den weitläufigen Teilen des Habsburgerimperiums eine eminent wichtige Rolle spielte. Man kann also ohne Übertreibung Sabbioneta im 16. Jahrhundert als bedeutenden Grenzposten an der südlichsten Reichsgrenze bezeichnen.

4.2.3. Der Kunsttransfer zwischen Ambras und Sabbioneta

Der Hof des Herzogs Vincenzo I. Gonzaga (1562 – 1612) in Mantua war in seiner Prachtentfaltung, der außergewöhnlichen Kunstsammlung und dem höfischen Leben im 16. Jahrhundert zumindest für Mitteleuropa tonangebend und strahlte zweifellos bis an den Kaiserhof Rudolfs II. nach Prag. Auch die Nebenlinien der Gonzaga in Sabbioneta, Bozzolo und Castiglione delle Stivere verfügten über anspruchsvolle Residenzen. Der Austausch zwischen dem Hofe Erzherzog Ferdinands II. von Tirol mit den Gonzaga ergab sich schon alleine durch seine zweite Heirat im Jahre 1582 mit der erst sechzehnjährigen Tochter des Guglielmo Gonzaga (1538 – 1587), Anna Caterina (1566 – 1621), die auch seine Nichte war. Ihre Mutter Eleonora (1534 – 1594) war die Schwester Erzherzog

²¹⁹ Geoffrey Parker, *The Army of Flanders and the Spanish Road* (Cambridge 2004) 70.

²²⁰ Marten, *Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien*, 162.

²²¹ Archivo General de Simancas, Estado, Leg. 1269, fol 53 Brief des Herzogs von Terranova an Philipp II von Spanien am 14.3.1591, Zit. nach: Marten, *Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien*, 55.

Ferdinands II. und mit Guglielmo verheiratet. Der 53-jährige Erzherzog Ferdinand II. feierte seine Hochzeit, an der neben Herzog Guglielmo auch der Vincenzo Gonzaga teilnahm, 1582 in Innsbruck.²²²

Die Beziehungen der Gonzaga zum Kaiserhof Rudolfs II. sind ein bis dato unbearbeitetes Forschungsdesiderat. Im Archivio di Stato in Mantua, das das Archivio Gonzaga bewahrt, finden sich unter anderem 33 Konvolute mit Berichten vom Wiener- und Prager Kaiserhof aus den Jahren 1575 bis 1615, sowie Korrespondenzen der verschiedenen Zweige der Gonzaga mit dem Reich. Bisher wurden nur die Archivalien der Gonzaga – Herrschaft Castiglione delle Stivere systematisch ausgewertet, aber leider aus dem Italienischen bisher nicht übersetzt.²²³ Es ist davon auszugehen, dass diese bisher wenig beachteten Quellen interessante Erkenntnisse vom Leben am Hofe Rudolfs II. liefern können.

In der Gemäldesammlung Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras befinden sich bis heute Portraits von Vespasiano Gonzaga und seiner Familie. Gemessen an der Anzahl der gemalten Portraits steht die Familie Gonzaga, einschließlich der Nebenlinien, hinter den Habsburgern und deren Familienmitgliedern an zweiter Stelle in der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II. An dritter Stelle folgen die Portraits der Familie Medici.²²⁴

Die ehelichen Verbindungen der Gonzaga mit den österreichischen Erzhäusern, vor allem mit Böhmen und Tirol, waren zahlreich. Vespasiano wurde außerdem die Ehre zuteil, dass eine seiner Rüstungen Aufnahme in die Ambraser Rüstkammer fand. Die Aufnahme der Rüstung in die Kuriositätensammlung Erzherzog Ferdinands II. bedeutete eine besondere Auszeichnung und Verbundenheit mit Vespasiano Gonzaga. Sie zeigt auch, dass er zu den ranghöchsten Adelligen gezählt wurde. Dies manifestiert sich weiters in kleinen Details: Vespasianos Rüstung stand in der vierten Abteilung des zweiten Kastens, also sehr weit vorne in der Sammlung.²²⁵ Da die Aufstellung der Rüstungen einer strengen hierarchischen Rangordnung folgte, kann man

²²² Karl *Vocelka*, *Habsburgische Hochzeiten (1550 – 1600)* (Wien 1976) 112.

²²³ Massimo *Marocchi*, *I Gonzaga di Castiglione delle Stivere: Vicende pubbliche e private del Casato di San Luigi* (Verona 1990).

²²⁴ Friedrich *Kenner*, *Die Portraitsammlung des Erzherzog Ferdinand von Tirol*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 17 (Wien 1896) 37ff.

²²⁵ Laurin *Luchner*, *Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583* (Wien 1958) 76.

daraus Rückschlüsse ziehen, welche Bedeutung Vespasiano Gonzaga für Erzherzog Ferdinand II. und das Haus Habsburg hatte. Die Rüstung Vespasianos selbst ist eine weiße halbe Rüstung mit geätzten Strichen und teilweise vergoldet, es gibt auch einen dazugehörigen Helm.²²⁶ In den Quellen findet man die Rüstung Vespasianos wie folgt beschrieben: „Vespasian Gansaga, ain weisse halbe rüstung mit strichen geezt und vergult, sambt seinem helmlin.“²²⁷ Erstmals wurde Vespasianos Rüstung in dem Inventar des Josef Bergmann von 1593 erwähnt: „Vespasiani Gonzaga hertzen zu Sabioneda, ganz rüstung.“²²⁸ Wahrscheinlich wurde sie kurz vor Vespasianos Tod im Jahr 1591 nach Innsbruck geschickt.

Im Gegenzug dazu schenkte Ferdinand II. von Tirol Vespasiano einen deutschen Kürass. In einem Brief vom 2. Jänner 1591 dankte Vespasiano Erzherzog Ferdinand dafür und bat, ihm in Kürze die Geschichte seiner Taten zu senden.²²⁹ Es ist naheliegend, dass es sich dabei um eine Grundlage für das im Entstehen befindliche Stichwerk des Dominicus Custos handelte, das die Tiroler Landesfürsten und ihre Taten illustrierte.²³⁰ Man kann daher davon ausgehen, dass Vespasiano das Dekorationsprogramm des Spanischen Saales auf Schloss Ambras kannte, denn das Stichwerk des Dominicus Custos greift ja die Portraits des Spanischen Saals von Ambras auf und hält diese in gedruckter Form fest. Vespasiano Gonzaga wurde zudem die Ehre zuteil, in der Publikation der bedeutendsten Feldherren seiner Zeit, dem *Armamentarium Ambrasianum Heroicum*, verewigt zu werden.²³¹ Der junge Vespasiano Gonzaga ist dort unter Nr. 51 in voller Rüstung und versehen mit einer der ausführlichen Beschreibung seiner Taten wiedergegeben.

1588 reiste Vespasiano im Auftrag des spanischen Königs Philipp II. nach Prag. Er sollte dort an Verhandlungen teilnehmen, die die

²²⁶ Die Rüstung befindet sich heute in der Hofjagd- und Rüstkammer des KHM, Inv. Nr. A 1208.

²²⁷ Inventari über das Fürstliche Schloss Ombras, 1603, 167. Zit. nach: *Luchner*, Denkmal eines Renaissancefürsten, 125.

²²⁸ Zit nach: *Luchner*, Denkmal eines Renaissancefürsten, 76.

²²⁹ Inventar des k.k. Statthaltereie-Archivs in Innsbruck. Nr. 14195 auch: *Kenner*, Die Portraitsammlung des Erzherzog Ferdinand von Tirol, 218.

²³⁰ *Custos*, *Tirolensium Comitum ab A. MCCXXIX usque ad A. MDIC genuinae eicones sin gulorum insignia, quorundam emblemata*. Siehe auch Kapitel 3.1.

²³¹ Jakob *Schrenck von Notzing*, *Armamentarium Ambrasianum Heroicum*. Ambrasische Heldenrüstkammer Erzherzog Ferdinand II. auf Schloss Ambras bei Innsbruck (Innsbruck 1601; photomech. Neudruck Osnabrück 1981).

Freilassung Erzherzog Maximilians, des Bruders Kaiser Rudolfs II., zum Ziel hatten. Maximilian wurde 1567 im schlesischen Bitschen vom polnischen König Sigismund III. (1566 – 1632) Wasa beim Versuch, seinen Anspruch auf den polnischen Thron mit Waffengewalt durchzusetzen, gefangengenommen. Im Archivo General in Simancas erhielten sich Kopien der Briefe Vespasianos sowie des spanischen Botschafters in Prag, Don Guillén de San Clemente (1550 – 1608), die den Verlauf der Verhandlungen dokumentieren, in denen sich Vespasiano als Diplomat profilieren wollte.²³² Die Verhandlungen endeten 1589 mit dem Vertrag von Beuthen: Die Habsburger mussten auf jegliche Ansprüche auf den polnischen Thron verzichten, Maximilian wurde schließlich freigelassen.

Vespasiano kehrte im März 1589 von Prag nach Sabbioneta zurück. Auf der Rückreise von Prag via Innsbruck lernte Vespasiano die Sammlung Erzherzog Ferdinands II., wie auch Schloss Ambras und den hier neuerrichteten Spanischen Saal kennen. Er vervollständigte seine Kunstsammlung durch Naturalien, wie er sie in der Innsbrucker Wunderkammer gesehen hatte, und ließ aus Prag „certi corni de diversi animali“²³³ nach Sabbioneta bringen, die in der Galleria dell' Antichi zur Ausstattung zählten. „Nach seiner Rückkehr von Prag dekorierte er den Innenraum der Galleria degli Antichi mit Hirsch- und anderen Geweihen, im Stil des Naturalismus der französischen Galeries des Cerfs.“²³⁴ Man kann also davon ausgehen, dass die Intention des Vespasiano Gonzaga, seine Galerie mit Hirschgeweihen und anderen Naturalien zu dekorieren, durch den Spanischen Saal in Innsbruck motiviert war (Abb. 32), und er nicht die Galerie des Cerfs eines französischen Schlosses als direktes Vorbild nahm, zumal er auch nie in Frankreich gewesen war.

4.2.4. Galleria degli Antichi

Die fast zeitgleich mit dem Spanischen Saal auf Schloss Ambras entstandene sogenannte „Galleria degli Antichi“ in Sabbioneta zeigte, wie schon im Namen zu erkennen ist, einen Rückgriff auf die Antike. Der Name leitete sich von der darin verwahrten Antikensammlung des

²³² Über den Ablauf der Verhandlungen vgl.: *Marten*, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 44 – 54.

²³³ Niccolò *De' Dondi*, Estratti del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal 1580 al 1600 di Niccolò De' Dondi. In: Giuseppe *Müller* (Hg.), Raccolta di cronisti e documenti storici Lombardi inedite (Mailand 1857) 315 – 464, hier 348.

²³⁴ *Maffezzoli*, Sabbioneta, 88.

Vespasiano Gonzaga ab. Die Galleria degli Antichi oder Corridor Grande in Sabbioneta wurde von 1583 bis 1584 errichtet. Der Begriff „Corridor Grande“ geht auf die Chroniknotiz von De` Dondi aus dem Jahre 1583 zurück.²³⁵ Es ist an dieser Stelle festzuhalten, dass in der italienischen Sprache das Wort „Corridor“ nicht existiert²³⁶, wohl aber im Französischen und hier als „Gang“ oder „überdachter Durchgang“ ins Deutsche übersetzbar ist. Vespasiano Gonzaga gilt in der Forschung als der Erste, der die Idee eines Museums verwirklichte, indem er ein autonomes Gebäude errichten ließ, das nur dazu diente, seine Sammlung von Antiken zur Schau zu stellen.²³⁷

An anderer Stelle gelten die neu errichtete Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras bei Innsbruck als erstes Museum.²³⁸

Die Galleria degli Antichi war also das früheste Museum der Neuzeit, das ausschließlich für die Schaustellung von Antiken errichtet wurde.²³⁹ Sie war auch das erste freistehende Museumsgebäude der Neuzeit, wohingegen die Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras eine enzyklopädische Sammlung der Renaissance darstellte, in der Gegenstände aus allen Wissensgebieten das gesamte Universum veranschaulichten. Zeugnisse der Natur fanden hier gleichberechtigt neben den Leistungen menschlichen Kunstschaffens ihren Platz.²⁴⁰

Die Galleria degli Antichi besteht aus 26 Achsen mit den Außenabmessungen 100 mal sieben Meter (Abb. 33, Abb. 34). Der Backsteinbau verfügt im Erdgeschoss auf beiden Längsseiten über 26 Arkaden. Die Arkaden schneiden mit Stichkappen in die Längstonne ein. Eiserne Zuganker wirken dem Horizontalschub entgegen. Die Arkaden besitzen keilförmige Schlusssteine, die das unprofilierte Gurtgesims tragen. Die Fassadengestaltung des Obergeschosses wiederholt im

²³⁵ De` Dondi, Estratti del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal 1580 al 1600 di Niccolò De` Dondi, 349.

²³⁶ Vladimiro Marchi (Hg.), Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache, Bd. 1 (Rom 1970).

²³⁷ Michaela Michelotti, La Galleria degli Antichi di Sabbioneta. Il Museo di Vaspasiano Gonzaga. In: *Civilita Mantovana*, H. 25 (1989) 61 – 79, hier 65.

²³⁸ Haag, Schloss Ambras, 7.

²³⁹ Wegweisend für die Schaustellung von Antikensammlungen der Renaissance war das Antiquarium der Münchner Residenz, das ab 1568 errichtet wurde. Vgl.: Dorothea und Peter Diemer, Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern. Schicksale fürstlicher Antikensammlungen der Spätrenaissance. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, H. 58 (1995) 55 – 104.

²⁴⁰ Haag, Schloss Ambras, 6.

Groben die des Erdgeschosses (Abb. 35). Die Arkaden im Obergeschoss wurden aber als Blendarkaden ausgeführt, in denen sich rechteckige Fenster befinden. Den Blendarkaden sind Pilaster angeschlossen, die leere halbrunde Nischen aufweisen, die die gleiche Höhe wie die Fenster haben. Die Schlusssteine der Blendarkaden verbinden den weit hervorragenden Abschluss. Der Abschluss besteht aus jeweils vier Rundbögen pro Achse. Ein kräftiges Kranzgesims mit steigendem Karnies-Profil schließt die Fassade nach oben ab.

Im Inneren (Abb. 36) beträgt das Ausmaß der Galerie 95,2 x 5,5 Meter bei einer Höhe von sechs Metern. Von der ursprünglichen Ausstattung sind die Fresken an den Wänden erhalten. Die von Vespasiano aufgestellten Antiken wurden nach seinem Tode Zug um Zug verkauft und sind heute in verschiedenen Sammlungen und Museen über die ganze Welt verstreut. Die beiden Schmalseiten der Galerie sind mit Scheinarchitektur überzogen. Gemalte Säulenkolonnaden lassen den Raum noch weiter gestreckt erscheinen (Abb. 37, Abb. 38, Abb. 39). Beide Längsseiten verfügen über 13 Fenster und 13 Wandfelder. Es gibt zwei Typen von Wandfeldern (Abb. 40): gemalte ovale Muscheln (Konchen), die Nischen vortäuschen, der jeweils eine Staute vorgestellt ist. Für die Büsten sind stuckierte ovale Nischen mit volutenförmigen Konsolen auf Steinsockeln ausgeführt.

Die Fenster werden alternierend von gemalten, profilierten Dreiecks- und Volutengiebeln bekrönt. Über den Dreiecksgiebeln sind 13 antike Frauengestalten dargestellt, die römische Gottheiten sowie Allegorien der Tugenden und der artes liberales repräsentieren, so stellt etwa Abbildung 41 Justitia, die römische Göttin der Gerechtigkeit, dar.

Die gesamten Längsachsen sind mit Grottesken-Malereien, in der Art, wie wir sie auch im Spanischen Saal auf Schloss Ambras finden, dekoriert (Abb. 32). Die Grottesken-Malerei der Renaissance geht auf die Wiederentdeckung der Dekorationen des „Domus Aurea“ zurück.²⁴¹

Spätestens seit Ende des 15. Jahrhunderts kannten die Künstler der Renaissance die Wanddekorationen antiker unterirdischer Gebäude. Die phantasievolle römische Ornamentik mit Pflanzen, Girlanden, Tieren,

²⁴¹ Ende des 15. Jahrhunderts wurden in Rom antike Wandmalereien in den Thermen des Kaiser Hadrian und im Domus Aurea des Kaiser Nero am Esquilin entdeckt. Da diese Gebäude bei Ausgrabungen im Boden gefunden wurden, hielt man sie für unterirdische Grotten, was zur Bezeichnung „Grotteske“ für diesen Dekorationstyp führte. Vgl.: *Rauch*, *Alla spagnola oder all'antica*, 51.

Gefäßen, Masken und Waffen muteten für die Humanisten wie eine Zeichenschrift, ähnlich den Hieroglyphen, an. Doch ist sich die Forschung einig, dass es den antiken Künstlern nicht um verschlüsselte Botschaften ging, sondern darum, eine dekorative Gestaltungsmöglichkeit für Räume zu finden.²⁴² Diese antike Dekorationsform erfreute sich im 16. Jahrhundert steigender Beliebtheit. Die Loggien des Papstpalastes in Rom (Abb. 42), die während des Pontifikates Leos X. (1513 – 1521) entstanden und von Raphael ab 1516 gestaltet wurden, sind für diese Antikenrezeption ein prominentes initiales Beispiel. Wie aus den Quellen hervorgeht, entsandte der spanische Hof auf Anweisung König Phillips II. junge Künstler nach Rom, um die Motive und Formen im Original zu studieren.²⁴³

Von der Baugeschichte und der Planung der Innenraumgestaltung der Galleria degli Antichi sind kaum Quellen vorhanden, da ein großer Teil des Archives in Sabbioneta 1831 vernichtet wurde. Sabbioneta stand zu diesem Zeitpunkt unter österreichischer Herrschaft, die Archivalien waren für die Österreicher von keinem besonderen Interesse.²⁴⁴ Das Privatarchiv Vespasiano Gonzagas in Bozzole wurde durch einen Brand im 19. Jahrhundert vernichtet. Ireneo Affo und Antonio Racheli zitierten teilweise aus den durch das Feuer vernichteten Originalquellen und stellen somit eine wichtige Hilfsquelle für die Entstehungsgeschichte Sabbionetas und die Baugeschichte der Residenz dar.²⁴⁵

Die neueste Forschung geht davon aus, dass sich die Innenraumgestaltung der Galleria degli Antichi in zwei Phasen vollzog:²⁴⁶ In der ersten Phase von 1584 bis 1587 entstanden die Scheinarchitektur der Schmalseiten, sowie die Dekoration der Längswände mit Ausnahme der 26 allegorischen Figuren. 1587 verschwand Giovanni Alberti, der mit seinem Bruder Alessandro die Fresken gemalt hatte, aus Sabbioneta. Damit ging die erste Phase zu Ende. In dieser ersten Phase waren die Antiken in der Galleria bereits aufgestellt. An der Stelle der noch fehlenden Allegorien ließ Vespasiano Portraits berühmter historischer Feldherren anbringen.

²⁴² Wulz, Die Galleria degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, 32.

²⁴³ Giovanni Battista Armenio, Dei veri precetti della pittura (Ravenna 1578) In: Collezione di ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi, Bd. 22 (Pisa 1823) 201.

²⁴⁴ Michelotti, La Galleria degli Antichi di Sabbioneta, 63.

²⁴⁵ Affo, Vita di Vespasiano Gonzaga; Antonio Racheli, Memorie storiche di Sabbioneta (Casalmaggiore 1849).

²⁴⁶ Wulz, Die Galleria degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta, 23.

Sicher hat sich Vespasiano selbst in der Reihe bedeutender Feldherren gesehen. Dies erklärt eine solche Galerie, während die Portrait-Galerie im Spanischen Saal auf Schloss Ambras die Herrschaftslegitimation aufgrund der Abstammung verdeutlichen sollte.

In der zweiten Phase ab 1589 ließ Vespasiano die Portraits wieder entfernen. Die 26 Allegorien wurden nun von mehreren Künstlern freskiert. Zusätzlich stellte Vespasiano in unmittelbarer Nachbarschaft der Antiken auch Jagdtrophäen aus, welche er bei seiner Rückkehr aus Prag 1589 mitgebracht hatte.²⁴⁷ Hypothesen, der Freskenschmuck sei erst nach dem Tod Vespasiano Gonzagas 1591 entstanden, sind unsinnig, da nach dem Tod des Herzogs niemand mehr an der Nutzung der Galerie interessiert war.²⁴⁸ Lediglich die Ausstellungsstücke waren hoch begehrt. Die letzten noch verbliebenen Antiken wurden während der Herrschaft Maria Theresias nach Mantua transportiert.²⁴⁹ Heute sind die Antiken des Vespasiano Gonzaga über verschiedene Sammlungen und Museen in der ganzen Welt verstreut.²⁵⁰

4.2.5. Palazzo del Giardino

Die Galleria degli Antichi ist über den Palazzo del Giardino (Abb. 43) zu betreten. Mit der Errichtung des Palazzo del Giardino wurde unmittelbar nach der endgültigen Rückkehr Vespasiano Gonzagas aus Spanien begonnen. Der Palast entstand zwischen 1578 und 1588. Hinter dem Palazzo del Giardino befand sich ein künstlich angelegter italienischer Garten, dessen Ausmaße noch heute sichtbar sind. Gemeinsam mit dem Palast diente der Garten zur Muße und Kontemplation als Rückzugsort des Bauherren. Der Palast wurde auch als „Casino“ bezeichnet.²⁵¹ Als Casino versteht man eigentlich einen Versammlungsaal für hochrangige Militärs, möglicherweise sollte der Palazzo Giardino auch eine solche Funktion erfüllen. In der Frühneuzeit wurden jedoch auch Bordelle als Casino bezeichnet.

²⁴⁷ *De` Dondi*, Estratti del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal 1580 al 1600 di Niccolò De` Dondi, 348.

²⁴⁸ *Michelotti*, La Galleria degli Antichi di Sabbioneta, 78.

²⁴⁹ *Affo*, Vita di Vespasiano Gonzaga, 94.

²⁵⁰ Hanno Walter *Kruft*, Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit (München 1989) 46.

²⁵¹ *Grütz*, Sabbioneta, 15.

Der relativ langgezogene rechteckige Palast ist außen sehr schlicht, allerdings sticht der aufwändig gestaltete Sims aus Eichenholz mit Löwenköpfen als Konsolen hervor (Abb. 44). Zur Entstehungszeit dürfte die Fassade mit geometrischen Motiven und farblich leuchtendem Scheinmarmor bemalt gewesen sein.²⁵²

Der ursprünglich einzige Zugang von außen in den Palast erfolgte über das in rotem und schwarzem Marmor gefasste Tor. Links und rechts des Haupttores befindliche seitliche Zugänge stammen aus späterer Zeit, ebenso die Fenster. Anhand des äußeren Eindrucks ließe sich der Palast in Spanien verorten, dem Vespasiano seine Karriere und auch seinen materiellen Aufstieg zu verdanken hatte. Dies unterstreicht auch der hölzerne Sims mit den Löwenköpfen, der deutlich in der spanischen Bautradition steht und in der italienischen Renaissance keine Vorbilder hat.

Neben dem bereits beschriebenen Übergang in die Galleria degli Antichi hatte der Palazzo del Giardino auch einen Übergang zur Burg- und Befestigungsanlage von Sabbioneta, der aber mit dem Abriss der Burg nach 1786 verschwand.²⁵³

Die lokale Denkmalpflege fasste 2008 den Zustand des Palazzo del Giardino wie folgt zusammen:

„Im Inneren ist noch, trotz der Plünderungen und sonstigen Schäden im Lauf der Jahrhunderte, ein Großteil der ursprünglichen Dekoration erhalten, und vor allem ist nach dem Tod Vespasianos nur wenig verändert worden, so dass wir noch heute, nach vier Jahrhunderten, die Botschaft verstehen und dem roten Faden des Herzogs folgen können, der all seine Werke selbst plante.“²⁵⁴

Jeder Raum des Palazzo del Giardino verfügt über qualitativ hochwertige Wanddekorationen, deren Ikonographie bis ins Detail durchdacht ist. Mythologische Themen bilden den Schwerpunkt der verschiedenen Räume, wie zum Beispiel im Venuszimmer oder dem Marssaal.

Der Spiegelsaal (Abb. 45, Abb. 46) sticht aus der Raumabfolge und dem Dekorationsprogramm heraus: Der Raum ist der repräsentativste im Palazzo, er nimmt die gesamte Breite ein und wird von beiden Seiten durch Fenster beleuchtet. Das Ausstattungsprogramm des Spiegelsaals

²⁵² Maffezzoli, Sabbioneta, 65.

²⁵³ Marten, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 189.

²⁵⁴ Maffezzoli, Sabbioneta, 65.

ist ein anschauliches Beispiel für die zeitgenössischen politischen Verhältnisse und die militärischen Feinde des Vespasiano Gonzaga. Auch wird in diesem wichtigen Raum der Kulturtransfer mit dem Norden sichtbar.

Der Name „Spiegelsaal“ kommt von den nicht mehr erhaltenen kostbaren venezianischen Spiegeln, die sich über den Kaminen an der Schauseite befanden. Auch in den Öffnungen an der Holzdecke befanden sich solche Spiegel. Über den Spiegelsaal betritt man die Galleria degli Antichi. Als zeremonielle Bühne und Selbstbespiegelung des feudalen Systems bot der Spiegelsaal in frühneuzeitlichen Residenzen ein nicht zu übertreffendes Ambiente.²⁵⁵

Das ikonographische Programm der Wanddekoration zeigt neben mythologischen Motiven vor allem die politische Ausrichtung des Bauherren und spricht eine eindeutige Sprache: Die Wanddekoration nimmt direkt Bezug auf die Feinde der Habsburger und zitiert auf den Wandflächen zwischen den Fenstern Landschaften, die in das Herrschaftsgebiet seiner Lehensherren fallen.

Die insgesamt vier Fenster werden jeweils von zwei Pilastern mit korinthischen Kapitellen gerahmt. Über den Fenstern befinden sich Stuckreliefs, die römische Helden inszenieren: Fabius, Attilius Regulus, Romulus und Remus, Horatius Cocles, Musicus Scaevola und Mettius Curtius. Auf den Flächen zwischen den Pilastern und den Fenstern sind Grottesken aufgemalt. Es werden Waffen und Gegenstände der feindlichen Osmanen wie Schilder, Uniformen und Kopfbedeckungen dargestellt (Abb. 19, Abb. 45, Abb. 46, Abb. 47, Abb. 48, Abb. 49). Alle Gegenstände sind mit einem weißen Tuche verknüpft, das von einem Löwenkopf getragen wird. Der ausführende Künstler der Fresken im Spiegelsaal, wie für den gesamten Palazzo del Giardino, war Bernardino Campi.²⁵⁶

Die großen Flächen zwischen den von Pilastern gerahmten Fenstern sind mit Landschaften mit Figuren bemalt. Die Wandfresken stellen keine südlichen oder italienischen Gegenden dar, sondern zeigen Natur von nördlich der Alpen. Die Freskenmotive der Wand zur Piazza zeigen „Die Einschiffung“ und „Die Jagd“ (Abb. 50). Auf der gegenüberliegenden

²⁵⁵ Müller, Der Fürstenhof der Frühen Neuzeit, 69.

²⁵⁶ Maffezzoli, Sabbioneta, 83.

Wand zum Garten sind „Der Spaziergang“ und „Aufenthalt auf dem Lande“ zu sehen.

Die Grotesken-Dekoration mit Waffen und Kampfgeräten finden wir so auch im Spanischen Saal auf Schloss Ambras (Abb. 18), der nur wenige Jahre zuvor fertiggestellt und von Vespasiano bei seiner Rückkehr aus Prag besichtigt worden war. Im Spanischen Saal auf Schloss Ambras ist die Gestaltung der Grotesken, im Gegensatz zu denen im Spiegelsaal des Palazzo del Giardino, nicht gegen die Feinde der Habsburger ausgerichtet (Abb. 51).

Die Grotesken auf Schloss Ambras sind zwischen den Fenstern und gegenüber, zwischen den Porträts, ausgeführt. Die Kriegstrophäen und gemalten Musikinstrumente stechen in Ambras besonders hervor (Abb. 52). Waffen bedeuten in der Bildsprache der Renaissance einerseits Angriff, aber auch Verteidigung, sie können töten oder schützen. Sie symbolisieren nicht nur die körperlichen, sondern auch die geistigen Waffen als Kampfmittel gegen die Versuchungen des Bösen.²⁵⁷ Auch die Musikinstrumente haben, so wie die Waffen, in der Zeichensprache der Renaissance eine zweifache Bedeutung: Die Töne, die sie erzeugen, können sowohl Heiterkeit als auch Traurigkeit bewirken.²⁵⁸ Demgegenüber steht die in der Forschung weit verbreitete Meinung, dass Grotesken dem reinen Selbstzweck dienen und lediglich Dekorationsaufgaben erfüllen. Jedenfalls lässt sich für den Spanischen Saal auf Schloss Ambras keinerlei spanisches Motiv festmachen. Als Vorbilder für die Grotesken hier gelten die Grotesken, Kartuschen und Ornamente des Jan Vredeman de Vries, die Erzherzog Ferdinand II. im Klebeband „Grotteschi und Arabeschi“, einem seiner Graphikalben, verwahrte.²⁵⁹

4.2.6. Palazzo Ducale und das Arbeitszimmer des Vespasiano Gonzaga

Der Palazzo Ducale, die Residenz des Vespasiano Gonzaga, ist das älteste repräsentative Gebäude in Sabbioneta und wurde zwischen 1559 und 1578 errichtet (Abb. 53). Der Palazzo liegt in zentraler Lage am

²⁵⁷ Ludwig *Volkman*n, *Bilderschriften der Renaissance* (Leipzig 1996) 26.

²⁵⁸ Ebenda, 3.

²⁵⁹ Das Album befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien, Inventar Nummer KK6640. Ausführlich beschrieben ist es bei: Peter *Parshall*, *The Print collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 78 (Wien 1982) 139 – 184.

Hauptplatz von Sabbioneta und nimmt dessen ganze Querseite ein. Er diente als offizieller Wohnsitz des Herzogs. Über die Jahrhunderte veränderte sich der Palast, der Sims aus geschnitzter Eiche, ähnlich dem am Palazzo del Giardino, ging verloren. Auch der Palazzo Ducale war durch Übergänge mit den angrenzenden Gebäuden verbunden. Die Büsten auf den Konsolen, über den Fenstern des ersten Stockes, sind Harzkopien der Holzbüsten, die sich im Palastinneren befinden. Sie wurden erst im 19. Jahrhundert angebracht und sind nicht Teil des ursprünglichen Dekorationsprogrammes. Verschwunden sind über die Jahrhunderte die Fresken an der Fassade, darunter das herzogliche Wappen.²⁶⁰

Ein herausragender Saal im Palazzo Ducale war der sogenannte „Alba Saal“ oder „Goldene Saal“ (Abb. 54). Vespasiano widmete den Saal seinem engsten Verbündeten und Fürsprecher am spanischen Hofe, Don Álvarez de Toledo, III. Herzog von Alba (1507 – 1582).²⁶¹

Die mit Dukatenblattgold überzogene Decke gibt dem Raum innerhalb der Hierarchie des Gebäudekomplexes einen besonders hohen Stellenwert. Von der ursprünglichen Ausstattung hat sich nur der Kamin aus rotem Verona-Marmor erhalten. Der Sturz mit der herzoglichen Inschrift wird von zwei Konsolen mit Löwenköpfen und -pfoten getragen. Aus alten Inventarlisten geht hervor, dass auf dem Kamin die Büste von Fernando Álvarez de Toledo stand.²⁶² Die Büste war ein Werk des spanischen Hofkünstlers Leone Leoni.

Vom Goldenen Saal aus betrat man den sogenannten „Pferdesalon“. In diesem ungewöhnlichen Saal waren zehn hölzerne Reiterstatuen aufgestellt, die Vespasiano und seine Vorfahren darstellten. Von diesen zehn Statuen blieben vier bis heute erhalten (Abb. 55). „Es ist durchaus denkbar, dass Vespasiano mit der Aufstellung dieser Reiterstatuen im Alba-Saal die Kuriositätensammlungen des Erzherzogs Ferdinand II. von Bayern (sic!, gemeint ist Erzherzog Ferdinand II. von Tirol) in Schloss

²⁶⁰ Maffezzoli, Sabbioneta, 32.

²⁶¹ Fernando Álvarez de Toledo, 3. Herzog von Alba, wurde 1507 in Kastilien geboren. Er stieg aufgrund seiner militärischen Erfolge, wie die Schlacht bei Pavia (1525), der Belagerung von Tunis (1535), Schlacht bei Mühlberg (1547) rasch in der Gunst Karls V. auf. Nach Aufhalten am englischen und französischen Hof wurde Alba Statthalter der Niederlande (1567 – 1573). 1580 führte er den Feldzug gegen Portugal an, der 1580 in der Schlacht von Alcantara erfolgreich endete. Alba starb 1582 in Lissabon im Alter von 75 Jahren als Generalgouverneur der spanischen Krone.

Vgl.: Henry Kamen, *The Duke of Alba* (New Haven 2004).

²⁶² Maffezzoli, Sabbioneta, 40.

Ambras nachzuahmen trachtete und sich eine Art Heroischen Saal schaffen wollte. Die hölzernen und farblich gefassten Reiterstatuen der Ahnen Vespasianos sind einzigartig und ohne Vorbild und Nachfolge. Vermutlich wurde hier, ebenso wie eine Büste von Ferrante Gonzaga, auch die Porträtstatue des Herzogs von Alba untergebracht, die Vespasiano 1562 hatte anfertigen lassen.“²⁶³ Der Pferdesalon brannte zu Beginn des 19. Jahrhunderts nieder und wurde nicht wieder aufgebaut.²⁶⁴ Die vier erhaltenen Reiterstatuen werden heute im ersten Stock des Palazzo Ducale im sogenannten „Adlersaal“ präsentiert (Abb. 55).

Betritt man den Palazzo Ducale über den Haupteingang auf der zentralen Piazza, so befindet sich im Erdgeschoss linkerhand des Haupteingangs ein Raum, der heute als „Habsburgersaal“ bezeichnet wird. Während der letzten Restaurierungsarbeiten in den 1970er Jahren kamen Porträts von Kaiser Maximilian II. (Abb. 57) und Kaiser Rudolf II. (Abb. 58) an der Schmalseite gegenüber dem Fenster zum Vorschein (Abb. 56). Wie in den übrigen Räumen des Palazzo Ducale, ging auch hier ein Großteil der ursprünglichen Dekoration verloren. Es ist anzunehmen, dass weitere Herrscher aus dem Hause Habsburg in diesem Raum dargestellt waren.

Vespasiano unterstand mit seinem lombardischen Lehen den österreichischen Habsburgern und somit dem Kaiser, dem er auch seinen Titel als Herzog von Sabbioneta verdankte (vgl. Kapitel 4.2.1). Der Saal mit seiner Nähe zum Haupteingang ist als Gedenkort zu verstehen, der zeigte, wem Vespasiano seine Standeserhöhung und seine Karriere zu verdanken hatte. Die Funktion des Raumes könnte mit seiner unmittelbaren Nähe zum Eingang des Palazzo einem Empfangsraum entsprechen. Die Gestaltung des Raumes mit den Habsburgerporträts erfolgte nach 1578, also nach der Fertigstellung des Palazzo Ducale.²⁶⁵ Aus meiner Sicht könnte, wie schon bei der Günzburger Residenz, auch das „artium heriocum“ des Dominicus Custos als Vorlage für die Porträts gedient haben (vgl. Kap. 3.1.). Die Darstellung von Kaiser Maximilian II. (Abb. 59) und Kaiser Rudolf II. (Abb. 60), sowie die ovale Rahmung zeigen deutlich stilistische Gemeinsamkeiten, zudem sind die

²⁶³ Marten, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 192.

²⁶⁴ Maffezzoli, Sabbioneta, 42.

²⁶⁵ Marten, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien, 208.

Porträtierten (soweit erhalten) den Stichen im „artium heroicum“ sehr nahe.

Das dem Spanischen Saal auf Schloss Ambras zugrundeliegende Gestaltungskonzept findet sich auch im Arbeitszimmer Vespasiano Gonzagas im Palazzo Ducale wieder. Das Arbeitszimmer beherbergt die Ahnengalerie Vespasianos (Abb. 61): In einem umlaufenden Stuckband sind insgesamt 21 Porträts auf blauem Grund ausgeführt (Abb. 62). Neben Vespasiano, seiner zweiten Frau Anna von Aragón und seinem Sohn Luigi, sind die neun direkten Vorfahren des Gonzaga samt ihren Ehefrauen dargestellt, beginnend mit dem Gründer der Dynastie, Luigi da Gonzaga.

Die Ahnengalerie zeigt starke Ähnlichkeit zu dem Stuckrelief der Antichamera des Spanischen Saales auf Schloss Ambras (vgl. Abb. 15): Dort werden ebenso in einem umlaufenden Band römische Imperatoren auf blauem Grund dargestellt.²⁶⁶ Die Kaiser des Heiligen Römischen Reiches sahen sich als Nachfolger der römischen Kaiser.

Über der Reihe der Vorfahren Vespasianos ragt ein Tonnengewölbe mit verflochtenen Stuckformen, die sich in verschiedene Flächen unterteilen (Abb. 63). Dekoriert sind diese mit mythologischen, heidnischen und römischen Motiven. Das mittlere ovale Stuckbild zeigt den Sonnenwagen. Seitlich davon sind Ares und Hermes dargestellt. In sechs rechteckigen kleinen Flächen ist wohl ein Mythos oder eine Fabel, vor dem Hintergrund einer sich wiederholenden nordalpinen Landschaft, dargestellt. In vier weiteren kleinen Flächen sind die vier Jahreszeiten zu sehen, die übrigen Gewölbe zeigen Grottesken. Die beiden Schalen der Lünetten enthielten ursprünglich Marmorbüsten.

„Das Programm des Palazzo Ducale mit der Ahnengalerie und den Kaiserportraits, sowie das Aufstellen von Reiterstandbildern mit Rüstungen können in ihrer endgültigen Fassung, die in der zweiten Hälfte der 80er Jahre entstand, als Anlehnung an das historische und ästhetische Konzept in Ambras verstanden werden. Der genaue Platz Vespasianos und seiner Familie in der Weltordnung (mythologisches Programm der Ausmalung) und auch in der höfischen Hierarchie (Porträt-Darstellungen) wurde damit definiert. Die Reiterstandbilder entsprachen

²⁶⁶ Thomas Kuster, Das Kaiserzimmer. In: Sabine Haag (Hg.): *All' Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras*. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien (Wien 2011) 35 – 39.

dem verspäteten ritterlichen Geschmack in der burgundischen Tradition, die von Maximilian I. (1459 – 1519) eingeführt und von Ferdinand II. von Tirol weiterhin gepflegt wurde, und die in der Ausstattung der Rüstkammer sowie im Maximilian Grabmal²⁶⁷ zum Ausdruck kommt.“²⁶⁸ Bemerkenswert ist, dass im Falle von Sabbioneta Kulturtransfer vom habsburgischen Hof in Innsbruck, von Schloss Ambras, nördlich der Alpen nach Süden auszumachen ist. Dies ist insofern außergewöhnlich, als in den allermeisten Fällen ein solcher Kulturtransfer im 16. Jahrhundert immer von den Regionen südlich der Alpen nach Norden stattfand. Dem Spanischen Saal auf Schloss Ambras, der als bedeutender Saal der Renaissance im Alpenraum gilt, kommt somit eine überregionale Bedeutung zu.

4.2.7. Teatro all` Antica

Auch im von Vespasiano Gonzaga neuerbauten Theater der Stadt Sabbioneta kommt die Erinnerung an die Habsburger und den Kaiser nicht zu kurz. Das Teatro all` Antica wurde von 1588 bis 1590 nach einem Plan von Vincenzo Scamozzi (1548 – 1616) aus Vicenza erbaut. Es nimmt einen bedeutenden Platz in der Geschichte des Theaterbaus ein, da es das erste eigens für diesen Zweck errichtete Theatergebäude war.²⁶⁹

Die Fassadengestaltung mit ihrer überhöhten und bis ins Groteske betonten klassischen Formensprache der Renaissance war ein Lehrbeispiel für die Architektur des Manierismus (Abb. 64). Das Haus verfügte bereits über alle Funktionen des modernen Theaterbaus wie Bühneneingang, Publikumseingang, Foyer und Garderoben, Technikräume und ein festes Bühnenbild. Das Bühnenbild war ursprünglich eine feste Perspektive mit einer Piazza, einer Hauptstraße und Querstraßen. Die feste Bühne wurde im 18.

²⁶⁷ Gemeint ist das Grabmal (Kenotaph) Maximilians I. in der Hofkirche in Innsbruck mit seinen 23 lebensgroßen Bronzefiguren.

²⁶⁸ Marina *Dimitrieva-Einhorn*, Triumphbogen für den Kaiser. Die rudolfinischen Motive in der Residenzstadt von Vespasiano Gonzaga. In: Lubomir *Konečný* (Hg.), *Rudolf II, Prague and the World* (Prag 1998) 31 – 39, hier 35.

²⁶⁹ Wie die Studie von Mazzoni und Guaita hervorhebt, sind die älteren Theaterbauten wie das Teatro del Bertani in Mantua (1551), das Teatro Olimpico von Palladio in Vicenza (1585) und das Theater der Medici von Buontalenti in Florenz (1586) in bestehende Gebäude integriert worden, während das Teatro all` Antica in Sabbioneta das erste neuerrichtete Theatergebäude der Neuzeit ist. Vgl.: Stefano *Mazzoni*, *Ovidio Guaita*, *Il Teatro di Sabbioneta* (Florenz 1985).

Jahrhundert durch eine bewegliche ersetzt. Zur Beleuchtung der Bühne gab es ein System von Beleuchtungsträgern, die hinter den Kulissen mit Fackeln, Öllampen und Kerzen hantierten. Die Lichtquellen durchquerten Gläser mit verschieden gefärbtem Wasser, sodass für die damalige Zeit spektakuläre Effekte erreicht wurden.²⁷⁰ All diese Apparaturen sind leider nicht erhalten. Aus der Zeit Vespasianos sind von der Bühne und dem Zuschauerraum nur noch die Wände mit den Fresken, der Säulengang und die auf dessen Abschluss befindlichen Statuen erhalten (Abb. 65). Zwischen Bühne und Zuschauertribüne befinden sich an den beiden Wandflächen große Fresken. Darauf sind das Kapitol und die Engelsburg in Rom zu sehen. Diese Stadtszenen sind mit Bogen und Säulen gerahmt. Über der Engelsburg befindet sich im Bogen eine Widmung an Kaiser Rudolf II. (Abb. 66).²⁷¹ Die beiden großen Wandfresken dienten zur Verschmelzung des Parketts mit der Bühne und sollten die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Stadtszene der Bühne lenken und gleichzeitig die Illusion vermitteln, das ganze Theater sei nach außen in eine imaginäre, ideale Stadt geöffnet.²⁷² Seitlich von der Bühne befinden sich noch mehr Fresken, die ursprünglich schon Teil der Szene waren, unter anderem ist der Arbeitsplatz eines Wundarztes zu erkennen. Weitere Fresken täuschen die Anwesenheit zahlreicher Personen vor, darunter Chorknaben, Musiker, Damen und Ritter.

4.2.8. Das Kaisertor

Die Verteidigungsanlagen der neuerrichteten Stadt Sabbioneta waren von großer Bedeutung, lag sie doch in unmittelbarer Nähe der südlichsten Reichsgrenze. Die Stadt hat neben dem Kaisertor, der Porta Imperiale, noch einen weiteren älteren Stadtzugang, das 1567 erbaute Siegestor.

Die Errichtung der Befestigungsanlagen verlief parallel zum Ausbau Sabbionetas. Der Ausbau musste immer wieder aufgrund finanzieller Schwierigkeiten unterbrochen werden, dazu kam noch ein längerer Aufenthalt Vespasianos in Spanien von 1568 bis 1578. Nach der Rückkehr Vespasianos aus Spanien wurden die Bautätigkeiten zügig

²⁷⁰ Maffezzoli, Sabbioneta, 17.

²⁷¹ Die Inschrift lautet: D(ivo) RUDOLFO II CAES(ar) AUG(usto) FOEL(iciter) P(rincipanti).

²⁷² Maffezzoli, Sabbioneta, 20.

fortgesetzt. Die 1579 fertiggestellte Porta Imperiale war, wie aus ihrem Namen ersichtlich, eine Huldigung an Kaiser Rudolf II. Die Porta Imperiale ist das zweite Tor der Stadt, das man aus der Richtung von Mantua kommend erreicht. Sie ist somit nach Osten, in Richtung des Alten Reiches gerichtet (Abb. 67). Sie trägt die Innschrift VESPASIANUS D:G: DUX SABONETAE / PORTAM HANC IMPERIALI / NOMINE DECORATUM / CONSTRUENDAM CURVIT / ANNO SALUTIS MDLXXIX. Die Fassade ist komplett mit bossiertem weißem Marmor verkleidet und wird von drei bogenförmigen Öffnungen durchbrochen. Das Tympanon wurde erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgesetzt. Es ersetzte eine gefächerte Loggia mit Pfeilern, auf denen ein Zeltdach ruhte. Ursprünglich musste die Porta Imperiale ähnlich wie das Siegestor ausgesehen haben.²⁷³ Das Siegestor ist allerdings nach Westen ausgerichtet, in Richtung der spanisch beherrschten Lombardei. Mit der Wendung des Triumphbogens zum Reich und mit der Widmung an den herrschenden Kaiser Rudolf II. verlieh Vespasiano Gonzaga in der Porta Imperiale seiner Verbundenheit zum Kaiser und Lehnsherren Ausdruck. Diese Ehrerbietung an den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches wurde, wie auch im Theater von Sabbioneta, zur Schau gestellt.

Der Spanische Saal auf Schloss Ambras strahlt mit seinem den Herrschaftsanspruch betonenden Ausstattungsprogramm sowohl nach Günzburg, als auch nach Sabbioneta aus. Die Portraitgalerie der Landesfürsten von Tirol und jener der Markgrafen von Burgau unterstrichen jeweils den Herrschaftsanspruch Erzherzog Ferdinands II. wie auch den seines Sohnes Karl von Burgau. In beiden Fällen ging nach deren Tod die jeweilige Herrschaft wieder an die habsburgische Hauptlinie zurück.

In Sabbioneta finden sich, wie aufgezeigt, an vielen Stellen Huldigungen an das Haus Habsburg und an den Kaiser als obersten Lehnsherren. Auch die Sichtbarmachung der gemeinsamen Feinde ist ein Thema des künstlerischen Dekorationsprogrammes. Dies kann wiederum als eine Form der eigenen Herrschaftslegitimation, im Falle von Sabbioneta die des Vespasiano Gonzaga, verstanden werden.

Die enge Beziehung Vespasianos zu den Habsburgern, die in Ambras durch die Aufstellung der Rüstung Vespasianos und seiner Portraits und

²⁷³ Ebenda, 96.

die seiner Familie dokumentiert wurde, fand in Sabbioneta ihre Bestätigung und künstlerische Auslegung. Die Treue zum habsburgischen Kaiser zieht sich wie ein roter Faden durch die Bauwerke Sabbionetas. Im Palazzo Ducale wurde dies mittels der Habsburger Portraits und den Reiterstatuen ausgedrückt, die sich auf die spanisch-burgundische Tradition beziehen. Die Ausgestaltung der Galleria all' Antica im „habsburgischen Sinne“ als Kunst- und Wunderkammer zeugt nochmals von dieser Orientierung.²⁷⁴ Und schließlich sollte der hypothetische triumphale Einzug des Kaisers durch das ihm gewidmete Stadttor die Omnipräsenz des Kaisers in der Residenz seines Untertanen, des Herzogs von Sabbioneta, zur Schau stellen.

²⁷⁴ *Dimitrieva-Einborn*, Triumphbogen für den Kaiser, 37.

5. Der Spanische Saal der Prager Burg

Die Prager Burg ist seit über 1000 Jahren politisches und geistliches Zentrum Böhmens. Im Laufe ihrer Geschichte war der Hradschin Residenz von Fürsten, Königen, Bischöfen und unter der Regentschaft Kaiser Rudolfs II. (1576 – 1612) das Herrschaftszentrum des Heiligen Römischen Reiches. Im Zeitalter der Renaissance stellten Herrscher besonders hohe Ansprüche an ihre Residenzen. So ließen Kaiser Ferdinand I. (1503 – 1564) und sein Sohn, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, der, bevor er die Regentschaft über Tirol und Vorderösterreich übernahm, zunächst als Statthalter von Böhmen (1547 – 1567) wirkte, von 1526 an die Burg großzügig umbauen und erweitern. Ihr Werk setzte Kaiser Rudolf II. (1552 – 1612) fort, unter anderem mit der Errichtung des Spanischen Saales und weiterer repräsentativer Gebäude. Seit dem 20. Jahrhundert bildete die Prager Burg das politische Zentrum der Tschechoslowakei und bildet nun das politische Zentrum der Tschechischen Republik.

5.1. Kaiser Rudolf II. und die Prager Burg

Der spätere Kaiser Rudolf II. (1552 – 1612) und sein um ein Jahr jüngerer Bruder Ernst (1553 – 1595) wurden als Jugendliche zwischen 1564 und 1571 an den Hof ihres Onkels König Philipp II. von Spanien geschickt. Rudolf lernte in dieser Zeit sämtliche Residenzen des spanischen Königs kennen, einige davon waren gerade fertig gestellt worden.²⁷⁵

Der bedeutendste Neubau König Philipps II. von Spanien war der Escorial nahe Madrid. Auf den jungen Rudolf, wie auf jeden seiner Zeitgenossen, musste die Anlage, die gleichermaßen Kloster wie Residenz war, schon alleine wegen ihrer imposanten Größe einen starken Eindruck gemacht haben.²⁷⁶ Die Verbindung von Kloster und königlicher Residenz stellt eine Besonderheit dar und steht in engem Zusammenhang mit der Herrschaftslegitimation der Habsburger in Spanien, sie gibt Zeugnis deren tiefverwurzelter katholischer Identität: „The Escorial project was the architectural manifestation of the entire Spanish curriculum of the archdukes. A building that was fundamentally

²⁷⁵ *Mayer-Löwenswerdt*, Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien, 25.

²⁷⁶ Ebenda, 30.

Catholic – both monastery and temple – it also provided a recreation haven for the royal family. Originally, it had been built in commemoration of the first military victory of Phillip II., and the Spanish saint who had made the victory possible – St. Lawrence. Together with the relics of St. Lawrence, the building was to house an enormous collection of relics of all the Spanish saints who had made Catholicism an inseparable element of the history and identity of the Spanish kingdoms. Inseparable, however, from the cult of saints was the cult of dynasty: the Escorial is, above all, the pantheon of the Spanish Habsburgs. And so, it was once church, palace, and mausoleum, reflecting the mindset of the Habsburg dynasty, divided threefold, as in the prophet Ezekiel's description of the new temple of Salomon: The Domus Sacerdotum, the Domus Regia, and the Domus Domini.²⁷⁷

Demzufolge kann der Escorial als ein neuerrichteter Salomonischer Tempel verstanden werden. Jimenez Diaz stellt weiters die Hypothese auf, dass die Bauvorhaben Kaiser Rudolfs II. auf der Prager Burg ebenfalls einer Neuerrichtung des Salomonischen Tempels entspricht.²⁷⁸ Der Aufenthalt des jugendlichen Rudolf in Spanien und seine Kenntnisse, sowohl des Escorial, wie auch der weiteren königlichen Bauvorhaben Philipp II. von Spanien, beeindruckten ihn zweifelsohne. Der Spanische Saal auf der Prager Burg hat jedoch nicht ein direktes bauliches Vorbild in den spanischen Königspalästen. Die Namensgebung ist vielmehr als Gedächtnisort, wie auch in der Funktion als Galerie zu suchen.

5.2. Rudolfs Jugendjahre in Spanien

Rudolf kam 1564 als Zwölfjähriger gemeinsam mit seinem damals elf Jahre alten Bruder Ernst nach Spanien. Spanien sollte für die beiden jungen Erzherzöge für die nächsten sieben Jahre zur neuen Heimat werden, in der sie einen Großteil ihrer Jugend verbringen sollten.

Der Aufenthalt selbst wurde schon drei Jahre vor Abreise der Erzherzöge vorbereitet, also seit dem neunten Lebensjahr des Thronfolgers. Aus den

²⁷⁷ Pablo *Jiménez Díaz*, Spain, Prague, and the Habsburg Ideology. Some Aspects of the Architecture of Rudolf II. In: Lubomir *Konečný* (Hg.), Rudolf II, Prague and the World (Prag 1998) 11 – 16, hier 13.

²⁷⁸ Ebenda, 14.

Korrespondenzen zwischen den beiden Vettern Kaiser Maximilian II., dem Vater von Rudolf und Ernst und dem spanischen König Philipp II. geht hervor, dass einer der Hauptgründe für den Aufenthalt die Sicherstellung der katholischen Erziehung der beiden Buben war. Im Heiligen Römischen Reich selbst war die Frage nach dem wahren Glauben bereits voll entbrannt. Die Mutter der beiden jungen Erzherzöge, Kaiserin Maria, zugleich die Schwester König Philipps II., kann ebenfalls als treibende Kraft hinter dem Spanienaufenthalt gesehen werden. Für sie war eine strenge katholische Erziehung in Wien nicht gewährleistet.²⁷⁹ Auch die Möglichkeit, dass einer ihrer beiden Söhne dereinst den spanischen Thron besteigen könnte, da von einer möglichen Sukzessionsunfähigkeit des Don Carlos auszugehen war, kann als Motivation für die Reise angesehen werden.²⁸⁰

Am 8. November 1563 traten die beiden Erzherzöge von Wiener Neustadt aus die Reise nach Spanien an, wo sie am 17. März 1564 eintrafen. Adam Dietrichstein begleitete als Obersthofmeister die beiden Erzherzöge nach Spanien. Aus seinen Briefen an Kaiser Maximilian II. geht hervor, dass Rudolf und Ernst von ihrem Onkel König Philipp II. von Spanien sehr herzlich und familiär aufgenommen wurden.²⁸¹

Die heißen Sommermonate verbrachten sie in den königlichen Residenzen in Aranjuez und Bosque de Segovia, den Herbst und Winter in der Regel in Madrid. 1570 reisten sie im Gefolge Philipps II. nach Cordoba und Sevilla. Neben der Erziehung nahmen die Erzherzöge an Jagden, höfischen Festen und Zeremonien teil und vor allem an der aktiven Religiosität, die in Spanien so ausgeprägt war wie nirgends sonst. Der Tagesablauf der jungen Erzherzöge war streng geregelt und gut ausgefüllt: Etwas vor sieben Uhr standen die beiden Knaben auf, studierten von sieben bis neun Uhr, hörten dann die Messe und begaben sich anschließend zu König Philipp II., bei dem sie etwa eine halbe Stunde verweilten. Um zehn Uhr erfolgte die erste Mahlzeit. Die Zeit danach bis 13 Uhr war frei. Von 13 bis 16 Uhr setzte sich der Unterricht fort. Zwischen 16 und 17 Uhr war Tanz- oder Fechtstunde, zwischen 17 und 18 Uhr nahmen sie wieder eine Mahlzeit ein. Nach dem Nachtmahl begaben sich die Buben zur spanischen Königin. Etwa gegen 20 Uhr

²⁷⁹ *Mayer-Löwenswerdt*, Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien, 8.

²⁸⁰ Ebenda, 9.

²⁸¹ Ebenda.

gingen sie zu Bett. Die Unterrichtsgegenstände umfassten vor allem Latein, Lektüre und Verfassen von Briefen, Geschichte und Politik. Die spanische und französische Sprache dürften sie nur durch Konversation erlernt haben.²⁸² Unterricht in Deutsch erhielten sie wohl schon aus dem Grund, sie an die Heimat zu binden.²⁸³

Am 18. Juli 1571 verließen die Erzherzöge Barcelona mit dem Schiff in Richtung Genua, um ihre Heimreise nach Wien anzutreten. Vor der Abreise von Barcelona ließ Philipp II. ihnen noch ein Ehrengeschenk von 30.000 Escudos aushändigen.²⁸⁴ Am 23. August 1571 trafen sie nach siebenjährigem Aufenthalt in Spanien wieder in Wien ein. Sie waren nun 19 bzw. 18 Jahre alt.

Die Jahre, die Rudolf II. in Spanien verbracht hatte, prägten ihn tief, vor allem das Zeremoniell am Hofe der spanischen Habsburger. Dass die Erzherzöge auch im Alter ihre spanische Art beibehielten, belegt auch die Bemerkung von Rudolfs Nachfolger am Prager Hof, Kaiser Matthias, man erkenne jene Hofangehörigen, die in Rudolfs Dienst gestanden haben, sofort an ihrem ehrfürchtigen Benehmen und ihrer tiefen Verbeugung.²⁸⁵ Dies kann man auch in einem Bericht des venezianischen Gesandten am Kaiserhof, Giovanni Corraro, aus dem Jahr 1574 erkennen: „...sie haben von ihrer Erziehung in Spanien etwas, was ihnen ebenso schädlich, wie das andererseits nützlich sein kann, und zwar einen gewissen Stolz, sei es im Schreiten, sei es in jeder anderen ihrer Gebärden, der sie, ich möchte nicht verhasst sagen, um dieses unerfreuliche Wort zu vermeiden, aber jedenfalls viel weniger beliebt macht, als sie es sein könnten. Denn es widerspricht in jeder Hinsicht dem hiesigen Landesbrauch, der beim Fürsten eine gewisse familiäre Redeweise verlangt, und es gilt als eine aus Spanien mitgebrachte Eigenschaft, die gewiss als schlecht und verabscheuungswürdig angesehen wird. Als sie aus Spanien gekommen waren, bemerkte dies seine Majestät (Kaiser Maximilian II., Anm.), machte sie darauf aufmerksam und befahl ihnen, ihr Verhalten zu ändern. Er hat das dann mehrmals getan, wie man weiß, und da es nichts oder nur wenig half, musste er eines Tages, um ihr Ansehen zu retten, lachend sagen, dass sie es auch mit ihm so machten,

²⁸² Mayer-Löwenschwerdt, Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien, 51.

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Ebenda, 39.

²⁸⁵ Gertrude Schwarzenfeld, Rudolf II.. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges (München 1979) 25.

wobei er darlegen wollte, dass sie es nicht aus Hochmut täten, sondern aus einer tief eingewurzelten Gewohnheit, dass sie diese kaum ändern könnten, und gewiss werden sie von denjenigen, die ihnen dienen oder als Prinzen näheren Umgang mit ihnen haben, mit guter Veranlagung und als sehr höflich bezeichnet, aber die Menge, die nicht so weit eindringt und sich auf äußeren Schein verlässt, nimmt Anstoß und deutet das als Hochmut und das umso mehr, als sie von Natur aus nicht sehr gesprächig sind.“²⁸⁶

Die Jugendjahre in Spanien prägten Rudolf II. so, dass er später auch als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches seine Verbundenheit zu Spanien immer wieder zum Ausdruck brachte, wie es auch am neuerrichteten Spanischen Saal der Prager Burg zu sehen ist. In den Jahren, die Rudolf in Spanien verbrachte, entstanden wichtige Bauvorhaben König Phillips II.. Der kunstinteressierte spanische König schätzte neben der Malerei die Architektur und ihre Möglichkeiten zur Repräsentation besonders.²⁸⁷ Rudolf lernte diese höfischen Bauwerke während seines Aufenthalts in Spanien kennen, so zum Beispiel die Residenz in Valencia, den Palacio Real Aranjuez, das Jagdschloss La Aceca und die Baustelle des Escorial in der Nähe von Madrid.²⁸⁸ Die Baukunst des Hofes in Spanien muss zweifellos einen großen Eindruck auf Rudolf gemacht haben.²⁸⁹

Von den Kenntnissen der Bauwerke der spanischen Habsburger und deren ideologischem Anspruch sind die Bauvorhaben Kaiser Rudolfs II. auf der Prager Burg geprägt:

Der Prager Hradschin vereinheitlichte die wesentlichen Grundideen des Machtanspruches der Habsburger. Die Prager Burg ist ein Symbol für die böhmische Geschichte und ihr politisches Zentrum. Ziel war es, den Anspruch der Habsburger auf die böhmische Krone zu verdeutlichen. Vor dem Hintergrund der religiösen Spannungen in Böhmen fand die Verteidigung des Katholizismus in Böhmen und im Reich seinen baulichen Kristallisationspunkt in der Prager Burg mit dem mittelalterlichen Veitsdom, dessen Kapellen, sowie der Darstellung von lokalen Heiligen und Schutzpatronen.

²⁸⁶ Zitiert nach: *Schwarzenfeld*, Rudolf II., 30.

²⁸⁷ Fernando *Checa*, Felipe II, mecenas de las artes (Madrid 1992) 47.

²⁸⁸ *Mayer-Löwenschwerdt*, Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien, 26.

²⁸⁹ Ebenda.

Zu den wesentlichen Bauvorhaben der Prager Burg in der Regierungszeit Kaiser Rudolfs II. zählte die Restaurierung des spätgotischen Vladislav – Saales und die Erweiterung, beziehungsweise Errichtung des zweiten und dritten Burghofes.

Die Errichtung des Spanischen Saales gliedert sich in diese räumliche Ausdehnung der Prager Burg nahtlos ein. Rudolf II. zeigte auch nach seiner Rückkehr aus Spanien weiterhin sehr großes Interesse an den Bauvorhaben seines spanischen Onkels König Philipp II. und ließ sich über die bedeutendsten dieser Bauvorhaben durch Berichte und Zeichnungen immer wieder informieren.²⁹⁰

1588 beauftragte Rudolf II. seinen Gesandten am spanischen Hof, Hans Khevenhüller (1538 – 1606), Zeichnungen der Paläste und Residenzen Phillips II. von Spanien zu besorgen.²⁹¹ Besonders an Aranjuez und dem Escorial war Rudolf interessiert. 1588 sandte Khevenhüller Rudolf II. Zeichnungen von Valsain, La Aceca und Aranjuez. Vor allem die Landschafts- und Gartengestaltungen der spanischen Verwandten finden sich in Rudolfs Bauprojekten in und um Prag wieder.²⁹² Dazu gehören die Gärten der Prager Burg, Schloss Brandeis und Bubenec. In einem Brief vom 29. April 1589 kündigte Khevenhüller an, Ölbilder von Aranjuez und von der Casa del Bosque de Segovia nach Prag zu senden. Außerdem wurde angekündigt, ein Druckwerk mit mehreren Ansichten des Escorial zu übermitteln.²⁹³ 1590 erhielt Rudolf dieses Druckwerk mit dem Titel „Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial“, das neben Abbildungen und Idealisierungen des Escorial auch das Konzept der ganzen Anlage erläutert.²⁹⁴

²⁹⁰ Vgl.: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 13 (Wien 1892) nos. 9547, 9560, 9590.

²⁹¹ Ebenda.

²⁹² Jiménez Díaz, Spain, Prague and the Habsburg Ideology, 13.

²⁹³ Vgl.: OeStA/KA ZSt Hofkammer, Hofkammerakten: Spanische Akten. Zit. nach: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 13 (Wien 1892) Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof-, und Staatsarchiv in Wien, nos. 9615 „[...] Item mer das Granvelanisch buech von´s Albrecht Durrers abrissen von aigner hand. Mer drei täfel von´s Geronimo Bosco hand, also auch das gepeu de sanct Lorencio el Real in khupfer gestochen. Dero sein zehen stück. Arenjuez y la casa des bosque de Segovia läst der khünig in öhlfarben stellen, hat aber darumben, das vill weil bedarf, auf dies mall nicht khunen fertig werden; solle geliebt´s gott, volgen.

²⁹⁴ Catherine Wilkinson Zerner, Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain (New Haven 1994).

5.3. Baugeschichte des Spanischen Saales

Der Südflügel der Prager Burg, der der Stadtseite zugewandt ist, beherbergte die Repräsentations- und Privaträume des Kaisers. Die hierarchische Reihenfolge der Räume entsprach den Anforderungen an Residenzanlagen im späten 16. und 17. Jahrhundert.

Im Nordtrakt der Prager Burg, zwischen Hirschgraben und dem zweiten Burghof, befinden sich im ersten Stock der Große Neue Saal (Abb. 68), sowie der Spanische Saal (Abb. 69 und Abb. 70). Der Große Neue Saal wurde zwischen 1601 und 1606 errichtet. Der Spanische Saal entstand zwischen 1596 und 1598. Diese Namenszuschreibung ist mit den Quellen aus dem frühen 17. Jahrhundert gesichert.²⁹⁵ Der Spanische Saal trägt heute die Bezeichnung „Rudolfsgalerie“, während der Große Neue Saal heute als „Spanischer Saal“ bezeichnet wird. Für die weitere Untersuchung und Überlegungen zum Spanischen Saal der Prager Burg ist jedoch die Namenszuschreibung aus der Frühneuzeit ausschlaggebend. Im Erdgeschoss, unter den beiden neuerrichteten repräsentativen Sälen, waren die Pferdeställe lokalisiert. Heute ist in diesen ehemaligen Stallungen (Abb. 71) die Gemäldegalerie der Prager Burg untergebracht.²⁹⁶

Der ältere der beiden Säle, der Spanische Saal, ist vom Grundriss lang und schmal. Er dürfte ursprünglich mit Bildern ausgestattet gewesen sein,

²⁹⁵ Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schatz- und kunstcamer zue Praag seind gefunden und auf ihrer mayestät ihrer fürstlich gnaden von Liechtenstein bevelch seind den 6.decembris anno 1621 inventirt worden wie volgt: [...]. Abgeduckt im: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25 (Wien 1905) XIV – LXXV.

²⁹⁶ Die Gemäldegalerie der Prager Burg befindet sich seit 1965 in den ehemaligen Stallungen und somit eine Etage unter dem Spanischen Saal, wo sich ursprünglich ein Teil der Gemäldesammlung Rudolfs II. befand. Seit der Regierungszeit Maria Theresias gab es keine Gemäldegalerie mehr auf der Prager Burg. Einige verbliebene Werke dienten zur Dekoration der Räume und Appartements. Noch 1962 ließ das kommunistische Regime alle verbliebenen Bilder Alten Meister aus den Räumen der Prager Burg entfernen und auf Schloss Opocno einlagern. Diese Gemälde entsprachen nicht den Repräsentationsansprüchen einer kommunistischen Führung. Dem großen Engagement und der Überzeugungsarbeit einiger Kunsthistoriker und Restauratoren ist es zu verdanken, dass 1965 die Gemäldegalerie der Prager Burg eröffnet werden konnte. Vgl.: Informationstafel zur Geschichte der Gemäldegalerie der Prager Burg, Obrazárna Pražského hradu, Prag - Juli 2019.

aufgrund seines Grundrisses entsprach er somit dem Raumtyp einer Galerie.²⁹⁷

Der um einige Jahre jüngere Große Neue Saal weist einen deutlich größeren Grundriss auf als der Spanische Saal. In den Wandnischen des Großen Neuen Saales befanden sich überlebensgroße Tonfiguren antiker Götter und Büsten römischer Kaiser, die der Hofkünstler Rudolfs II., Adrien de Vries, anfertigte.²⁹⁸

Der Nordflügel der Prager Burg, wo sich der Spanische Saal und der Große Neue Saal befindet wurde dem Florentiner Architekten Giovanni Gargiolloi zugeschrieben. Der Große Neue Saal wurde von dem aus Trient stammenden Giovanni Maria Filippi errichtet.²⁹⁹

Die Baugeschichte des Großen Neuen Saales und des Spanischen Saales in der Prager Burg lassen sich wie folgt zusammenfassen:³⁰⁰ Der Große Neue Saal besaß zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung eine über die komplette Decke reichende Holzkassettendecke, die aus statischen Gründen von Mittelsäulen getragen wurde. Der Hofsnitzer Bernhard Erhardt gestaltete diese Holzkassettendecke. Eine solche Deckenlösung findet sich auch im etwa dreißig Jahre älteren Spanischen Saal auf Schloss Ambras. Vermutlich wurde der Holzplafond jedoch ursprünglich für den Spanischen Saal der Prager Burg geschaffen. Somit wäre der Spanische Saal in Prag, ebenso wie der Spanische Saal in Ambras, mit einer Holzkassettendecke ausgestattet gewesen. Nach der Ansicht von Ivan Muchka wurde nach der Errichtung des größeren Neuen Saales der Holzplafond, der für den Spanischen Saal vorgesehen war, in den Neuen Großen Saal übertragen und die noch fehlenden Holzdeckenfelder – die Fläche des Plafonds im Neuen Großen Saal ist deutlich größer – ergänzt.³⁰¹ Es ist anzunehmen, dass Rudolf II. für seine Gemäldegalerie im Spanischen Saal der Prager Burg dann doch eher eine moderne Lösung als die nordalpin wirkende Holzkassettendecke bevorzugte. 1597

²⁹⁷ Petr Fidler, Jindřich Vybřál, Der Spanische Saal und die Rudolfsgalerie in der Prager Burg. Architektur und Ausschmückung, online unter <https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2FAktion.workplace.cz%2FDZS%2FAktion.nsf%2Fa0d5ab26177583e9c1256b730064b5f8%2Fc575b13d05c52c47c12575ad00333e33%2F%24FILE%2F54p12-Bericht.doc&wdOrigin=BROWSELINK> (18.11.2022).

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Ebenda.

³⁰⁰ Ebenda.

³⁰¹ Ivan Prockop Muchka, Architektur in Prag und München um 1600 – eine Juxtaposition. In: Beket Bukovinská/Lubomír Konečný (Hg.), München – Prag um 1600 (Prag 2009) 143 – 154.

fiel die Entscheidung, im Spanischen Saal die ursprünglich vorgesehene Holzkassettendecke durch einen gemalten Plafond zu ersetzen. Paul Vredeman de Vries schuf die Deckenmalerei.³⁰²

Friedrich Polleroß geht davon aus, dass der Spanische Saal und der Große Neue Saal mit Scheinarchitektur ausgestattet waren und legt einen Bericht des Carel von Mander aus dem Jahr 1604 als Quelle vor.³⁰³ Dort wurde die Scheinarchitektur von Adriaen de Vries und seines Sohnes Paul wie folgt beschrieben: „Von Hamburg ging [Adriaen, Anm.] de Vries nach Prag, wo sein Sohn Paul, der in dieser Kunst [Perspektivenmalerei, Anm.] gleichfalls ein hervorragender Meister war, für den Kaiser eine 200 Fuss lange und 80 Fuss breite Deckenmalerei auf Leinwand ausführte und zwar so, dass er das Gewölbe durch verkürzte Pfeiler erhöhte, die Wölbung mit Grottesken verzierte und in der Mitte eine große runde Öffnung anbrachte, alles genau perspektivisch. In einem anderen kleineren Saal malte er eine ebenfalls genaue perspektivische Decke. Hier waren die zwölf Monate dargestellt, und in der Mitte befand sich ein großes Rundbild mit blitzbewehrtem Jupiter verkürzt gesehen, wie überhaupt alles: Pfeiler, Bäume und Häuser perspektivisch verkürzt gegeben ist. Auf den Wunsch des Kaisers malte Paul in dem kleinen Saale noch die perspektivische Darstellung einer Galerie, die einen Durchblick auf einen Garten mit einem Springbrunnen gewährte, welche der Kaiser, irregeführt, mehrmals durchschreiten wollte. [...] Ferner hat de Vries für den Kaiser [...] Räume gebaut, in denen er seine Gemälde geordnet aufhängen konnte, und es bewerkstelligt, dass er überall an seinem Hof durch bedeckte Räume und ungesehen gehen könne.“³⁰⁴

Eine solche qualitativ hochwertige Scheinarchitektur von besonderer illusionistischer Qualität findet man auch in der wenige Jahre zuvor errichteten Galleria degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta (vgl. Kap. 4.2.4, Abb. 37 und Abb. 38).

³⁰² Friedrich Polleroß, „Kayserliche Schatz- und Kunstkammer.“ Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert. In: Sabine Haag (Hg.), Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15 (Wien 2015) 255 – 295, hier 259.

³⁰³ Carel von Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke (Wiesbaden 2000) 279. Zit. nach: Polleroß, „Kayserliche Schatz- und Kunstkammer, 259 f.

³⁰⁴ Ebenda.

Die reichen Stuckaturen im Großen Neuen Saal stammen von Giovanni Battista Soviano und Olivera de Olivieri. In den Nischen wurden ab 1609 überlebensgroße Skulpturen von Adrien de Vries aufgestellt, die antike Götter verkörperten. Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sind kaum Quellen überliefert, welche die Baugeschichte der Prager Burg dokumentieren.

Die weitere Entwicklung der beiden Säle des Kaiser Rudolf II. kann daher nur rudimentär betrachtet werden.³⁰⁵

Bereits um 1676 traten an den Stützmauern des Großen Neuen Saales Bauschäden auf, die auf ein schlechtes Fundament hindeuteten. Außerdem wirkte sich das Grabendach über dem Saal durch sein großes Gewicht negativ auf die Statik aus. 1685 legte der Architekt Jean Baptiste Matthey Pläne für die Sanierung vor, die aber nicht realisiert wurden.

Erst 1743 wurde das Grabendach durch ein Satteldach ersetzt. Außerdem erhielt der Große Neue Saal eine neue Holzdecke. Die Decke des Raumes wurde um zweieinhalb Meter angehoben. Im Rahmen dieser Umbauarbeiten wurden auch die ovalen Fenster, die den gesamten Saal umlaufen, eingezogen. 1757 entfernte man die Mittelsäulen des Großen Neuen Saales, denn dieser wurde durch den Angriff preußischer Truppen im Siebenjährigen Krieg (1756 – 1763) stark beschädigt.

Seit dem 18. Jahrhundert wird der Große Neue Saal als „Spanischer Saal“ bezeichnet, während der eigentliche Spanische Saal die Bezeichnung „Rudolfsgalerie“ erhielt. Diese Bezeichnung hat sich bis in die Gegenwart gehalten.³⁰⁶

Für diese Arbeit und die bessere Lesbarkeit ist es jedoch notwendig, die Begriffe, wie sie zur Entstehungszeit Anfang des 17. Jahrhunderts verwendet wurden, beizubehalten.

Nicolo Pacassi gestaltete von 1769 bis 1774 die Außenfassade der Säle zum Burghof und Richtung Hirschengraben neu. 1812 wurden Toiletten zwischen dem Spanischen Saal und dem Großen Neuen Saal installiert. Abbildung 72 zeigt den Großen Neuen Saal (nunmehr „Spanischen

³⁰⁵ Petr Fidler, Jindrich Vybiral, Der Spanische Saal und die Rudolfsgalerie in der Prager Burg. Architektur und Ausschmückung, online unter <http://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2Faktion.workpl ace.cz%2FDZS%2FAktion.nsf%2Fa0d5ab26177583e9c1256b730064b5f8%2Fc575b13 d05c52c47c12575ad00333e33%2F%24FILE%2F54p12-Bericht.doc&wdOrigin=BROWSELINK> (18.11.2022).

³⁰⁶ Jindrich Vybiral, Die Prager Burg im 19. Jahrhundert. In: Werner Telesko (Hg.), Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert (Wien 2010) 191 – 205, hier 197.

Saal“) im Jahre 1833 anlässlich einer von Kaiser Franz I. (1768 – 1835) eröffneten Ausstellung böhmischer Gewerbe und Fabrikprodukte.³⁰⁷ Der Saal ist auf Abbildung 72 in dem Zustand zu sehen, in dem er sich bis zur Renovierung Mitte des 19. Jahrhunderts befand. Mit den Umbauten der 1860er Jahre erhielt der Große Neue Saal schließlich sein heutiges Aussehen. 1836 wurde der Große Neue Saal in Vorbereitung der Krönung Kaiser Ferdinands I. zum böhmischen König renoviert.

Die letzten umfangreichen Umbauten des Großen Neuen Saales wurden zwischen 1865 und 1868 durchgeführt. Die Arbeiten erfolgten nach den Plänen von Hans von Ferstel, Ferdinand Kirschner und dem Bildhauer Auguste la Vigne. Den Anlass gab wiederum eine Krönung, diesmal die Kaiser Franz Josephs I. (1830 – 1916) zum böhmischen König. Dass eine bevorstehende Krönung zu Umbauarbeiten führte, ist in der Literatur oft erwähnt. Tatsächlich dürften Renovierungs- und Instandsetzungsmaßnahmen unabhängig davon bereits vor dem geplanten Festakt im Jahr 1860 vorbereitet worden sein.³⁰⁸ Die Krönung Kaiser Franz Josephs I. zum König der Länder der böhmischen Krone, diese Krönungen hatten bis dahin immer im Veitsdom stattgefunden, entfiel jedoch. In den Umbauplänen der 1860er Jahre wird der Große Neue Saal nicht mehr als „Spanischer Saal“ bezeichnet, sondern als „Deutscher Saal“ titulierte.³⁰⁹ Welche politische Aussagekraft die wechselnde Namensgebung haben kann, lässt sich an dieser Episode klar darlegen: Der Nationalitätenkonflikt der Donaumonarchie wirft hier schon seinen Schatten voraus.

Die Prager Säle erfuhren in ihrer Namensgebung auch in jüngerer Vergangenheit eine Vereinnahmung für politische Propagandazwecke. So ist in einem Kunstführer aus der Zeit des Dritten Reiches – titulierte mit „Die Burg zu Prag“ – der Große Neue Saal wieder als „Deutscher Saal“ aufgeführt:³¹⁰ „Wie kaum eine andere deutsche Burg ist die Burg von Prag Ausdruck und Wahrzeichen der Kaisermacht [...] Damit ist sie gebautes Symbol eines Jahrtausends deutscher Reichsgeschichte“.³¹¹ Dieses plumpe Beispiel von NS-Propaganda lässt die sinnfällige

³⁰⁷ Rudolph *Glaser*, Denkbuch über die Anwesenheit Ihrer K.K. Majestäten Franz I. und Caroline Auguste in Böhmen im Jahre 1833 (Prag 1836).

³⁰⁸ *Vybiral*, Die Prager Burg im 19. Jahrhundert, 197.

³⁰⁹ Archiv der Prager Burg, Sammlung Alter Pläne, Bauten und Reparaturen, Pläne Nr. 116/15 und 116/21.

³¹⁰ Führer zu großen Baudenkmälern, H. 93 (Berlin 1945) 12.

³¹¹ Ebenda, 14.

politische Aussagekraft von Raumbezeichnungen leichter erfahrbar machen, als dies für die Spanischen Säle Mitteleuropas der Frühen Neuzeit auf den ersten Blick ersichtlich ist und wo die Macht des Vergessens bereits Oberhand hat.

Aus der Zeit des letzten Umbaues zur Mitte des 19. Jahrhunderts stammen auch die Spiegel im Großen Neuen Saal und im Spanischen Saal. Diese Spiegel verdecken Wandmalereien aus der Zeit Maria Theresias und sollen die Räume noch größer wirken lassen. Die vier Statuen in den Nischen der beiden kürzeren Wände des Großen Neuen Saales repräsentieren Kunst, Wissenschaft, Handel und Industrie. Sie stammen von dem Bildhauer Auguste La Vigne, ebenso wie die Figuren zwischen den ovalen Oberfenstern.³¹² Die vergoldeten elektrischen Luster und Wandappliken wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts eingebaut.³¹³

Sehr bemerkenswert ist, dass die Stuckarbeiten an den beiden langen Wänden des Großen Neuen Saales im Großen und Ganzen aus der Zeit Kaiser Rudolfs II., also der Entstehungszeit des Saales, stammen und damit teilweise den ursprünglichen Charakter wiedergeben. Die Dekoration der beiden kürzeren Wände, ebenso wie die Galerieaufbauten, stammen hingegen von den Umbauten der 1860er Jahre.³¹⁴

Besonders betont werden muss der Hinweis Jindřich Vybrals, dass im Zuge der Umbauarbeiten des 19. Jahrhunderts Kaiserportraits ein Bestandteil der Ausstattung des Großen Neuen Saales sein sollten. Die Ausführung dürfte jedoch an den Kosten gescheitert sein, daher dekorierte man die Flächen mit Spiegeln.³¹⁵ Die geplante Dekoration mit den Kaiserporträts der Habsburger fällt in die Mitte des 19. Jahrhunderts – zeitgleich wie die Instandsetzung des Spanischen Saales auf Schloss Ambras und dessen Dekorationsprogramms sämtlicher Tiroler Landesherren. Offenbar diente in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Einrichtung beziehungsweise Wiederherstellung von Ahnengalerien als Konzept zur Herrschaftslegitimierung in einigen habsburgischen Residenzen. Gerade in Prag muss man eine solche Ahnengalerie vor dem Hintergrund des aufkommenden

³¹² *Vybrál*, Die Prager Burg im 19. Jahrhundert, 203.

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ Ebenda, 198.

³¹⁵ Ebenda, 203.

Nationalitätenkonfliktes als Darstellung der Herrschaftslegitimation der Habsburger für die Länder der böhmischen Krone verstanden wissen. Ein Bericht des Hofarchitekten Ferdinand Kirschner vom 28. August 1865 zeigt, in welchem verwahrlosten Zustand die beiden Säle damals waren. Demnach drohte unmittelbar der Einsturz der Decken. Das Finanzministerium in Wien genehmigte am 28. Mai 1865 eine außerordentliche Dotation zum Zwecke der Erneuerung. Da im Spanischen Saal [gemeint ist der Große Neue Saal] ursprünglich manieristische Stuckdekoration erhalten wurde, entwarf Kirschner nur eine neue Verzierung der Decke und der oberen Wandteile, die im Einklang mit der ursprünglichen Ornamentierung sein sollte.³¹⁶ Es zeigt sich also, dass der Stuck an den Wänden der Spanischen Säle noch aus der Zeit um 1600 stammt und bei der Umgestaltung im 19. Jahrhundert berücksichtigt und erhalten wurde. Wie die neuerliche Untersuchung im Zuge von Restaurierungsmaßnahmen zeigt, sind die Ausschmückungen der Längswände, also die Archivolten und Zwickelbögen, Keilsteine sowie der Fries mit floralen und anthropomorphen Motiven, noch aus der Zeit Rudolfs II. Die baulichen und dekorativen Arbeiten wurden in den beiden Sälen zwischen 1866 und 1867 verwirklicht. „Die Bildhauerarbeiten im Deutschen und das Vergolden im Spanischen Saal verliefen noch bis 1869, als der monumentale Eingang in den Nordtrakt erbaut wurde. Die Bauakten geben einen genauen Überblick der beteiligten Handwerker oder Spezialfirmen sowie von den verwendeten Finanzmitteln.³¹⁷ Zur Frage, ob die Renovierungsarbeiten im Zusammenhang mit einer eventuell bevorstehenden Krönung Franz Josephs I. zum böhmischen König vorgenommen wurden, meint Fidler: „Ganz unleugbar ist, dass die Restaurierung schon vor dem Versprechen der Krönung geplant wurde und dass die Säle in den Bauakten nur als Schauplätze von Hofbällen erwähnt sind.“³¹⁸

Bei Franz Josephs Vorgängern waren Erbhuldigungen oder andere Zeremonien zur Herrschaftseinsetzung in den verschiedenen Ländern

³¹⁶ Ebenda, 203.

³¹⁷ Ebenda, 203.

³¹⁸ Petr Fidler, Jindřich Vybíral, Der Spanische Saal und die Rudolfsгалerie in der Prager Burg. Architektur und Ausschmückung, online unter <https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2FAktion.workplace.cz%2FDZS%2FAktion.nsf%2Fa0d5ab26177583e9c1256b730064b5f8%2Fc575b13d05c52c47c12575ad00333e33%2F%24FILE%2F54p12-Bericht.doc&wdOrigin=BROWSELINK> (18.11.2022).

des Habsburgerreiches, vor allem auch in Böhmen, üblich. Ferdinand I., dessen Nachfolge als Franz Joseph antrat, nutzte besonders die aufwendigen Rituale der Herrschaftseinsetzung zu seiner Legitimierung.³¹⁹ Bei Franz Joseph durfte zweifelsohne der aufziehende Nationalitätenkonflikt, gerade auch in den Ländern der böhmischen Krone, eine Rolle gespielt haben, um auf eine machtvolle Herrschaftsinszenierung zu verzichten. Seine habsburgischen Vorfahren hatten sich bis dahin alle im Veitsdom auf der Prager Burg zum böhmischen König krönen lassen.

5.4. Die Prager Kunstkammer Rudolfs II. – Beschreibung aus einem Reisebericht des 17. Jahrhunderts

Die Kunstsammlung diente Kaiser Rudolf II. nicht in erster Linie zu repräsentativen Zwecken, sondern stellte vielmehr eine Quelle der Belehrung und Inspiration dar.³²⁰ Dabei entsprachen die Sammlungen dem kaiserlichen Rang und dienten auch Rudolfs politischen Interessen.³²¹ Es sind bisher keine Darstellungen auffindbar, wie die Räumlichkeiten der Prager Burg, einschließlich der Sammlungs- und Repräsentationsräume, zur Regierungszeit Rudolfs II. gestaltet und ausgestattet waren.³²² Auch vom Spanischen Saal und dem Großen Neuen Saal gibt es keine bildlichen Überlieferungen aus der Zeit ihrer Entstehung. Jedoch sind von der Kunstkammer Rudolfs II. Beschreibungen in Form von Reiseberichten überliefert: Der schwedische Architekt Nicodemus Tessin der Jüngere³²³ verfasste ein Tagebuch seiner Reise durch Europa. 1688 besuchte er Prag und besichtigte die Galerien auf der Prager Burg. Obwohl sich zu diesem Zeitpunkt nur noch ein Bruchteil der Kunstwerke aus der Sammlung

³¹⁹ Michaela und Karl *Vocelka*, Franz Joseph I. Kaiser von Österreich und König von Ungarn (1830 – 1916) (München 2015) 78.

³²⁰ Bekeť *Bukovinská*, Die Kunstkammer Rudolfs II. Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung. In: Sabine *Haag* (Hg.), Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15 (Wien 2015) 229 – 254, hier 233.

³²¹ Thomas *DaCosta Kaufmann*, Variations on the Imperial Theme. Studies in Ceremonial Art and Collecting in the Age of Maximilian II. and Rudolf II. (New York 1978).

³²² Bekeť *Bukovinská*, The Kunstkammer of Rudolf II: Where it Was and What it Looked Like. In: Eliška *Fučíková* (Hg.), Rudolf II. and Prague. The Court and the City. Ausstellungskatalog (Prag 1997) 199 – 208.

³²³ Nicodemus Tessin der Jüngere (1654 – 1728) war wie sein Vater (Nicodemus Tessin der Ältere) schwedischer Hofarchitekt und Stockholmer Stadtarchitekt.

Rudolfs II. in Prag und mehr als doppelt so viele Bilder in Wien befanden, war die Qualität der Werke in Prag deutlich höher. Nicodemus Tessin der Jüngere schilderte seine Eindrücke von der Kunstkammer der Prager Burg:

„In Prag habe ich dess Keijssers Kunstkammer besehen, welche von einem Cabinet, 3 Gallereien undt einem grossen Salon bestehet, so alle gantz behenget seijndt von unten biss oben mit treflichen Schildereijen, so dass man wohl sagen kann, dass diese keinem Cabinet in Italien wass nachgaben undt dheme in Wien weit übertreffen. Im grossen Sallon, seijndt alleine 100 st., unter welchen ein sehr grosses über den Scharstein hengt vom Titien, repraesentiret den Ecce homo, mit vielen fast lebens grossen figuren, vor welches 3300 Gulden seijndt bezahlet worden, welches treflich schön ist. Über der thüren ist ein styck zu sehen vom Guido Rheni, welches fast das schönste von allen ist. Dass sujet darvon stellet vor, wie Johannes tauft Christum, dreij Engel seijndt dar herumb, undt ist alles lebensgross, und fast eins der schönsten stycken, so ich mein tage gesehen habe. So siehet man der auch noch ein styck vom selben vom Centauro undt der Dejanira, so auch sehr herlich ist, worvon man in Franckreich praetendiret, dass der König das Original solle haben, wiewohl dass dieses das rechter zu seijn scheint, imgleichen ist dar annoch ein sehr schönes styck vom selbten von unterschiedlichen lebensgrossen Nuditeten von weibern mit Amourinen neben[...]

[Es folgt eine weitere Aufzählung der Kunstwerke unter anderem von Leonardo da Vinci, Veronese, Rafael, von Dyck, Caravaggio, Tizian und anderen.]

[...]Vom Sahl gehet man annoch durch eine Gallerei, wo heraus aber die beste dinge seijndt im letzteren krieg nacher Schweden gebracht, undt stunden dar annoch einige hübsche marmerne busten, so wahren dar auch 2 grosse Wildschweine artig actioniret, so auf dem leben geformt wahren.“³²⁴

Die Bezeichnung „Spanischer Saal“ findet sich in den Tagebuchaufzeichnungen des Nicodemus Tessin des Jüngeren nicht. Doch muss man davon ausgehen, dass gerade der Spanische Saal, die spätere Rudolfsgalerie, von ihm besichtigt und beschrieben wurde. Im

³²⁴ Oswald *Sirens*, Nicodemus Tessin der Jüngere. Tagebuch der Studienreise durch europäische Länder (Stockholm 1914).

Spanischen Saal befand sich auch nach dem Tod Kaiser Rudolfs II. noch ein Teil seiner Gemäldesammlung.

5.5. Der Spanische Saal – Ein Galerie-Raum der Prager Burg

Die Bezeichnung „Spanischer Saal“ für einen Aufstellungsort von Bildern auf der Prager Burg geht auf die Zeit Rudolfs II. zurück. Die älteste Quelle ist das Inventar der Kunstkammer Rudolfs II. aus dem Jahr 1621. Dort wird der Spanische Saal, der später und bis heute als „Rudolfsgalerie“ bezeichnet wird, genannt und die darin zu jenem Zeitpunkt befindlichen Gemälde aufgelistet.³²⁵ In diesem Inventar wird weiters der Saal, welcher heute als „Spanischer Saal“ bezeichnet wird, als „Großer Neuer Saal“ titulierte. Aus dem Inventar von 1621 geht hervor, dass sich zu diesem Zeitpunkt die Skulpturensammlung Rudolfs II. im Großen Neuen Saal befand. Es ist das älteste der Forschung bisher bekannte Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer und ist mit dem 6. Dezember 1621 datiert.

Nach Rudolfs Tod sollte, mit Rücksicht der Erbübernahme durch Kaiser Matthias, ein Inventar angefertigt werden, das alle Objekte der Kunstkammer auflistet. „Kaiser Matthias, der gleich nach Rudolfs Tode dessen Schätze durch den Kammerherrn Desiderius Pruskowsky, den Grafen Adam von Waldstein und den geheimen Rat Barvitius inventieren ließ, wobei an vierundzwanzig Zentner Gold- und sechzig Zentner Silbersachen gefunden wurden, ungerechnet das Silbergerät, die Edelsteine und Perlen sowie andere wertvolle Gegenstände, so dass der ganze Schatz auf 17 Millionen [Gulden, Anm.] bewertet wurde.“³²⁶

Das Inventar von 1621 zeigt, dass der Spanische Saal schon zu Rudolfs Lebzeiten mit Gemälden ausgestattet war. Der Große Neue Saal dürfte als Glyptothek gedient haben. Im Inventar heißt es: „auf dem großen neuen saal befunden sich folgende statuen vom gibs und mit materia

³²⁵ Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schatz- und kunstkamer zue Praag seind gefunden und auf ihrer mayestät ihrer fürstlich gnaden von Liechtenstein bevelch seind den 6.decembris anno 1621 inventirt worden wie volgt: [...]. Abgeduckt im: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25 (Wien 1905), XIV – LXXV.

³²⁶ Josef Svatek, *Culturhistorische Bilder aus Böhmen* (Wien 1879) 235.

überzogen.“³²⁷ Die Gemälde im Spanischen Saal waren vermutlich nach der Größe geordnet. „Die Bilder im Spanischen Saal auf dem gesims, auf der erden und an der mauer bei den fenstern, geordnet.“³²⁸ Es wurden Landschaftsbilder, Portraits, mythologische Szenen und Schlachtenbilder aufgelistet. Das Inventar beschreibt außerdem den Titel und den Künstler, so vorhanden, und ob es sich um eine Kopie (cop) oder ein Original (orig) handelt.

An dieser Stelle ist es lohnend, aus dem anschaulichen Inventar wörtlich zu zitieren. Die fortlaufenden Nummern stellen die Inventarnummer von 1621 dar:

„im spanischen Saal“:

„1287: Das unzüchtige leben von der sündfluth (cop).

1286: Ein schöm künstlicher gemahlter alter, wie sanct Lucas Unser Liebe Fraw abgemalt, vom Johan Mabusen (orig).

1251: Ein nackend weib im baad, Rulandt de Voss (orig).

1252: Ein weibsconterfeet von einer königin in Spannia vom Hanß Holbein (orig).

1257: Ein baad mit nackenden weibern vom Egidio Congiet (orig).

1258: Eine lanschaft, wie vier blinde einander führen, vom Hanß von Mechelen (orig).“

Es befanden sich aber im Jahre 1621 nicht nur Bilder im Spanischen Saal, denn weiter sind aufgelistet:³²⁹

„1294: Ein schöner tisch, mit landschaften von japsis eingelegt, mit einem metallenen fueß vom Adrian de Fries.

1296: Ein astronomisches instrument vom Jobst Burgi.“

Einige Beispiele aus dem Inventar des Großen Neuen Saales:³³⁰

„Auf dem großen neuen saal befünden sich folgende statuen vom gips und mit materia überzogen“:

³²⁷ Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schatz- und kunstcamer zue Praag. Abgedruckt im: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25 (Wien 1905), XIV – LXXV, hier L.

³²⁸ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25, XLV – XLVIII.

³²⁹ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25, XLVIII.

³³⁰ Ebenda.

- „1409: Erstlich Mars
- 1410: Wie Silenus Bachum tregt
- 1411: Venus
- 1412: Hercules
- 1413: Flora
- 1414: Mellacar
- 1415: Roma
- 1416: Eine jagt von nimphen
- 1417: Silenus statua“
- „Figuren von metall“:
- „1418: Hercules auf einen trachen
- 1419: Mercurius mit der Epsiche
- 1420: Epsiche in gestalt mit jungen kindern
- 1421: Ein bild von holz, welches man auf allen seiten kann aufmachen, mit einem regenbogen in der hand, stehet auf einem globo terrestri.
- 1422: Eine große tafel vom marmorstein“
- „Auf der Stiegen“:
- „1423: Venus und Adonus vom metall“

Nach dem Tode Rudolfs II. und der Übersiedlung des Hofes nach Wien wurden zu unterschiedlichen Zeitpunkten mehrere Inventare von seiner Kunstkammer angelegt. Einerseits wurden Bilder und Kunstwerke nach Wien abtransportiert, andererseits von Kaiser Ferdinand II. verkauft. Vor allem Bilder mit erotischem Inhalt wurden veräußert.³³¹ Kurz vor Ende des Dreißigjährigen Krieges stürmten schwedische Truppen am 26. Juli 1648 Prag und plünderten die Prager Burg, besonders die Kunstkammer. Neben den Kunstwerken und Schätzen nahmen die Schweden auch ein kurz zuvor erstelltes Inventar mit. Es befindet sich heute in Schweden

³³¹ Gudrun Šnobl, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung von 1600 bis 1800* (Wien 2008) 38.

auf Schloss Skokloster und trägt den Titel „Verzeichniss, was sich in Ihrer kaiserl. Majestät Kunstkammer zu Prag befindet.“³³²

5.6. Die Pferdeställe

Die Pferdeställe unter dem Spanischen Saal und dem Großem Neuen Saal im Nordwesttrakt der Prager Burg beherbergen seit den 1960er Jahren die Gemäldegalerie (Abb. 71) der Prager Burg. Lediglich ein Bruchteil der ursprünglichen Sammlung Rudolfs II. ist noch dort zu besichtigen. Es lässt sich aufgrund der hervorragenden Qualität der dort ausgestellten Werke erahnen, wie herausragend die Rudolfinische Sammlung früher gewesen sein muss.³³³

Der grau eingezeichnete Grundriss (Abb. 73) zeigt die Stallungen zur Zeit Rudolfs, also den Zustand zum Ende des 16. Jahrhunderts. Der heutige Saal III der Gemäldegalerie (der linke der beiden Ställe) geht auf den ehemaligen Pferdestall Kaiser Ferdinands I. zurück, der im Jahr 1534 begonnen wurde. Saal IV (der rechte der beiden Ställe) geht aus dem Pferdestall Rudolfs II. hervor. Der Stall wurde 1595 an den bereits vorhandenen aus der Zeit Kaiser Ferdinands I. angebaut. Als Architekten wurden die Italiener Giovanni Gargioli und Hartio Fontana de Brussato beauftragt. Die Architektur (Portale, Fensteröffnungen sowie das Kassettengewölbe) hat sich aus der Entstehungszeit unverändert erhalten. Über den Stallungen wurden der Spanische Saal sowie der Große Neue Saal errichtet (vgl. Kap. 4.3.).

Im 17. Jahrhundert entstanden bei zahlreichen Residenzen über den Stallungen Rüstkammern und Kunstkammern. Eine solche bauliche Situation findet sich auch in den Residenzen von Wien (Stallburg), Madrid, Ambras, Florenz, Dresden, München und Kassel.³³⁴

Eine genauere Untersuchung und Vergleich dieser interessanten Konfigurationen stellt eine Forschungslücke dar, deren Bearbeitung spannende Erkenntnisse liefern könnte. Eine Erklärung für die räumliche Nähe zu den Stallungen könnte wiederum in der Memoria der Ahnen

³³² Beda *Dudík*, Die Rudolfinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag. In: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, Jg. 12 (Wien 1867) XXXV – XLI.

³³³ Zur Errichtung der Gemäldegalerie 1965 auf der Prager Burg vgl.: Jaromir *Neumann*, Führer durch die Gemäldegalerie der Prager Burg (Prag 1965).

³³⁴ *Švoboda*, Die Wege der Bilder, 80.

oder der historischen Taten und Schlachten liegen, denn obwohl die Pferde im höfischen Alltag sicher eine Rolle spielten, hatten historische Harnische und Rüstungen im 17. Jahrhundert mehr den Charakter von Trophäen und wurden dadurch auch museal eingeordnet.

6. Der Spanische Saal und die Galerie als Raumtyp

Um die Spanischen Säle intensiver analysieren zu können, ist es notwendig, sie aus dem Blickwinkel ihrer Funktion zu betrachten. Für die Funktion spielt auch der Grundriss des jeweiligen Saales eine entscheidende Rolle. Belegt ist, dass die Spanischen Säle auf der Prager Burg von ihrer Funktion her Galerieräume waren (vgl. Kap. 5.5.). Wie im angeführten Inventar von 1621 beschrieben³³⁵, erscheint eine Galeriefunktion zumindest für den Prager Saal gesichert. Soweit ihre ursprüngliche Ausstattung fassbar ist, gilt dies auch für die Spanischen Säle von Náchod und Ambras als Ahnengalerie. Die Problematik des französischen Raumtyps „Galerie“ im habsburgischen Einflussgebiet im 17. Jahrhundert ist für Peter Fiedler am Beispiel des Spanischen Saales ersichtlich:

„Die Bezeichnung der beiden Säle – Alter und Neuer Spanischer Saal – kann man sowohl von ihrer Funktion als auch von ihrer Form ableiten. Es handelte sich höchstwahrscheinlich um Galerien im ursprünglichen Sinne des Wortes, also langgestreckte, oft durch jeweils zwei Fensterreihen von beiden Seiten beleuchtete und mit einem didaktischen, den Tugenden gewidmeten Programm ausgestattete Räume, die in der frühen Neuzeit als Spaziersäle gedient haben. Die Bildausstattung des älteren Spanischen Saals ist nicht überliefert, aber die modernen Tonfiguren des Neuen Spanischen Saales von Adrien de Vries unterstützen diese Interpretation. Eine Glyptothek nach dem Vorbild des Münchener Antiquariums würde eher die Aufstellung der antiken Originale bedeuten, die sich ebenfalls im kaiserlichen Besitze in Prag befanden. Die Bezeichnung Spanisch für einen französischen Bautypus war wohl in der Zeit der Animositäten zwischen den Bourbonen und Habsburgern ein Politikum.“³³⁶

³³⁵ Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schatz- und kunstcamer zue Praag seind gefunden und auf ihrer mayestät ihrer fürstlich gnaden von Liechtenstein bevelch seind den 6.decembris anno 1621 inventirt worden wie volgt: [...]. Abgeduckt im: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25 (Wien 1905), XIV – LXXV.

³³⁶ Petr Fiedler, Jindrich Vybíral, Der Spanische Saal und die Rudolfs-galerie in der Prager Burg. Architektur und Ausschmückung, online unter <<https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2Faktion.workplace.cz%2FDZS%2FAktion.nsf%2Fa0d5ab26177583e9c1256b730064b5f8%2Fc575b13d05c52c47c12575ad00333e33%2F%24FILE%2F54p12-Bericht.doc&wdOrigin=BROWSELINK>> (18.11.2022).

Die antifranzösische Haltung der Habsburger kam nicht nur politisch, sondern oft auch in persönlichen Abneigungen zum Ausdruck, was die These von Fiedler betreffend den französisch geprägten Raumtyp „Galerie“ weiter untermauert.

Ein eindrucksvolles Beispiel für diese persönlichen Ressentiments lieferte Ferdinand II. von Tirol, der Auftraggeber des Spanischen Saales auf Schloss Ambras, als französische Reisende im Jahre 1580 baten, das Schloss Ambras besichtigen zu dürfen. Durch das Reisetagebuch des Michel de Montaigne ist folgende Episode belegt: „Nach dem Mittagessen wechselten wir wieder auf die Rechte Seite des Flusses, wo Erzherzog Ferdinand von Österreich ein schönes Schloss besitzt [Ambras, Anm.], in dem er sich aufhält; und um ihm seine Aufwartung zu machen, hatte sich der Herr de Montaigne schon am Morgen dorthin begeben; von einem Grafen Soundso war ihm jedoch mitgeteilt worden, der Erzherzog sei durch eine Ratssitzung verhindert. Daher also sprachen wir nach Tisch erneut vor, und wir glaubten ihn in einem Garten flüchtig erkannt zu haben. Die Bedienten eilten zwar zu ihm, um ihm Namen und Begehrt unserer Herren zu vermelden, kamen aber mit der Nachricht zurück, er bitte sie, ihn zu entschuldigen – morgen käme ihm der Besuch weniger ungelegen. [...] Durch diese Kälte fühlte sich der Herr de Montaigne ziemlich verletzt, zumal den Herren nicht einmal gestattet wurde, das Schloss auch nur zu besichtigen; und als er sich noch am selben Tag bei einem Hofbeamten hierüber beschwerte, wurde ihm mitgeteilt, der Erzherzog habe geantwortet, Franzosen sähe er nicht gern; zudem sei das Haus Frankreich mit seinem verfeindet.“³³⁷

6.1. Spanisches versus französisches Hofzeremoniell

Neben der persönlichen Ablehnung zwischen den Habsburgern und dem französischen Herrscher verdeutlicht auch die sogenannte „Zeremonienliteratur“ diese Rivalität.

Das „Teutsche Hof-Recht“ von Friedrich Carl von Moser ist ein höfisches Handbuch in zwölf Bänden, in dem sich der Autor zu allem äußert, was den Hof betrifft. Neben der Rolle der Dynastie, den Tugenden des Herrschers dem Inhalt und Sinn von Hofordnungen,

³³⁷ Christian Döring (Hg.), Michel de Montaigne. Tagebuch der Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland von 1580 bis 1581 (Berlin 2002) 108.

erfährt man, dass um die Mitte des 17. Jahrhunderts die französische Etikette an die protestantischen Fürstenhöfe des Reiches einzog, dass sich die katholischen Höfe sich aber weiterhin an Spanien und Österreich orientierten. „[...] In der Mitte des vorigen Jahrhunderts [gemeint ist das 17. Jahrhundert, Anm.] war die eine und zwar protestantische Helfte Deutschlands Französisch; die andere und Catholische aber Oesterreichisch und Spanisch“.³³⁸

Das Zeremoniell am Hofe des französischen Königs Ludwig XIV. (1638 – 1715) galt in Europa des 17. Jahrhundert als vorbildhaft. Am Hof der Habsburger hielt sich in den kaiserlichen Residenzen, wie der Hofburg oder dem Schloss Schönbrunn, als Abgrenzung zu Frankreich jedoch das Spanische Hofzeremoniell.

Moser berichtet im „Teutschen Hof-Recht“, dass die Habsburger in ihren Wiener Residenzen das Spanische Zeremoniell aufrecht erhielten, während sie in ihren Residenzen auf dem Land, Schloss Laxenburg oder der Favorita, dem modernen Französischen Zeremoniell folgten.³³⁹

Die Habsburger behielten somit im 18. Jahrhundert für die offizielle Herrschaftsrepräsentation das protokollarisch strengere Spanische Zeremoniell bei, während im privaten Bereich das moderne Französische Zeremoniell Anwendung fand. Während sich im süddeutschen, katholisch geprägten Reichsgebiet der strenge spanische Kodex lange hielt, setzte sich in den protestantischen Höfen gegen Ende des 17. Jahrhunderts das lockerere Französische Zeremoniell durch. Zur Mitte des 18. Jahrhunderts war das Spanische Zeremoniell nur noch in Wien, München und Kur-Köln zu finden.³⁴⁰ Durch die familiären Bindungen und Eheschließungen zwischen dem spanischen und dem mitteleuropäischen Zweig der Habsburger, herrschte am Wiener Hof und in der Residenzstadt Wien im 17. Jahrhundert eine „Spanische Atmosphäre.“³⁴¹ Dies wurde etwa auch durch den Austausch von Künstlern, Schneidern, Gelehrten, Klerus, Köchen, Musikern, Tanzlehrern und vielen anderen unterstützt.³⁴²

³³⁸ Moser, Teutsches Hof Recht, Bd. 1, 33.

³³⁹ Ebenda, 49.

³⁴⁰ Müller, Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit, 42.

³⁴¹ Bianca Lindorfer, *Cosmopolitan Aristocracy and the Diffuion of Barock Culture. Cultural Transfer from Spain to Austria in the Seventeenth Century* (ungedr. Diss. Universität Florenz 2009) 36.

³⁴² Ebenda.

Unbestritten bleibt, dass der französische Schlossbau schon sehr früh in deutschen Fürstenresidenzen zitiert wurde. Das wettinische Stammschloss, Schloss Albrechtsburg aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, übernahm erstmals charakteristische Elemente aus dem französischen Schlossbau, die bis dahin im Alten Reich völlig unbekannt waren.³⁴³ Dazu zählten der repräsentative Treppenturm sowie die Lukarnen auf den Dächern. Für die weiteren Residenzen der Wettiner in Sachsen, wie in den Schlössern von Wittenberg, Torgau und der Residenz in Dresden, lassen sich ebenfalls französische Einflüsse fassen.³⁴⁴ Im 16. Jahrhundert nahm auch die französische Baukunst am Hofe des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg (1505 – 1571) bei dem Neubau des Berliner Stadtschlusses deutlichen Einfluss. Weiters rezipierten die Fürsten von Anhalt in ihren Residenzen in Dessau, Zerbst und Köthern, die Grafen von Mannsfeld in ihren Schlössern, die Herzöge von Mecklenburg in den Schlössern Schwerin und Güstrow in Pommern und die Herren von Schwerin in ihrem Schloss Landskron grundlegende Elemente französischer Schlossarchitektur.³⁴⁵ Aber auch außerhalb des Reiches errichtete zum Beispiel der Adel in Dänemark schon sehr früh, unter der Regentschaft von König Christian IV. (1577 – 1648), Residenzen, deren französischer Einfluss unübersehbar ist.³⁴⁶

6.2. Die Galerie – Ein französischer Raumtyp?

Die Frage nach der Zuschreibung eines Raumes zu einem speziellen Raumtyp und dem durch den jeweiligen Entstehungsort und Auftraggeber zu hinterfragenden Kulturtransfer findet man auch außerhalb der hier untersuchten Spanischen Säle gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Ein Beispiel sind die Residenzen der Landesherren in Bayern: Bis zum Dreißigjährigen Krieg diente Italien den Wittelsbachern als architektonisches Vorbild. „Schließlich, unter Kurfürst Max Emanuel, zunehmend ab 1700, möchte man das Modell Italien am ehesten mit dem Modell Wien identifizieren, womöglich sogar als ein explizites

³⁴³ Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten, 27.

³⁴⁴ Ebenda, 28.

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ Ebenda.

Gegenmodell zu Frankreich.“³⁴⁷ Als Hinwendung zu französischen Vorbildern sieht Bettina Krems das um 1700 errichtete Schloss Schleißheim im Norden von München. Das von dem Italiener Enrico Zuccalli geplante Schloss entstand ab 1693. Nach der Rückkehr König Max Emanuels (1662 – 1726) aus dem französischen Exil enthob man den Italiener Zuccalli allerdings seiner Funktion mit dem Hinweis, dass man nun Wert legt auf „certi ornamenti alla francese de nuovo gusto“³⁴⁸ legte.

Bei den Spanischen Sälen, deren Ausstattung sich erhalten hat (Ambras und Náchod), und vermutlich auch bei dem Spanischen Saal der Wiener Hofburg, visualisiert die malerische Ausstattung wichtige politische Ereignisse (vgl. Náchod und Wien). Die Spanischen Säle sind Räume, die die Geschichte und Ereignisse im Umfeld ihrer Bauherren erlebbar machen. Im Falle von Ambras verweisen die dort abgebildeten Tiroler Landesherren auf die Abstammung und versinnbildlichen so den dynastisch begründeten Herrschaftsanspruch. Die Unterstreichung des Machtanspruches durch die visuelle Vergegenwärtigung der Abstammung wurde auch im Großen Saal der Günzburger Residenz demonstriert.

Die Hauptfunktion dieser Räume war es, Geschichte erlebbar zu machen. Sie besitzen schon aufgrund der verwendeten Bildmedien den Charakter einer Galerie.

Der Spanische Saal der Prager Burg war von Rudolf II. selbst als Galerieraum vorgesehen. Es stellt sich die Frage, ob die Bezeichnung „Spanischer Saal“ generell für den Raumtyp „Galerie“ verwendet wurde, zumal es in der Forschung seit der Arbeit von Wolfram Prinz³⁴⁹ die Hypothese gibt, dass der Begriff und der Raumtyp Galerie französischen Ursprung hat. Wollten die Habsburger und deren engste Verbündete mit dem Begriff „Spanischer Saal“ den französisch konnotierten Begriff Galerie vermeiden?

Wolfram Prinz Monographie „Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien“ löste seit ihrer Veröffentlichung einige Diskussionen aus.

³⁴⁷ Eva-Bettina *Krems*, Modell Italien oder Modell Frankreich? Galerien der Wittelsbacher im 17. und 18. Jahrhundert. In: Christina *Strunck* (Hg.), Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400 – 1800) (München 2010) 165 – 183, hier 166.

³⁴⁸ Richard *Paulus*, Der Baumeister Henrico Zuccalli am Kurbayerischen Hof zu München (Straßburg 1912) 194.

³⁴⁹ Wolfram *Prinz*, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien (Berlin 1970).

Die Rezensionen von Volker Hoffmann und Frank Büttner sehen die Thesen von Prinz, dass der Architekturtypus der Galerie in der Renaissance in Frankreich und Italien „erfunden“ wurde, berechtigterweise kritisch.³⁵⁰ Auch neuere wissenschaftliche Texte und Aufsätze stellen die Frage, wann und wo der neuzeitliche Raumtyp der Galerie begründet wurde. Eine breite Diskussion dieser Frage würde den Rahmen dieser Dissertation sprengen. Einige Argumente und Hypothesen sprechen dafür, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Frankreich der Raumtyp Galerie entscheidende Impulse erfuhr und von Frankreich ausgehend Verbreitung fand.

Unbestritten ist jedoch, dass der französische König Franz I. (1494 – 1547) in der neuerrichteten Galerie von Schloss Fontainebleau, etwa 60km südlich von Paris, eine in ihrer Größe und Ausstattung bis dahin völlig neue Raumlösung fand. Unmittelbar nach der Fertigstellung war Kaiser Karl V. zwischen dem 24. und 30. Dezember 1539 zu Gast auf Schloss Fontainebleau.³⁵¹ Diese ungewöhnliche Reise des Kaisers zu seinem Feind, von der seine engsten Vertrauten abgeraten hatten, fand in einer kurzen Zeitspanne der Entspannung zwischen Habsburg und Frankreich, nach dem Waffenstillstand von Nizza am 18. Juni 1538, statt. Für Karl V. war die Reise durch Frankreich auch willkommen, da er sich im Winter 1539/40 von Spanien auf den Weg nach Gent machte und der Landweg sicherlich weniger mühsam war als der Seeweg. Am 25. Dezember 1539 verweilte Karl V. für zwei Stunden in der Galerie von Fontainebleau. Während seine Eindrücke über die ausgedehnte Waldlandschaft und die damit verbundenen Jagdmöglichkeiten überliefert sind, gibt es keine Überlieferung zu einer Beurteilung Karls V. zu der Galerie von Franz I.³⁵² Ob dies an der imperialen Ikonographie, mit der sich Franz I. rühmte, oder an der schwierigen ikonologischen Interpretation, an der sich Kunsthistoriker seit Generationen die Zähne ausbeißen, bleibt ungewiss. Mit dem Besuch Karl V. in Fontainebleau

³⁵⁰ Frank Büttner, Zur Frage der Entstehung der Galerie. In: *Architectura*, Jg. 2 (1972) 75 – 80; Volker Hoffmann, Rezension zu Wolfram Prinz: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien. In: *Architectura*, Jg. 1 (1971) 102 – 108.

³⁵¹ Robert Knecht, Charles V's Journey through France (1539 – 40). In: J.R. Mulryne (Hg.), *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance* (London 2017) 153 – 170.

³⁵² Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von Francois I.* (Studien aus dem Warburg-Haus 10, Berlin 2009) 252.

und der dortigen Galerie bekamen die Habsburger jedenfalls Kenntnisse der neuen Raumform, die Franz I. zur Perfektion brachte.

Der Spanische Saal auf Schloss Ambras, der 30 Jahre nach dem Besuch Karls V. in Fontainebleau entstand, und den sein Neffe Erzherzog Ferdinand II. von Tirol errichten ließ, weist jedenfalls markante Merkmale einer Galerie auf, die ebenfalls bisher keinen Vorgänger oder Vergleich in Mitteleuropa finden.

Die Etymologie des Begriffs „Galerie“ liegt im Dunkeln. Im klassischen Latein gibt es kein vergleichbares Wort. Im Französischen tauchte das Wort „Galerie“ am Beginn des 14. Jahrhunderts erstmals auf. In einer Urkunde aus dem Jahre 1315 betraf dieser Begriff das Hotel Mahaut der Comtesse d'Átrois in Confland bei Paris.³⁵³ Büttner stellte die Hypothese auf, dass der Begriff „Galerie“ in einem etymologischen Zusammenhang mit dem altfranzösischen Zeitwort „galer (galler, gualer)“ steht, das „s’amuser, se réjouir, danser, faire la noce“ entspricht und dessen Hauptwort „galerie“ für „réjouissance“ steht.³⁵⁴ Demnach wäre also eine Galerie ein Ort des Vergnügens und des Bewegens, was auf die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Galerien sicherlich zuträfe. Auch Prinz leitete die Galerie von den antiken Wandelgängen und den mittelalterlichen Arkadengängen ab.³⁵⁵ Sebastiano Serio erwähnte in seinem Architekturtraktat von 1575, dass in Frankreich der lange schmale Raum über einer Loggia als „*galeria, una saletta per passeggiare*“³⁵⁶ bezeichnet wird. Vincenzo Scamozzi beschrieb 1615 in seinem Architekturtraktat, dass die geschlossene Galerie im Gegensatz zur offenen Loggia erstmalig in Frankreich angewandt wurde.³⁵⁷ Diese Annahme wurde von Louis Savot 1624 wiederholt.³⁵⁸

Für Prinz waren die klimatischen Verhältnisse in Frankreich ein Grund für die Entstehung des Raumtyps der Galerie im 16. Jahrhundert. Die Funktion des Arkadenganges wurde so auf die Galerie übertragen. Im Gegensatz zum Arkadengang war die Galerie jedoch geschlossen. Im Norden von Frankreich, dessen raueres Klima im Gegensatz zu Italien

³⁵³ Chretien *Debaisnes*, Documents et extraits divers concernant l’histoire de l’art dans la Flandre, l’Artois & le Hainaut avant le XV siècle (Lille 1886) 228 – 230.

³⁵⁴ *Hoffmann*, Rezension zu Wolfram Prinz: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 103.

³⁵⁵ *Prinz*, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 57.

³⁵⁶ Vaughan *Hart* (Hg.), Sebastian Serlio on Architecture Volume Two: Books VI and VII (London 2001) Book VII, Chapter XVIII.

³⁵⁷ Vincenzo *Scamozzi*, L’idea dell’architettura universale (Venedig 1615) 305.

³⁵⁸ Louis *Savot*, L’ Architecture françoise (Paris 1624) 37 – 38.

stand, wurde somit ein Wandelgang geschaffen, der, im Gegensatz zum Arkadengang, allwettertauglich war. Auch das Vorhandensein von Kaminen in französischen Galerien des 16. Jahrhunderts ist für Prinz ein Beleg dafür.³⁵⁹

Die Entstehung der Galerie in Frankreich war auch wesentlich durch die Raumgliederung des französischen Schlossbaues begünstigt. Im französischen Schloss wurden die einzelnen Räume hintereinander gereiht, und zwar innerhalb eines schmalen Traktes. Unterlässt man in einem solchen Trakt die Unterteilung in einzelne Räume, entsteht ein langgestreckter Raum – die Galerie. In Italien hingegen gab es meist einen würfelförmigen Palast, dessen Räume über die Loggien um den Hof zu erreichen waren. Sie konnten daher in ihren Raumfluchten keine Galerie aufnehmen.

Aus welchem Grunde die Galerie nach gut einer Generation aus Frankreich in Italien übernommen wurde, ist schwer zu sagen. Bei den Palästen von Girolamo Capodiferno und Orazio Rucellai dürften wohl der große Einfluss der Katharina de' Medici und ihre Begeisterung für Frankreich der Grund gewesen sein, der die Bauherren veranlasste, diesen neuen Raumtyp in Italien einzuführen. Capodiferno, der das Wappen des französischen Königs in seinem Hof anbrachte, beweist das am deutlichsten.³⁶⁰

Für Prinz hatte die Entwicklung und Verbreitung des Raumtyps Galerie den Zweck, nämlich den Herrschafts- und Machtanspruch des Auftraggebers visuell darzustellen. Die Vielzahl der Ausstattungsprogramme mythologischen oder anderen Inhalts dient auf jeden Fall immer nur einem Zweck, der Verherrlichung der Bauherren. In ihnen wird der durch kosmologische Interpretation legitimierte Herrschaftsanspruch ausgedrückt.³⁶¹ Die Verherrlichung der Bauherren und das Sichtbarmachen der Herrschaftslegitimation trifft besonders auf die Spanischen Säle von Ambras und Nachod zu, sowie für die hier vorgestellten Residenzen in Günzburg und Sabbioneta.

Wenn in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowohl in Italien als auch in Frankreich neben Antiken- zusätzlich Gemäldesammlungen entstanden, die die auf den Bauherren bezogene Ikonographie zu

³⁵⁹ Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, 58.

³⁶⁰ Ebenda, 59.

³⁶¹ Ebenda.

verdrängen scheinen, so wurden dennoch nur Requisiten ausgetauscht.³⁶² Der Sinn blieb der gleiche, nämlich dem Ruhm des Bauherrn zu dienen und seinen gesellschaftlichen Anspruch zu demonstrieren.

Kunstsammlungen übernahmen in neutralerer Form die Aufgabe der herrschaftsbezogenen Mythologie. Die ikonographischen Inhalte erweisen sich dabei als austauschbar.³⁶³ Der Zusammenhang von Architektur und Dekoration definierte und charakterisierte die Raumform der Galerie und unterschied sie somit von Verbindungsgängen.

Die Spanischen Säle mit ihren ikonographischen Programmen sind nach den erörterten Definitionen eindeutig als Galerieräume zu verstehen. Ihre Darstellungen von wichtigen politischen Ereignissen und kriegerischen Auseinandersetzungen (vgl. Náchod, Wien), oder die Ahnenreihen mit ihrer Herrschaftslegitimation aufgrund der Abstammung (wie in Ambras), geben dafür Zeugnis. Die Funktion des Spanischen Saales der Prager Burg als Galerie ist zweifelsfrei erwiesen (vgl. Kap. 5.5.).

Nach der These von Wolfram Prinz ist der Raumtyp Galerie eine französische Erfindung. Da Frankreich zu den Erzfeinden der Habsburger zählte, scheint es somit ausreichend belegt, dass diese die Bezeichnung „Galerie“ vermeiden wollten und daher statt dessen die Bezeichnung „Spanischer Saal“ bewusst wählten. Der „Spanische Saal“ kann somit als Ersatzbegriff für den französisch geprägten Begriff „Galerie“ stehen. Natürlich spielte darüber hinaus die enge Bindung der Habsburger in Mitteleuropa an die Weltmacht Spanien eine entscheidende Rolle.

6.3. Galerie und dynastisches Gedächtnis

Galerien waren im Schlossbau des Alten Reiches seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar. Diese saalartigen Räume waren in die geschlossene Raumstruktur eines Schlosses integriert und erfüllten schon früh die Funktion eines dynastischen Gedächtnisses. Die architektonische Formensprache, sowie die Funktion eines dynastischen Gedächtnisses der Galerie im Schloss, wie sie in Frankreich und Italien

³⁶² Ebenda, 60.

³⁶³ Ebenda.

ab 1500 üblich war, setzte sich erst im 17. Jahrhundert im Heiligen Römischen Reich durch.³⁶⁴

Laut Prinz lag der eigentliche Beginn der Entwicklung der Galerie, wie aus dem erhaltenen Bestand der Denkmäler ersichtlich, in der Zeit Ludwigs XII. (1462 – 1515). Der französische König ließ durch eine über einer Brücke gelegenen Galerie die Gartenanlage mit dem Schlosskomplex seiner Residenz in Blois verbinden.³⁶⁵ Diese Galerie war über 30 Meter lang und mit Falken, Jagdhunden und Hirschgeweihen ausgestattet.³⁶⁶ Diese Form der Galerie, die als „Galerie des Cerfs“ beschrieben wird und Jagdmotive und Trophäen beinhaltet, war die verbreitetste Ausstattungsform der frühen Galerien in Frankreich.³⁶⁷ Der Jagd kommt in der Frühen Neuzeit eine hohe gesellschaftliche Bedeutung zu, und sie unterstreicht den hierarchischen Rang des Herrschenden in der Gesellschaft.

Eine solche Ausstattung mit Hirschgeweihen findet sich auch im Spanischen Saal auf Schloss Ambras wieder, sodass man diesen eigentlich auch als „Galerie des Cerfs“ bezeichnen könnte. Es dürfte jedoch nicht opportun gewesen sein, den repräsentativsten Saal von Schloss Ambras mit dem Begriff „Galerie“ zu versehen, da diesen der Erzfeind Frankreich geprägt hatte.

Der französische König Franz I. errichtete unmittelbar nach seiner Madrider Gefangenschaft zwischen 1528 und 1540 eine Galerie auf Schloss Fontainebleau, die alle anderen Galeriebauten seiner Residenzen überragen sollte. Schloss Fontainebleau, mit dessen Bau 1528 begonnen worden war, etablierte sich zur bevorzugten Residenz Königs Franz I.

In Fontainebleau wurden die modernsten Ausstattungsprogramme entwickelt und die größte Galerie und auch die größten Bäder eingerichtet. 1530 übersiedelte man die königliche Bibliothek aus dem Schloss von Blois in das Schloss Fontainebleau, wo sie im Stockwerk über der Galerie Aufstellung fand. In den Räumen unter der Galerie,

³⁶⁴ Stefan Hoppe, Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schlossbaus in Mitteldeutschland. Untersucht an den Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570. In: Günther Binding (Hg.), Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Bd. 62 (Köln 1996) 433.

³⁶⁵ Wolfram Prinz, Das französische Schloß der Renaissance (Berlin 1994) 159.

³⁶⁶ Ludwig Pastor, Die Reise des Kardinals Luigi d'Áragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien (1517 – 1518). Beschrieben von Antonio de Beatis (Freiburg im Breisgau 1905) 144.

³⁶⁷ Wolfram Prinz, Das französische Schloß der Renaissance, 159.

sowie in weiteren Räumen, ließ Franz I. seine umfangreiche Gemäldesammlung ausstellen.³⁶⁸

Die Galerie auf Schloss Fontainebleau ist ein langgestreckter Raum, dessen Abmessungen 64 Meter mal sechs Meter betragen (Abb. 74). Die Galerie als freistehender Flügel verband die Wohnräume Franz I. mit der ebenfalls freistehenden Abteikirche. Die künstlerische Ausstattung ist überaus reich und zeigt den politischen Anspruch des Bauherren. Die Fresken an den Wandflächen zwischen den Fenstern mit einer Fläche von bis zu 1,7 x 2,5 Metern zeigen Szenen aus Homers Ilias und der Odyssee, aus dem Leben Alexander des Großen, aus den Metamorphosen Ovids und der Amor- und Psyche-Erzählung des Apuleius. Der Zyklus symbolisiert Stationen im Leben Franz I. und bezieht sich auf die Tugenden des Königtums. Aber nicht nur in der Geschlossenheit des Programmes bot die Galerie in Fontainebleau für das 16. Jahrhundert Einmaliges. Auch durch die Aufstellung von Antikenabgüssen wurden neue Wege in der Ausstattung beschritten. Kunstsammlungen übernahmen in neutraler Form die Aufgabe der herrschaftsbezogenen Mythologie. Damit ist die Galerie Franz I. in Fontainebleau die erste Antikengalerie, bevor diese Ausstattungsform in Italien auftreten sollte.³⁶⁹

Die Galleria degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta entstand nur wenige Jahre später. Sie gilt jedoch als erste Antikengalerie überhaupt, da sie ausschließlich zur Präsentation von Antiken errichtet wurde, während in der Galerie Franz I. in Fontainebleau verschiedene Kunstmedien aus unterschiedlichen Epochen zur Schau gestellt wurden, um die herrschaftsbezogene Mythologie zum Ausdruck zu bringen.

6.4. Schloss Madrid als Residenz König Franz I.

Der französische König Franz I. geriet infolge der Schlacht von Pavia 1525 in spanische Gefangenschaft.³⁷⁰ Dieses Ereignis findet sich in dem Bilderzyklus über die Vita Karls V. des Jan Erasmus Quellinus, der vermutlich das Bildprogramm des alten Spanischen Saales der Wiener Hofburg dekorierte. Auch war das nicht mehr erhaltene Schloss Madrid

³⁶⁸ Ebenda, 166.

³⁶⁹ Ebenda, 167.

³⁷⁰ Alfred *Kobler*, Karl V. (1500 – 1558) (München 2001) 175.

ein gutes Beispiel für politisch motivierte Namensgebung eines Gedenkortes:

Der französische Anspruch auf italienische Territorien konnte erst im Frieden von Cambrai 1529 geklärt werden. Frankreich musste auf alle Ansprüche in Italien (Mailand, Neapel) verzichten, erhielt jedoch als Ausgleich altburgundische Gebiete. Nach seiner Rückkehr aus der spanischen Gefangenschaft 1526 gab König Franz I. das Schloss Madrid im Bois de Boulogne in Auftrag. Der Bois de Boulogne ist ein Waldgebiet im Westen von Paris.

Alle italienischen Meister wie z.B. auch Sebastiano Serlio, den Franz I. als Hofarchitekten nach Frankreich geholt hatte, mussten sich weitgehend der französischen Bautradition unterwerfen. Die italienische Architektur, die bei den französischen Königen und ihrem Gefolge auf diversen Kriegszügen Eindruck erweckt haben musste, fand vorerst in Frankreich keine Anwendung. Die Verwirklichung italienischer Architektur hätte eine Abkehr von den eigenen künstlerischen Traditionen bedeutet. „Demgemäß ist die Ursache für die fehlende Übernahme italienischer Bauformen im Beharren an der mittelalterlichen Bautradition auch noch zurzeit Franz I. zu suchen. In ihr liegt die Beantwortung der Frage, warum eine Architektur, die Bewunderung erregte, nicht rezipiert wurde.“³⁷¹ Aus Spanien kommend, nahmen die Bauten des Königs jedoch immer mehr italienische Charakteristika an. Offenbar wollte sich Franz I. nach seinen gescheiterten Ambitionen in Reichsitalien zumindest eine Art italienischer Atmosphäre in seinen Residenzen schaffen.³⁷²

In den 1540er Jahren schloss die Kunstpatronage Franz I. weit über den Künstlerimport aus Italien nach Frankreich hinaus. In Frankreich wollte er eine Nova Roma errichten, um die italienische Baukunst und damit Italien zu übertrumpfen.³⁷³ Seine Motivation dafür war sicherlich in der Konkurrenz zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches zu sehen, also dem Hause Habsburg, der Reichslehen in Italien vergab. Ab etwa 1530 trat im französischen Wortschatz der Terminus „architecteur“ (Architekt) auf, der jedoch vorerst nur auf Italiener angewendet wurde.

³⁷¹ Ebenda, 107.

³⁷² Tauber, Manierismus und Herrschaftspraxis, 2.

³⁷³ Ebenda, 268.

Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts traten dann die ersten französischen Architekten in Erscheinung.³⁷⁴

Schloss Madrid hieß ursprünglich „Chateau de Boulogne“, wurde aber bald nur noch „Chateau Madrid“ genannt in Erinnerung an die Zeit der Gefangenschaft König Franz I. in Spanien. Die Namensgebung als Ausdruck politischer Geschichte trifft ganz besonders auf Schloss Madrid zu (vgl. Kap. 9.2.2.).

³⁷⁴ Prinz, Das französische Schloß der Renaissance, 108.

7. Der Spanische Saal auf Schloss Náchod

Der Spanische Saal auf Schloss Náchod hat, im Gegensatz zu den anderen Spanischen Sälen der Frühneuzeit in Mitteleuropa, das Alleinstellungsmerkmal, dass sein Bauherr kein Habsburger war. Octavio Piccolomini (1599 – 1656) entstammte einer alten italienischen Adelsfamilie und brachte es aufgrund seiner militärischen Laufbahn und diplomatischen Erfolge schließlich bis in den Reichsfürstenstand. Als Reichsfürst ließ er seine Residenz im nordböhmischen Náchod standesgemäß ausbauen. Im Rahmen dieser baulichen Maßnahmen entstand der Spanische Saal auf Schloss Náchod. Dieser ist, wie man auch noch heute erkennen kann, der repräsentativste Raum des Schlosses Náchod und steht in der Raumhierarchie an erster Stelle.

Zu der Biographie des Bauherrn Octavio Piccolomini war die letzte ausführlichere wissenschaftliche Auseinandersetzung jene von Otto Elster aus dem Jahr 1911.³⁷⁵ Elster war Archivar des Schlossarchives von Náchod, das auch das Familienarchiv der Piccolomini beinhaltete, und hatte etliche Quellen ediert. Die Archivalien, die das militärische und diplomatische Wirken des Octavio Piccolomini betreffen, befinden sich heute im staatlichen Gebietsarchiv von Zámrsk in Nordböhmen. Es wird dort das Familienarchiv der Piccolomini für den Zeitraum 1431 bis 1881 verwaltet.³⁷⁶ Im Archiv befindet sich eine Vielzahl von diplomatischen und militärischen Dokumenten und Berichten zum Dreißigjährigen Krieg und dessen Verlauf. Piccolomini betrieb in seinen verschiedenen militärischen Schlüsselpositionen im Dreißigjährigen Krieg eine rege Korrespondenz, die sich zum großen Teil erhalten hat.

Eine deutsche Übersetzung einer vermutlich zu Lebzeiten des Octavio Piccolomini verfassten Biographie auf Italienisch erschien 1821 in der Österreichischen Militärischen Zeitschrift.³⁷⁷ Da der Spanische Saal auf Schloss Náchod der einzige außerhalb einer habsburgischen Residenz ist, ist es naheliegend, einen Blick auf die Biographie des Bauherren Octavio Piccolomini zu werfen.

³⁷⁵ Otto Elster, *Piccolomini Studien* (Leipzig 1911).

³⁷⁶ Státní oblastní archiv v Zámrsku, Rodinný archiv Piccolomini, Náchod, 1431 – 1881.

³⁷⁷ Österreichische Militärische Zeitschrift, Jg. 1821, H. 9.

7.1. Octavio Piccolomini

Eine neutrale Auseinandersetzung zur Biographie des Octavio Piccolomini ist bis heute ausständig. Seine Person wurde entweder als Verräter Wallensteins³⁷⁸ besonders negativ dargestellt, wie auch in Schillers Dramen-Trilogie³⁷⁹, oder er wurde von der älteren (österreichischen) Geschichtsschreibung schon fast heuchlerisch verehrt: „Piccolomini besaß den Ehrgeiz, für einen tadellosen Kavalier, für einen glänzenden und reichen Fürsten zu gelten. Vom einfachen Reiteroffizier hatte er sich zu einem berühmten General und Diplomaten emporgeschwungen in mehr als dreißigjähriger anstrengender Dienstzeit; die Fürsten des Deutschen Reiches hatten ihn in ihren Kreis aufgenommen, der Kaiser würdigte ihn seines vollen Vertrauens, und zu seinem Ruhme muss es gesagt sein, dass er dieses kaiserliche Vertrauen niemals getäuscht hat.“³⁸⁰

Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Albrecht Wallenstein (1583 – 1634) war Octavio Piccolomini bisher nicht der Gegenstand neuerer historischer Forschung. Dabei durchlebte er die jahrelangen Auseinandersetzungen im Dreißigjährigen Krieg von Anfang bis zum Ende in verschiedenen militärischen Funktionen, bis hin zum Oberbefehlshaber der kaiserlichen Streitkräfte. Sein persönlicher Werdegang ist sicherlich einer der eindrucksvollsten im Alten Reich. Er wurde kaiserlicher Feldmarschall und Generalleutnant, (Titular-)Herzog von Amalfi, deutscher Reichsfürst und Ritter vom Goldenen Vlies. Trotz dieser steilen Karriere und seines zweifellos hohen politischen Einflusses blieb das Interesse an der Person Octavio Piccolominis hinter denen seiner Zeitgenossen zurück. So berichtete Otto Elster 1911, der Kustos des piccolominischen Familienarchivs auf Schloss Náchod in Nordostböhmen war, in seinen Piccolomini Studien: „Piccolominis Gestalt, sein Leben und Wirken, sein Charakter, seine Tätigkeiten als Feldherr und Staatsmann, tritt hinter der gewaltigen Erscheinung eines Wallenstein in der Geschichtsschreibung jener Zeit in auffallender Weise zurück. Während das Leben Wallensteins bis ins Einzelne verfolgt wurde,

³⁷⁸ Albrecht von Wallenstein entstammte der alten böhmischen Adelsfamilie Waldstein (Valdstejn). Die im deutschsprachigen Raum etablierte Form Wallenstein geht auf Albrecht selbst zurück. Etliche Briefe und Dokumente unterfertigte er mit Wallenstein.

³⁷⁹ Joseph *Kiermeier-Debre* (Hg.), Friedrich Schiller – Wallenstein, Originaltext mit Anhang zu Verfasser, Werk und Textgestalt (München 2004).

³⁸⁰ *Elster*, Piccolomini Studien, 141.

hat es niemand für angezeigt gefunden, die Lebensgeschichte seines Zeitgenossen Piccolomini zu schreiben und dessen Tätigkeit im Kriege und im Frieden gerecht zu werden.³⁸¹ Dabei erhielt sich im Familienarchiv der Piccolomini ein sehr umfangreicher Briefverkehr, den Piccolomini mit seinen Zeitgenossen geführt hatte. Er korrespondierte regelmäßig mit den Kaisern Ferdinand II. und Ferdinand III., König Philip IV. von Spanien, Erzherzog Leopold Wilhelm, den Kurfürsten von Bayern, den Kurfürsten von Köln und der militärischen und diplomatischen Elite im Reich sowie in Spanien. Piccolomini war an den verschiedenen Schauplätzen des Dreißigjährigen Krieges im Einsatz. Dabei baute er allmählich ein Berichterstattungsnetz auf, das einem privaten Geheimdienst nahekam, und verfügte auch über ein eigenes Klienten Netzwerk.³⁸² Die älteste Biographie Octavio Piccolominis, die offenbar noch zu seinen Lebzeiten abgefasst wurde, trägt den Titel „Notizia della Casa Piccolomini, che incominciare da Pio II. summo Pontifice fino alla morte del Sign. Duca Ottavio Piccolomini seguita l'anno 1656.“³⁸³ Diese Biographie muss von Piccolomini selbst verfasst worden oder unter seiner Federführung entstanden sein und wurde wohl erst posthum vollendet. Sie enthält hauptsächlich militärische Details von Feldzügen und Schlachten. Sehr viele Einzelheiten und Details, wie z.B. Wetterbedingungen und Versorgungsschwierigkeiten die Auswirkungen auf den Schlachtenverlauf hatten, konnten so eigentlich nur von Piccolomini selbst oder aus seinem unmittelbaren Umfeld stammen. Eine weitere Biographie des Octavio Piccolomini aus dem Jahre 1674 stammt von Galezzo Gualdo-Priorato (1606 – 1678).³⁸⁴ Dieser Zeitgenosse Octavio Piccolominis verdiente sich als Söldner im Dreißigjährigen Krieg und war nach der Beendigung seiner militärischen Laufbahn als Historiker aktiv. Er verfasste unter anderem Biographien von Kaiser Ferdinand III., Kaiser Leopold I., Wallenstein und schließlich auch von Octavio Piccolomini. Die Quellenstudien des Otto Elster aus dem Jahre 1911 war die letzte ausführliche Forschungsarbeit zum Leben und zur Biographie des Octavio Piccolomini.

³⁸¹ Ebenda, 6.

³⁸² Thomas M. Barker, Generalleutnant Ottavio Fürst Piccolomini. In: Österreichische Osthefte, Jg. 22, H. 4 (1980) 322 – 370, hier 336.

³⁸³ Diese Biographie ist in deutscher Übersetzung in der Österreichischen Militärischen Zeitschrift, Jahrgang 1821, 9. Heft erschienen.

³⁸⁴ Galezzo Gualdo-Priorato, Vite et attioni di personnagi militari e politici (Wien 1674).

7.1.1. Biographie

Octavios Vater, Silvio Piccolomini (1543 – 1609), stand in den Kriegsdiensten des Gouverneurs der spanischen Niederlande Alexander Farnese, Herzog von Parma (1545 – 1592). Octavio hatte zwei ältere Brüder und eine Schwester. Der älteste der drei Brüder Ascanio (1597 – 1660) war Erzbischof von Siena. Sein Bruder Aeneas (1586 – 1619) widmete sich, wie später Octavio, dem Kriegsdienst. Octavio Piccolomini kam am 11. November 1599 in Florenz zur Welt. Er wurde unter anderem von Galileo Galilei, der Mathematikprofessor in Genua und Hauslehrer der Piccolomini war, erzogen.³⁸⁵ So umfangreich die erhaltene Korrespondenz des Octavio Piccolomini während seiner militärischen Laufbahn ist, so dürftig ist die Quellenlage zu seiner Kindheit und Jugend.

Octavio Piccolomini wurde wohl schon in frühen Jahren im Waffengebrauch unterrichtet. Er war nur von mittelgroßer Statur, wie auch die späteren Ganzkörperportraits bestätigen (vgl. Abb. 83), verfügte jedoch über überdurchschnittliche körperliche Kraft. So konnte er bereits als Jugendlicher im vollen Harnisch und ohne Steigbügel auf den Sattel eines großen Schlachtrosses springen.³⁸⁶

Im Alter von 16 Jahren meldete er sich als Freiwilliger („venturiere“) für die spanischen Truppen und kämpfte auf Seite der Lombardei um das Herzogtum Montferrat, gegen die Truppen Savoyens.³⁸⁷ 1617 war Octavio Piccolomini an der Einnahme der Stadt Vercelli, im Herzogtum Montferrat, beteiligt.³⁸⁸ Danach lebte Octavio am Hofe des Großherzogs von Florenz. 1618 schickte der Großherzog der Toskana, Cosimo II. (1590 – 1621), Kaiser Ferdinand II. (1578 – 1637) 500 Kürassiere,

³⁸⁵ Elster, Piccolomini Studien, 11.

³⁸⁶ Gualdo-Priorato, Vite et attioni di personaggi militari e politici.

³⁸⁷ 1612 verstarb Francesco IV., der letzte Herzog von Gonzaga ohne männliche Nachfolge. Savoyen versuchte mit Unterstützung Frankreichs das Herzogtum Montferrat, das bisher vom Herzog von Mantua beherrscht wurde, zu erobern. Durch Montferrat, das zwischen der Lombardei und Savoyen lag, führten wichtige Verkehrs- und Handelswege. Die Auseinandersetzungen um die Nachfolge im Herzogtum Mantua führte über Jahre zu Konflikten zwischen dem französischen König und den Habsburgern und mündete schließlich im Mantuanischen Erbfolgekrieg (1628 – 1631). Vgl.: Robert Oresko, Reichsitalien im Dreißigjährigen Krieg. Das Haus Savoyen und der Dreißigjährige Krieg. In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa, Bd. 1 (München 1998) 142 – 153; David Perrot, Reichsitalien im Dreißigjährigen Krieg. Der Mantuanische Erbfolgekrieg und der Dreißigjährige Krieg. In: Klaus Bußmann, Heinz Schilling (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa, Bd. 1 (München 1998) 153 – 160.

³⁸⁸ Elster, Piccolomini Studien, 40.

unter ihnen war auch Octavio Piccolomini. Von Florenz ging es für den jungen Octavio gemeinsam mit seinem Bruder Aeneas nach Flandern, wo mit finanzieller Hilfe Spaniens unter der Führung des Großherzogs der Toskana eine Armee aus Söldnern rekrutiert wurde.³⁸⁹

Zuvor waren sie zu Rittmeistern ernannt worden. 1618 zogen Octavio und sein Bruder Aeneas mit diesem Florentiner Regiment unter Don Pietro de Medici 1618 nach Böhmen ein, um den Aufstand der protestantischen böhmischen Stände niederzuschlagen.³⁹⁰

Aeneas starb am 13. August 1619 in der Schlacht bei Bechin, wo er von zwei Musketenkugeln tödlich verletzt wurde.³⁹¹ Die Nachkommen des Aeneas sollten nach dem Tode Octavio Piccolominis die Herrschaft Náchod und die Reichsfürstenwürde erben, da Octavio kinderlos starb. Tatsächlich dürfte Octavio Piccolomini seinen einzigen Sohn überlebt haben (vgl. Kapitel 7.1.2). Da sich für Octavio Piccolomini im Alter von bereits 54 Jahren kein männlicher Nachfolger abzeichnete, sein einziger Sohn Asciano war bereits 1643 verstorben, setzte er für die Nachfolge in den Reichsfürstenstand seinen Neffen Franz Piccolomini (1615 – 1670), den ältesten Sohn seines Bruders Aeneas und damit den zukünftig Erstgeborenen seiner männlichen Descendenz, ein. Das Übertragen der Reichsfürstenwürde an seinen Neffen wurde am 26. Juni 1653 bestätigt.³⁹²

Kurze Zeit später wurde Octavio Piccolomini zudem am Dreikönigstag 1654 in den Orden vom Goldenen Vlies aufgenommen.³⁹³

³⁸⁹ Barker, Generalleutnant Ottavio Fürst Piccolomini, 332.

³⁹⁰ Der neue böhmische König und spätere Kaiser Ferdinand II. galt als ein Verfechter der Rekatholisierung aller Länder der böhmischen Krone. Die protestantischen böhmischen Stände sahen ihre von Kaiser Rudolf II. 1609 im sogenannten Majestätsbrief zugesagte Religionsfreiheit verletzt. Der zweite Prager Fenstersturz am 23. Mai 1618, bei dem die königlichen Statthalter von den protestantischen Aufständischen aus dem Fenster geworfen wurden, markierte einen Höhepunkt in den Auseinandersetzungen zwischen den katholischen Habsburgern und den protestantischen böhmischen Ständen. Der zweite Prager Fenstersturz gilt als Auslöser und Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Vgl.: Herfried Münkler, *Der Dreißigjährige Krieg. Europäische Katastrophe, deutsches Trauma (1618 – 1648)* (Hamburg 2019) 41 – 61.

³⁹¹ Elster, Piccolomini Studien, 41.

³⁹² OeStA, AVA, Adelsarchiv, Reichsadelsakten 316.59, Piccolomini von Tarragona, Graf und Herzog von Amalfi, Oktavius, Fürst, kaiserlicher Generalleutnant und sein Neffe Franz, Ausdehnung des ihm verliehenen Fürstenstandes im Falle seines Ablebens ohne männliche Descendenz, auf den Sohn seines Bruders Aeneas. Vgl.: Karl Friedrich von Frank, *Standeserhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die österreichischen Erblande bis 1806*, Bd. 4 (Senftenberg 1973) 70.

³⁹³ Arnold Weyhe-Eimke, Octavio Piccolomini als Herzog von Amalfi, Ritter des Goldenen Vlieses (Wilten 1871) 32.

Octavio Piccolomini starb am 11. August 1656 an den Folgen seiner schweren Verletzungen, die er sich bei einem Sturz von seinem Pferd einen Tag zuvor zugezogen hatte. Piccolomini hatte einen Ausritt in die Umgebung von Wien gemacht und beobachtet, wie ein Bauer unter einen mit Heu geladenen Wagen geriet. Piccolomini wollte ihm zu Hilfe eilen. Beim Sprung über einen tiefen Graben stürzte er von seinem Pferd und verletzte sich schwer. Er verstarb unter schlimmen Qualen am darauffolgenden Tag.³⁹⁴ Ob der Bauer gerettet wurde, ist nicht überliefert. Seinem letzten Willen folgend wurde Piccolomini in der Wiener Servitenkirche nach deren Fertigstellung 1670 in der linken, dem Konvent zugewandten Seitenkapelle, beigesetzt. Piccolomini hatte den aus seiner Heimatstadt Florenz stammenden Bettelorden der Serviten durch bedeutende Stiftungen gefördert.³⁹⁵ Dies hatte dem Servitenorden die materielle Grundlage für die Errichtung von Kirche und Kloster in Wien gesichert.³⁹⁶

7.1.2. Ascanio Piccolomini-Arragona – Das Schicksal des einzigen Sohnes Octavio Piccolominis

Octavio starb im August 1656 kinderlos. Sein einziges nachweisbares Kind war ein unehelich gezeugter Sohn, der 1625 oder 1626 in der Gegend von Mailand zur Welt gekommen sein muss.³⁹⁷ Als Oberstleutnant war Piccolomini im Regiment des Heinrich von Pappenheim im Auftrag Kaiser Ferdinands III. (1608 – 1657) nach Mailand gesandt worden, um die Truppen König Philipps IV. (1605 – 1665) von Spanien zu verstärken. Der Sohn Octavio Piccolominis, der die Briefe an seinen Vater mit „Ascanio Piccolomini-Arragona“ unterschrieb, wuchs, bedingt durch den Kriegsdienst seines Vaters, vorerst in Italien auf.³⁹⁸ Er schlug, wie sein Vater, die militärische Laufbahn ein. Obwohl er, wie die Briefe Ascianos an seinen Vater zeigen, mehrmals in Náchod gewesen sein muss, existiert kein Portrait von ihm

³⁹⁴ Heinrich *Bücheler*, Von Pappenheim zu Piccolomini. Sechs Gestalten aus Wallensteins Lager (Sigmaringen 1994) 142.

³⁹⁵ Christopher *Mooney*, The Servite Germanic Observance (1611–1668). Foundation, expansion and final Papal approval. The Theology and Practice of the Religious Life. In: Studi Storici dell'ordine dei Servi di Maria 16 (Rom 1966) 5 – 81, hier 19.

³⁹⁶ Felix *Czeike*, Wien. Kunst, Kultur und Geschichte der Donaumetropole (Köln 2003) 264.

³⁹⁷ *Elster*, Piccolomini Studien, 49.

³⁹⁸ SOA Zámorsk, RA Piccolomini Náchod, sign. 6948 1/XIII; vgl. auch: *Elster*, Piccolomini Studien, 48.

auf Schloss Náchod.³⁹⁹ Auch sonst ist von Asciano Piccolomini-Arragona kein Bildnis überliefert.

Die Figur des Max Piccolomini in Schillers Drama, der als Sohn des Octavio Piccolomini auftritt und den Freitod wählt, um nicht gemeinsam mit seinem Vater Verrat an Wallenstein zu üben, entbehrt jeder historischen Grundlage und ist eine Schöpfung des Dichters.⁴⁰⁰ Tatsächlich starb Asciano im September 1643 bei Kampfhandlungen im Zuge des Dreißigjährigen Krieges, bei dem Sturm auf die Stadt Mirow im Norden von Mähren durch eine Musketenkugel, die ihn am Kopf traf.⁴⁰¹ Er starb also bereits im Alter von etwa 18 Jahren.

Octavio Piccolomini war insgesamt drei Mal verheiratet. Über die erste Ehe ist nichts überliefert. In der Korrespondenz des Octavio Piccolomini ist ab den 1630er Jahren immer wieder von einer Gräfin Piccolomini die Rede.⁴⁰² Elster vermutete, dass Piccolomini mit einer Dame des Brüsseler Hochadel vermählt war und diese schon vor 1640 verstarb.⁴⁰³ Ob und mit wem Octavio Piccolomini in erster Ehe verheiratet war, bleibt jedoch im Dunklen. Fassbar ist seine Eheschließung 1636 mit Dorothée Caroline de Barbancon-Arenberg. Diese starb 1642.

1651 schloss Piccolomini den Bund der Ehe mit Benigna Franziska von Sachsen-Lauenburg-Ratzeburg. Sie überlebte Piccolomini und starb am 1. Dezember 1701. Ihre Eltern waren Magdalena von Lobkowitz und Julius Heinrich Herzog von Sachsen-Lauenburg-Ratzeburg.⁴⁰⁴

Weitere eheliche oder außereheliche Nachkommen des Octavio Piccolomini sind nicht überliefert.

7.1.3. Die diplomatische und militärische Karriere des Octavio Piccolomini

Die Tatsache, dass Octavio Piccolomini im Dreißigjährigen Krieg von Beginn bis zum Ende maßgeblich in verschiedenen militärischen Rängen wirkte, macht seine Biographie herausragend. Er wurde schon sehr früh mit Verhandlungen über politische und militärische Fragen betraut und leistete immer wieder diplomatische Dienste, die schließlich 1649 und

³⁹⁹ Elster, Piccolomini Studien, 51.

⁴⁰⁰ Kiermeier-Debre, Friedrich Schiller – Wallenstein.

⁴⁰¹ Elster, Piccolomini Studien 53.

⁴⁰² SOA Zámorsk, RA Piccolomini Náchod, sign. 19119.

⁴⁰³ Elster, Piccolomini Studien, 97.

⁴⁰⁴ Ebenda.

1650 in den Verhandlungen in Nürnberg als kaiserlicher Bevollmächtigter zum Abzug der feindlichen Soldaten und Söldner nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges gipfelten.

Gleich zu Beginn des Krieges, jedoch wahrscheinlich schon in der Schlacht am Weißen Berg, zeichnete sich Piccolomini militärisch so eindrucksvoll aus, dass er dem kaiserlichen Heerführer Charles Bucquoy (1571 – 1621) auffiel. 1621 kämpfte Octavio bei Neuhäusel, dem heutigen Nové Zámky (Slowakei) unter General Bucquoy gegen Bethlen Gabor (1580 – 1626), den Fürsten von Siebenbürgen. Nach dem Tode Bucquoy, der im Kampf starb, führte Piccolomini dessen Regiment von Neuhäusel zurück und wurde vom Kaiser aufgrund seiner Tapferkeit zum Kammerherrn ernannt.⁴⁰⁵

Sein nächster Einsatz – bereits als Leutnant im Regiment von Pappenheim – führte Piccolomini 1625 nach Breda in die Niederlande, um die belagerte Stadt zu verteidigen. Nach Friedensschluss kehrte Piccolomini 1627 ins Reich zurück und brachte 1.000 Reiter mit, die er unter das Kommando Wallensteins stellte. Wallenstein machte ihn schließlich zum Hauptmann seiner Leibgarde.⁴⁰⁶

7.1.3.1. Octavio Piccolominis Rolle in der „Wallenstein-Affäre“

Welche Rolle Piccolomini genau bei der Wallenstein-Affäre zugekommen sein mag, sprengt den Rahmen dieser Arbeit. Diese Forschungslücke kann mit der Bearbeitung der Spanischen Säle zwar nicht geschlossen werden, jedoch lohnt es sich für das bessere Verständnis der Biographie des Octavio Piccolomini, einige Aspekte im Zuge seiner Zugehörigkeit zur Leibgarde Wallensteins zu streifen.

Die ältere Literatur scheint negativ voreingenommen das Bild, das Schiller von Piccolomini zeichnete, zu verstärken. Piccolomini war für Golo Mann ein „Beutemacher aus großem Haus, zuerst in spanischen und in toskanischen Diensten, [...] zählte neunundzwanzig Jahre, als Wallenstein ihn übernahm; ein schöner Jüngling, ehe er fett und gemein wurde, ein Reiterführer von Verwegenheit und Können.“⁴⁰⁷ Außerdem wurde Octavio Piccolomini auch als Spion der Römischen Kurie im

⁴⁰⁵ Ebenda, 64.

⁴⁰⁶ Ebenda, 66.

⁴⁰⁷ Golo Mann, Wallenstein (Frankfurt am Main 1971) 562.

böhmischen Hauptquartier bezeichnet.⁴⁰⁸ So soll er Papst Urban III., einem heimlichen Verbündeten Frankreichs, exakte Angaben über Wallensteins Heeresstärke übermittelt haben.⁴⁰⁹

„Mehr Diplomat, durch vielfältige Kontakte mit einflussreichen Persönlichkeiten Roms, Wiens und Madrids verbunden, verstand Piccolomini früh, die Zeichen der Zeit zu deuten. Wallensteins sinkender Stern und die schnell wachsende Zahl seiner mehr oder weniger offen argumentierenden Gegner wurden von dem Sienesen [Octavio Piccolomini, Anm.] kalkuliert und zielstrebig ausgenutzt. Mit kalter Berechnung intrigierte er über seine Mittelsmänner am Wiener Hof und formierte allmählich eine Verschwörung der Höflinge, Räte und ihm ergebener Offiziere gegen den Generalissimus und seinen persönlichen Feind Holk. Frühzeitig konzentrierte sich Piccolomini auf den ehrgeizigen, von seinen militärischen Fähigkeiten überzeugten König von Ungarn, Erzherzog Ferdinand.“⁴¹⁰

Wallensteins Friedensverhandlungen mit Sachsen, sein angeblich vorbereitetes Überlaufen ins kaiserfeindliche Lager im Spätsommer bzw. Herbst 1633, von dem Gerüchte in Umlauf waren, dürfte auch Piccolomini zur Kenntnis gelangt sein. „Wallenstein selbst öffnete sich nun allmählich mehr und mehr seinem heimtückischen, verlogenen Unterfeldherrn. Leichtfertig negierte der alternde und kranke Oberbefehlshaber Warnungen seiner nächsten Umgebung und wurde von Piccolomini schließlich erfolgreich genarrt.“⁴¹¹ Die Gerüchte, Wallenstein wechsle ins kaiserfeindliche Lager, nutze Piccolomini, um gegen Wallenstein Stimmung zu machen.

Tatsächlich konnte Piccolomini aus der Ermordung Wallensteins ganz persönlichen Nutzen ziehen: Die Herrschaft Náchod, mitsamt dem Schloss Náchod, auf dem Octavio Piccolomini später den Spanischen Saal errichten ließ, wurde ihm von Kaiser Ferdinand II. selbst übertragen. Der bisherige Besitzer, Adam Erdman Trcka von Lipa – ein Neffe Wallensteins – wurde wie sein Onkel im Zuge der Wallenstein-Affäre hingerichtet.

⁴⁰⁸ Jörg Peter *Findeisen*, *Der Dreißigjährige Krieg* (Wien 1998) 321.

⁴⁰⁹ Ebenda, 321.

⁴¹⁰ Ebenda.

⁴¹¹ Ebenda, 321f.

7.1.3.2. Octavio Piccolominis Karriere im Dreißigjährigen Krieg

Octavio Piccolomini war von Beginn des Dreißigjährigen Krieges bis zum Ende in militärischen Diensten und Verantwortung, und zwar sowohl für die spanische Krone, als auch unter kaiserlichem Befehl. Eine detaillierte Ausführung zu einzelnen Kriegsschauplätzen und Schlachten ist nicht Ziel dieser Arbeit, jedoch lohnt es sich, aus den reichhaltigen Korrespondenzen Piccolominis und Quellen zu zitieren, wo eine Verbindung zu Spanien zu Tage tritt, beziehungsweise, wo es den Blick auf sein außergewöhnliches Leben bereichert. Die Schlacht von Thionville (1639), in der Piccolomini als Feldherr die kaiserlichen Truppen anführte und bei der Frankreich entscheidend geschlagen wurde, ist für das Thema der Arbeit bedeutend. Ein riesiges Schlachtengemälde der Schlacht von Thionville (Abb. 75) zählt zum Ausstattungsprogramm des Spanischen Saales auf Schloss Náchod (vgl. Kap. 7.4.2.).

Als Feldherr erfuhr Piccolomini die Kriegsauswirkungen immer wieder am eigenen Leib: In der Schlacht von Lützen am 6. November 1631 wurde er schwer verwundet: „... vier Wundten an seinem Leib, und zehen Schuß auff seinen Khüriß empfangen, auch auf vier unterschiedliche Pferdten kommen ist, und obgleich sein Khüriß und Kleider voll Blut gewesen, ...ist er doch bis zu dem Abzug verblieben [...]“⁴¹² In dieser Schlacht verlor der schwedische König Gustav II. Adolf (1594 – 1632) sein Leben. 1633 nahm Piccolomini an Feldzügen in Schlesien teil.⁴¹³

Für seine wichtigen militärischen Leistungen, die Belagerung von Regensburg und die gegen Schweden siegreiche Schlacht bei Nördlingen, wurde er 1634 zum Feldmarschall befördert. 1642 kämpfte Piccolomini in Sachsen und konnte das von den Schweden eingenommene Leipzig zurückerobern.⁴¹⁴

⁴¹² ÖMZ, Jg. 1821/9, 288.

⁴¹³ Ebenda, 289.

⁴¹⁴ Ebenda.

7.1.3.3. Octavio Piccolomini im Dienste der spanischen Krone

Ab 1635 kämpfte Piccolomini für die spanische Krone in den Spanischen Niederlanden. Sein erster militärischer Erfolg dort war die Aufhebung der Belagerung von Löwen. Der spanische König zahlte ihm daraufhin ein jährliches Einkommen von 2.000 Kronen.⁴¹⁵ 1636 und 1637 kämpfte Piccolomini für die spanische Krone gegen Frankreich. 1639 kommt es zur Schlacht bei Thionville (Diedenhofen), aus der Piccolomini wiederum siegreich gegen die französischen Truppen hervorging.⁴¹⁶ Dieser entscheidende Sieg, der die Karriere und den weiteren Aufstieg Piccolominis beschleunigte, fand entsprechenden Niederschlag in seiner ältesten Biographie aus dem Jahre 1656, die 1821 in der Österreichischen Militärischen Zeitschrift übersetzt wurde: „Wie die Franzosen Anno 1639 mit zweien mächtigen Armaden, zu jener Zeit Heßdin, und Diedenhoffen (Thionville) belagert, hat Er sich von Achen mit solcher Geschwindigkeit nacher Diedenhoffen erhebt, daß der Feinde überfallen, die Lineá Communicationis durchbrochen, drei Quatiere geschlagen, die Festung fuccurirt, und große Beuth gemacht worden. Die übrigen Franzosen zogen und retirirten sich samt den bereits Geschlagenen, über einen Fluß und Paß, und stellten sich dorth in Schlachtenordnung. Nachdeme Er [Piccolomini, Anm.] solches vernommen, und seine untergebene drei Stundt lang Beuthe gemacht, brachte Er diese mit den ersten Trumellschlag und Trompetenschall in Ordnung, und gieng mit grosser Geschwindigkeit auff den Feindt. Nach einem zweistündigen hardten Gefecht, trange Er mit Gewalt über besagten Fluß und Paß, schlug den Feindt hauptsächlich, gewan seine ganze Artillerie und Baggage, auch eine grosse Menge Säbel und Coletten [Transportwagen, Anm.], fieng den General [Marschall Feuquieres, Anm.], viell Offiziere und über 5000 Soldaten, nachdeme vom Feindt über 3000 Mann todt auff dem Platz geblieben.“⁴¹⁷

Dieser Sieg in der Schlacht von Thionville war für ihn sicherlich der persönlich bedeutendste. Piccolomini wurde noch im gleichen Jahr vom spanischen König das Herzogtum Amalfi übertragen. Er war nun Titularherzog von Amalfi. Der Titel muss für Piccolomini persönlich besonders wichtig gewesen sein, doch schon seine Vorfahren sind

⁴¹⁵ Ebenda, 290.

⁴¹⁶ Ebenda.

⁴¹⁷ Ebenda, 292.

zwischen 1461 und 1583 Herzöge von Amalfi gewesen (vgl. Kapitel 7.1.3.4.). Es war daher naheliegend, dass aus diesem Grunde die Schlacht von Thionville in Form eines monumentalen Gemäldes den Spanischen Saal von Schloss Náchod dekorierte. Das Gemälde von Pieter Snayers mit den Abmessungen von 7 x 11 Metern gibt sehr detailliert die Kampfsituation wieder (Abb. 75).

Im November 1642 wandte sich König Philipp IV. (1605 – 1665) mit der Bitte an den Kaiser, den Grafen Piccolomini erneut in seine Dienste stellen zu dürfen.⁴¹⁸ Kaiser Ferdinand III. (1608 – 1657) entsprach dem Wunsch des spanischen Königs und informierte Piccolomini durch folgendes Schreiben:

„Lieber Graf Piccolomini. Was mir von meines freundlich gelibten Vettern und Schwagers des Königs in Hispanien Liebden für ein Schreiben vom 28. November aus Zaragosa datirt, zukommen ist, und der hiesige Königl. Ambassadeur Marchese Castel Rodrigo darbei sonderlich eurer Persohn halber angebracht hat, solches habe Ich auch aus beiliegenden Copien communicieren wollen.⁴¹⁹ Dieweil ich mich aber gegen Ihrer Liebden und dero Ambassadeur nichts zu resolvieren weiß, biß Ich nit vorhero auch eure intention und gedanken darüber vernommen habe; und dannenhero gern sehen möchte, das zum fahl es feindsgefahr halber beschehen khönnte, und Ihr nit in wichtiger operation gegen den Feind occupiert währet, Ihr euch umb dieser Sach willen hierher an meinen hoff begeben thätet. Als wird es mir gar lieb sein, da Ihr solche auch je eher je baldier hierher, jedoch mit Hinderlassung gueter Bestellung under des Veldmarschalkens Grafen Colloredo Direction, werdet befördern khönnen, zumalen Ich des Königs in Hispanien Liebden mit der antwort, was sich auf solches Ihr ansuchen würde khönnen thuen lassen, nit gern zulang aufhalten wollte. Habe deswegen auch meinen Reichshof Secretarium und lieben getreuen Wilhelm Schröder under anderen special befelch und Instruction aufgegeben, ermelten Graffen Colloredo diese meine intention anzuzeigen, und mit Ihme solche veranlassung zu machen, das er sich in eurer abwesenheit solches Commando unternehmen, und Ihme die conservation sowohl der Armada als meiner Erbkönigreich und landen

⁴¹⁸ Státní oblastní archiv v Zámrsku, Rodinný archiv Piccolomini, Náchod, 1431 – 1881, sign. 10273; vgl. auch: *Elster*, Piccolomini Studien, 103.

⁴¹⁹ Im Archiv (vgl. Anm. 417) sind diese Kopien leider nicht erhalten.

eifrig solle angelegen sein lassen, und Ihme Secretario befohlen, daß er euch alles was Er deßwegen in seiner Commission hat, aufrichtig und vertraulich communiciren solle, nit zweiflende Ihr werdet auch für euch selbst mit Ihme Graffen Colloredo solche guete disposition hinderlassen, wie Ihr es zu beförderung meiner Khais. Diensten am verträglichsten und nützlichsten befinden werdet, und Ich es auch vorhin aus eurem sorgfältigen eifer und bemühung in gedachten meinen Diensten allezeit mit gnedigstem wohlgefallen verspührt habe. Bleibe also eurer ehister ankunfft gewertigt, und euch beinebens mit Khais. Gnaden wohlgewogen. Geben in meiner Statt Wien den 1 Febrii A° 1643“⁴²⁰

Gegen das Engagement Piccolominis in spanische Dienste hatte der Kaiser nichts einzuwenden. Wenn Piccolomini wieder ins Reich zurückkommen würde, sollte ihm die Stelle des ältesten General-Feldmarschalls des kaiserlichen Heeres vorbehalten bleiben und somit für seine Bindung an das Reich sorgen.⁴²¹

Ein mit 22. April 1643 datiertes Dekret Kaiser Ferdinands III. erging an Octavio Piccolomini.⁴²² Darin wurde versprochen, dass der Kaiser ein Empfehlungsschreiben über die Person und die Leistungen im Krieg an König Philip IV. richten würde. Außerdem erhielt Piccolomini den Auftrag, auf den spanischen König einzuwirken, damit die dringend benötigten Kontributionszahlungen rechtzeitig geleistet würden. Das Reich und der Kaiser waren für die umfangreichen kriegerischen Auseinandersetzungen immer wieder auf Zuwendungen der spanischen Verwandten angewiesen.⁴²³

„[...] Undt über dieß befehlen auch Allerhöchstermellte Kays. Mays. Ihme Herren Veldtmarschallchen gnädigst, daß Er Ihrer Königl. Mays. zue Hispanien, so baldt Er. hienein kombt, von allem wohl informirn solle, wie der herausige status mit dem Heyl. Röm. Reich, undt Ihrer Mays. eigenen Erbkönigreichen undt Landen beschaffen ist, undt wie unerschwingliche große geldt-Summen Ihre Mays. bißhero zue continuirung deß Kriegs angewendet, aber die erfahrung anzio mit sich bringet, daß von denen Reichsfürsten sehr wenig und fast gar nichts mehr

⁴²⁰ SOA Zámorsk, RA Piccolomini Náhod, sign. 10273; vgl. auch: *Elster*, Piccolomini Studien, 103.

⁴²¹ *Elster*, Piccolomini Studien, 107.

⁴²² SOA Zámorsk, RA Piccolomini Náhod, sign. 10271; vgl. auch *Elster*, Piccolomini Studien, 107.

⁴²³ Vgl.: *Edelmayer*, Söldner und Pensionäre.

einkommt, denen Kays. Erbländern aber, draunter Böhmen und Schlesien gantz auf den äußersten gradt, Mähren auch schon mehrentheils ruinirt ist, gar zu schwer undt überlästigt fallen thue, diesen Krieg, der sich jetzundt wiederumb in gedachte Ihrer Mays. Erbländen wälzen will, allein länger außzuhalten undt zu continuiren, deßwegen Ihro Kays. Mays. nicht zweifelten, es werden mehr höchsternannte Königl. Mays. zu Hispanien Ihro Mays. noch ferner mit solchen real undt ergübigen mitteln undt hülffen assistiren, auch dieselben bey rechter Zeit herauß schicken, auf die man sich all Zeit richtig verlassen könne undt welche zu Ihrer Kays. May. freier disposition gestellt sein, damit allerseits des gesambten Ertzhauses conservation auch sich der manutenenz undt Hoheit beider Kays. undt Königl. Kronen wider alle derselben feinde dardurch möge erhalten werden, versehen sich auch darnebenst, daß Ihro Königl. Mays. an Ihrem friedtliebenden gemüth undt dienlich mitteln zue wiedererlangung deß werthen liebenfriedens noch weitter nichts werden ermangeln lassen.“⁴²⁴

1643 brach Piccolomini schließlich zur Reise nach Spanien auf, die ihn über Italien führte. In Venedig ist eine Zusammenkunft mit Papst Urban VIII. (1568 – 1644) belegt, ebenso wie dessen zweifaches Angebot an Piccolomini, die Kardinalswürde zu empfangen.⁴²⁵

Von Spanien aus ging es über den Hafen von San Sebastian in die Spanischen Niederlande. Die Quellen beschreiben diese Reise als überaus abenteuerlich: Nach dem Auslaufen aus dem Hafen von San Sebastian „[...] erhuebe sich ein solche Ungestüme, daß die Schiffleuth selbst keinen Rath mehr wusten, darvon zue kommen, als allein die Hoffnung zur Hilff Gottes. Diese Ungestüme continuirte ein Tag, und zwei ganze Nächte, und warff das Schiff wieder zurück gegen Sanct Sebastian in den Porto. Von dorthaus fuehrte er mit besserem Wetter ab, und gelangte nach wenig Tagen in den Engländischen Kanal, wo Ihm eine Holländische Flotte begegnet, und Ursach gegeben hatt, gar, in einen Engländischen Haffen, Falmouth genandt, einzulauffen, da lieffen in eben selbigen Haffen auch sieben Holländische Kriegsschiff ein, von welchen Er gleichsamd belagert worden. Das hat Ihn bewogen, mit etlichen wenigen seiner Bedienten auff dem Landt bis nach Wenmouth

⁴²⁴ SOA Zámorsk, RA Piccolomini Náhod, sign. 10271; vgl. auch: *Elster*, Piccolomini Studien, 107.

⁴²⁵ ÖMZ, Jg. 1821/9, 311.

zu reisen, wo Er etliche Tag auff guethen Windt gewartet, und entlich in einem Rennschif Seine Reiß forthgesezt, mit der Hilff Gottes zwischen 60 Hollendischen Kriegsschiffen, welche das Meer Tag und Nacht kreuzweis durchstreiffeten, und auf Ihm lauerten, glücklich passiert, auch den 1. Mai 1644 zu Rieuport wohl ankommen ist.“⁴²⁶

Als Gouverneur der spanischen Armeen in den Niederlanden konnte Piccolomini jedoch nicht an seine bisherigen militärischen Erfolge anschließen. Es mangelte ihm an den entsprechenden Vollmachten, um eine effiziente Kriegsführung zu organisieren, was wohl mit den Vorbehalten und teilweise Misstrauen der spanischen Autoritäten gegenüber Piccolomini begründet werden kann: „Es hatte aber der Ehrgeiz bei anderen in Spanien so viell gewüthet, daß Ihme der nothwendige Theil seiner Authorität, dannenhero die Freiheit zum Operiren, benommen worden, mit welcher Er vorhero allezeit glücklich gewesen ist, so oft er sich nur einer Sachen, seiner aigenen Vernunft nach, unterfangen. Mueste sich also anderer Mainungen nach bequemen, welche in Kriegssachen wenig Erfahrung hatten, und glaubten, daß Sie mehr könten sehen, und abnehmen, vermittelt Ihrer politischen Tieffsinnigkeit, als andere, welche im Krieg das Drittheil eines Säculi [Drittel eines Jahrhunderts, also ca. 33 Jahre, Anm.] bei unzählbaren Occasionen zugebracht.“⁴²⁷

7.1.3.4. Octavio Piccolominis Aufstieg zum Reichsfürsten

Piccolomini kämpfte zwischen 1643 bis 1648 wiederum in den Diensten der spanischen Krone, sein Einsatzgebiet waren die Spanischen Niederlande. Piccolomini kehrte 1648 nach Böhmen zurück und schied aus den spanischen Diensten aus. 1648 entwickelte sich der Dreißigjährige Krieg zu Ungunsten des Reiches. Ferdinand III. stellte Piccolomini an die Spitze der kaiserlichen Truppen und ernannte ihn zum kaiserlichen General-Leutnant und Oberbefehlshaber.⁴²⁸ Unklar bleibt, ob Piccolomini erst den Plan fasste, aus den spanischen Diensten zu scheiden und nach Böhmen zu kommen, oder ob der Ruf des Kaisers und die Beförderung zum Oberbefehlshaber diese Rückkehr

⁴²⁶ Ebenda, 312.

⁴²⁷ Ebenda, 313.

⁴²⁸ *Elster*, Piccolomini Studien, 118.

begründeten. Entscheidende Schlachten oder Angriffe musste Piccolomini nicht mehr führen, es galt im Jahre 1648, die Feinde in Schach zu halten. Das Ende des Dreißigjährigen Krieges und der Frieden von Münster und Osnabrück standen unmittelbar bevor.

Piccolomini konnte die ihm zustehende Anerkennung für seinen erfolgreichen Einsatz für die spanischen Habsburger und für den Kaiser zu seinem ganz persönlichen Vorteilen nutzen.

Die Herrschaft Náchod bekam Piccolomini bereits 1634 von Kaiser Ferdinand II. zum Dank für seine bis dahin erbrachte Dienste im Dreißigjährigen Krieg übertragen.

In seiner Funktion als König von Neapel vermachte Philipp IV. von Spanien Octavio Piccolomini das Herzogtum Amalfi als Lehen. Amalfi war für Piccolomini von besonderer Bedeutung, da seine Ahnen von 1461 bis 1583 bereits über das Herzogtum geherrscht, und es aus Geldmangel an die Universität von Amalfi versetzt hatten.⁴²⁹

Mit der Übertragung des Lehens gingen auch Schulden von 111.660 Scudi an Octavio Piccolomini über, von denen Philip IV. allerdings einen Großteil übernehmen musste, da Piccolomini nicht über derartige Reserven verfügte. Piccolomini verpflichtete sich, die Summe von 50.000 Scudi zu entrichten. Den Schuldenzahlungen kam Piccolomini nicht nach, sodass diese ebenfalls an den König von Spanien fielen.⁴³⁰ Kaiser Ferdinand III. intervenierte persönlich, damit Piccolomini die Schulden erlassen werden.

„Der Kaiser nahm sich überhaupt, wie immer, so auch in dieser Sache des Octavio an. So schrieb er unter anderem aus Wien am 10. August 1651 an seine Tochter Maria Anna, Königin von Spanien und somit Gemahlin Philipps IV., und bat dieselbe, ein Wort zu Gunsten des Octavio beim König einzulegen, damit dieser dem Herzoge die 50.000 Scudi, welche er noch zu bezahlen habe, erlasse.“⁴³¹ Schließlich wurden Piccolomini seine Schulden beim spanischen König erlassen.

Piccolomini wurde als Generalbevollmächtigter des Reiches mit der Führung der Friedensverhandlungen am Ende des Dreißigjährigen Krieges beauftragt. Unterstützend zur Seite standen ihm verschiedene Räte und Experten. Als Generalbevollmächtigter berichtete Piccolomini

⁴²⁹ *Weyhe-Eimke*, Octavio Piccolomini als Herzog von Amalfi, 3.

⁴³⁰ Ebenda, 4.

⁴³¹ Ebenda, 5.

an den Kaiser und empfing dessen Weisungen. An Piccolomini wandten sich alle Fürsten und Stände des Reiches mit ihren Begehren. Piccolomini verhandelte als Vertreter des Kaisers mit den anderen Mächten und deren Hauptvertretern. Über zwei Jahre hinweg erstreckten sich die Friedensverhandlungen auf dem sogenannten „Friedenskongress von Nürnberg“. Der erfolgreiche Abschluss wurde 1650 im Rathaus von Nürnberg erreicht. Diese hohe diplomatische Ehre, die Piccolomini durch die Funktion des Generalbevollmächtigten zuteil wurde, bedeutete ohne Zweifel den Höhepunkt seiner Karriere. Seine auf die erfolgreichen Friedensverhandlungen folgende Erhebung in den Reichsfürstenstand muss deshalb von den anderen Reichsfürsten, wenn nicht aktiv unterstützt, so doch mindestens wohlwollend aufgenommen worden sein.

Die Erhebung Piccolominis in den Reichsfürstenstand erfolgte noch im Jahre 1650.⁴³² Am 8. Oktober 1650 ernannte Kaiser Ferdinand III. Octavio Piccolomini zum Reichsfürsten, am 29. Oktober 1650 erhielt er von der kaiserlichen Hofkanzlei die Aufforderung, 4.350 Gulden an Gebühren, die in Zusammenhang mit der Standeserhebung aufgetreten waren, zu entrichten. Piccolomini konnte die gesamte Summe erst zwei Jahre später, am 27. Juli 1652, aufbringen. Am selben Tag noch schrieb Kaiser Ferdinand III. an die Kurfürsten und das Kammergericht zu Speyer, dass man dem von ihm zum Reichsfürsten ernannten Octavio Piccolomini alle gebührenden fürstlichen Ehren und Titel bei jeder Gelegenheit geben solle.⁴³³ Zwei Jahre später wurde Piccolomini in den Reichsfürstenrat mit Sitz und Stimme aufgenommen.⁴³⁴

Dem ging jedoch das aktive Drängen des Octavio Piccolomini voraus. Im Februar 1653 wandte er sich schriftlich an das Kollegium der Reichsfürsten und bat diese, ihn einzuführen, „[...] damit ihm und seinen Descendenten bei allen Reichs- und Kreis- Versammlungen auch die

⁴³² ÖStA, HHStA, RK, Zeremonialakten 28a-9, Introduction in den Reichstag für die Fürsten Piccolomini.

⁴³³ *Weyhe-Eimke*, Octavio Piccolomini als Herzog von Amalfi, 30.

⁴³⁴ Der Reichstag setzte sich aus drei Kollegien zusammen: dem Kurfürstenrat, dem Reichsfürstenrat und aus dem Reichsstädterat. Der Reichstag befasste sich unter anderem mit der Sicherung der Reichsgrenzen, der Münzordnung, Justiz, Verwaltung und Finanzierung der Reichsinstitutionen, Militärwesen auf Reichsebene sowie der Regelungen betreffend der christlichen Konfessionen im Reich. Vgl.: Susanne *Friedrich*, Drehscheibe Regensburg. Das Informations- und Kommunikationssystem des Immerwährenden Reichstag. In: *Colloquia Augustana*, Bd. 23 (Berlin 2007) 72 – 79; Barbara *Stolberger-Rilinger*, Das Heilige Römische Reich deutscher Nation. Vom Ende des Mittelalters bis 1806 (München 2018) 45.

Session und Stimb eingeräumt würde, da seine Erhebung doch allein auf Wunsch der Stände geschehen sei und er sich sonst des Reichsfürstenstandes und dessen Prominenz wenig oder gar nicht zu erfreuen haben würde, wenn er nicht derselben in Allem und jedem vollkommenen Genußes zu gewärtigen hätte und sich nur mit dem bloßen Fürstlichen Titel ohne Sitz und Stimme auf den Reichstagen begnügen sollte.“⁴³⁵

Am 12. Mai 1653 bat der Reichstag den Kaiser, die Einführung des Octavio Piccolomini in das Reichsfürstenkollegium seiner Verdienste wegen zu genehmigen. Das Reichsfürstenkollegium verwies jedoch darauf, sollte Piccolomini zu Lebzeiten über keine reichsfürstmäßigen Güter verfügen – zum Zeitpunkt seiner Ernennung verfügt Piccolomini über keine solche Güter – so wären seine Nachkommen von Sitz und Stimme am Reichstag ausgeschlossen.⁴³⁶

Die Erhebung in den Reichsfürstenrat erfolgte am 3. Jänner 1654 gemeinsam mit den Fürsten Auersperg und Dietrichstein.⁴³⁷ Eine Aufnahme in den Reichsfürstenrat gelang im 17. und 18. Jahrhundert nur über das Amt des kaiserlichen Obersthofmeisters. Sitz und Stimme im Reichsfürstenrat galt jedoch nur *ad personam*, solange die neuen Reichsfürsten nicht über ein reichsunmittelbares Territorium verfügten.⁴³⁸

Dass ein Reichsfürst aufgrund seiner militärischen Erfolge Aufnahme in den Reichsfürstenrat fand, gelang außer Octavio Piccolomini nur noch dem Fürsten Johann Churchill von Marlborough (1650 – 1722) für seine militärischen Verdienste im Spanischen Erbfolgekrieg.⁴³⁹

Octavio Piccolomini verfügte zum Zeitpunkt seiner Aufnahme in den Reichsfürstenrat über kein reichsunmittelbares Territorium, was jedoch Voraussetzung für Sitz und Stimme im Reichsfürstenrat war.⁴⁴⁰

⁴³⁵ *Weyhe-Eimke*, Octavio Piccolomini als Herzog von Amalfi, 31.

⁴³⁶ Ebenda.

⁴³⁷ ÖStA, HHStA, RK, Österreichische Geheime Staatsregistratur 5-4-6, fol. 24r, Introduction der Fürsten von Dietrichstein, Piccolomini und Auersperg.

⁴³⁸ Katharina *Arnegger*, Das Fürstentum Liechtenstein. Session und Votum im Reichsfürstenrat (Münster 2019) 145.

⁴³⁹ Harry *Schlipf*, Die neuen Fürsten. Zur Erhebung in den Reichsfürstenstand und zur Aufnahme in den Reichsfürstenrat im 17. und 18. Jahrhundert. In: Volker *Press*, Dietmar *Willoweit* (Hg.), Liechtenstein – Fürstliches Haus und staatliche Ordnung. Geschichtliche Grundlagen und moderne Perspektiven (Vaduz 1987) 249 – 292, hier 268.

⁴⁴⁰ *Arnegger*, Das Fürstentum Liechtenstein, 31.

Die Aufnahme in den Reichsfürstenrat, nach der ehrgeizige Adelshäuser strebten, bedeutete, bei wichtigen Entscheidungen im Heiligen Römischen Reich aktiv mitzuwirken.⁴⁴¹ Damit war es den Mitgliedern möglich, Zentraleuropa politisch aktiv mitzugestalten. Auch strahlte der elitäre Charakter der Mitglieder des Reichsfürstenrates auf alle Ebenen des höfischen Lebens ab. Die Habsburger benutzen den Reichsfürstenrat im 17. Jahrhundert explizit, um ihre eigenen Interessen voranzutreiben.⁴⁴² Der Reichsfürstenrat entwickelte sich zunehmend zum Machtinstrument des Kaisers gegenüber den an Einfluss erstarkenden Kurfürsten, sowie gegenüber den protestantischen Reichsfürsten.

7.2. Die Baugeschichte von Schloss Náchod

Die Burg Náchod, etwa 150 Kilometer nordöstlich von Prag, an strategisch wichtiger Stelle innerhalb eines Talkessels an der historischen Grenze zwischen Böhmen und Schlesien gelegen, stammte aus dem Mittelalter und verfügte über eine starke Fortifikationsanlage.

Um 1250 wurde auf einer steilen Anhöhe die Burg und an ihrem Fuße die Stadt Náchod errichtet (Abb. 76). Die von Hron von Načerat errichtete Burganlage war klein und bestand im Wesentlichen aus dem noch heute erhaltenen Turm ohne seinen offenen Umgang.⁴⁴³

Im 14. Jahrhundert wurden Befestigungen und Fortifikationen ausgebaut. Im 15. Jahrhundert kam es zur fast vollständigen Demolierung der Anlage im Zuge zweier Erstürmungen während der Hussitenkriege (1419 – 1434). Die Burg musste danach wieder aufgebaut werden.⁴⁴⁴

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die Anlage abermals ausgebaut und erweitert, der Turm wurde instandgesetzt und erhielt einen offenen Umgang und eine Laterne. Das Schloss wurde um einige

⁴⁴¹ Einen Überblick über die einzelnen Schritte, die ein Fürst für die Aufnahme in den Reichsfürstenrat durchlaufen muss: vgl.: *Arnegger*, Das Fürstentum Liechtenstein, 106.

⁴⁴² *Arnegger*, Das Fürstentum Liechtenstein, 145.

⁴⁴³ Zur Baugeschichte mit verlässlicher Quellenangabe von Schloss Náchod liegt in deutscher Sprache der 1911 erschienen Band der Kunsttopographie vor (vgl. Anm. 431). Neuere Überblicke zur Baugeschichte von Schloss Náchod vgl.: Viktorie *Wachsmánová*, *Státní Zámek v Náchodě* (Prag 1952), Ilona *Svobodová*, *Zámek Náchod* (Pilsen 2003).

⁴⁴⁴ Zdenek *Wirth*, *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale. Der politische Bezirk Náchod*, Bd. 36 (Prag 1911) 55.

Flügel, die zwei Höfe einschlossen, vergrößert und die Loggien angelegt, auch ein kleinerer Uhrturm wurde erbaut.⁴⁴⁵

Im Laufe des Dreißigjährigen Krieges verschlechterte sich der bauliche Zustand des Schlosses deutlich. Zahlreiche Rechnungen von Reparaturen an den Gebäuden der Schlossanlage zeugen davon.⁴⁴⁶ Auch die Landwirtschaft der Herrschaft Náchod wurde stark in Mitleidenschaft gezogen. Man musste, um die Ländereien bestellen zu können, den Bauern Soldaten mit auf das Feld schicken oder die Bauern selbst bewaffnen, damit diese sich vor herumtreibenden Feinden schützen konnten. Domenico Brunacci, ein Kommandant aus Piccolominis Heer, der zur Sicherung der Herrschaft Náchod abgestellt worden war, berichtete in einem Brief an einen Stabsoffizier Piccolominis am 8. Mai 1635: „...Berichte Ihn auch, daß der jetziger Sommersaat Ich gleich wohl die anordnung gethan, daß Ihrer Excelentz Mayerhöff groß und klein, gleicht wie zu Friedens zeiten besaamet und bereits in die 1046 Strich auff deren Feldern gesäet worden Ungeacht eine parthey hin, die ander hergangen, indeme Ich etliche Mußquetiere samt einem Tromelschläger den Bauern zur defension in Feldt commandirt, Und jeden Bauern eine helleparthe gegeben, daß also, wenn partheyen kommen, Sie sich in einem Viertel zusammen begeben, daß demnach Ihnen bis dato kein pferdt abgenommen worden, deren ich doch allerweg in die 150 oder 140 in einem Feldt bey einander gehabt.“⁴⁴⁷

Ab dem Jahr 1633, inmitten des Dreißigjährigen Krieges, begann der später im Zuge der Wallenstein-Affäre hingerichtete Besitzer Adam Erdman Trčka von Lipa (1599 – 1634) die Anlage stärker zu befestigen. Im Mai 1634 erhielt Octavio Piccolomini die Herrschaft Náchod als Geschenk Kaiser Ferdinands II. für seine militärischen Verdienste im Dreißigjährigen Krieg. Noch vom Schlachtfeld in Neuburg vor dem Walde aus meldete Piccolomini seinen Anspruch in einem Schreiben an den Náchoder Schlosshauptmann Jacop von Friedberg datiert mit 27. Mai 1634 an.⁴⁴⁸ Den Ausbau der Wehranlagen setzte Piccolomini successive bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges 1648 fort.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Arnold *Weyhe-Eimke*, Wegweiser durch das Schloss Náchod (Königgrätz 1872) 58.

⁴⁴⁶ *Wirth*, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale, 59.

⁴⁴⁷ *Weyhe-Eimke*, Octavio Piccolomini als Herzog von Amalfi, 37.

⁴⁴⁸ Ebenda, 28.

⁴⁴⁹ *Wirth*, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale, 59.

Als Octavio Piccolomini 1634 die Schlossanlage übernahm, bestand diese laut einer in tschechischer Sprache verfassten Beschreibung, aus vier Innenhöfen, 25 Zimmern, 19 Kammern, zwei Altanen, 12 gewölbten Kellern, drei unterirdischen Kellern, einer großen Küche, einer kleinen Küche, einem Badhaus, einem Badehaus (sic!), einer Wasserleitung, einer Schmiede, einem gewölbten Marstall für 45 und einem hölzernen Stall für 18 Pferde.⁴⁵⁰

Nach Ende des Dreißigjährigen Krieges begann Octavio Piccolomini ab 1650 mit den Umbauarbeiten und der Barockisierung des Schlosses. Das Schloss blieb bis zum Jahr 1783 im Besitz der Familie Piccolomini.⁴⁵¹ Für Octavio Piccolomini, der 1650 in den Reichsfürstenstand aufstieg und sich somit zur absoluten Elite im Reiche zählen durfte, war es von Standes wegen notwendig, seine Residenz in Náchod entsprechend repräsentativ zu gestalten.

Nach dem Tode Octavio Piccolominis waren die von ihm angestoßenen Umbauarbeiten zwar zum Großteil fertig, endgültig abgeschlossen wurde der von ihm begonnene Umbau von Schloss Náchod aber erst 1658.

Die größte Bautätigkeit und die Errichtung des Spanischen Saales fand zwischen 1651 und 1656 statt.⁴⁵²

Die Instandsetzung des mittelalterlichen Turmes von Schloss Náchod anstelle seines Abbruches bei der Modernisierung des Schlosses lässt sich wie folgt erklären: Der Turm verkörperte im frühneuzeitlichen Residenzbau wie kaum ein anderes Architekturelement die fürstliche Macht und ihre politische Ikonographie. „In ihm [dem Turm, Anm.] manifestieren sich einerseits mit dem Schloss verbundene Herrschaftsrechte bzw. Gerichtsbarkeiten und andererseits das vielschichte dynastische, politische und religiöse Selbstverständnis des fürstlichen Regiments.“⁴⁵³

Die letzten Reste der Fortifikationsanlage mit der Pulverkammer wurden nicht schon mit dem repräsentativen Ausbau des Schlosses und dem Ende des Dreißigjährigen Krieges ab 1650 beseitigt, sondern erst in den 1730er Jahren entfernt.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Ebenda, 58.

⁴⁵¹ Ebenda, 55.

⁴⁵² Ebenda, 60.

⁴⁵³ Müller, das Schloß als Bild des Fürsten, 155.

⁴⁵⁴ Wirth, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale, 63.

7.3. Das Hauptportal

Ein weiteres architektonisches Denkmal neben dem Spanischen Saal, das die Verbundenheit des Octavio Piccolomini zu den österreichischen und spanischen Habsburgern manifestierte, findet sich in einem prächtigen Portal wieder, das im Zuge der barocken Erweiterung durch Octavio Piccolomini zur Mitte des 17. Jahrhunderts auf Schloss Náchod (Abb. 76) errichtet wurde (Abb. 77, Abb. 78).

Im Allgemeinen bildete ein Schlosstor den Hauptzugang in den engeren Bereich einer Residenz. Das Tor musste jeder Besucher durchschreiten, womit der architektonischen und ikonographischen Ausstattung und der repräsentativen Gestaltung eines Schlosses, Tores oder Portals auch eine ganz besondere Bedeutung zukam. Besuchern und Hofangehörigen stellte das Schlosstor die politische und juristische Gewalt des Schlossherren eindrucklich zur Schau. Zusätzlich galt das Portal auch als Nahtstelle zwischen inner- und außerhöfischer Welt.⁴⁵⁵

Man durchschreitet das erste Tor des Schlosses Náchod vom Garten kommend und betritt dann den großen Hof. Um in die inneren Bereiche des Schlosses zu gelangen, durchschreitet man den großen Hof hin zum eigentlichen Hauptportal.

Der Torbogen des Hauptportals wird von gegurteten Pilastern gerahmt, die einen ausgeprägt profilierten Sims tragen. Darüber befindet sich eine große Inschriftentafel, ebenfalls flankiert von Pilastern mit Musik-Emblemen. Darüber ist wieder ein Sims sowie eine dominierende Längskartusche zu finden, die Embleme des Krieges, des Ackerbaues, der Wissenschaft sowie einige Füllhörner zieren. In der Mitte befindet sich das piccolominische Wappen. Die Kartusche wird von zwei Kriegerskulpturen flankiert. Die Inschrift des Portals, das das repräsentativste Portal des Schlosses ist, dokumentiert, wie auch der Spanische Saal, die sozusagen in Stein gemeißelte Treue zu den spanischen und österreichischen Habsburgern, denen Piccolomini ja seine militärische und auch seine diplomatische Karriere zu verdanken hatte. Die sechzehnzeilige lateinische Inschrift lautet:

OCTAVIVS PICCOLOMINI DE ARAGONIA VETERI ATQVE
ILLUSTRI IN PRIMIS APVD HETRVSCOS STIRPE A
CATHARINA PII SECVNDI PONTIFICIS MAXIMI SORORE

⁴⁵⁵ Müller, Das Schloß als Bild des Fürsten, 235.

ALTERA DVCENS PROGENIEM AD SVPREMOS IN AVLA
 ATQVE EXERCITV HONORVM TITVLOS NVLLO VMQVAM
 PETITO OB | VIRTVTEM EGREGIAM IN SAGO TOGAQVE
 SPECTATAM PER GRADVS EVECTVS HIC IPSIVS LO |
 CVMTENENS CAESARIS ILLIC A CONSILIIS STATVS ET VT
 CETERA TACEAM GALLIS A THEI| ODONIS VILLA QVAM
 OBSEDERANT PVLSIS EODEMQVE DIE NVLLO QVOD SCIAM
 EXEMPLO IN | ACIE PROFLIGATIS DVCEQVE CAPTO A
 PHILIPPO QVARTO HISPANIARVM REGE CATHOLICO|
 DVCATV AMALPHI DONATVS AC DEMVM POST ALILA
 ILVSTRIA IN ORDINEM AVREI VEL-| LERIS SPONTANEA
 REGIS BENE VOLENTIA ADSCITVS CONFECTOQVE QVOD
 TRIGINTA ET| AMPLIVS ANNIS GERMANIAM VNIVERSAM
 AFFLIXERAT BELLO AC PACE STABILIT SACRI| ROMANI
 IMPERII PRINCEPS IPSO POSTVLANTE IMPERIO A
 FERDINANDO TERTIO CAESARE| CREATVS NACHODII
 QVOD IN PRAEMIVM INSIGNIS FACTI PRO SALVTE AC
 SCEPTPRO FER| DINAND SECVNDI | IMPERATORIS EDITI
 ACCEPTVM RESTAVRAVIT AVXIT MVNIVIT HA-| RVM
 RERVVM BREVE MONVMENTVM VT ESSET POSTERITATI AD
 PARIA TENDENTI EXE | MPLVM ET STIMVLVS HVIC SAXO
 VT INCIDERETVR PERMISIT | AEVIT. MEMORIAE POSIT. V.
 KALEND. SEPTEMB: ANNO A CHRISTO NATO C)D)CLIV.

Die deutsche Übersetzung dieser Inschrift lautet:

Octavio Piccolomini von Aragona, aus einem alten, vorzüglichen, bei den
 Etruskern (Toskana) berühmten Geschlecht von Katharina II.,
 Schwester des Papstes Pius II., seine Abstammung herleitend, der er zu
 den höchsten Ehrenstellen am Hofe und beim Heere, um die er
 keineswegs nachgesucht hatte, wegen seiner ausgezeichneten Tugend, im
 Kriegs- und Friedensgewande stufenweise emporstieg, halb als des
 Kaisers Stellvertreter, halb als dessen Ratgeber; und der, von den übrigen
 zu schweigen, nachdem er die Franzosen beim von ihnen belagerten
 Thionville zurückgeschlagen und an demselben Tag, wie noch nie
 dagewesen, vernichtet, sowie deren Anführer gefangen genommen hatte,
 von dem katholischen Könige Phillip IV. von Spanien mit dem
 Herzogtum Amalfi beschenkt und endlich nach anderen glänzenden

Taten aus freiwilliger Gunst des Königs in den Ritterorden des Goldenen Vlieses aufgenommen wurde, und der im Kriege, welcher mehr als dreißig Jahre ganz Germanien heimgesucht hatte, und im Frieden nicht wankte, wurde von Kaiser Ferdinand III., da das Reich es selbst forderte, zum Fürsten des Heiligen Römischen Reiches ernannt. Er stellte Náchod, welches er als Lohn seiner ausgezeichneten Taten, für das Heil und die Regierung des erhabenen Kaisers Ferdinand II. erhalten hatte, wieder her, vermehrte und befestigte dasselbe. Zur Erinnerung an diese Taten ließ er diese Steine einmeißeln, damit dieses der nach gleichen strebenden Nachwelt zum Beispiel und Stachel diene. Zur Erinnerung gesetzt im Jahre nach Christi Geburt am ersten September 1654.

Welche wichtige Bedeutung dem Tor in der fürstlichen Residenz zukam, legte Matthias Müller eindrücklich dar. So lassen sich für das Tor von Náchod auch seine hohe künstlerische Qualität und politische Aussagekraft besser verstehen:

Der symbolische Kern eines frühneuzeitlichen Residenzschlosses lässt sich auf vier Elemente reduzieren: den Turm, das Haus, die Kapelle und das Tor.⁴⁵⁶ Diese Elemente können in unterschiedlicher Betonung und Variation gestaltet sein. Da alle diese Elemente grundsätzlich auch die Schlossbauten des rangniederen Adels aufweisen können, vermag allein ihr Vorhandensein für das fürstliche Residenzschloss noch keine ausgezeichnete Qualität zu entfalten. Erst ihre heraldische, bild- und baukünstlerische Ausgestaltung sowie ihr Raumprogramm erheben die Kernelemente zu exklusiven Kennzeichen fürstlichen Bauens und bilden somit den Unterschied heraus zwischen einfachem Adelssitz und standesgemäßer Fürstenresidenz.⁴⁵⁷ Die qualitativ anspruchsvolle künstlerische und ikonografische Lösung des Hauptportales von Schloss Náchod spiegelt die kurz zuvor angetragene Reichsfürstenwürde des Octavio Piccolomini somit eindrucksvoll wider.

⁴⁵⁶ Ebenda, 125.

⁴⁵⁷ Ebenda.

7.4. Ausstattung und Wirkmacht des Spanischen Saales

Der Spanische Saal auf Schloss Náchod (Abb. 79, Abb. 80) zeigt mit seiner großteils erhaltenen Ausstattung die Wirkmacht, die der Bauherr beabsichtigte. Der größte Umbau des Schlosses Náchod fand nach Ende des Dreißigjährigen Krieges ab 1650 statt (vgl. Kap. 7.2.), nachdem Ocatvio Piccolomini als neuer Reichsfürst seine Residenz entsprechend seines Ranges renovieren und erweitern ließ. Ab 1650 entstand auch der Spanische Saal. Er ist der größte und repräsentativste Raum des Schlosses, erstreckt sich über zwei Stockwerke und nimmt fast die gesamte Breite des Hauptgebäudes ein. Die Lichtführung entspricht dem Schema des Spanischen Saales auf Schloss Ambras: Über den rechteckigen Fenstern, insgesamt sind es drei Fensterachsen, befinden sich sogenannte Ochsenaugenfenster (Abb. 81).

7.4.1. Das Deckengemälde

In der Zeit des Rokokos, zur Mitte des 18. Jahrhunderts, also etwa 100 Jahre nach dem Tode Octavio Piccolominis, entstanden die Stuckdekoration und das Deckengemälde (Abb. 82).⁴⁵⁸ Es zeigt die Aufnahme des Octavio Piccolomini in den Olymp des Kriegerruhmes. Ansonsten entspricht die Ausstattung des Spanischen Saales, zu der die Kamine, Wandmalereien und Teile des Mobiliars zählen, jener des originalen Zustandes. An dieser lässt sich die Intention des Bauherren ablesen, nämlich eine Art Ruhmeshalle zu schaffen, die seine Familie, seine militärischen und politischen Absichten und Ziele, sowie seine Erfolge dokumentieren sollte.

Die Decke des Raumes zeigt den Triumph des Fürsten Octavio I. Piccolomini als Kriegsheld: Chronos und Mars führen den Fürsten in den Olymp, vor ihnen schreitet Perseus. In den Wolken fliegen allegorische Gestalten, darunter ein Mann mit gebrochenem Schwert und ein Bogenschütze, der in ein Muschelhorn stößt. Hinter ihnen trägt ein Putto einen Hermelinmantel und eine Kartusche mit dem piccolominischen Wappen. In den Wolken schweben Tuba blasende Engel sowie blumenstreuende Putti mit Palmen, es erhebt sich ein Säulentempel, aus dem die Sonne des Ruhmes strahlt. Auf den Wolken davor sitzen und stehen die Allegorien Jus, Architectura militaris, Caritas, Veritas, Fors

⁴⁵⁸ *Wirth*, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale, 85.

und Justitia. Die Embleme der weltlichen Macht werden in den Ovalen über den Eingängen und in der Wandmitte gegenüber den Fenstern in barocker Formensprache in Form von Puttenpaaren veranschaulicht, die das Familienwappen der Piccolomini, den Militärorden des Heiligen Stephan in Pisa, das Goldene Vlies und den Reichsfürstenhut präsentieren.

Durch die posthume Glorifizierung Octavio Piccolominis durch seine Nachfahren, etwa 100 Jahre nach seinem Tode in Form des Deckengemäldes, sowie durch das ikonographische Bildprogramm aus der Entstehungszeit, das neben einem Portrait Piccolominis seine militärischen Erfolge (Schlacht von Thionville), sowie seine diplomatischen Fähigkeiten (Friedensbankett von Nürnberg) dokumentierte, bekam der Spanische Saal des Schlosses Náchod die Funktion eines Gedenkraumes.

Octavio selbst dürfte für den Plafond des Spanischen Saales von Schloss Náchod Dekorationsentwürfe bei Carlo Lurago (1615 – 1685) in Auftrag gegeben haben.⁴⁵⁹ Für das Deckengemälde und die im Rokoko erneuerte Stuckdekoration wird von der Forschung eine Datierung um 1751 vorgeschlagen.⁴⁶⁰ Von Luragos Entwürfen wurde zu Piccolominis Lebzeiten nur die Kapelle von Schloss Náchod realisiert. Angesichts knapper Finanzen nach Beendigung des Krieges ließ Octavio Piccolomini nur diese, nicht jedoch den Speisesaal und die Sala Terrena umgestalten. Somit legte er auch nach der Erhebung zum Reichsfürsten größeren Wert auf die angemessene sakrale Ausstattung seines Schlosses als auf die Neugestaltung der weltlichen Repräsentationsräume. Diese Rangordnung der Bau- und Ausstattungsaufgaben war erneut dazu geeignet, Piccolominis katholisch-kaisertreue Gesinnung zu demonstrieren.⁴⁶¹

Jedoch ist der Spanische Saal auf Schloss Náchod der repräsentativste Raum und ganz ohne sakrale Funktion. Der Spanische Saal spiegelt aber die habsburgtreue Gesinnung des Octavio Piccolomini wider. Schließlich

⁴⁵⁹ Ulrike Seeger, Dekorationsentwürfe von Carlo Lurago für Schloss Náchod unter Fürst Ottavio Piccolomini. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 70, H. 1 (2007) 89 – 112.

⁴⁶⁰ Lubos Lancinger/Ladislav Svoboda, Zamek Náchod, Stavebene, Historicky, Průzkum (Pardubice 1996) (unveröffentlichtes Manuskript im Denkmalamt von Pardubice); Vgl. auch: Seeger, Dekorationsentwürfe von Carlo Lurago für Schloss Náchod unter Fürst Ottavio Piccolomini, 94.

⁴⁶¹ Seeger, Dekorationsentwürfe von Carlo Lurago für Schloss Náchod unter Fürst Ottavio Piccolomini, 108.

kommt auch mit der Namensgebung des Spanischen Saales die Verbundenheit mit den spanischen Habsburgern zum Ausdruck, in deren Diensten Piccolomini stand und deren materiellen Zuwendungen und wohlwollender Fürsprache er so viel zu verdanken hatte.

7.4.2. Das Bildprogramm des Spanischen Saales und Überlegungen zu seiner Namensgebung und Funktion

Das Portrait des Octavio I. Piccolomini im Spanischen Saal an der Wand gegenüber den Fenstern verherrlicht den Schlossherrn als erfolgreichen Kriegshelden (Abb. 83). Er ist in ganzer Figur mit Schärpe und Marschallstab dargestellt. Links hinter ihm ist sein Adjutant Oberst Ranft von Wiesenthal (1599 – 1660) zu sehen. Auf der rechten Bildhälfte blickt man in eine Landschaft mit Schlachtengetümmel, das sich auf das Gefecht bei Regensburg im Juli 1634 bezieht.

Auch die anderen beiden großformatigen Ölbilder sind Belege für die beabsichtigte Ruhm- und Machtdemonstration:

Ein Gemälde von Peter Snayers (1592 – 1667) zeigt die Schlacht von Thionville am 7. Juli 1639 (Abb. 75). In dieser Schlacht befahl Octavio Piccolomini die kaiserlichen und spanischen Truppen, die die französischen Truppen vernichtend schlugen. Für diesen Erfolg und zum Dank dafür ernannte der spanische König Philipp VI. Octavio Piccolomini zum (Titular-) Herzog von Amalfi (vgl. Kap. 7.1.3.4.). Das Gemälde der Schlacht von Thionville ist ein dekoratives Schlachtenbild, zählt zu der Gattung des militärischen Genrebildes und war vor allem für Kenner bestimmt, die sich an ihm erfreuen sollten. Obwohl in unterschiedlicher Betonung realistische und zeitgenössische Einzelheiten wie Uniformen und Bewaffnung dargestellt sind, ist dies nicht das primäre Ziel. Der Künstler wollte Effekte und Bewegung ausdrücken, die eine große Schlacht bot. Dem dekorativen Schlachtenbild waren die dynamischen Kampfhandlungen wie der schonungslose Nahkampf und das Aufbäumen der Pferde zu eigen, um ein Höchstmaß an Ausdruck und Effekt zu erreichen. Die Dokumentation des Ablaufes einer Schlacht war nicht das Ziel.⁴⁶²

⁴⁶² Zu den einzelnen Gattungen des Schlachtenbildes vgl.: Walter Kalina, Die Piccolominiserie des Pieter Snayers. Zwölf Schlachtengemälde im Wiener Heeresgeschichtlichen Museum. In: Robert Rebitsch (Hg.), Vor 400 Jahren. Der Dreißigjährige Krieg (Innsbrucker Historische Studien 32, 2019) 199 – 222, hier 205.

Das der Schlacht von Thionville gegenüberliegende Bild zeigt das Friedensbankett im Rathaus von Nürnberg vom 6. Oktober 1649 (Abb. 84). Zahlreiche Portraits inklusive das des Octavio Piccolomini auf dem Ehrenplatz als kaiserlicher Bevollmächtigter, sind zu erkennen. Das Bild war eine Wiederholung von Joachim Sandrart, der es ursprünglich für die Nürnberger Rathausgalerie geschaffen hatte. Bemerkenswert ist die Existenz einer Reihe von Lehnssesseln im Spanischen Saal von Schloss Náchod, die Kopien der Nürnberger Rathausstühle sind und auch im Gemälde von Sandrart abgebildet sind (vgl. Abb. 75, Abb. 85). Diese Bestuhlung für den Spanischen Saal gab Piccolomini in Nürnberg in Auftrag.⁴⁶³ Einige dieser Lehnstühle sind heute noch erhalten. Mit dem Friedensbankett werden die diplomatischen Fähigkeiten Piccolominis demonstriert. Mithilfe des Gemäldes und der Bestuhlung wird dieser Anspruch zusätzlich betont, sie sind Embleme des diplomatischen Geschickes und Erfolges Octavio Piccolominis.

Eine den glorreichen Taten des Schlossherren verpflichtete Ausstattung eines Saales ist gerade in der Barockzeit nicht ungewöhnlich. Bemerkenswert ist, warum dies unter der Bezeichnung „Spanischer Saal“ gemacht wurde.

Während der selben Umbauphase des Schlosses um 1650 entstand auch der sogenannte „Piccolomini-Saal“. Dieser beherbergt eine Galerie von 16 Vorfahren des Octavio Piccolomini, es sind dies Kopien italienischer Originale.

Der Kaisersaal ist mit Portraits der habsburgischen Kaiser, beginnend mit Kaiser Ferdinand III., ausgestattet. Vor diesem Hintergrund kommt der Bezeichnung „Spanischer Saal“ eine besondere Bedeutung zu, er ist schließlich auch der repräsentativste Raum im ganzen Schloss.

In der Topographie der „Historischen und Kunstdenkmale“ des Bezirkes Náchod von 1911 wird erwähnt, dass sich im Spanischen Saal im 17. und 18. Jahrhundert eine Hauskapelle zu Ehren des Jesuiten Franz Xaver befand.⁴⁶⁴ Ein Zusammenhang zwischen dem aus Spanien stammenden Mitbegründer des Jesuitenordens und der Bezeichnung „Spanischer Saal“ wäre eine vielversprechende Hypothese. Allerdings hat die Überprüfung

⁴⁶³ Aus der Zeit des Schlossumbaus um 1650 sind eine Reihe von Belegen für Handwerker und Künstler erhalten, darunter auch Tischlerrechnungen u.a. für die Lehnstühle sowie Zahlungsaufforderungen für die Gemälde, Vgl.: *Wirth*, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale, 67.

⁴⁶⁴ *Wirth*, Topographie der historischen Kunst-Denkmale, 83.

der angegebenen Quelle⁴⁶⁵ diese Annahme nicht bestätigt. In der zitierten Quelle findet sich wohl ein Eintrag von einem Altar des Heiligen Franz Xaver im Schloss, jedoch ist keinerlei Verbindung zum Spanischen Saal auszumachen.⁴⁶⁶

Dass der Spanische Saal zur Zeit des Octavio Piccolomini auch als Speisesaal diente, lässt sich dem erhaltenen aufgenommenen Inventar von Schloss Náchod entnehmen.⁴⁶⁷ Dem Spanischen Saal war eine Küche angeschlossen. Im Zusammenhang mit dem überlieferten Mobiliar und den Kopien der Stühle aus dem Rathaus von Nürnberg, ist es denkbar, dass Piccolomini im Spanischen Saal Bankette für Besucher abhielt.

Spätestens seit dem 19. Jahrhundert hat sich die Bezeichnung „Spanischer Saal“ für den repräsentativsten Raum auf Schloss Náchod etabliert.⁴⁶⁸ Das älteste erhaltene, zimmerweise aufgenommene Mobilieninventar von Schloss Náchod stammt aus dem Jahre 1732. Es wird bezeichnet als „Inventarium deren bey der hochfürstlichen Piccolominischen Herrschaft Náchod befindlichen Mobilien und Fährnissen, den 13ten September 1732.“⁴⁶⁹ Darin wurde der Spanische Saal als „In den großen Saal“ oder „Tafelstuben“ bezeichnet. Wie auch schon für Ambras, so gibt es auch bei Náchod keinen plausiblen Grund, warum die Bezeichnung „Spanischer Saal“ seinen Ursprung im 19. Jahrhundert haben sollte, zumal seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Schloss Náchod im Besitz des deutschen Fürstenhauses Schaumburg-Lippe war.⁴⁷⁰ Eine Etablierung des Begriffs „Spanischer Saal“ für Schloss Náchod erst im 19. Jahrhundert ergibt keinen Sinn.

7.4.3. Das Friedensbankett von Nürnberg (Abb. 84)

Nach dem Frieden von Münster und Osnabrück im Oktober 1648 standen immer noch fremde Truppen im Reich. Die Entlohnung der eigenen Söldner und weitere Regressforderungen waren noch ungeklärt.

⁴⁶⁵ Johann Carl *Rohn*, *Antiquitas Ecclesiarum, Capellarum Et Monasteriorum Aliarumque Aedium Sacrarum Et Respective Diaecesis Reginae-Hradecensis*, Collecta A Joanne Carolo Rohn (Pragae 1777).

⁴⁶⁶ *Rohn*, *Antiquitas Ecclesiarum*, 98.

⁴⁶⁷ Státní oblastní archiv v Zámrsku, Rodinný archiv Piccolomini, Náchod, 1431 – 1881, sign. 16428.

⁴⁶⁸ *Weyhe-Eimke*, *Wegweiser durch das Schloss Náchod*, 18.

⁴⁶⁹ Státní oblastní archiv v Zámrsku, á Rodinný archiv Piccolomini, Náchod, 1431 – 1881, sign. 16428.

⁴⁷⁰ *Wirth*, *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale*, 56.

Die Hauptaufgabe des Nürnberger Exekutionstages bestand darin, die Gelder für den Abzug der schwedischen Söldner aufzubringen. Der von Frankreich und Schweden geforderte Nürnberger Exekutionstag trat am 2. Mai 1649 erstmals zusammen und wurde in Nürnberg abgehalten. Als Generalbevollmächtigter des Kaisers wurde Piccolomini nach Nürnberg entsandt. Am 5. Oktober 1649 konnte ein vorläufiger Vergleich mit einem festlichen Bankett gefeiert werden, dieses ist in dem Auftragsgemälde dargestellt. Im Juni 1650 unterzeichneten die Delegationsleiter den „Friedens-Exekutions-Haupt-Rezess“, der tatsächlich die Räumung des Reichsgebietes bis zum Jahresende realisierte.⁴⁷¹ Zum Dank für seine auf dem Nürnberger Exekutionstag geleisteten Dienste erhob Kaiser Ferdinand III. auf Ersuchen der Kurfürsten und Stände des Reiches Octavio Piccolomini am 8. Oktober 1650 zum Reichsfürsten (vgl. Kap. 7.1.3.4.).

Die kaiserlichen Vertreter, die Reichsstände sowie Vertreter der schwedischen Krone waren bei diesem Festakt am 5. Oktober 1649 im Rathaus von Nürnberg zu Gast.⁴⁷²

Nicht immer fanden Friedensverhandlungen in der frühen Neuzeit in Rathäusern, Burgen oder Schlössern statt. Um auf neutralem Boden zu verhandeln, waren Brücken, Boote oder Inseln häufig Orte von Friedensverhandlungen.⁴⁷³

Für den Nürnberger Exekutionstag wurde der Rahmen entsprechend der politischen Bedeutung gewählt: Nürnberg als bedeutende Handelsstadt und Verkehrsknotenpunkt des Alten Reiches war auch im Dreißigjährigen Krieg Schauplatz kriegerischer Auseinandersetzungen gewesen. Zwischen 1649 und 1650 wurden die Ausführungsbestimmungen des 1648 geschlossenen Westfälischen Friedens in Nürnberg ausgehandelt.

Das Ereignis im aufwändig dekorierten Festsaal im Rathaus von Nürnberg hielt Joachim von Sandrart in einem monumentalen Gemälde fest. Es befindet sich heute im Museum der Stadt Nürnberg.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Antje *Oschmann*, Der Nürnberger Exekutionstag (1649 – 1650). Das Ende des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland (Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte 17, Münster 1991).

⁴⁷² Hartmut *Laufhütte*, Das Friedensfest in Nürnberg 1650. In: Klaus *Bußman*, Heinz *Schilling* (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa, Bd. 2 (Münster 1650) 347 – 357, hier 348.

⁴⁷³ Kay Peter *Jankrift*, Den Frieden verhandeln. In: Hans-Martin *Kaulbach* (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 -1815) (Stuttgart 2012) 21 – 24, hier 24.

⁴⁷⁴ Museen der Stadt Nürnberg, Stadtmuseum im Fembo - Haus. Inv. Nr. Gm 9.

Piccolomini ließ eine Kopie des Gemäldes bei Sandrart anfertigen für den von ihm neuerrichteten Spanischen Saal auf Schloss Náchod. Als Gedächtnisbild des Nürnberger Friedensbanketts ist der bei Jeremias Dümmler verlegte Nachstich von Wolfgang Kilian eine wichtige Quelle (Abb. 85).⁴⁷⁵ Die im Stich und somit auch auf dem Gemälde dargestellten Personen sind alle namentlich benannt.

Am Friedensbankett im Rathaus von Nürnberg nahm auch Octavio Piccolomini in seiner Funktion als kaiserlicher Hauptgesandter und Generalbevollmächtigter teil. Er wurde prominent in Sandrarts Gemälde dargestellt und ist gut wiederzuerkennen: Piccolomini ist an der Festtafel als dritte Person von links zu sehen. Zusätzlich sticht er durch seinen roten Umhang im Bild besonders hervor.

Der Maler Sandrart selbst ist durch sein prominentes Künstlerselbstportrait in der rechten Ecke im Geschehen präsent.

Zu dem historischen und für die Zeitgenossen so bedeutenden Ereignis gibt es noch weitere Bildzeugnisse.

Aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft sind Ereignisbilder wie jenes des Nürnberger Friedensbanketts Pendant zu Überlieferungen aus den Schriftquellen. Bilder als historische Quellen, sowie die Quellenkritik am Bildmedium, sind von Peter Burke und Bernd Roeck zuletzt bearbeitet und vorgelegt worden.⁴⁷⁶ Die Darstellungsformen des Zeremoniells und der Verhandlungspraxis auf Friedenskongressen erfuhren in der europäischen Frühen Neuzeit immense Aufmerksamkeit. In ihrer Momentaufnahme und Suggestion von Augenzeugenschaft haben sie gemeinsam, dass sie dem Ereignis zu entsprechen versuchen und dieses nachträglich durch die dem Medium innewohnenden Ausdrucksmöglichkeiten erneut strukturieren und rekonstruieren. Die möglichst authentische Darstellung entspricht dem allgemeinen zeitgenössischen Bedürfnis, den Ablauf des Ereignisses durch die mediale Formensprache einem breiteren Publikum vor Augen zu

⁴⁷⁵ Aigentliche abbildung deß Fried- und Freuden-Mahls [...] in deß Heiligen Reichs Statt Nürnberg auff dem Rathhaus Saal den 25 September, Ann 1649, gehalten [...], Radierung, 58,5 x 71,3 cm; Kunstsammlung der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. II, 235, 348.

⁴⁷⁶ Bernd Roeck, Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution (Göttingen 2004); Peter Burke, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen (Berlin 2003).

führen.⁴⁷⁷ In der Frühen Neuzeit dürfte sich die Darstellung von Friedensverhandlungen und Allegorien mit jenen von Schlachtenbildern die Waage halten.⁴⁷⁸

Die Feierlichkeiten am Rande des Nürnberger Exekutionstages wurden durch die Werke der Nürnberger Schriftsteller Georg Philipp Harsdörffer (1607 – 1658), Johannes Klaj (1616 – 1656) und Sigmund von Birken (1626 – 1681) gut dokumentiert.⁴⁷⁹ Georg Philipp Harsdörffer beschrieb dieses Friedensfest ausführlich.⁴⁸⁰ Die Gebäude und Räume waren demnach reich geschmückt und mit kostbaren Möbeln ausgestattet. Ein angeketteter Adler diente der Dekoration. Vor dem Essen wurden den Anwesenden Schauteller präsentiert, auf denen meisterhaft verzierte Tier- und Gebäudemodelle aus Lebensmitteln dargeboten wurden. Jeder dieser Gänge stand unter einem besonderen Sinnspruch zum Frieden. Das an das Festmahl anschließende Feuerwerk bildete, wie bei den meisten Festen der Frühen Neuzeit, den feierlichen Höhepunkt.⁴⁸¹

Die Friedensfeste standen häufig im Kontext des höfischen Festes, an dem die Verhandlungsführer und deren Entourage teilnahmen. Mit der Wahl des Festplatzes, der Musik und des Feuerwerks wurde stets bewusst eine allgemeine Öffentlichkeit erzeugt, mit der das Fest zum Symbol des erzielten Friedens wurde.⁴⁸²

Die musikalische Begleitung der Friedensfeste oder Bankette erfolgte durch professionelle Kapellen und Orchester. Je nach Professionalisierung der Musiker und der zur Verfügung stehenden Instrumente war eine solche akustische Bereicherung ein teures Unterfangen. Die Klasse der Musiker, die bei den Festmahlen aufspielten, zeigte den Reichtum der Veranstalter.⁴⁸³

⁴⁷⁷ Cornelia Manegold, Bilder diplomatischer Rangordnungen, Gruppen, Versammlungen und Friedenskongresse in den Medien der Frühen Neuzeit. In: Hans Martin Kaulbach (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 – 1815) (Stuttgart 2013), 43 – 63, hier 63.

⁴⁷⁸ Heinz Duchhardt, Der frühneuzeitliche Friedensprozess. In: Hans-Martin Kaulbach (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 -1815) (Stuttgart 2012) 9 – 19, hier 11.

⁴⁷⁹ Georg Philipp Harsdörffer, Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch (Nürnberg 1657); Sigmund von Birken, Die Fried-erfreuete Teutonje (Nürnberg 1652).

⁴⁸⁰ Georg Philipp Harsdörffer, Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch (Nürnberg 1657).

⁴⁸¹ Harsdörffer, Vollständiges und von neuem vermehrtes Trincir-Buch.

⁴⁸² German Penzholz, Den Frieden feiern und besingen. In: Hans-Martin Kaulbach (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 – 1815) (Stuttgart 2012) 34 – 42, hier 37.

⁴⁸³ Peter Holman, Four and twenty fiddlers. The violin and the English court (1540 – 1690) (Oxford 1995) 17.

Bei dem Nürnberger Friedensbankett 1650 waren auf vier erhöhten Podien in den Ecken des Saales im Nürnberger Rathaus kleine Kapellen positioniert, die verschiedene, eigens für diesen Anlass komponierte Stücke vortrugen.⁴⁸⁴ Ob solche Kompositionen ausschließlich durch deren Klang den Frieden ausdrücken konnten, oder ob dies erst durch eine entsprechende Vokalisierung erfolgte, ist umstritten. Die Musiktheorie der Frühen Neuzeit sah jedenfalls die Musik simultan zur Sprache als Möglichkeit zur Kommunikation komplexer Informationen.⁴⁸⁵

Piccolomini war bei den Friedensverhandlungen als Generalbevollmächtigter des Reiches in Vertretung Kaiser Ferdinands III. zweifelsfrei am Zenit seiner Karriere angelangt. So verwundert es nicht, dass er bei Sandrart eine Kopie des Gemäldes vom Friedensbankett in Auftrag gab, um den neu errichteten Spanischen Saal auf Schloss Náchod zu dekorieren.

Das Gemälde dokumentiert die diplomatischen Fähigkeiten und den außerordentlichen Erfolg sowie den persönlichen Aufstieg Octavio Piccolominis, der hier seinen Höhepunkt erreichte.

Gegenüber dem Gemälde vom Friedensbankett befindet sich mit dem Schlachtengemälde „Schlacht von Thionville“ auch noch der Beweis für das militärische Genie des Octavio Piccolomini (vgl. Kap. 7.1.3.2.). Bezieht man noch das Deckengemälde des Spanischen Saales mit ein, das Octavio Piccolomini im Olymp des Kriegsruhmes zeigt, bekommt der Spanische Saal auf Schloss Náchod die Funktion einer Ruhmeshalle für den Bauherren. Mittels Bildmedien werden die Taten und Erfolge des Octavio Piccolomini im Spanischen Saal auf Schloss Náchod veranschaulicht. Der Raum bekommt dadurch aber auch den Charakter und die Funktion einer Galerie sowie die eines Gedenkraumes.

7.5. Bilder als historische Quellen

Gegenüber schriftlichen Dokumenten fristen Bilder als historische Quelle für die Geschichtswissenschaften bis heute immer noch ein Schattendasein. Ein Problem dabei ist die Abgrenzung der Bilder von ihrer ästhetischen Funktion und den damit verbunden kunsthistorischen

⁴⁸⁴ Penholz, Den Frieden feiern und besingen, 41.

⁴⁸⁵ Ebenda.

Fragestellungen und Methoden. Bilder wurden, ebenso wie Texte, in den wenigsten Fällen als spätere historische Quellen produziert. Bilder sind Zeugnisse gesellschaftlicher Übereinkommen der Vergangenheit, vor allem aber Zeugnisse vergangener Seh- und Denkweisen.⁴⁸⁶ Der Ruhm und Nachruhm war ein zu erstrebendes und klares Ziel der künstlerischen Unternehmungen von Fürsten in der Frühen Neuzeit. Sich dieses ideelle Nachleben zu verschaffen, sich in der Geschichte zu verewigen, war, neben dem Interesse an einer aktuell wirksamen Propaganda und Repräsentation, die Absicht der Auftraggeber der Kunstwerke.⁴⁸⁷

Werden Bilder als historische Quelle eingesetzt, so kommt man nicht um den aktuellen Diskurs in den Kulturwissenschaften herum, der sich mit dem Pictural Turn oder der Ikonischen Wende manifestiert.⁴⁸⁸ In erster Linie setzt sich der Pictural Turn mit der durch die technische Revolution im 20. Jahrhundert erst ermöglichten Flut an Bildern zu jedem nur denkbaren Ereignis auseinander. Jedoch wurden auch in der Frühen Neuzeit zu wichtigen Ereignissen Bilder beauftragt, kopiert oder in Drucken massenfach vervielfältigt. Das Friedensbankett von Nürnberg des Joachim von Sandrarts ist ein hervorragendes Beispiel, wo ein historisches Ereignis von großer politischer Tragweite, das in einem Bild verewigt wird, eine anschauliche und vielschichtige historische Quelle darstellt (vgl. Kap. 7.4.3.).

Auch für die Spanischen Säle auf Schloss Ambras und Schloss Náchod sowie für die zuvor vorgestellten durch malerische Dekoration politisch aufgeladenen Räume in Günzburg und in Sabbioneta, sind Bildquellen unverzichtbar, gerade wenn nach der Funktion dieser Räume und der Spanischen Säle gefragt wird.

Kunstverständnis und Ästhetik sind keine Erfindungen der Frühen Neuzeit. Gegen Ende des Barockzeitalters fand ein grundlegender Paradigmenwechsel in der Kunst statt, der die Ästhetik eines Kunstwerkes in den Fokus rückte.⁴⁸⁹ Die Vorstellung einer auf dem sinnlichen Wohlgefallen des Betrachters und idealerweise einer unabhängig vom Kunstwerk aufgebauten ästhetischen Theorie ist ein

⁴⁸⁶ Burke, *Augenzeugenschaft*, 214.

⁴⁸⁷ Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karl VI.*, Bd. 1, 67.

⁴⁸⁸ W.J.T. Mitchell, *Bildtheorie* (Frankfurt am Main 2008) 101.

⁴⁸⁹ Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie sinnlicher Erkenntnis im Barock* (Regensburg 1997).

Produkt des 18. Jahrhunderts. In der Barockzeit hingegen war die Hauptfunktion von Kunstwerken, insbesondere von Bildmedien, den Betrachter zu belehren, zu erfreuen oder zu bewegen. Mit der rhetorischen Kunstauffassung der Barockzeit befasst sich Stefan Hoppe, der die Barockkunst zeitlich vor die „Erfindung der Ästhetik“ einordnet. „Mit der antiken Rhetorik, deren Leitgedanke seit der Renaissance wieder vermehrt studiert wurde, stand ein Konzept zur Verfügung, den Einsatz von Kunstmitteln als Anleitung zum Finden der Wahrheit zu thematisieren. Während in späterer Zeit immer mehr die Vorstellung Oberhand gewann, dass die Ratio nur im Medium der Sprache zu einer vernünftigen Erkenntnis der Welt führen könne, wurde in der Frühen Neuzeit ein solches Vermögen im Grunde gleichberechtigt auch der sinnlichen Erfahrung zugesprochen. In Analogie zur wortgebundenen Rede ging man im Wesentlichen davon aus, dass auch im Medium des argumentativ strukturierten Bildes ein sinnliches Erkennen der Welt möglich sei. Nach dieser Vorstellung ist also die Verbindung von Architektur mit inhaltstragenden Bildmotiven kein nachträglicher Schmuck der Baukunst, sondern die Entfaltung ihres Arguments. Mit den in der Rhetorik entwickelten Begriffen, zu denen unter anderem die Erfindung eines Stoffes (*inventio*) und seine Anordnung (*dispositio*) sowie auch der bereits erwähnte *Decorum*gedanke und das *Modus* Verständnis gehörten, existieren im Barock zeitgenössische Kategorien und Konzepte, um die Strukturen von sprechender Architektur zu interpretieren.“⁴⁹⁰

Das bedeutet für die Spanischen Säle aus der Frühen Neuzeit, dass die Bildquellen mindestens gleichbedeutend mit den schriftlichen Zeugnissen sind. Die vorgestellten Dekorationsprogramme wie in Náchod oder Ambras sind primäre Quellen, um die Absichten der Auftraggeber und die Funktionen der Spanischen Säle zu erkennen und zu beschreiben.

Um Bilder als historische Quellen zu nutzen, sind die Untersuchungen Aby Warburgs (1866 – 1929) zur körperbezogenen Energie von Bildern, also ihre starke emotionale Wirkungsmacht, von Interesse.⁴⁹¹ Warburg

⁴⁹⁰ Hoppe, Was ist Barock?, 183.

⁴⁹¹ Martin Warnke, Politische Ikonographie. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, H. 2 (2003) 5 – 16.

gründete in Hamburg die Forschungsrichtung einer interdisziplinären politischen Ikonographie.

Die Kompetenzen der Kunstgeschichte zur Formenanalyse und zur historischen Sinnkonstitution zugleich werden von Gottfried Böhm als „Ikonische Differenz“ bezeichnet.⁴⁹² Die Formenanalyse kann die Differenz zwischen Zugehörigkeit zu materieller Kultur, wie auch ihre gleichzeitige Teilhabe an der Sphäre symbolischer Bedeutung erfassen. Sie vermittelt den Grundkontrast der Bilder zwischen ihrem Gemacht sein und ihrem sinnstiftenden Darstellungs- und Verweisungscharakter, zwischen materieller, medialer und technischer Herstellung und Darstellungsmacht.

Aus Sicht der Kunstgeschichte jedenfalls bleibt Forschung an einzelnen Bildern unverzichtbare Voraussetzung für jegliches Projekt einer Bildwissenschaft. Ihr ikonologisches Instrumentarium zur Analyse der Einzelform gilt als unverzichtbares Fundament für eine Grenzüberschreitung hin zur Analyse technischer Bilder und zu einer gezielten Kooperation mit Natur- und Technikwissenschaften.⁴⁹³

Wie sehr Bilder historische Fragestellungen als Quellen bereichern können ist anhand der vorgestellten Bildmedien im Spanischen Saal auf Schloss Náchod ersichtlich. Denn erst seit relativ kurzer Zeit hat die Forschung begonnen zu verstehen, dass bildkünstlerische Medien nicht nur als passive Reflexe oder Illustrationen historischer Prozesse aufgefasst werden dürfen, sondern vielmehr als Instrumente und Akteure politisch-gesellschaftlicher Vorgänge, als Medien, die selbst Handlungen generieren und Fakten erzeugen, aber auch Sinn stiften und kollektive Deutungsmuster und Erinnerungen prägen können, die ihrerseits wiederum politische Handlungen beeinflussen und steuern.

⁴⁹² Gottfried Böhm, Die Wiederkehr der Bilder. In: Gottfried Böhm (Hg.), Was ist ein Bild (München 1994) 11 – 38, hier 30.

⁴⁹³ Bachmann-Medick, Cultural Turns, 338.

8. Der Spanische Saal der Wiener Hofburg

Die Entstehungs- und Baugeschichte der Wiener Hofburg reicht vom 13. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert hinein. Die Habsburger erweiterten ihre Residenz in Wien über die Jahrhunderte kontinuierlich. Wie ganz Wien erlebte auch die Hofburg ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vor allem nach der Zurückdrängung der Osmanen, eine Intensivierung der Bautätigkeit.⁴⁹⁴ Ab der 1660er Jahre erfuhr die Wiener Hofburg mit der Errichtung des Leopoldinischen Traktes eine bedeutende räumliche Ausdehnung.⁴⁹⁵ In dem neuerrichteten Leopoldinischen Trakt lässt sich ein Spanischer Saal nachweisen, der zum ersten Mal Mitte des 18. Jahrhunderts Erwähnung fand.⁴⁹⁶ Dass sich der Spanische Saal in der Wiener Hofburg schon zur Regierungszeit Leopolds I. (1658 – 1705) etablierte, lässt sich zwar nicht belegen, es spricht jedoch vieles dafür. Nach dem Tod König Karls II. von Spanien und dem Erlöschen der spanischen Linie der Habsburger, sowie der sich nun anbahnenden Auseinandersetzung um die spanische Krone, bekam der habsburgisch-französische Gegensatz erneut aktuelle politische Brisanz.

Schon die Auseinandersetzung zwischen Kaiser Leopold I. und König Ludwig XIV. von Frankreich lässt sich anhand ausgewählter Repräsentationsräume in den Residenzen beider Herrscher ablesen. Der Spanische Saal in der Wiener Hofburg könnte sich in ebendiese Reihe von Räumen einordnen lassen. Antihabsburgische Bildpropaganda ließ Ludwig XIV. an der nicht mehr erhaltenen Gesandtentreppe von Schloss Versailles anbringen (vgl. Kap. 8.1.1.1). Für dieses Zurschaustellen von politischer Anti-Habsburg Propaganda ließ sich wohl kein bedeutenderer und aussagekräftigerer Platz in Schloss Versailles finden als die Gesandtentreppe.

⁴⁹⁴ Hellmut Lorenz, Huberta Weigl (Hg.), *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719)* (Petersberg 2007) 10.

⁴⁹⁵ Herbert Karner, *Der Leopoldinische Trakt (1660 – 1705)*. In: Herbert Karner (Hg.), *Die Wiener Hofburg (1521 – 1705). Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz* (Wien 2014) 377 – 422.

⁴⁹⁶ OeStA/Fianz- und Hofkammerarchiv, Niederösterreichische Kammer E549 (1713) fol 363.

8.1. Kaiser Leopold I. und König Ludwig XIV. von Frankreich

Die lebenslange Feindschaft zwischen Leopold I. und Ludwig XIV. fußte auf politischen Gründen, wie der aufziehenden Frage der spanischen Erbfolge und den unterschiedlichen Zielvorstellungen der jeweiligen Dynastien. Wie schon zuvor Octavio Piccolomini konnte Spanien auch Kaiser Leopold I. großzügig finanziell unterstützen.⁴⁹⁷ Diese „spanischen Kontributionszahlungen“ könnten ein Grund sein, warum es in der Wiener Hofburg und in Náchod einen Spanischen Saal gab. Diese Namensgebung sollten neben der Dankbarkeit auch die enge Verbundenheit und Loyalität mit der spanischen Krone verdeutlichen.

Kaiser Leopold I. regierte zwischen 1658 und 1705.⁴⁹⁸ Der französische König Ludwig XIV. war in seiner Regierungszeit (1643 – 1715) ständiger Rivale des Kaisers, dessen Schwager er gleichzeitig war: Leopolds I. Frau Margarita Theresa (1651 – 1673) war die jüngere Schwester der Gattin Ludwigs XIV., Maria Teresa von Spanien (1660 – 1683).⁴⁹⁹

Wenn auch Ludwig XIV. Kaiser Leopold I. nicht in demselben Maße imitierte wie umgekehrt Leopold ihn, so beneidete er ihn doch zweifellos um den Kaisertitel.⁵⁰⁰ Bekanntlich versuchte Ludwig XIV. bei der Kaiserwahl 1658 in den Besitz des Titels zu gelangen.⁵⁰¹ Die ersten Jahre der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. zielten nicht auf eine Konfrontation mit Frankreich hin, denn die Bedrohung durch die Osmanen im Osten des Reiches band einen Großteil der Ressourcen, weshalb Leopold I. die drohende Auseinandersetzung im Westen des Reiches mit Frankreich so lange wie möglich zu vermeiden suchte. Im August 1673 schlossen Leopold I. und seine spanischen Verwandten einen Vertrag, der dem Kaiser das nötige Geld zur Vergrößerung seiner Armee versprach. Nun erst konnte Leopold I. offen gegen Frankreich agieren. Leopold I. hatte angesichts seiner schwachen Streitkräfte lange gezögert, einen Krieg gegen Frankreich zu führen, zumal er alle militärischen Kräfte gegen die Osmanen aufwenden musste. Erst

⁴⁹⁷ John *Spielman*, Leopold I. (Wien 1981) 72.

⁴⁹⁸ Anton *Schindling*, Leopold I.. In: Anton *Schindling*, Walter *Ziegler* (Hg.), Die Kaiser der Neuzeit (1519 – 1918). Heiliges Römisches Reich, Österreich, Deutschland (München 1990) 169 – 185.

⁴⁹⁹ Mark *Hengerer*, Ludwig XIV.. Das Leben des Sonnenkönigs (München 2015).

⁵⁰⁰ Peter *Burke*, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs (Berlin 2009) 215.

⁵⁰¹ Stefan *Naude Gie*, Die Kandidatur Ludwigs XIV. bei der Kaiserwahl vom Jahre 1658 mit besonderer Berücksichtigung der Vorgeschichte (ungedr. Diss. Universität Berlin 1916).

nachdem sich Spanien zu substanziellen Hilfeleistungen entschlossen hatte, konnte zu den Waffen gegriffen werden, um gegenüber Frankreich offen militärisch aufzutreten. Kaiser Leopold I. entschied sich gegen eine von österreichischen Interessen geprägte Politik, die eine Konzentration auf Ungarn und den Krieg gegen die Osmanen im Osten nahegelegt hätte. Er stellte somit die Reichsinteressen über jene des Hauses Habsburg. Im Gegensatz zu den drei weltlichen Kurfürsten, jenen von Brandenburg, Sachsen und Bayern, war Leopold nicht bereit, die Gewaltpolitik Ludwigs XIV. und die sogenannten Reunionen hinzunehmen.⁵⁰² Im Frieden von Ryswick 1697 musste Frankreich außer Straßburg alle zuvor im Rahmen der Reunion eroberten Gebiete wiederum abtreten, was einen Triumph für Kaiser Leopold I. bedeutete. Auch die aktive Politik Kaiser Leopolds I. in Reichsitalien und die Zurückdrängung der Ansprüche Frankreichs prägten das Verhältnis Leopolds I. zu Ludwig XIV. Die Abwehr der Osmanen, die 1683 vor den Toren Wiens standen, gelang zunächst erfolgreich, kam aber ab 1688 zum Erliegen. Im selben Jahr brach an der Westgrenze des Reiches Krieg mit Frankreich aus und band erhebliche Kräfte der kaiserlichen Truppen, die im Osten fehlten.⁵⁰³ Der Angriff Ludwigs XIV. auf die niederländischen Generalstaaten im Herbst 1688 führte zu Bündnissen dieser mit dem Kaiser und verschiedenen Reichsfürsten und ließ schließlich antifranzösische Bündnisstrukturen im Rahmen der Großen Allianz entstehen, denen sich die Niederlande und England anschlossen. Diese Bündnisse hielten im Wesentlichen bis 1756. Ludwig XIV. war für Leopold I. nicht nur ein Gegner als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, mit den Erbansprüchen an die spanische Krone bedrohte Ludwig XIV. auch die Casa de Austria.

⁵⁰² *Arélin*, Das Alte Reich, 82.

⁵⁰³ Friedrich *Edelmayer*, Der habsburgisch-französische Konflikt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. In: Friedrich *Edelmayer*, Margarete *Grandner*, Jiří *Pešek*, Oliver *Rathkolb* (Hg.), Über die österreichische Geschichte hinaus. Festschrift für Gernot Heiss zum 70. Geburtstag (Münster 2012) 27 – 45, hier 38.

Das Großmachtstreben Frankreichs durch die Proklamation des Enkels Ludwig XIV., Philipp von Anjou (1683 – 1746), zwei Wochen nachdem der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, Karl II. am 1. November 1700 verstorben war, führte schließlich in den Spanischen Erbfolgekrieg.⁵⁰⁴

8.1.1. Die Anti-Habsburg-Propaganda in der Ikonographie von Schloss Versailles

Die Spanischen Säle in Náchod, und Ambras und vermutlich auch der in Wien verfügten alle über Bildprogramme historischer Ereignisse und Darstellungen von bedeutenden Personen bzw. Herrschern. Im Anschluss sollen einige Beispiele aus den Dekorationsprogrammen am Hofe Ludwigs XIV., die die Verherrlichung des Herrschers, sowie die Geschichte und Feinde der französischen Nation zum Thema hatten, aufgezeigt werden. Gerade der schon erwähnte habsburgisch-französische Gegensatz wurde mittels barocker Bildpropaganda immer wieder an prominenter Stelle in Schloss Versailles versinnbildlicht.

Die wichtigsten königlichen Galeriebauten Frankreichs, im 16. Jahrhundert Schloss Fontainebleau, im 17. Jahrhundert Schloss Versailles, haben jeweils zwei Absichten: Die Darstellung des absolutistischen Systems und den Kampf gegen die Habsburger.⁵⁰⁵ Die Spanischen Säle Mitteleuropas mit ihren Bildprogrammen dienten einerseits der Versinnbildlichung der Herrschaftslegitimation der Habsburger und andererseits drückten sie eine starke Pro-Habsburg-Haltung aus, wie das Beispiel Náchod zeigt (vgl. Kap. 7.3). Die Spanischen Säle befinden sich ja auf dem Einflussgebiet der Habsburger in Mitteleuropa und würdigten durch ihre Bezeichnung das Königreich Spanien, welches ebenfalls unter habsburgischer Herrschaft stand. Es ist sehr naheliegend, dass der Begriff „Spanischer Saal“ eben diese Pro-Habsburg-Haltung auch semiotisch festlegen sollte.

⁵⁰⁴ Carmen Pérez Aparicio, De Carlos II a Felipe V. El eco social del cambio dinástico en la Corona de Aragón. In: Friedrich Edelmayr, Virginia León, José Ignacio Ruiz Rodríguez (Hg.), Der Spanische Erbfolgekrieg. Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos 13, Wien 2008, 27 – 44. Deutsche Zusammenfassung, 45 – 47.

⁵⁰⁵ Gerard Sabatier, La Galerie Royale Française de Fontainebleau a Versailles, enjeux et strategies. In: Christina Strunck (Hg.), Europäische Galeriebauten (1400 – 1800) (München 2010) 275 – 293, hier 275.

Der habsburgisch-französische Konflikt beherrschte die politischen Auseinandersetzungen im frühneuzeitlichen Europa zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert. Nachdem zuerst Burgund durch die Heirat Kaiser Maximilians I. mit Maria von Burgund (1457 – 1482), der einzigen Tochter Karls des Kühnen (1433 – 1477), in den Einflussbereich der Habsburger gefallen war⁵⁰⁶, wurden die Einkreisungsängste Frankreichs mit der Thronbesteigung Karls I. in den spanischen Ländern 1516 noch verschärft. Karl I., als Karl V. zum Kaiser des Reiches gewählt, hatte die Lehensrechte des Heiligen Römischen Reiches gegenüber Frankreich zu verteidigen, was vor allem die Reichsgebiete im Norden Italiens betraf, derentwegen es immer wieder zu kriegesischen Auseinandersetzungen mit Frankreich kam.⁵⁰⁷ Die Abwehr der Einkesselung Frankreichs durch die Habsburger im Norden (Niederlande) und im Südwesten (Spanien), sowie durch die Ostgrenze zum Heiligen Römischen Reich, blieb die Leitlinie der französischen Politik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, als durch den Aufstieg Großbritanniens, Russlands und Preußens weitere europäische Großmächte um den bis dahin zwischen Frankreich und Habsburg ausgetragenen Hegemonieanspruch kämpften.⁵⁰⁸ Die Spanischen Säle Mitteleuropas, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entstanden, müssen meines Erachtens besonders vor dem Hintergrund des andauernden habsburgisch-französischen Gegensatzes zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert betrachtet werden.

Die verstärkten politischen und kriegesischen Auseinandersetzungen zwischen Spanien und Frankreich in den 1660er und 1670er Jahren (Devolutionskrieg, Holländischer Krieg), bei denen weite Teile der Spanischen Niederlande an Frankreich verloren gingen⁵⁰⁹, sowie die Réunionspolitik Ludwigs XIV. mit dem Ziel der Aneignung von Territorien im Westen des Heiligen Römischen Reiches⁵¹⁰, fanden auch in Form von Bildpropaganda ihren künstlerischen Niederschlag in den Residenzen Ludwigs XIV. Die theaterartige Dekoration von Versailles, sowie die von der Anlage und dem Schloss ausgehende Botschaft,

⁵⁰⁶ Vgl.: Friedrich *Edelmayer*, Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474 – 1700). In: Peer *Schmidt* (Hg.), Kleine Geschichte Spaniens (Stuttgart 2004) 123 – 207.

⁵⁰⁷ *Edelmayer*, Der habsburgisch-französische Konflikt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, 30.

⁵⁰⁸ Ebenda, 27 – 44.

⁵⁰⁹ John A. *Lynn*, The Wars of Louis XIV. (1667 – 1714) (London 1999) 105 – 160.

⁵¹⁰ Klaus *Herbers*, Helmut *Neuhaus*, Das Heilige Römische Reich (Köln 2010) 245 – 269.

wurden schon mehrfach beschrieben und gedeutet.⁵¹¹ Die Darstellung und Inszenierung Ludwigs XIV. fand zum Zwecke der Vermehrung seines Ruhmes statt. Im 17. Jahrhundert hatte das Zurschaustellen von Pracht eine politische Funktion. Die Pracht verlieh dem König *Eclat*. „*Eclat*“ war ein weiteres Schlüsselwort der damaligen Zeit, dessen Bedeutung von „Blitz“ bis zu „Donnerschlag“ reichte, aber immer handelte es sich um etwas Unerwartetes und Beeindruckendes. Pracht wollte beeindrucken, sie prägte sich dem Publikum nachhaltig und unwiderruflich ein.⁵¹² Die Residenzen absolutistischer Herrscher benutzten die barocke Formensprache zur sinnfälligen Erfahrung ihres Herrschaftsanspruches. Neben der Architektur kamen den Bildmedien für die Sichtbarmachung der Herrschaftslegitimation in den barocken Residenzen wichtige Bedeutung zu. Diese Bilder sind nicht leicht zu deuten, wie man auf den ersten Blick denken mag, vor allem dann nicht, wenn der zeitliche Abstand zwischen Entstehung und Betrachtung größer wird.

Die Triumphdarstellungen des 17. Jahrhunderts, sowohl in Wien als auch in Paris, sollten dem Betrachter die politische und militärische Größe und Vorrangstellung des jeweiligen Herrschers vor Augen führen. Auch die rhetorische Figur der Metapher wurde immer wieder verwendet, wie etwa in der klassischen Gleichsetzung von König und Sonne am Beispiel Ludwigs XIV.⁵¹³

Diese spezifische Metapher wurde bei der künstlerischen Ausgestaltung von Versailles und anderen königlichen Residenzen so häufig verwendet, dass sie als eine Art architektonische Allegorie betrachtet werden kann.⁵¹⁴ Die Sonnenmetapher Ludwigs XIV. war jedoch mehr als nur ein künstlerisches Ausdrucksmittel. Sie musste als politisches Kampfmittel zur Übermittlung konkreter, wenn auch durch die artifizielle Gestaltung verbrämter, Botschaften an die jeweilige Gegenseite verstanden werden.⁵¹⁵

Der Wiener Devisenstreit von 1682 liefert hierfür ein erhellendes Beispiel: Als im Sommer 1682 der in der Erbfolge an zweiter Stelle

⁵¹¹ Vgl. Guy *Walton*, *Louis XIV's Versailles* (New York 1968); Pierre *Verlet*, *Le Château de Versailles* (Paris 1985); Jean Pierre *Nerandau*, *L'Olympe du roi-soleil* (1986).

⁵¹² *Burke*, *Ludwig XIV*, 14.

⁵¹³ Hendrick *Ziegler*, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik* (Petersberg 2010) 73.

⁵¹⁴ *Burke*, *Ludwig XIV*, 39.

⁵¹⁵ *Ziegler*, *Der Sonnenkönig und seine Feinde*, 73.

stehende Sohn Kaiser Leopolds I., Leopold Josef (1682 – 1684) zur Welt kam, ließ der französische Botschafter in Wien an der Fassade seiner Residenz die französische Sonnendevise aus Kerzen erstrahlen. Am 2. Juni 1682 erblickte Leopold Josef das Licht der Welt und an den darauffolgenden Abenden fanden in der Wiener Innenstadt öffentliche Freudensbekundungen und Illuminationen statt. Der Marquis de Sebeville, der französische Gesandte in Wien, ließ zwölf Lichter um eine Devise mit dem Sonnenhaupt über drei Lilien als Bild mit dem Lemma FULGET UBIQUE (dt.: er stahlt überall) anbringen.⁵¹⁶ Dies war eine kaum zu überbietende Provokation, da man davon ausgehen musste, dass der ältere Sohn Josef (1678 – 1711) die Nachfolge im Reich antreten würde, während der soeben zweitgeborene Sohn Joseph Leopold für die Sukzession in Spanien vorgesehen war.⁵¹⁷

Im Gegensatz zum Hofe Kaiser Leopolds I. war der Sitz des französischen Königs Ludwig XIV., Schloss Versailles, öffentlich so gut wie für jedermann frei zugänglich. Ludwig XIV. regierte von Schloss Versailles aus, das mit seinem weitläufigen Park für jeden unbescholtenen Untertanen sowie ausländischen Reisenden, ganz gleich welchen Standes, grundsätzlich zugänglich war. Lediglich Prostituierte und an Pocken oder sonstigen offensichtlich ansteckenden Krankheiten leidende Menschen wurden an den vorderen Zutrittsstoren abgewiesen.⁵¹⁸ Kaiser Leopold I. unterhielt in seiner Residenz in Wien, der Wiener Hofburg, einen größeren Hofstaat als Ludwig XIV. in Versailles, jedoch standen nur die Gemäldegalerie in der Stallburg und die Schatzkammer einem allgemeinen Publikum offen, nicht jedoch die Zeremonial- und Repräsentationsräume wie in Schloss Versailles.⁵¹⁹

Am wenigsten öffentlich zugänglich gab sich der spanische Hof in Madrid. Ein Zutritt zu den Residenzen der spanischen Habsburger, vor allem zum Acázar in Madrid, war für Nichtangehörige des Hofes kaum möglich. Der spanische König blieb in seiner privaten Umgebung für die allgemeine Öffentlichkeit unsichtbar.⁵²⁰

⁵¹⁶ Ebenda, 55.

⁵¹⁷ Die älteren Söhne Kaiser Leopolds, Ferdinand Wenzel (1667 – 1668) und Johann Leopold (1670) verstarben bereits im Säuglingsalter.

⁵¹⁸ Beatrix *Sauk*, La galerie au temps de Louis XIV. In : La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration (Dijon 2007) 54 – 73, hier 54.

⁵¹⁹ Joeren *Duindam*, Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals (1550 – 1780) (Cambridge 2003) 181 – 223.

⁵²⁰ Sylvène *Edouard*, Les monarchies de France et d'Espagne (1556 – 1715). Rituels et pratiques (Paris 2001) 127.

Die künstlerische Ausgestaltung der Residenz Ludwigs XIV. verfolgte in ihrer Propaganda zwei zentrale Aussagen: einerseits die Verherrlichung des französischen Königs und andererseits die Bloßstellung seiner Feinde, besonders des Kaisers und der spanischen Habsburger. Am Beispiel der nicht mehr erhaltenen Großen Gesandtentreppe und der Spiegelgalerie kam diese Propagandaabsicht eindrücklich zur Geltung.

8.1.1.1. Escalier des Ambassadeurs – Die Große Gesandtentreppe

Von 1664 bis zu seinem Tode im Jahre 1670 beschäftigte sich der französische Hofarchitekt Le Vau mit der Planung und dem Bau einer großen Treppenanlage für das Schloss Versailles, die von Ludwig XIV. in Auftrag gegeben worden war. 1675 wurde Jules Hardouin Mansart zum Hofarchitekten ernannt und war ab diesen Zeitpunkt auch für den Umbau von Schloss Versailles verantwortlich. Der Escalier des Ambassadeurs oder auch Grand Escalier, in der deutschsprachigen Literatur auch als „Gesandtentreppe“ bezeichnet, wurde zwischen 1672 und 1679 unter der Führung des Architekten Francois d'Orbay errichtet. Die Dekoration der Treppenanlage wurde ab 1677 durch Le Brun gestaltet.⁵²¹ Der Plafond stellte mit seiner zum Teil verglasten Decke eine Neuheit in der französischen Barockarchitektur und darüber hinaus dar. Die gesamte Halle samt Treppenanlage hatte eine Länge von 21,4 Meter, die Breite betrug 9,7 Meter und die Höhe 16,2 Meter.⁵²²

Das Programm des Escalier des Ambassadeurs, wie auch das der Grand Galerie, in der Literatur auch als „Spiegelsaal“ oder „Galerie des Glaces“ bezeichnet, sind für die Arbeit von Interesse und vermitteln einen Eindruck über die Propagandafunktion von bildender Kunst im Barockzeitalter. Am Escalier des Ambassadeurs von Versailles ließ sich der französische Hegemonieanspruch schon im Dekorationsprogramm ablesen. Dieser Anspruch, vor allem gegenüber Spanien, findet sich ganz offen in der Treppenanlage, die in der Hierarchie der Repräsentationsräume und des zeremoniellen Ranges eine besondere Stelle einnimmt.⁵²³

⁵²¹ Birgit Jansen, Der „Grand Escalier de Versailles“, die Dekoration durch Charles Le Brun und ihr absolutistisches Programm (ungedr. Diss. Universität Bochum 1979).

⁵²² Ebenda, 52.

⁵²³ Ebenda, 69.

Der Escalier des Ambassadeurs wurde gebaut, um den siegreichen König nach seiner Rückkehr aus dem Krieg feierlich empfangen zu können. Seine Hauptverwendung fand das Stiegenhaus dann jedoch für feierliche Zeremonien, vor allem für Audienzen von ausländischen Botschaftern und Abgesandten beim französischen König. Das Treppenhaus wurde seit den 1680er Jahren entsprechend genutzt. Seit den 1680er Jahren befand sich auch der Regierungssitz und die wichtigen Ministerien in Versailles, womit ein verstärktes Aufkommen ausländischer Besucher und Diplomaten zu verzeichnen war. Der Escalier des Ambassadeurs existierte bis 1752. Dann wurde die Treppenanlage abgebrochen. Louis XV. (1710 – 1774) ließ an ihrer Stelle Appartements für seinen Sohn errichten.⁵²⁴

Die Tatsache, dass es von dem Treppenhaus zwei Kopien gibt, eine auf Schloss Herrenchiemsee (1878) in Bayern⁵²⁵ und eine im Palais Egmont (1910) in Brüssel⁵²⁶, zeigt, welche Wirkung die Architektur und das Programm entfaltete.

Das Thema des Programmes der Gesandtentreppe war durchgehend der Triumph und die Vormachtstellung des französischen Königs. Obwohl das Treppenhaus in Versailles nicht mehr erhalten ist, lässt es sich aufgrund von zeitgenössischen Beschreibungen und den vorhandenen Kopien gut rekonstruieren.⁵²⁷ Des Weiteren erhielten sich auch Druckgrafiken der Treppenanlage (Abb. 86, Abb. 87).

Die besiegten Feinde Frankreichs wurden allegorisch als Hydra und Python dargestellt. Dass es sich bei den Feinden um Spanien und das Heilige Römische Reich handelte, wurde durch das Anbringen der entsprechenden Wappen jedem Betrachter deutlich und unmissverständlich vor Augen geführt.⁵²⁸

Bedeutende erfolgreiche (Kriegs-) Ereignisse aus der Regierungszeit Ludwigs XIV. wurden auf Basisreliefs dargestellt. In der Darstellung der „glorreichen Taten“⁵²⁹ besiegte der französische Herrscher die stärksten

⁵²⁴ Wilfried *Hansmann*, Die große Gesandtentreppe von Schloss Versailles und ihre Nachwirkungen auf die Treppenhäuser der Schlösser in Pommersfelden und Brühl. In: *INSITU. Zeitschrift für Architekturgeschichte*, 1 (2018) 83 – 108, hier 89.

⁵²⁵ Michael *Petzet*, Achim *Bunz*, Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern (München 1995) 231.

⁵²⁶ Edouard *Laloire*, Histoire des deux hôtels d'Egmont et du palais d'Arenberg (1383 – 1910) (Brüssel 1955) 231.

⁵²⁷ *Jansen*, Der „Grand Escalier de Versailles“.

⁵²⁸ Ebenda, 59.

⁵²⁹ *Pierre Marvel*, Charles Le Brun (Paris 1909) 74.

Mächte Europas: Spanien, Holland und das Heilige Römische Reich. Die abgebildeten gefesselten Sklaven symbolisierten die besiegten Völker; doch sie waren mit Blumengirlanden an die Schiffsrümpfe gefesselt, was zum Ausdruck bringen sollte, dass „die Herrschaft des Sonnenkönigs so milde ist, dass andere Bänder unnötig wären.“⁵³⁰ Alle Darstellungen der Treppenanlage dienten nur dem Zweck der Verherrlichung der absolutistischen Macht Ludwigs XIV. und der militärischen und politischen Größe Frankreichs, verkörpert in der Person des Sonnenkönigs.⁵³¹ Der Hegemonieanspruch in einem für das Hofzeremoniell so wichtigen Raum war für jeden Betrachter im 17. Jahrhundert unübersehbar.

Für den Escalier des Ambassadeurs von Schloss Versailles war Ludwig XIV. inhaltlicher Mittelpunkt des Dekorationsprogrammes, funktionaler Bezugspunkt des Zeremoniells und idealer Betrachter.⁵³² Die Fresken der Gesandtentreppe zeigten die Seeschlacht von Messina im Jahre 1676.⁵³³ Bei dieser Auseinandersetzung wurde Spanien unter anderem durch französische Truppen besiegt. 1678 mussten die französischen Truppen jedoch das von ihnen besetzte Messina auf Sizilien wieder räumen.⁵³⁴

Die in der Treppenanlage dargestellten Waffen und Trophäen im Dienste Frankreichs symbolisierten die kriegerischen Tugenden des Sonnenkönigs.⁵³⁵ Klio, Polyhymnia und Herkules waren in der Mitte der nördlichen Langseite dargestellt: Herkules als Symbol oder alter ego Ludwigs XIV. steht hinter Klio. Die dreiköpfige Schlange, die unter dem Wagen, zu dessen Seiten die beiden Musen sitzen, zerquetscht wurde, stellte die drei großen Mächte dar, die sich gegen den Sonnenkönig

⁵³⁰ Ebenda, 73.

⁵³¹ Jansen, Der „Grand Escalier de Versailles“, 97.

⁵³² Ebenda, 144.

⁵³³ Ebenda, 70.

⁵³⁴ „Auch in Sizilien gab es Unruhen, die für Frankreich interessant werden konnten. Nach ersten Bewegungen in Palermo 1647 bis 1649 brach in Messina im Sommer 1647 eine Rebellion aus, die Ludwig XIV. zum Eingreifen veranlasste. Nach seinem Sieg über die spanische Flotte bei Lipari (11.02.1675) wurden die französischen Befehlshaber in Messina als Retter der Stadt begrüßt. Die Behörden leisteten den Treueid auf Ludwig XIV. Weitere Seesiege über die vereinigte holländisch-spanische Flotte ließen den französischen König 1677 vorübergehend an die Eroberung der ganzen Insel denken. Schließlich wurde im März 1678 die sizilianische Unternehmung kurzerhand abgebrochen. Etwa 16.000 Bürger der Stadt verließen mit den französischen Schiffen ihre Heimat. Vgl.: Theodor Schieder (Hg.), Handbuch der Europäischen Geschichte. Italien vom Frieden von Lodi bis zum Spanischen Erbfolgekrieg, Bd. 3 (Stuttgart 1994) 899.

⁵³⁵ Die Sonne als Emblem Ludwigs XIV.; vgl.: Louis *Hauteceur*, Louis XIV Roi-soleil (Paris 1953).

vereinigt hatten um ihn anzugreifen. Gemeint sind der Kaiser, Spanien und England. Der Triumphwagen verwies auf das siegreiche Frankreich, bereichert mit der Beute seiner Feinde.

Des Weiteren wurden folgende historische Taten in dem Bildprogramm der Treppenanlage wiedergegeben:⁵³⁶

Belagerung von Valencia (7. März 1677),

Belagerung von Cambrai (17. April 1677),

Schlacht von Messina (1676),

Schlacht von Mont Cassel (11. April 1677),

Belagerung von Saint Omer (20. April 1677).

Als Thema für das Ausstattungsprogramm des Escalier des Ambassadeurs wurden die militärischen und kriegesischen Auseinandersetzungen Frankreichs mit seinen Feinden gewählt. Die künstlerische Auseinandersetzung und Integration in das Dekorationsprogramm der Gesandtentreppe unterstrich die beabsichtigte Propaganda. Die Sichtbarmachung des Macht- und Herrschaftsanspruches, sowie die Verächtlichmachung der Feinde der französischen Krone, kommen an der Gesandtentreppe, diesem für das Hofzeremoniell so wichtigen Ort, explizit zum Ausdruck.

Die Spanischen Säle in Ambras, Náchod und Wien wiederum leiteten in ihren Bildprogrammen den Herrschaftsanspruch Habsburgs ab. Die Abgrenzung zum Erzfeind Frankreich erfolgte jedoch nicht so plakativ wie in der Gesandtentreppe von Versailles. Durch die Namensgebung „Spanischer Saal“ fand jedoch eine schon im Namen begründete Hinwendung zu Spanien statt, einem weiteren Erzfeind Frankreichs.

Dass der bewusst französisch konnotierte Begriff „Galerie“, alle besprochenen Spanischen Säle weisen Galeriecharakter auf, mit dem Begriff „Spanischer Saal“ ersetzt wurde, scheint daher plausibel und wahrscheinlich. Versailles steht nicht nur für ein Bauwerk, sondern für die Ritualisierung des königlichen Alltags. Für diesen Alltag in königlichen Residenzen, nicht nur in Versailles, regelte das jeweilige Hofzeremoniell sämtliche Abläufe (vgl. Kap. 2.4.).

Der Ursprung des Zeremoniells rund um Ludwig XIV. in Versailles wurde bisher nicht befriedigend beantwortet. Peter Burke hält das Spanische Hofzeremoniell als dessen Vorbild für wahrscheinlich: „Eine

⁵³⁶ Jansen, Der „Grand Escalier de Versailles“, 56.

klare Schlussfolgerung bezüglich der Erfindung der Versailler Tradition lässt sich angesichts der Quellenlage nicht ziehen. Ein hypothetischer Schluss, der die bruchstückhaften Erkenntnisse zusammenfügt, könnte so aussehen: Das tägliche Leben des Königs war zwar schon vor Beginn der Alleinregierung in beträchtlichem Maße ritualisiert, doch wurden die Rituale dann, in Anlehnung an das spanische Modell, noch weiter verfeinert.⁵³⁷

Der Escalier des Ambassadeurs von Versailles musste im Hofzeremoniell Ludwigs XIV. eine entscheidende Rolle spielen, denn er diente dem König als Empfangsort für wichtige Gäste. Jedem Gast, der durch den Escalier des Ambassadeurs kam, wurden schon beim Empfang durch den König die Feinde Frankreichs besiegt bildlich vor Augen geführt.

8.1.1.2. Die Grande Galerie

Auch das Bildprogramm der errichtet zwischen 1678 und 1684 errichteten Grand Galerie von Schloss Versailles (Abb. 88), die auch die Bezeichnung „Galerie des Glaces“ trägt, und in der deutschsprachigen Literatur als „Spiegelsaal“ bezeichnet wird, hat die Überlegenheit Ludwigs XIV. und der französischen Krone zum Thema. Der Hegemonieanspruch Frankreichs wird auch hier im Dekorationsprogramm deutlich.

Für die Grand Galerie war ein mythologisches Programm geplant, das die Taten des Herkules über den gesamten Raum darstellen sollte. Stattdessen wurde 1678 auf hoher politischer Ebene, im Conseil Secret, die Entscheidung getroffen, anstelle der Taten des Herkules die von König Ludwig XIV. zu präsentieren:⁵³⁸ Auf neun großformatigen und 18 kleineren Gemälden wird die Geschichte des Königs vom Pyrenäenfrieden (1659) bis zum Frieden von Nijmegen (1679) dargestellt und erzählt. Die Bildinhalte haben keinen Bezug zu innenpolitischen Entwicklungen in der Regierungszeit Ludwigs XIV., wie zum Beispiel Justizreform, Finanzreform, polizeiliche Überwachung von Paris oder Förderung der Künste. Das Bildprogramm soll auch in der Grande Galerie den französischen König als Triumphator gegenüber seinen äußeren Feinden, also vor allem gegenüber Spanien und dem Heiligen Römischen Reich, positionieren. „Die Audienz beim

⁵³⁷ *Burke*, Ludwig XIV, 114.

⁵³⁸ *Walton*, Louis XIVs Versailles, 95.

französischen König findet nicht auf der Escalier de Versailles statt, sondern in der Galerie des Glaces (Grande Galerie oder Spiegelsaal, Anm.), doch als barocke Stiegenanlage hat die Gesandtentreppe eine wichtige einleitende Funktion: sie dient als Auftakt des gesamten Schlosses und ist mit dem Höhepunkt der Ausstattung Versailles, dem Spiegelsaal, thematisch eng verbunden.⁵³⁹

Die Gesandtentreppe und der Spiegelsaal von Schloss Versailles sind Beispiele ersten Ranges für die verächtlich machende Darstellung der politischen Feinde mit Hilfe von Bildpropaganda im höfisch-protokollarischen Kontext.

Auch am Wiener Hof der Habsburger und vermutlich auch im Alten Spanischen Saal der Wiener Hofburg waren etwa zur selben Zeit die Erfolge und Feinde des Herrscherhauses Thema der künstlerischen Ausstattung (vgl. Kap. 8.3.3.).

Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch in der öffentlichen Zugänglichkeit und den dadurch breiteren Adressaten der Propaganda am Hofe Ludwigs XIV. im Gegensatz zum Wiener Hof. Bemerkenswert ist, dass die Inhalte der bildkünstlerischen Ausstattung, vor allem der habsburgisch - französische Gegensatz, in den Berichten von Besuchern des Schlosses Versailles während der Regierungszeit Ludwigs XIV. keine Erwähnung fanden.⁵⁴⁰ Das Interesse in den überlieferten Tagebüchern von Diplomaten und Architekten machte sich an architektonischen Details fest und hat nicht die Ikonographie der Bildprogramme zum Thema.⁵⁴¹

Auch Ferdinand Bonaventura Harrach machte bei seiner Rückreise vom Madrider Hof im Oktober und November 1698 in Paris Halt und besichtigte Schloss Versailles. Harrach reiste in diplomatischer Mission als kaiserlicher Sondergesandter 1697/98 nach Madrid, letztlich jedoch erfolglos, um in der Frage der spanischen Erbfolge zugunsten des Hauses

⁵³⁹ Jansen, Der „Grand Escalier de Versailles“, 144.

⁵⁴⁰ Ziegler, Der Sonnenkönig und seine Feinde, 149 – 177.

⁵⁴¹ Ebenda. Edierte Reiseberichte von Paris und Versailles aus der Zeitspanne 1685 – 1732 sind im Rahmen eines deutsch-französischen Forschungsprojektes online zugänglich. Das Quellenkorpus umfasst Dokumente von: Christoph Pitzler (1657 – 1707); Ferdinand Bonaventura Graf von Harrach (1637 – 1706); Lambert Friedrich Corfey (1668 – 1733); Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebeck (um 1685 – 1720); Leonhard Christoph Sturm (1669 – 1719) und Balthasar Neumann (1687 – 1753). Vgl.: ARCHITRAVE, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Agence nationale de la recherche, Kunst und Architektur in Paris und Versailles im Spiegel deutscher Reiseberichte des Barock. Deutsch-französisches Forschungsprojekt (Programm FRAL 2016 ANR-DGF), online unter < <https://architrave.eu/index.html?lang=de> > (22.10.2022).

Habsburg zu intervenieren. Das von dieser Mission angefertigte Tagebuch Harrachs gibt auch seinen Eindruck von Schloss Versailles wieder, das er als Privatmann seinem bekanntermaßen künstlerischem Interesse geschuldet am 9. November 1698 besuchte.⁵⁴² Harrach beschreibt in seinem Tagebuch den Escalier des Ambassadeurs, geht aber auf die politische Ikonographie gar nicht ein, sondern interessiert sich für die architektonischen Besonderheiten. Erwähnt wird die innovative Lichtführung. Die Treppenanlage verfügte über keine Fenster, das Licht fiel über eine gläserne Decke von oben ein. Das habsburgfeindliche Bildprogramm in Versailles wird in Harrachs Tagebuch nicht erwähnt. Harrach dürfte jedoch weniger an der politischen Ikonographie, als vielmehr an architektonischen Besonderheiten von Schloss Versailles interessiert gewesen sein. Schließlich ließ Harrach sein Wiener Palais auf der Freyung ab 1690 neu errichten und war als Bauherr architektonischen Lösungen und Innovationen auf der Höhe der Zeit sicher zugetan.⁵⁴³ Andere Berichte ausländischer Diplomaten und interessierter Architekten kritisierten allerdings den aggressiven und triumphalen Gehalt des Dekorationsprogrammes von Schloss Versailles, wobei der Hegemonieanspruch Frankreichs in der bildkünstlerischen Dekoration immer wieder besonders negativ bewertet wurde.⁵⁴⁴

8.1.2. Französische Anti – Habsburg Propaganda in Rom

Nicht nur am französischen Hof, sondern auch im mit den Habsburgern eng verbundenen Kirchenstaat wurde mit künstlerischer Propaganda versucht, Einfluss auf wichtige Akteure zu nehmen.

Eine besonders plakative Episode für die Unterstreichung politischer Ziele mittels künstlerischer Propaganda stellt eine zwischen 1697 und 1699 in Rom gefertigte Statue Ludwig XIV. dar. Im Konflikt um die

⁵⁴² OeStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura I. von Harrach vom Jahre 1687 und 1698, 481 – 486. Ediert bei ARCHITRAVE, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Agence nationale de la recherche, Kunst und Architektur in Paris und Versailles im Spiegel deutscher Reiseberichte des Barock. Deutsch-französisches Forschungsprojekt (Programm FRAL 2016 ANR-DGF), online unter <https://www.architrave.eu/view.html?edition=34zmq&page=1&translation=3czfj&lang=de> (22.10.2022).

⁵⁴³ Vgl.: Wilhelm Georg *Rizzi*, Hellmut *Lorenz*, Luigi A. *Ronzoni*, Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien (Linz 1995).

⁵⁴⁴ *Ziegler*, Der Sonnenkönig und seine Feinde, 179.

spanische Erbfolge kam dem Papst in Rom Schiedsrichterstellung zu. Außerdem war der Heilige Vater als Lehensherr in Süditalien, und damit gegenüber der spanischen Krone, nicht ohne Eigeninteresse. So wurde sowohl von französischer Seite wie auch von Seiten Habsburgs versucht, auf die Römische Kurie Einfluss zu nehmen. Vor diesem Hintergrund ließ ein Parteigänger Frankreichs, Guido Vani, eine Statue von Ludwig XIV. in Auftrag geben, die den französischen König auf einem Globus und Löwenfell stehend zeigt (Abb. 89). Der Entwurf, den Ludwig XIV. kannte und guthieß, ist durch Symbole der Macht eine gezielte Anti-Habsburg Ikonographie.⁵⁴⁵

Der Globus steht für den weltumspannenden Herrschaftsanspruch der spanischen Habsburger, während das Löwenfell sich auf die Darstellung eines Löwentisches – eines Tisches, der von einer Löwenkulptur getragen wurde – bezieht, der in den offiziellen Portraits König Karls II. von Spanien immer zu sehen ist (Abb. 90).

Im Spiegelsaal des Alcázar, der Hauptresidenz der spanischen Habsburger, hatte König Philip IV. sechs mächtige Porphyrtische unterhalb von mit Adlern gerahmten Spiegeln aufstellen lassen. Die Tischplatten wurden von bronzenen Löwen, die eine Pranke auf einer marmornen Weltkugel legten, getragen. Die bronzenen Löwen brachte Velasquez von seiner zweiten Italienreise 1649 bis 1651 im Auftrag des Königs nach Madrid.⁵⁴⁶

Diese Verächtlichmachung der Herrschaftssymbole der spanischen Habsburger in der Skulptur Ludwigs XIV., der diese mit Füßen tritt, ist ein herausragendes Beispiel für die explizite politische Propagandaübung mit Hilfe der bildenden Kunst.

Diese Provokation in einer so heiklen Phase für die spanische Erbfolge blieb dem kaiserlichen Botschafter in Rom, Adam Graf von Martiniz⁵⁴⁷, nicht verborgen, der schließlich im September 1697 dem ausführenden Bildhauer Domenico Guidi ausrichten ließ „[...] daß, sofern er nicht innehalten sollte, er seine Statue in einer anderen Welt werde beenden

⁵⁴⁵ Ebenda, 133 – 143.

⁵⁴⁶ Steven Orso, Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid (Princeton 1986) 66.

⁵⁴⁷ Der aus Böhmen stammende Adam Martiniz hatte das Löwenfell, auf dem Ludwig XIV. steht, in seinen Aufzeichnungen als Verächtlichmachen des Böhmisches Wappentiers erkannt, offenbar in Unkenntnis des Staatsportraits Karl II. von Juan Carreno de Miranda. Vgl.: Ziegler, Der Sonnenkönig und seine Feinde, 140.

können.“⁵⁴⁸ Diese Morddrohung verfehlte ihre Wirkung nicht, der eingeschüchterte Bildhauer Domenico Guidi ließ von der Arbeit an der Skulptur Der aus Paris stammende und für die Jesuiten in Rom tätige Künstler Pierre Legros der Jüngere stellte die Skulptur Ludwigs XIV. fertig, die schließlich am Sitz der Französischen Akademie der Wissenschaften in Rom, in der Villa Medici, ihren Platz fand.⁵⁴⁹ Eine Ausstellung im öffentlichen Raum in Rom konnte verhindert werden.

Neben diesem Beispiel für politisch-künstlerische Propaganda bekam der Hegemonieanspruch Frankreichs auch in der kunsttheoretischen Debatte in Frankreich im 17. Jahrhundert seinen Platz.

Mitte des 17. Jahrhunderts kam es in Frankreich unter Gelehrten zum Streit, ob das Kulturmodell der Antike dem des modernen Frankreichs überlegen sei oder umgekehrt. In diesem Streit wurden von jeder Seite Bücher verfasst, die entsprechende Argumente liefern sollten.⁵⁵⁰

Peter Burke spricht in diesem Zusammenhang von der „Krise der Repräsentation“⁵⁵¹ und beschreibt den Bedeutungsverlust des Kulturmodells der Antike in Frankreich zugunsten einer modernen französischen Kultur inklusive Naturwissenschaften. Im Zentrum der Debatte standen Fragen wie die Beschriftung von zeitgenössischen Denkmälern in moderner Sprache, das Anbringen moderner Waffen auf solchen Monumenten, die Darstellung des Königs in modernen Kleidern, sowie die Darstellung postantiker Helden wie Karl der Große oder Chlodwig in Gedichten und Bühnenstücken. Die Debatte konnten die Anhänger der „modernen“ gegenüber den Anhängern der „antiken Kulturen“ für sich entscheiden. Diese Debatte war keine rein literarische Angelegenheit, die Teilnehmer waren sich der politischen Implikationen durchaus bewusst. Eine scheinbar ästhetisch begründete Entscheidung, den Louvre mit einer neuen „französischen“ Säulenordnung statt der traditionellen dorischen, ionischen oder korinthischen auszustatten, hatte politische Implikationen, es war eine politische Botschaft.⁵⁵² Claude Perrault veröffentlichte die Übersetzung einer Abhandlung des

⁵⁴⁸ Zit. nach *Ziegler*, Der Sonnenkönig und seine Feinde, 140.

⁵⁴⁹ Ebenda, 141.

⁵⁵⁰ Vgl.: Hubert *Gillot*, La Querelle des anciens et des modernes (Nancy 1914); Hans Robert *Jaus*, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des anciens et des modernes. In: Charles *Perrault*, Parallele des anciens et des modernes (München 1964) 8 – 64; Hans *Kortum*, Charles Perrault and Nicolas Boileau (Berlin 1966).

⁵⁵¹ *Burke*, Ludwig XIV, 155.

⁵⁵² Ebenda.

römischen Architekten Vitruv und schuf gleichzeitig für den Louvre die „französische Ordnung“, um zu demonstrieren, dass das moderne Frankreich mit dem antiken Rom erfolgreich konkurrieren könne.

8.2. Die Kunstpatronanz Kaiser Leopolds I.

Die Bautätigkeit des Wiener Hofes in der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. (1658 – 1705) lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die wesentlichen Initiativen der Kunstpatronanz sind nicht vom Hof selbst, den habsburgischen Regenten oder ihren Beratern ausgegangen. Zwischen 1670 und 1715 wurde, mit Ausnahme von Schloss Schönbrunn, im Grunde kein wirklich bedeutendes Bauwerk im Auftrag des Kaiserhauses ausgeführt. Dies ist eine höchst ungewöhnliche Konstellation in der Blütezeit des Absolutismus, wie sie sich zur selben Zeit in keiner anderen Region Europas fand.⁵⁵³ Fasst man die Bemühungen des Wiener Hofes unter Kaiser Leopold I. auf dem Sektor der Kunst, unter Berücksichtigung aller kommunikativen Möglichkeiten, zusammen, so muss man zu dem Schluss kommen, dass dem barocken Fest und dem Theater wesentlich mehr Bedeutung zukam als der Architektur oder der Malerei.⁵⁵⁴ Mit Sicherheit spielte der habsburgisch-französische Gegensatz bei vielen kulturellen Initiativen und Ereignissen des Wiener Hofes eine entsprechende Rolle. Es galt, dem Erzfeind in den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen zumindest auf Augenhöhe zu begegnen.

Das „Ross Ballett“, das 1667 anlässlich der Vermählung Leopolds I. mit der spanischen Infantin Margarita Theresa in der Hofburg aufgeführt wurde, ist als Reaktion auf das fünf Jahre zuvor in den Tuileries veranstaltete „Carrousel“ zu sehen. Auch die Gründung des „Großarmen- und Invalidenhauses“ im Jahre 1693 in Wien ging auf ein französisches Vorbild, das Hotel des Invalides, zurück.⁵⁵⁵

Die Absicht, in Schönbrunn ein neues Schloss zu bauen, war mit Sicherheit auch eine Antwort auf Schloss Versailles, umso mehr, als der

⁵⁵³ Hellmut *Lorenz*, Vienna Gloriosa Habsburgica? In: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. 2, Nr. 4/5 (1985) 44 – 49.

⁵⁵⁴ Jutta *Schubmann*, Die Andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategie im Zeitalter Leopolds I. (Berlin 2003) 287.

⁵⁵⁵ *Burke*, Ludwig XIV, 211.

erste Entwurf⁵⁵⁶ mit dem Ausbruch des Krieges mit der Augsburgischen Liga⁵⁵⁷ zusammenfiel. Tatsächlich wurde im Jahr 1700 eine Medaille geprägt (Abb. 91), die Schönbrunn als Sonnenschloss zeigt.⁵⁵⁸

Die Ableitung der Herrschaftslegitimation von der im 17. Jahrhundert verbreiteten *Translatio Imperii*⁵⁵⁹ sowie auch die von den Vorgängern Leopolds I. gepflegte Kultur der *Pietas Austria*⁵⁶⁰ wurden in Kunstwerken und Skulpturen bevorzugt verbreitet. Die Vergleiche, die zwischen Leopold I. und Kaiser Konstantin oder auch Gott Apoll gezogen wurden, waren so geläufig, dass man sie nicht mit einer Reaktion auf das Image von Ludwig XIV. verwechseln darf.⁵⁶¹

⁵⁵⁶ 1687 entstand der Plan eines repräsentativen Neubaus von Schloss Schönbrunn. Der Entwurf stammte von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Dieser nicht ausgeführte Plan wird in der Forschung als „Schönbrunn I“ bezeichnet. Vgl.: Hellmut *Lorenz*, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Zürich 1992) 60; Herbert *Karner*, Schloss Schönbrunn – Jagdhaus und Residenz des Kaisers. In: Herbert *Karner*, Sebastian *Schütze*, Werner *Telesko* (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723) und die Baukunst des europäischen Barock (München 2022) 233 – 243.

⁵⁵⁷ Die Augsburgische Liga war ein Militärbündnis, gegründet 1686 von Kaiser Leopold I., zum Zweck der Verteidigung der linksrheinischen Gebiete vor der französischen Expansionspolitik König Ludwigs XIV. Zu Spanien, Schweden und Bayern traten der Augsburgischen Liga 1689 auch noch England und die Niederlande bei. Vgl.: Richard *Fester*, Die Augsburger Allianz von 1686 (München 1893).

⁵⁵⁸ J. V. Wolfgang: Zinn Medaille um 1700. Vorderseite: Kaiser Joseph I. Rückseite: Schönbrunn als Sonnenschloss.

⁵⁵⁹ *Translatio Imperii* meint, basierend auf der aus dem Mittelalter stammenden religiösen Vorstellung, die Abfolge von vier Weltreichen, die der Prophet Daniel vorausgesagt hatte. Dies war das Babylonische Reich gefolgt vom Perserreich, gefolgt vom Alexanderreich und schließlich dem Römischen Reich. Letzteres zerfiel im 4. Jahrhundert in ein West- und ein Oströmisches Reich. Während das Oströmische Reich bis zum Fall von Konstantinopel 1453 bestand, wurde das Weströmische Reich im Jahre 800 durch den Papst auf den fränkischen König Karl, den nunmehrigen Kaiser Karl den Großen übertragen (*Translatio Imperii*). Heilig war dieses Reich, weil in der mittelalterlichen Religionstheorie davon ausgegangen wurde, dass dieses aufgrund der Prophezeiung Daniels das letzte Reich sein würde, an dessen Ende der Untergang der Menschheit und das jüngste Gericht warten. Im Jahr 962 ging die Kaiserwürde auf die östliche Hälfte des bisherigen Karolingischen Reiches über. Der Begriff „Heiliges Römisches Reich“ (*Sacrum Imperium Romanum*) wurde im 12. und 13. Jahrhundert etabliert. Dem Kaiser kam dabei die Rolle des ranghöchsten Verteidigers der Christenheit zu. Vgl.: Hans *Hattenauer*, Über die Heiligkeit des Heiligen Römischen Reiches. In: Wilhelm *Brauneder* (Hg.), Heiliges Römisches Reich und moderne Staatlichkeit (Rechtshistorische Reihe 112) (Frankfurt am Main 1993) 125 – 146.

⁵⁶⁰ Die Habsburger als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches leiteten ihre Herrschaftslegitimation von Gottes Gnaden ab. Als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches verfügten sie über das höchste Amt der Christenheit. Der quasireligiöse Nimbus um die kaiserliche Majestät wurde durch die Riten der katholischen Kirche verstärkt. Das religiös untermauerte Kaisertum der Habsburger wurde dabei durchaus als Gegenentwurf zum französischen Königtum Ludwigs XIV. mit seiner Betonung des weltlichen Prunkes verstanden. Vgl.: Peter Tropper Günther *Tropper*, Von der katholischen Erneuerung bis zur Säkularisation (1648 – 1815). In: Wolfram *Hervig* (Hg.), Geschichte des Christentums in Österreich. Von der Spätantike bis zur Gegenwart (Wien 2005) 281 – 360.

⁵⁶¹ *Burke*, Ludwig XIV., 211.

Ein Personenkult – wie etwa die Reiterdenkmäler Ludwigs XIV. – fand im öffentlichen Raum im Reich nicht statt, von Leopold I. gibt es kein einziges Reiterdenkmal im öffentlichen Raum.

Die beiden einzigen Reiterstatuetten von Kaiser Leopold I. und seinem ältesten Sohn König Joseph I., die am Wiener Hof in der Regierungszeit Leopolds I. geschaffen wurden, bilden ein allegorisches Doppeldenkmal. Die Darstellung Kaiser Leopold I. als Sieger über die Türken (Abb. 92) ist dem Reiterstandbild König Josephs I. (1678 – 1711) als Sieger über den Furor (Abb. 93) gegenübergestellt. Die beiden Statuetten wurden 1693 von Matthias Steinl geschaffen und befinden sich heute in der Kunstkammer des Wiener Kunsthistorischen Museums.⁵⁶² Das Kunstwerk ist weniger der individuellen Verherrlichung des Kaisers und seines Sohnes verpflichtet, als vielmehr der Veranschaulichung der gottgewollten Herrschaft und Kontinuität des Hauses Habsburg und im Heiligen Römischen Reich und somit der Pietas Austria geschuldet.⁵⁶³

Kaiser Leopold reitet über einen am Boden liegenden Osmanen, der versucht, sich im Augenblick seines Todes vom Pferd abzuwenden. Der Osmane liegt auf einem Schlachtfeld, das von osmanischen und französischen Trophäen übersät ist.⁵⁶⁴

Kaiser Leopold I. begräbt unter seinem Pferd, die allegorische Figur des Furor. Diese ist durch die Attribute der Schlange, Brandfackel und Fessel am Oberarm identifizierbar. Mit den Hinterhufen steht sein Pferd auf osmanischen Pfeilen. Auf den Pistolenhalftern Leopolds befindet sich das Wappen seiner Königreiche Böhmen und Ungarn.⁵⁶⁵

Die beiden Statuetten erfüllten einen höchst politisch - historischen Anspruch, indem der Kaiser als siegreicher Feldherr dargestellt wurde, der seine Gegner, die Osmanen und Frankreich, unterjochte. Als Verteidiger des christlichen Glaubens kann die Darstellung von Kaiser Leopold I. als himmlischer Reiter der Apokalypse interpretiert werden.

Das Doppeldenkmal der beiden Habsburger kann als Antwort auf die Reiterstandbilder Ludwigs XIV. verstanden werden, die in ihrem

⁵⁶² Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. KK 4662 und KK 4663.

⁵⁶³ Vgl.: Anm. 540.

⁵⁶⁴ Vgl.: Sabine Haag, Kaiser Leopold I. zu Pferd als Sieger über die Türken. In: Wilfried Seipel, Kaiserliches Elfenbein. Matthias Steinl (1643/44 – 1727) in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums (Wien 2007) 9 – 18.

⁵⁶⁵ Vgl.: Sabine Haag, König Joseph I. zu Pferd als Sieger über den Furor. In: Wilfried Seipel, Kaiserliches Elfenbein. Matthias Steinl (1643/44 – 1727) in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums (Wien 2007) 19 – 29.

programmatischen Anspruch jedoch deutlich weniger subtil erscheinen.⁵⁶⁶ Auch weitere künstlerisch bedeutenden Skulpturen, die im Auftrag Kaiser Leopolds I. gefertigt wurden, bestanden meist aus Elfenbein und waren für die Kaiserliche Kunstkammer bestimmt. Die kleinformatigen Plastiken waren somit allerdings nur einem beschränkten Besucherkreis zugänglich. In der Regierungszeit Kaiser Leopolds I. entwickelte sich der Wiener Hof zu einem Anziehungspunkt für Elfenbeinkünstler: Johann Caspar Scheck und Matthias Steinl waren Bildhauer, die ab 1666 bis etwa 1700 am Wiener Hof angestellt waren, um der Begeisterung Kaiser Leopolds I. zu dreidimensionalen Elfenbeinwerken zu genügen.⁵⁶⁷

Die Strategie Ludwigs XIV., sich mit Hilfe künstlerisch gestalteter Plastiken zu verewigen, war eine gänzlich andere. Die sogenannte Statuenkampagne von 1685/86 meint das Anfertigen einer Serie von fast 20 Statuen des Königs, zumeist Reiterstandbildern, die an öffentlichen Plätzen in Paris und einigen Provinzhauptstädten aufgestellt wurden, um dem Personenkult des französischen Königs zu genügen.⁵⁶⁸

Der im Doppeldenkmal dargestellte älteste Sohn Kaiser Leopolds I., Kaiser Joseph I., starb 1711 an den Folgen einer Pockeninfektion nur sechs Jahre nach seinem Vater. Den Sarkophag Kaiser Josephs I. schmückten Reliefdarstellungen von vier Siegen über Frankreich, die vier dargestellte Schlachten aus dem Spanischen Erbfolgekrieg zeigen. Die Vorderseite des Sarkophags zeigt die Schlacht von Turin (1706). Auf der Rückseite ist der Sieg Marlboroughs über die Franzosen bei Ramillies (1706) dargestellt.

Die Befreiung Barcelonas (1706) sowie die Eroberung Landaus (1704) sind die Szenen auf den übrigen Seiten des Sarkophages.⁵⁶⁹ Selbst am Grab und im Tode war die Rivalität zum französischen Monarchen gegenwärtig.

⁵⁶⁶ Wilfried Seipel (Hg.), *Meisterwerke der Elfenbeinkunst* (Wien 2007) 142.

⁵⁶⁷ Sabine Haag, *Elfenbein als Material in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern*. In: Wilfried Seipel (Hg.), *Meisterwerke der Elfenbeinkunst* (Wien 2007) 21 – 38, 35.

⁵⁶⁸ Thomas H. von der Dunk, Ludwig. Das französische Standbild. In: Thomas H. von der Dunk (Hg.), *Das Deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock* (Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 18, Köln 1999) 353 – 368.

⁵⁶⁹ Vgl.: Werner Telesko, *Mors et Aeternitas. Der Sarkophag für Kaiser Joseph I. in der Wiener Kapuzinergruft*. In: Herbert Karner, Eva-Bettina Krebs, Jens Niebaum, Werner Telesko (Hg.), *Sakralisierung des Herrschers an europäischen Höfen. Bau, Bild, Ritual, Musik (1648 – 1740)* (Regensburg 2019) 211 – 232.

8.3. Der Alte Spanische Saal

Die Bezeichnung „Spanischer Saal“ im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg begegnet uns gleich zweimal. Zu weiteren Untersuchungen ist eine Unterscheidung von „Alter Spanischer Saal“ und „Neuer Spanischer Saal“ sinnvoll. Mit „Alter Spanischer Saal“ ist der Raum gemeint, dessen Bezeichnung als „Spanischer Saal“ in den Quellen mit dem Jahre 1713 belegt ist. Mit „Neuer Spanischer Saal“ ist die Große Antekammer bezeichnet, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Quellen als „Spanischer Saal“ benannt wurde. Zu jener Zeit war der „Alte Spanische Saal“ im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg jedoch schon längst verschwunden.

In den schriftlichen Quellen begegnen wir dem Spanischen Saal erstmals zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die älteste Erwähnung dieser Bezeichnung ist am 17. November 1713 belegt.⁵⁷⁰

Herbert Karner weist darauf hin, dass im Rahmen der Hochzeit Josephs I. im Jahre 1699 von einem neu errichteten Saal im zweiten Obergeschoss des Leopoldinischen Traktes die Rede war, der im Zentrum der Feierlichkeiten stand. In den Zeremonialprotokollen wurde von dem mit kostbaren Malereien ausgestatteten Saal berichtet. Dabei könnten auch die Bilder des Erasmus Quellinus gemeint sein, auf die im Kapitel über die Ausstattung des Spanischen Saales in der Wiener Hofburg noch detaillierter eingegangen werden wird. (vgl. Kap. 8.3.3.) Der sich abzeichnende Erbfolgestreit um die spanische Krone, der 1699 bereits absehbar war und die Darstellung der politischen und kriegerischen Erfolge der Habsburger, sowie anti-französische Propaganda im Festsaal und der Pietas der Habsburger, lassen eine Etablierung eines Spanischen Saales in der Wiener Hofburg um 1699 realistisch erscheinen.⁵⁷¹ Eine solche politische Ikonographie scheint vor dem Hintergrund der Kunstpropaganda des französischen Erzfeindes Ludwig XIV. in dessen Residenz Schloss Versailles umso wahrscheinlicher (vgl. Kap. 8.1.1.). Auch ist nach dem Tode König Karls II. von Spanien am 1. November 1700 der Kampf um den Spanischen Thron voll entbrannt. Die Konflikte um die Erbfolge wurden jedoch

⁵⁷⁰ OeStA/Fianz- und Hofkammerarchiv, Niederösterreichische Kammer E549 (1713) fol 363.

⁵⁷¹ Karner, Der Leopoldinische Trakt, 414.

schon in den Jahren davor zwischen Habsburg und Ludwig XIV. virulent.⁵⁷²

8.3.1. Baugeschichte des Alten Spanischen Saales

Der von Kaiser Leopold I. initiierte und neuerrichtete Leopoldinische Trakt der Wiener Hofburg sollte auch als Residenz des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches entsprechenden römischen Charakter aufweisen.⁵⁷³ Inwieweit die politische Situation auch dieses Bauvorhaben beeinflusste, zeigt die deutliche Ablehnung gegenüber allen französischen Einflüssen. Der Kaiser verbot Französisch am Wiener Hof als „seiner Feinde Sprache“.⁵⁷⁴ Seine Abneigung gegenüber Frankreich gipfelte schließlich darin, dass er die Anstellung französischer Tapezierer für den neuerrichteten Leopoldinischen Trakt unter Hinweis auf deren Nationalität ablehnte.⁵⁷⁵

Die Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg wurde kürzlich in einem großen Forschungsprojekt der Österreichischen Akademie der Wissenschaften untersucht und publiziert.⁵⁷⁶ Herbert Karner beschäftigt sich darin ausführlich mit dem Bau und der Funktionsgeschichte des Leopoldinischen Traktes.⁵⁷⁷ Um Überlegungen zum Spanischen Saal in der Wiener Hofburg anstellen zu können, muss an dieser Stelle die Baugeschichte des Leopoldinischen Traktes, in dem sich der Spanische Saal befand, zusammengefasst werden:

⁵⁷² Vgl.: Friedrich *Edelmayr*, Virginia *León*, José Ignacio *Ruiz Rodríguez* (Hg.), *Der Spanische Erbfolgekrieg. Studien zur Geschichte und Kultur der Iberischen und Iberoamerikanischen Länder/ Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos* 13, Wien 2008.

⁵⁷³ Friedrich *Polleross*, *Pro decore Majestatis. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst*. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 4/5 (2002/2003) 191 – 295, hier 214.

⁵⁷⁴ Eucharius Gottlieb *Rinck*, *Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet*, Bd. 1 (Leipzig 1708) 48.

⁵⁷⁵ María *Golubeva*, *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*. In: *Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte*, H. 84 (2000) 85 – 120.

⁵⁷⁶ Die Veröffentlichung zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg ist in fünf Bänden erschienen. Mario *Schwarz* (Hg.), *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz* (Wien 2015); Herbert *Karner* (Hg.), *Die Wiener Hofburg. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (1521 – 1705)* (Wien 2014); Hellmut *Lorenz* (Hg.), *Die Wiener Hofburg (1705 – 1835). Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus* (Wien 2016); Werner *Telesko* (Hg.), *Die Wiener Hofburg (1835 – 1918). Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des Kaiserforums* (Wien 2012); Maria *Welzig* (Hg.), *Die Wiener Hofburg seit 1918. Von der Residenz zum Museumsquartier* (Wien 2018).

⁵⁷⁷ *Karner*, *Der Leopoldinische Trakt*, 377 – 422.

Ab 1660 wurde mit dem Bau des Leopoldinischen Traktes begonnen. Bereits ab den 1620er Jahren wurde die Hofburg fortifikatorisch umgestaltet und eine neue Bastei in einem größeren Abstand zur bestehenden errichtet. Mit dem Verschieben der Verteidigungsanlage wurde somit Platz geschaffen, um die Hofburg baulich erweitern zu können. Die Finanzierung des Bauvorhabens wurde im Rahmen des Forschungsprojektes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Wiener Hofburg detailliert recherchiert. Die jüdische Bevölkerung von Prag erklärte sich bereit, 12.000 Gulden für die Bestätigung ihrer Privilegien zu entrichten. Auch die jüdische Gemeinde in Frankfurt am Main beteiligte sich zwischen 1660 und 1664 mit 4.000 Gulden an der Finanzierung für die Bestätigung ihrer Privilegien bzw. als ausständige Kronsteuer.⁵⁷⁸ Die Stiefmutter Leopolds I. und Witwe Kaiser Ferdinands III., Eleonora Magdalena von Gonzaga-Nevers, wollte einen Beitrag von 25.000 Gulden zur Errichtung des Leopoldinischen Traktes beisteuern. Es wurde festgelegt, dass die Hofkammer den Betrag in zwei Tranchen von je 12.500 Gulden in den Jahren 1661 und 1662 erhalten sollte. Die Gelder der Kaiserinwitwe waren aber dann erst 1664 verfügbar.⁵⁷⁹ Der Bauvertrag vom 12. Juni 1660 dokumentiert das erste Vorhaben, den bestehenden, sehr viel kürzeren Anbau an den Widmertorturm aus der Zeit Kaiser Ferdinands I. zu erweitern.⁵⁸⁰ Das sogenannte „Kinds Stöckl“, ein sechssachsiger Anbau, errichtet 1553 bis 1555, wurde in das neue Projekt integriert. Bereits 1668 zerstörte ein Brand das neuerrichtete Gebäude weitgehend. Zwischen 1668 und 1681 wurde der Leopoldinische Trakt an dessen Stelle aufgebaut und erhielt seine heutige Außengestaltung⁵⁸¹ (Abb. 94).

8.3.2. Lokalisation des Alten Spanischen Saales in der Wiener Hofburg

Vermutlich befand sich der Alte Spanische Saal im obersten Geschoss und östlichen Teil des Leopoldinischen Traktes.⁵⁸² Unter ihm lag die „Rathstube“. Über Grundriss und Ausgestaltung sind weder schriftliche noch bildliche Quellen überliefert. Es ist anzunehmen, dass der Saal

⁵⁷⁸ Ebenda, 381.

⁵⁷⁹ Ebenda.

⁵⁸⁰ Christian *Benedik*, Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock (ungedr. Diss. Universität Wien 1989) 28.

⁵⁸¹ Ebenda.

⁵⁸² *Fiedler*, Spanische Säle – Architekturtypologie oder – semiotik, 164.

neben der zweiten Etage auch das obere Mezzaningeschoss einnahm und daher durch zwei übereinander liegende Fensterreihen beleuchtet war.⁵⁸³

Eine zweizonige übereinanderliegende Fensteranordnung findet sich bei allen in dieser Arbeit vorgestellten Spanischen Sälen Mitteleuropas.

Maria Theresia ließ die kaiserlichen Apartments in der Alten Burg Mitte des 18. Jahrhunderts (1748 bis 1757) umbauen. Diese Umbauten betrafen die basteiseitigen Räume, die ihrem Gemahl, dem nunmehrigen toskanischen Großherzog Franz Stefan I. von Lothringen (1708 – 1765), zur Verfügung standen. Der bis dahin in diesem Bereich bestehende Alte Spanische Saal fiel diesen Umbauten zum Opfer. Im Zuge der Umbauarbeiten der ersten drei Räume des Paradeapartments im Piano Nobile in der Alten Burg erhielt auch der erste anschließende Raum im Leopoldinischen Trakt, die Zweite Antekammer, ein neues Aussehen. Über dieser Zweiten Antekammer muss sich der Alte Spanische Saal befunden haben. Die bisherige Raumfolge beinhaltete die Erste Antekammer, die Ritterstube und die Trabantenstube. Die Zweite oder auch Große Antekammer (Abb. 95) im Leopoldinischen Trakt konnte durch Abbruch der ehemaligen Außenmauern des Westturmes sowie durch deutliche Verkleinerung des Treppenhauses auf vier Achsen vergrößert werden. Um die Raumhöhe zu vergrößern und harmonische Proportionen für die Große Antekammer zu erreichen, wurde der über der Zweiten Antekammer befindliche Spanische Saal in die Umbauten miteinbezogen.⁵⁸⁴ Der Obersthofmeister berichtete in seinem Tagebuch wie folgt darüber: „[...] die große Anticamery sogar höher, mithin der ober selber befindliche spahnische Saal um so niederer gemacht worden ware.“⁵⁸⁵ Die Umbauarbeiten der Zweiten Antekammer konnten Mitte November 1749 abgeschlossen werden.⁵⁸⁶ Abbildung 95 zeigt die Große Antekammer anlässlich eines Festaktes zur Erstverleihung des Sankt-Stephansordens. Maria Theresia hatte den höchsten Verdienstorden der Monarchie im Jahre 1764 anlässlich der Krönung Josephs II. zum König

⁵⁸³ Ebenda.

⁵⁸⁴ Rudolf *Khevenhüller-Metsch*, Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebücher des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters (1742-1776). In: Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, Bd. 2 (Wien 1908) 369 -370.

⁵⁸⁵ *Khevenhüller-Metsch*, Aus der Zeit Maria Theresias, 369 – 370.

⁵⁸⁶ *Khevenhüller-Metsch*, Aus der Zeit Maria Theresias, 369 – 370.

des Heiligen Römischen Reiches gegründet.⁵⁸⁷ Das vorliegende Gemälde entstand zu diesem Anlass.

Leider ist die Quellenlage über die Nutzung und Gestaltung des zweiten Obergeschosses des Leopoldinischen Traktes im 18. Jahrhundert äußerst dünn. Im zweiten Obergeschoß erfolgte über den Spanischen Saal ursprünglich auch der Zutritt zu den dahinter liegenden Apartments wie dem von Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (1691 – 1750), der Gemahlin von Kaiser Karl VI.⁵⁸⁸ Die Apartments erreichte man über eine Stiege, „[...] jene von der Pasteyn, oder so genannten Spanischen=Platz, und also durch den Spanischen Saal gegen dem Burg=Platz, in welchen daran stossenden ersten Zimmer die Leib=Garde Wacht=Stuben nun mehro sich befindet.“⁵⁸⁹

8.3.3. Gestaltung des Alten Spanischen Saales

Leider finden sich für den Alten Spanischen Saal keine Informationen betreffend Aussehen, Grundriss oder seiner primären Funktion. Geht man von der Etablierung des Alten Spanischen Saales in der Wiener Hofburg zum Ende des 17. Jahrhunderts aus, so lassen sich von den bisher beschriebenen Spanischen Sälen Ambras, Prag und Náchod eine mögliche Ausgestaltung ableiten. Eine Dekoration den habsburgischen Herrschaftsanspruch untermauernden Bildern ist eine naheliegende Hypothese.

Dass es sich dabei um ein politisches Bilddekorationsprogramm gehandelt haben könnte, wurde bereits von Peter Fiedler und Herbert Karner angedacht.: Es wird angenommen, dass für die Ausstattung des Alten Spanischen Saales Darstellungen aus der Vita Kaiser Karls V. bestimmt waren.⁵⁹⁰ Diese These beruht auf den Notizen in dem Reisetagebuch des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin der Ältere (1615 – 1681). Dieser reiste im Jahr 1687 nach Brüssel und besuchte das Atelier des Malers Erasmus Quellinus. Er beschreibt Bilder,

⁵⁸⁷ Vgl.: *Dominus*, Der Stephansorden und seine Geschichte (Wien 1873); Atila *Pandula*, Der königlich-ungarische St. Stephans-Orden. In: Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde, H. 5 (1992) 4 – 14.

⁵⁸⁸ Petra *Kalousek*, Anna *Mader-Kratky*, Der Leopoldinische Trakt – Bauliche Entwicklung 1705 – 1835. In: Hellmut *Lorenz* (Hg.), Die Wiener Hofburg 1705 – 1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus (Wien 2016) 272 – 280, hier 280.

⁵⁸⁹ OeStA, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hofarchive, Zeremonialprotokoll, Protokoll 18 (1741/42.), fol 481ff (dat. 27. April 1742.)

⁵⁹⁰ *Fiedler*, Spanische Säle – Architekturtypologie oder – semiotik, 164; *Karner*, Der Leopoldinische Trakt, 412.

die für Kaiser Leopold I. in Wien bestimmt waren und die Ereignisse aus dem Leben Kaiser Karls V. darstellten.⁵⁹¹

In seinem Reisetagebuch aus dem Jahr 1687 berichtete Tessin nach dem Besuch des Malers Erasmus Quellinus wie folgt: „beij ihme [...] zweij stycke gesehen, so nach Wien sollen geschickt werden, ümb in eijn plafond zu kommen, da 15 styck in kommen von Caroli Viti leben, dreij wahren schon hingeschickt, undt sollen sie gesetzt werden unter das dach im grossen schloss zu Wien.“⁵⁹²

Wie schon Herber Karner hingewiesen hat, befinden sich heute tatsächlich drei Gemälde des Erasmus Quellinus in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien, die jeweils Ereignisse aus der Vita Karls V. darstellen.⁵⁹³ Es handelt sich dabei um die Krönung Kaiser Karls V. in Bologna im Jahr 1530 (Abb. 96), die Gefangennahme König Franz I. in der Schlacht von Pavia im Jahr 1525 (Abb. 97) sowie um die Krönung Philipps II. durch Karl V. im Jahr 1556 (Abb. 98). Alle drei Gemälde entstanden um 1680; bei dem Gemälde „Karl V. krönt Phillip II. zum spanischen König“ befindet sich in der Signatur des Gemäldes die Jahreszahl 1681.⁵⁹⁴ Es lässt sich nicht belegen, ob die Gemälde auch wirklich für den Spanischen Saal bestimmt waren. Berücksichtigt man jedoch, wie von Tessin beschrieben, dass es sich ursprünglich um Deckengemälde handelte, so waren diese höchstwahrscheinlich die Deckendekoration des Älteren Spanischen Saales der Wiener Hofburg. Alle drei Gemälde sind mehr oder weniger stark untersichtig ausgeführt, sie waren perspektivisch nicht für eine Betrachtung in Augenhöhe gestaltet. Auch Günter Heinz geht davon aus, dass es sich bei den heute im Kunsthistorischen Museum befindlichen Gemälden um Deckengemälde für den Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg handelt.⁵⁹⁵

Bei der Krönung Karls V. ist „Quellinus hiermit der Freude an der Pracht des Diesseits wie den Ideen der spätbarocken Deckenmalerei mit ihren

⁵⁹¹ Fiedler, Spanische Säle – Architekturtypologie oder – semiotik, 164

⁵⁹² Zit. nach: Friedrich Polleroß, „Pro Decore Majestatis.“ Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 4/5 (2002/2003) 191 – 295, hier 229.

⁵⁹³ Karner, Der Leopoldinische Trakt, 412.

⁵⁹⁴ Vgl.: Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums – KHM, online unter <www.khm.at/de/object/1714726c81/> (20.02.2019).

⁵⁹⁵ Günter Heinz, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederlande in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 63 (Wien 1976) 109 – 165, hier 160.

Illusionen einer Scheinwelt gleichermaßen gerecht geworden.“⁵⁹⁶ Das Gemälde von Erasmus Quellinus „Krönung Karls V.“ scheint laut Heinz auch stilistisch als Vorbild für das Deckengemälde „Alexander der Große setzt seinen Statthalter ein“ im Rittersaal der Salzburger Residenz gedient zu haben.⁵⁹⁷

Wie schon bei dem Escalier d'Ambassadeurs in Schloss Versailles wurden auch in der Wiener Hofburg die Bilder als politische Propaganda eingesetzt. Im Gegensatz zur Verächtlichmachung der spanischen Habsburger im Escalier d'Ambassadeurs (vgl. Kap. 8.1.1.1.), wird hier Kaiser Karl V. als Sieger über Frankreich (Schlacht von Pavia, vgl. Abb. 97) dargestellt.

Die Bilder des Erasmus Quellinus passten thematisch sehr gut als Pendant für die Wiener Residenz der Habsburger. Sie waren passende Gegenstücke zu der Anti-Habsburg Propaganda in der Residenz Ludwig XIV. in Versailles. Die vorgestellten Gemälde, die von Kaiser Leopold I. für die Ausstattung der Hofburg in Auftrag gegeben wurden sowie die übrigen Gemälde, die Ereignisse aus der Vita Karls V. versinnbildlichten, deren Verbleib aber unbekannt ist, könnten als Ausstattung des Alten Spanischen Saales der Wiener Hofburg gedient haben. Die drei erhaltenen Gemälde thematisieren die Feinde der Habsburger und demonstrieren die Macht des Hauses. Sie zeigen die Unterwerfung Frankreichs am Beispiel der Gefangennahme König Franz I. von Frankreich, nach dessen Niederlage in der Schlacht von Pavia im Jahre 1525. Das Motiv „Karl V. krönt Philipp II. zum Spanischen König“ (vgl. Abb. 98) kann als direkte Anspielung auf den dynastischen habsburgischen Anspruch auf die spanische Krone verstanden werden. Dieses Motiv war vor dem sich abzeichnenden spanischen Erbfolgestreit, in dessen zeitlicher Nähe es entstanden sein muss, politisch höchst brisant.

8.4. Der Neue Spanische Saal

Mit den Umbauten Maria Theresias und der Errichtung der Großen Antekammer 1749 wurde erheblich in die Substanz des Alten Spanischen Saales eingegriffen. Man muss davon ausgehen, dass der Raum spätestens

⁵⁹⁶ Ebenda, 162.

⁵⁹⁷ Ebenda.

zu diesem Zeitpunkt seiner Funktion als Repräsentationsraum entbunden war. Dafür spricht auch, dass das Gemälde „Karl V. krönt Phillip II.“ seit 1772 nachweislich in der kaiserlichen Galerie inventarisiert ist.⁵⁹⁸

Wenn man davon ausgeht, dass die Bilder von Erasmus Quellinus den Alten Spanischen Saal dekorierten, war die Inventarisierung in der kaiserlichen Galerie zum erwähnten Zeitpunkt schlüssig.

Die Große Antekammer war in der Raumhierarchie der kaiserlichen Burg der ranghöchste Raum in der zeremoniellen Abfolge und löste die sogenannte Ratsstube in der Alten Burg in dieser Funktion ab. Die wichtigsten zeremoniellen und protokollarischen Handlungen, Ordensverleihungen, Huldigungen sowie Hochzeitfeiern fanden, in der Großen Antekammer statt.

Am 22. August 1804, elf Tage nach der Proklamation des Österreichischen Kaisertums, wurde der Zeremoniensaal von Kaiser Franz I. (II.) beauftragt, um die neue österreichische Würde sinnfällig zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig identitätsstiftend und herrschaftslegitimierend zu wirken. Nach der Fertigstellung des Zeremoniensaaes im Jänner 1809 fanden alle zeremoniellen Akte mit Öffentlichkeitscharakter, sowie die wichtigsten Repräsentationshandlungen des Österreichischen Kaiserreiches im neuerrichteten Zeremoniensaal statt. Damit verlor die Große Antekammer ihren prominenten Platz in der Raum Hierarchie der Hofburg.

Seit dem Regierungsantritt von Kaiser Franz II. (I.) 1792 wurde die Große Antekammer als „(Großer) Spanischer Saal“ bezeichnet.⁵⁹⁹

Warum es zu einem Revival des Begriffes „Spanischer Saal“ in der Wiener Hofburg um 1800 kam, kann nur spekuliert werden. Das zeitnahe Auftreten des Begriffes „Spanischer Saal“ auf Schloss Ambras zu Beginn des 19. Jahrhunderts dürfte jedoch kein Zufall sein. Auch der Große Neue Saal der Prager Burg scheint in Quellen um 1830 als „Spanischer Saal“ auf⁶⁰⁰ (vgl. Kap. 5.).

⁵⁹⁸ Vgl.: Bilddatenbank des KHM, online unter <www.khm.at/de/object/1714726c81/> (20.02.2019).

⁵⁹⁹ Christian *Benedik*, Der Zeremoniensaal. In: Hellmut *Lorenz* (Hg.), Die Wiener Hofburg (1705 – 1835). Die kaiserliche Residenz vom Barock zum Klassizismus (Wien 2016) 205 – 209, hier 206.

⁶⁰⁰ *Glaser*, Denkbuch über die Anwesenheit Ihrer K.K Majestäten Franz I. und Caroline Auguste in Böhmen im Jahre 1833.

9. Fazit: Architektur und ihre Namensgebung als Quelle politischer Geschichte und Kulturgeschichte Mitteleuropas in der Frühen Neuzeit

Dass es sich bei den Spanischen Sälen um eine besondere Form von Gedächtnisorten handelt, ist erwiesen (vgl. Kap. 2.5.). Solche Gedächtnisorte zeichnen sich im Allgemeinen wie folgt aus:

„Seit der antiken Mnemotechnik, jener Lehre, die das notorisch unzuverlässige natürliche Gedächtnis mit einem zuverlässigen artifiziellen Gedächtnis implementierte, besteht eine unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum. Der Kern der *Ars Memorativa* besteht aus *Imagines*, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln und *Loci*, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes. Von dieser topologischen Qualität ist es nur ein Schritt zu architektonischen Komplexen als Verkörperungen des Gedächtnisses. Es ist der Schritt von Räumen als mnemotechnischen Medien zu Gebäuden als Symbolen des Gedächtnisses.“⁶⁰¹

Diese Definition von Assmann betreffend Erinnerungsräume greift für die Spanischen Säle jedoch zu kurz. Dem Erinnerungsraum muss laut Assmann nämlich keine politische Absicht zugrunde liegen.

9.1. Spanische Säle als Gedächtnisorte der Herrschaftslegitimation

Die Spanischen Säle drückten, wie in den Kapiteln zuvor ausgeführt, den politischen Willen aus, die Herrschaftslegitimation der Habsburger und die Abgrenzung vom politischen Gegner jedem Besucher sinnfällig vor Augen zu führen. Der Machtanspruch der Habsburger an die spanische Krone wurde vor allem semantisch ausgedrückt. Durch die Dekorationsprogramme der Spanischen Säle konnten die Herrschaftsansprüche der Bauherren mithilfe von Bildmedien in ihrem jeweiligen Herrschaftsgebiet (vgl. Ambras, Günzburg) sichtbar gemacht werden. Bei allen vorgestellten Spanischen Sälen und ihnen nahestehenden Räumen handelte das jeweilige Ausstattungsprogramm von den heldenhaften Vorfahren oder den eigenen ruhmreichen Taten der Bauherren, die allesamt dem habsburgischen Herrschaftshaus oder ihnen auf das engste verbundenen Fürstenhäusern entstammten, wie

⁶⁰¹ Assmann, Erinnerungsräume, 158.

Octavio Piccolomini. Einige Bauherren waren in der Situation, ihre Herrschaft und die damit verbundenen Rechte und Privilegien nicht in einer kontinuierlichen Erbfolge übertragen zu können, wodurch ihr Besitz keinen direkten Nachkommen übertragen wurde (vgl. Ambras, Günzburg, Náchod). Auch die vorgestellten Residenzen in Günzburg und Sabbioneta lassen die Absicht, Herrschaftslegitimation mittels Architektur und Bildmedien auszudrücken, deutlich erkennen, wobei in Günzburg und Ambras zusätzlich noch die Betonung auf die Herrschaftskontinuität gelegt wurde, die bis ins Mittelalter zurückreichte. In Sabbioneta, an der Südflanke des Reiches, finden sich Embleme der Osmanen, also der Feinde des Hauses Habsburg, sowie die Vergegenwärtigung des Kaisers, des obersten Lehnsherren Reichsitaliens, in den verschiedenen Bauaufgaben der neuerrichteten Stadt aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

9.2. Namensgebung als Ausdruck und Quelle politischer Geschichte

Was die Namensgebung von Residenzen und Räumen als Quelle politischer Geschichte betrifft, gilt: Je weiter die gesicherte Namensgebung zurückliegt, umso weniger offensichtlich ist die politisch beabsichtigte Aussage. Der Historiker muss sich die politischen Verhältnisse der Entstehungszeit eines Raumes vor Augen führen, als der Name oder die Bezeichnung zum ersten Mal auftrat. Ändert sich der Name im Laufe der Zeit durch geänderte Machtverhältnisse bzw. Weltanschauungen, kommt den politisch inszenierten Räumen besondere Bedeutung als historische Quellen zu.

Alle beschriebenen Spanischen Säle, vermutlich auch der Alte Spanische Saal der Wiener Hofburg (vgl. Kap. 8.3.3.), wiesen den Charakter einer Galerie auf: Für den Spanischen Saal der Prager Burg ist die Funktion als Galerie belegt und für die Zeit seiner Entstehung nachgewiesen (vgl. Kap. 5.5).

Geht man davon aus, dass der Begriff „Galerie“, beziehungsweise der Raumtyp Galerie auf Frankreich zurückgeht, zumindest aber durch den französischen König Franz I., den Erzfeind der Habsburger und ihrer Verbündeten, weitreichende neue Impulse erfuhr und dessen Galerie von seinem Schloss Fontainebleau aus weit nach Europa hinausstrahlte, könnte der Begriff „Spanischer Saal“ als Ersatzbegriff für „Galerie“ im

habsburgischen Einflussgebiet Mitteleuropas eingeführt worden sein (vgl. Kap. 6.2.).

9.2.1. Schloss Schönbrunn

Ein weiterer Austausch beziehungsweise die Übernahme von Begriffen zwischen den Habsburgern und Frankreich, bedingt durch den habsburgisch-französischen Gegensatz, könnte der Name „Schönbrunn“ für die Wiener Sommerresidenz sein. Das Jagdwesen weit außerhalb der Wiener Stadtmauern trug bis ins 17. Jahrhundert den Namen „Katterburg“. Für die Legende, dass Kaiser Matthias im Jahre 1619 während einer Jagd auf eine Quelle gestoßen sei und dabei „Welch schöner Brunn!“ ausgerufen haben sollte, gibt es keinerlei Belege. Die älteste Erwähnung dieser Legende stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert, also dem Zeitalter der Romantik.⁶⁰²

Der Name von Schloss Fontainebleau (errichtet ab 1528), der Residenz König Franz I. von Frankreich, leitete sich von „Fontaine belle eau“ ab, was sich mit „schöner Brunnen“ übersetzen lässt.

Ein Zusammenhang zwischen dem Namen des französischen Königsschlusses und der Wiener Sommerresidenz der Habsburger wird jedenfalls bisher durch die Legende des Ausspruchs Kaiser Matthias überschattet. Denn tatsächlich wird die Katterburg erst 1642 erstmals als „Schönbrunn“ bezeichnet. In der bei Elisabeth Hassmann zitierten Quelle. Protokolle des Hofkammerarchives, tauchte der Eintrag „Gatterburg oder Schönprun“ im Indexband gleichermaßen auf, während sich in der Protokolleintragung nur die Bezeichnung „Gatterburg“ wiederfindet.⁶⁰³ Offenbar war die Bezeichnung „Schönbrunn“ zu diesem Zeitpunkt noch nicht nachhaltig etabliert. In den Aufzeichnungen von Kaiserin Eleonora I. (1598 – 1655), der Ehefrau Kaiser Ferdinands II. (1578 – 1637) und Stiefmutter Kaiser Ferdinands III. (1608 – 1657) aus dem Jahre 1640 ist jedenfalls von einem Neubau zur „Gatterburg“ die Rede und nicht von „Schönbrunn“.⁶⁰⁴

⁶⁰² Historische und topographische Darstellung der Pfarren, Stifte, Klöster, milden Stiftungen und Denkmäler im Erzherzogthum Österreich, Bd. 2 (Wien 1824) 187.

⁶⁰³ Elisabeth Hassmann, Von Katterburg zu Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunn bis Kaiser Leopold I. (Wien 2004) 128; HKA, NöK-Prot. R-278/1642 fol. 26v, unter 162 Jan. 24: im Index Band (R-279) wird unter „S“ angegeben: „Gatterburg oder Schönbrunn“, in den Protokolleintragungen findet sich nur die Bezeichnung „Gatterburg“.

⁶⁰⁴ Hassmann, Von Katterburg zu Schönbrunn, 130.

Die Legende, dass Schönbrunn auf einen „schönen Brunnen“ zurückgeht, ist überhaupt erstmals im November 1687 belegbar, als der kursächsische Gesandte Tullio Miglios in seinem Reisetagebuch von einer „gar schön gefassten Quelle“ und dem „so genannte Schönbrünlein“ berichtete.⁶⁰⁵

1687 entschloss sich Kaiser Leopold I., den von den Türkenbelagerungen schwer in Mitleidenschaft gezogenen Vorgängerbau durch einen repräsentativen Neubau für seinen Sohn Leopold I. zu ersetzen. 1688 lieferte Johann Bernhard Fischer von Erlach einen ersten Entwurf für einen Schlossneubau, die Forschung spricht von „Schönbrunn I“. Dieses Projekt mit gigantischen Ausmaßen hätte Versailles bei weitem übertroffen, war aber schon alleine aus finanziellen Gründen nicht realisierbar.⁶⁰⁶ Fischer von Erlach publizierte seinen ersten Entwurf im IV. Band seiner *Historischen Architektur* 1721.⁶⁰⁷ In diesem Stich wurde die Anlage als „Schönbrunn“ bezeichnet. Dort findet sich ebenso der ab 1695 realisierte Entwurf „Schönbrunn II“.⁶⁰⁸

Hassmann weist explizit darauf hin, dass sich eine Brunnenquelle auf dem Gelände der Katterburg bereits um 1540 nachweisen lässt, jedoch keinesfalls ist die Bezeichnung „Schöner Brunnen“ zu belegen.⁶⁰⁹ In den Grundbüchern des Stiftes Klosterneuburg zu Meidling wird der Name „Schönbrunn“ als Ortsbezeichnung „Lusthaus Schönbrunn“ erstmals ab etwa 1720 genannt.⁶¹⁰

Zusammenfassend bleibt die Frage, warum eine Legende betreffend der Namensgebung von Schönbrunn im 19. Jahrhundert konstruiert wurde. Die Grundbucheinträge, in denen die Bezeichnung „Schönbrunn“ erstmals vermerkt wurde, fallen ebenso wie die publizierten Entwürfe zu Schönbrunn des Fischer von Erlach auf den Beginn der 1720er Jahre. Es lässt sich daher eine Etablierung des Begriffes „Schönbrunn“ um 1700 vermuten.

Ich halte es für wahrscheinlich, dass „Schönbrunn“ von „Fontainebleau“ abgeleitet wurde. Dafür spricht: König Franz I. von Frankreich war bei den kriegerischen Auseinandersetzungen um Reichsitalien, und da vor

⁶⁰⁵ HKA, NöK-Akten, fasz. Nr.: 479, fol. 180 – 182. zit. Nach: Hassmann 128.

⁶⁰⁶ Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Zürich 1992) 60.

⁶⁰⁷ Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurff Einer Historischen Architectur*, Bd. IV, Tafel 2 (Wien 1721).

⁶⁰⁸ Ebenda, Tafel 3.

⁶⁰⁹ Hassmann, Von Katterburg zu Schönbrunn, 419.

⁶¹⁰ Ebenda, 130.

allem um Mailand, zunächst erfolgreich. Ziel war es, die habsburgische Umklammerung Frankreichs durch die Eroberung der italienischen Reichsgebiete, deren oberster Lehensherr Kaiser Karl V. war, zu durchbrechen. In der Schlacht von Pavia am 24. Februar 1525 konnte der französische König von kaiserlichen Truppen gefangen genommen werden. Er wurde über Barcelona nach Madrid gebracht und im Alcázar gefangen gehalten.⁶¹¹ Dies bedeutete zweifelsohne einen Triumph für das Haus Habsburg im habsburgisch-französischen Konflikt. Die Schlacht von Pavia und die Gefangennahme Königs Franz I. fand noch dazu am 25. Geburtstag Kaiser Karls V. statt. Dieses Ereignis ist für die vorgelegte Arbeit von besonderer Bedeutung, war doch die Gefangennahme Königs Franz I. ein Motiv der Bilder des Hans Quellinus (um 1681) über die Vita Kaiser Karls V., die vermutlich als Dekorationsprogramm des Alten Spanischen Saales der Wiener Hofburg dienten (Abb. 97, vgl. Kap. 8.3.3). Erst nachdem Franz I. im sogenannten Frieden von Madrid auf Mailand, Genua, Burgund und Neapel verzichtete, kam er 1526 frei. Unmittelbar nach der Rückkehr aus seiner Gefangenschaft in Madrid ließ Franz I. Schloss Fontainebleau ab 1527 zum mächtigen und bedeutenden Renaissanceschloss ausbauen, in dem sich auch ein bedeutender früherer Galerieraum befand, der in seiner Konzeption weit über Frankreich hinaus strahlte.

Es ist also anhand der Quellinus Bilder erwiesen, dass zur Entstehungszeit des Schlosses Schönbrunn die Gefangennahme des französischen Königs Franz I. und die damit verbundene Schmach Frankreichs im Bewusstsein politisch agierender Zeitgenossen gegenwärtig war. Strebten viele europäische Fürsten nun danach, den französischen Hof Ludwigs XIV. mit Schloss Versailles zu imitieren, war es eine besondere Ironie, die Residenz der Habsburger vor Wien nach dem prächtigen Schloss Fontainebleau zu benennen und damit, wenn auch sehr subtil, propagandistisch an die Schmach der Gefangennahme König Franz I. zu erinnern. Zumal Fontainebleau im 16. Jahrhundert eine vergleichbare Ausstrahlung und Vorbildwirkung als ideale Residenz eines Fürsten auf die europäischen Höfe hatte, wie Versailles im 17. Jahrhundert.

⁶¹¹ Konrad Häbler, Die Schlacht bei Pavia. In: Forschungen zur Deutschen Geschichte, Bd. 25 (Göttingen 1885) 511 – 527.

Nach der Statue König Ludwigs XIV. in Rom und mit der darin zum Ausdruck gebrachten Verächtlichmachung der spanischen Habsburger (vgl. Kap. 8.1.2) scheint die von „Fontainebleau“ abgeleitete Namensgebung „Schönbrunn“ ein weiteres Beispiel für die Verächtlichmachung des Gegners zu sein, das die schmachvolle Gefangennahme des französischen Königs Franz I. in Erinnerung halten wollte. Dass die Gefangennahme König Franz I. zu dieser Zeit präsent war, belegt die Auswahl dieses Motivs für die Ausstattung des Alten Spanischen Saals der Wiener Hofburg (vgl. Kap. 8.3.3.).

9.2.2. Chateau Madrid

Ein weiteres Beispiel, an dem sich die politische Situation im Namen einer königlichen Residenz ablesen ließ, war Schloss Madrid in Bois-de-Boulogne. Das Jagdschloss im Umland von Paris wurde ab 1528 errichtet und mit wenigen Unterbrechungen bis 1570 fertiggestellt. Der viergeschossige Schlossbau besaß 365 Fenster, so viele, wie ein Jahr Tage hat. Es wurde 1792 demoliert und ist heute nur noch in wenigen Stichen nachzuvollziehen.⁶¹²

Besser als das Aussehen lässt sich der Name „Madrid“ für das Jagdschloss König Franz I. in Bois-de-Boulogne nachvollziehen. Der Name „Madrid“ taucht gleichzeitig mit der Errichtung des Schlosses 1560 in einer Baurechnung auf.⁶¹³ Etwa zeitgleich fand sich der Name im Journal d'un Bourgeois de Paris, einer historischen Chronik eines unbekannten Pariser Bürgers. Dort wurde der Name des Jagdschlusses „Madrid“ damit begründet, dass es König Franz I. an jenes Gebäude erinnerte, in dem er in Madrid gefangen gehalten worden war.⁶¹⁴

Tatsächlich war Franz I. nach der Schlacht von Padua 1525 im Alcázar in Madrid gefangen gehalten worden, und die erhaltenen Stiche des Schlosses Madrid zeigen zumindest von außen wenig Gemeinsamkeiten mit dem spanischen Königsschloss.

Eine Erklärung aus dem 18. Jahrhundert war, dass der französische König den Rückzug nach Schloss Madrid dann bevorzugte, wenn er völlig ungestört auch von allen Staatsgeschäften sein wollte. Er war dann

⁶¹² Bernhard *Laule*, Schloß Madrid. Studien zur Planungsmethode und zur Ikonographie eines Profanbaues des 16. Jahrhunderts in Frankreich (Zürich 1983).

⁶¹³ *Prinz*, Das Französische Schloss der Renaissance, 448.

⁶¹⁴ Societe de l'Histoire de France (Hg.), Journal d'un bourgeois de Paris sous le regne de Francois Premier (1515 – 1536) (Paris 1854 Reprint New York 1965) 274.

für niemanden erreichbar und diese Abwesenheit erinnerte die Untertanen an die Gefangenschaft des Königs in Madrid. Somit bürgerte sich der Name „Madrid“ für das Schloss in Bois-de-Boulogne ein, wenn gefragt wurde, wo denn der König sei.⁶¹⁵ In jedem Fall war durch die Bezeichnung „Chateau Madrid“ die Erinnerung an die Zeit seiner Gefangenschaft in Madrid ins Gedächtnis gesetzt. Durch den Namen „Madrid“ bekam das Schloss auch die Funktion eines besonderen Erinnerungsortes betreffend die Vita von König Franz I.

Bemerkenswert ist, dass die erwähnten Namenszuschreibungen allesamt bereits mit der Entstehungszeit fassbar sind. Es macht auch keinen Sinn, diese hunderte Jahre später durch Namensfestlegung zu politischen Orten zu machen.

Dies gilt auch für die Spanischen Säle. Dort, wo keine Quellen aus der Entstehungszeit die Bezeichnung „Spanischer Saal“ belegen, gibt es keinen Grund, einen solchen erst im 19. Jahrhundert zu kreieren, wie etwa wie für den Spanischen Saal auf Schloss Ambras (vgl. Kap. 3.3). Auch für Schönbrunn kann eine Namenszuschreibung für das neu zu errichtende Schloss um 1700 als wahrscheinlicher angesehen werden, als ein nicht belegter Ausruf des Kaiser Matthias auf dem Gelände der Katterburg etwa 100 Jahre vor der Neuerrichtung von Schloss Schönbrunn.

9.3. Architektur zwischen politischer Propaganda und Repräsentation

Moderne Definitionen sind um Konkretisierungen und Spezifizierungen hinsichtlich Art und Weise sowie Zweck von Propaganda bemüht, dennoch gibt es keine präzise allgemeine Definition von Propaganda.⁶¹⁶ Der in dieser Arbeit verwendete Propagandabegriff lässt sich am besten mit den geschichtlichen Grundbegriffen Kosellecks definieren:

Die Substantivform Propaganda war eine Schöpfung der Frühen Neuzeit, zunächst mit religiösen Inhalten versehen, und trat erstmalig mit der Gründung der *Sacra Congregatio de Propaganda fide* 1622

⁶¹⁵ Henri *Sauval*, *Histoire et recherches des antiquites de la ville de Paris*, Bd. 2 (Paris 1724) 309.

⁶¹⁶ Thymian *Bussemer*, *Propaganda. Konzepte und Theorien* (Wiesbaden 2005) 393.

prominent in Erscheinung.⁶¹⁷ Unter dem Begriff „Propaganda“ wurde „das zu Verbreitende“ im Sinne der Ausdehnung und Verbreitung des katholischen Glaubens durch Missionierung verstanden. Im Konfessionellen Zeitalter erfuhr der Begriff „Propaganda“ durch die Protestanten eine negative Bewertung.⁶¹⁸ Daneben führten auch die Auseinandersetzungen mit Vertretern der Aufklärung dazu, dass dem katholisch geprägten Propagandabegriff zunehmend auch eine politische und polemische Färbung anhaftete. Seit der Französischen Revolution und der zunehmenden Säkularisierung der Gesellschaft ist der Propagandabegriff hauptsächlich politisch konnotiert und bezeichnet Ideologien und Programme, die öffentlich verbreitet und beworben werden.⁶¹⁹

Die visuelle Vermittlung von Herrschaft spielte in den fürstlichen und staatlichen Bauaufgaben über verschiedene Epochen hinweg, bis hin zu Gebäuden staatlicher Institutionen der Gegenwart eine wichtige Rolle.⁶²⁰ Architektur wird interpretiert als visuelle Konstruktion des Politischen. Wie an den Beispielen der Spanischen Säle erläutert, galt das besonders für die Frühe Neuzeit und fand den letzten Höhepunkt zunächst in den faschistischen Diktaturen und schließlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den offiziellen Bauaufgaben des kommunistischen Herrschaftsbereiches.

Eine zu vermittelnde politische Realität weist nicht nur argumentative Strukturen auf, vielmehr müssen diese durch besondere Elemente ergänzt werden, um eine emotionale Dimension hinzuzufügen.⁶²¹ In ganz unterschiedlichem Maße können Fragestellungen aus der politischen Geschichte, nicht nur aus der Frühen Neuzeit, mithilfe von räumlichen Inszenierungen bearbeitet werden.

Wie am Beispiel der in dieser Arbeit behandelten Bauwerke erläutert, ist (Palast-) Architektur immer auch eine Quelle politischer Geschichte.

⁶¹⁷ Wolfgang *Schieder*, Propaganda. In: Reinhart *Koselleck* (Hg.) *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5 (Stuttgart 1984) 69 – 112, hier 69.

⁶¹⁸ *Bussemer*, Propaganda, 25.

⁶¹⁹ Karel *Hruza*, Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter. In: Karel *Hruza* (Hg.), *Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11.–16. Jahrhundert)* (Wien 2002) 9 – 25, hier 13.

⁶²⁰ Zum Politischen Raum der Gegenwart vgl.: Michael *Minkenberg*, *Macht und Architektur. Hauptstadtbau, Demokratie und die Politik des Raumes* (Wiesbaden 2020).

⁶²¹ Jens *Baumgarten*, *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560 – 1740)* (Hamburg 2004) 203.

Bilddekorationen dienen der politischen Propaganda und stellen militärische Konflikte, Feinde, Siege, Hegemonialansprüche sowie den siegreichen Hausherrn dar. Dabei spielt der Begriff der „politischen Propaganda“ eine wichtige Rolle.

Der Propagandabegriff ist in den historischen Fächern unscharf definiert und lässt eine Menge Interpretationsspielraum. Karl Vocelka unterscheidet zwischen „Propaganda“ und „Repräsentation“, wobei „Propaganda“ bewusst „zu beeinflussen versucht und somit vorwiegend die intellektuelle Seite im Menschen anspricht“, während „der Repräsentation eine meinungsbestätigende Wirkung“ zukommt, „die auf einer eher gefühlsmäßigen Basis operiert.“⁶²²

Die Grenze zwischen Repräsentation und Propaganda zu ziehen ist schwierig und vom jeweiligen Untersuchungsgegenstand abhängig. Gerade die Emotionalisierung ist ein Grundmerkmal der Propaganda.⁶²³ Diese Emotionalisierung ist ein Wesensmerkmal in der politischen und religiösen Propaganda, gerade im konfessionellen Zeitalter und galt umso mehr, wenn die Botschaften über Bildmedien, Skulpturen oder ein spezifisches Zeremoniell verbreitet wurden.

Oft wird in Zusammenhang mit fürstlichen Residenzen betont, dass diese die hervorgehobene Stellung des Fürsten oder Herrschers den Untertanen vor Augen führten, die dies in einer feudalistischen Gesellschaft so erwarteten.

Am Beispiel der Spanischen Säle lässt sich jedoch diese Propagandafunktion in den verwendeten Bildmedien manifestieren, galt es doch, die Herrschaftslegitimation durch Sichtbarmachung der Ahnen (Ambras) oder den Aufstieg in die Riege der Reichsfürsten als Anerkennung der militärischen und politischen Leistungen durch die Habsburger (Náhod) zu versinnbildlichen.

Der Begriff der „Repräsentation“ greift für die Spanischen Säle jedoch zu kurz: Neben der Ausstattung zielt vor allem die Namensfestlegung mehr auf Propaganda denn auf Repräsentation ab. Dort, wo die originale Ausstattung der Spanischen Säle nicht mehr fassbar ist, erfolgt zumindest durch die Namensgebung eine Demonstration der politischen und militärischen Nähe zum verbündeten Königreich Spanien. Eine

⁶²² Karl Vocelka, Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576 – 1612) (Wien 1981) 17.

⁶²³ Hrušza, Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit im Mittelalter, 16.

Propagandaabsicht durch die Namensgebung trifft auf alle Spanischen Säle Mitteleuropas zu und macht ihr faszinierendes Alleinstellungsmerkmal in der frühneuzeitlichen Residenzforschung aus. Natürlich ist der Propagandabegriff der Frühen Neuzeit nur teilweise mit dem der Gegenwart vergleichbar. Diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten stellt ein unbearbeitetes Desiderat dar. Aus meiner Sicht gilt es jedoch bei der Propagandaabsicht in der künstlerischen Ausstattung frühneuzeitlicher Residenzen zu unterscheiden, ob die Absicht dahinter die reine Machtdemonstration war, oder ob, wie am Beispiel von Günzburg gezeigt, die Herrschaftslegitimation im Vordergrund stand (vgl. Kap. 4.1.).

Wie am Beispiel der Gesandtentreppe von Schloss Versailles ausgeführt, könnte man von einer aktiven Propaganda im Dekorationsprogramm sprechen, die Feinde Ludwigs XIV. wurden klar wiedergegeben und lächerlich gemacht (vgl. Kap. 8.1.1.1.). Die aktive Propagandaabsicht lässt sich auch bei der Statue Ludwigs XIV. in Rom (Abb. 89) feststellen (vgl. Kap. 8.1.2.).

Die Bauaufgaben des Karl von Burgau in Günzburg können als passive Propaganda verstanden werden, musste es Markgraf Karl schließlich darum gehen, seine aufgrund seiner illegitimen Abstammung Zeit seines Lebens umstrittene Herrschaftslegitimation sinnbildlich zu verfestigen (vgl. Kap. 4.1.2.).

Das Gleiche gilt auch für Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, der im Spanischen Saal auf Schloss Ambras seine Ahnen als Tiroler Landesherrn anbringen ließ.

Sowohl in Günzburg (Hofkirche, vgl. Kap. 4.1.4.) als auch in Ambras, wurde dabei die Herrschaftskontinuität, die sich im Mittelalter begründet, sichtbar gemacht. (Portraitreihe der Tiroler Landesherrn, vgl. Kap. 3.5.).

9.4. Symbolizität

Politische Repräsentation betrifft auch die Nutzung von Bildern und Symbolen und ihre Inszenierungen mit Hilfe von Architektur und bildender Kunst. Dem Auftraggeber und den Akteuren stellt sich dabei die Frage, was Politik erfahrbar macht und wie sich kollektives Verständnis über politische Ordnung, Machtansprüche und

Herrschaftsausübung bildet. Politische Repräsentation als interdisziplinäres Feld zwischen Geschichts-, Kultur- und Politikwissenschaften kann nicht nur auf die Handlungen machtinnehabender Personen beschränkt bleiben, sondern sollte auch die symbolische Dimension berücksichtigen, die in der Neuzeit die Herrschafts- und Residenzarchitektur und ihre künstlerische Ausstattung in den Blick nahmen.

Es ist immer die Frage nach der Symbolizität zu stellen. Damit gemeint ist die menschliche Fähigkeit, mit Symbolen zu kommunizieren und (politische) Sachverhalte auszudrücken. Symbolizität ist am einfachsten auszumachen, wenn dahinter materielle Grundlagen stehen, wie dies bei Gebäuden, Räumen, Bildern oder Skulpturen der Fall ist. Die Zerstörung dieser materiellen Grundlagen im Rahmen politischer oder kriegerischer Auseinandersetzung zeigt, wie bedeutend Symbolizität für die politische Geschichte ist.

Die Repräsentation, also der Vorgang, etwas Abwesendes wieder sichtbar zu machen, erfordert unbedingt Symbolizität, wie am Beispiel des Grand Escalier von Schloss Versailles aufgezeigt wurde (vgl. Kap. 8.1.1.1.): Die Feindschaft zwischen den Habsburgern und der französischen Krone kommt unmittelbar und in einem besonders repräsentativen, wie auch politischen Raum, zum Ausdruck. Die Gesandtentreppe nimmt schließlich für die Ausübung des Hofzeremoniells und der Referenzerweisung an den französischen König einen zentralen Platz ein. Die stärkste Symbolizität in dieser Arbeit weisen die Quellinus-Bilder auf (Krönung Karls V., Gefangenahme des französischen König Franz I. in der Schlacht von Pavia, Krönung Philipp II. zum König von Spanien, vgl. Abb. 96, Abb. 97 und Abb. 98), die vermutlich für den Alten Spanischen Saal der Wiener Hofburg angefertigt wurden (vgl. Kap. 8.3.3.): Die Bildthemen dienten ausschließlich dazu, die Hegemonie Habsburgs gegenüber Frankreich zu demonstrieren.

Auch der Spiegelsaal im Palazzo Giardino in Sabbioneta mit der Darstellung von aufgereihten erbeuteten Trophäen des osmanischen Gegners ist ein sehr eindrucksvolles Beispiel für die politische Aussagekraft und die Symbolizität eines künstlerisch sehr anspruchsvollen Dekorationsprogramms eines Raumes (Abb. 19, vgl. Kap. 4.2.5.).

Des Weiteren ist der Spanische Saal auf Schloss Náchod anzuführen, dessen Bildprogramm die politischen und militärischen Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges eindrucksvoll thematisierte und die politischen sowie militärischen Erfolge des Hausherrn sichtbar machte, die schließlich zu seinem Aufstieg in den Reichsfürstenstand führten (vgl. Kap. 7.1.3.4.).

Architektonische Formensprache, die als Symbol für eine politische Aussage und/oder für den Ausdruck von Macht- oder Hegemonialansprüche eingesetzt wurde, setzte sich auch in der jüngsten Vergangenheit immer wieder durch.

Die Botschaft der Russischen Föderation in Havanna (Kuba) ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür (Abb. 1): 1988 als Botschaft der UdSSR in der kubanischen Hauptstadt Havanna errichtet, stellt der Baukörper ein in den Boden gerammtes Schwert dar. Dieses martialische Symbol für Einfluss und Machtanspruch mittels architektonischer Formensprache ist an Deutlichkeit wohl nicht mehr zu übertreffen. Der politische und militärische Einfluss der UdSSR auf Kuba wurde mit Hilfe ausdrucksstarker architektonischer Formensprache in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Vereinigten Staaten ausgedrückt.

Politische Ästhetik bzw. politische Inszenierungen von Architektur und Ausstattungen lassen sich somit durchgehend von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart zeigen.

Die Verbindung von politischer Repräsentation und dem Symbolischen ist jedoch in der europäischen Vormoderne, also dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit, noch viel enger als in der jüngsten Vergangenheit.⁶²⁴

Die Repräsentation von Herrschaft findet sich in Symbolen, Insignien und Ritualen wieder. Mit symbolischer Repräsentation können äußerliche, bildliche oder gegenständliche Darstellungen gemeint sein.⁶²⁵

Architektonische Formensprache lässt sich sehr gut zur symbolischen Repräsentation politischer Verhältnisse einsetzen und beschreiben. Dies gilt ganz besonders auch für die hier vorgestellten Spanischen Säle.

Die Spanischen Säle und andere fürstliche Repräsentationsräume sind nach ihrem Propagandainhalt entweder in ihrer Namensgebung (Spanischer Saal, Kaisersaal, etc.) und/oder ihrem

⁶²⁴ Barbara *Stollberg-Rilinger*, Vormoderne politische Repräsentation als Abbildung und Zurechnung. In: Paula *Diehl*, Felix *Steilen* (Hg.), Politische Repräsentation und das Symbolische (Wiesbaden 2016) 133 – 157, hier 133.

⁶²⁵ *Ebenda*.

Ausstattungsprogramm bzw. in ihrer architektonischen Formensprache zu hinterfragen.

Ein solches erweitertes Propagandaverständnis führt zu einer Theatralisierung der politischen Verhältnisse. Der Sender von Propagandainhalten ist bemüht, von ihm ausgehende Botschaften möglichst eindeutig und unmissverständlich zu gestalten. Der Sender muss vor allem nicht nur rational argumentieren, sondern die Botschaften auch emotionalisieren.⁶²⁶ In der politischen Repräsentation wird etwas Abwesendes durch etwas anderes anwesend gemacht, also repräsentiert.⁶²⁷

Die Spanischen Säle bringen so die enge politische und materielle Verbundenheit der Bauherren mit dem Königreich Spanien zum Ausdruck. Sie vergegenwärtigen den Einfluss der spanischen Krone auf die Akteure und machen diese enge Bindung sichtbar.

Als Historiker muss man versuchen inszenierte Räume lesbar zu machen, sowie historische Architektur als Mittel der politischen Kommunikation erfahrbar zu machen.

Mit einer solchen Erwartungshaltung an den politischen Raum lassen sich, wie in der vorgelegten Arbeit gezeigt, spannende Erkenntnisse und Verbindungen, die einzelnen Akteure betreffend, aufzeigen. Architektur, Ausstattung und Kunstmedien werden so zur gleichberechtigten Quelle politischer Geschichte.

⁶²⁶ Rainer Gries, Zur Ästhetik und Architektur von Propagenden. In: Rainer Gries, Wolfgang Schmole (Hg.), Kultur der Propaganda (Bochum 2005) 9 – 37, hier 16.

⁶²⁷ Paula Diehl, Repräsentation im Spannungsfeld von Symbolizität, Performativität und politischem Imaginären. In: Paula Diehl, Felix Steilen (Hg.), Politische Repräsentation und das Symbolische (Wiesbaden 2016) 7 – 23, hier 8.

10. Abbildungen

Abbildung 1: Havanna, Botschaft der UdSSR/Russischen Föderation

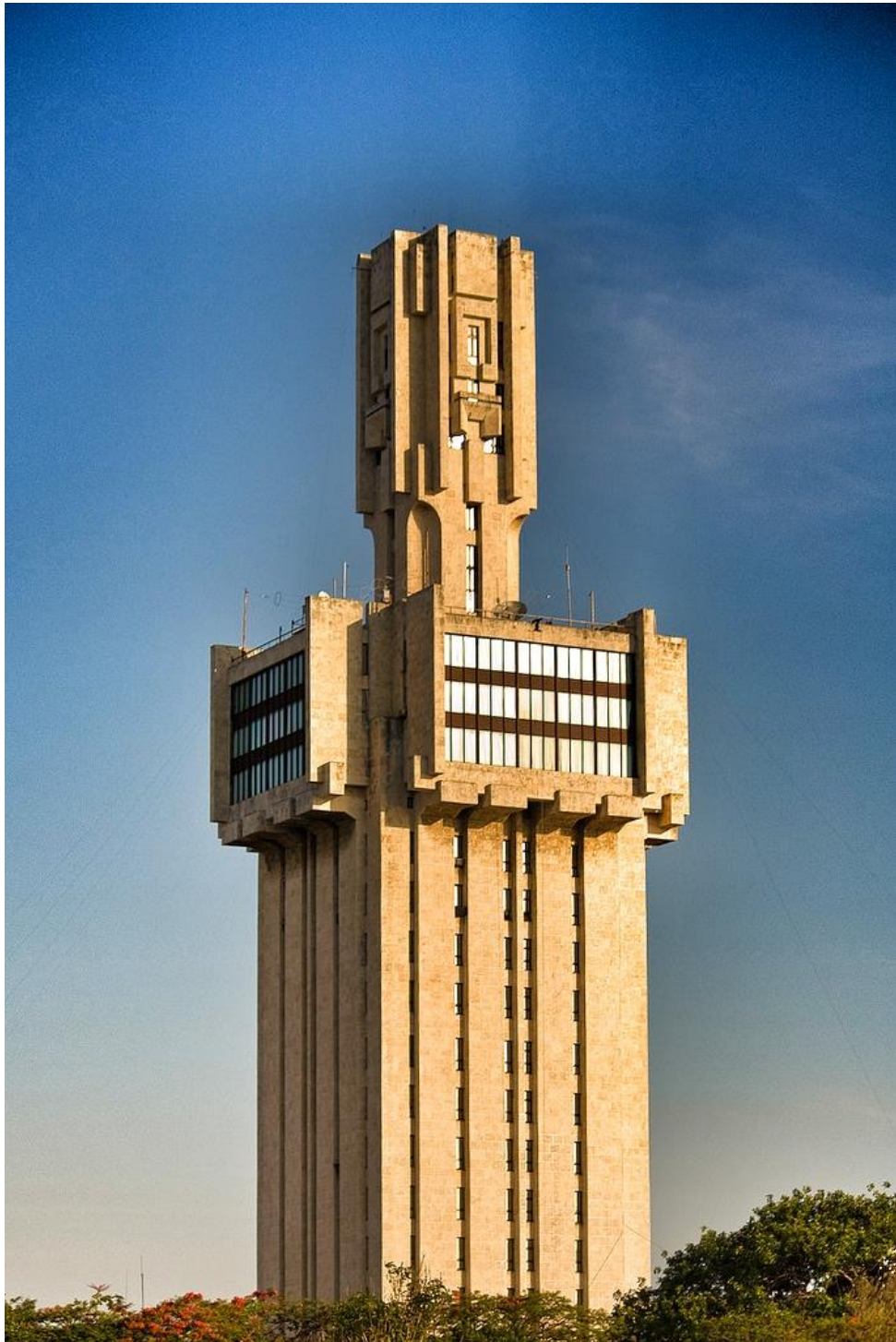


Abbildung 2: Prag, Schloss Stern



Abbildung 3: Schloss Stern, Grundriss des Untergeschoß

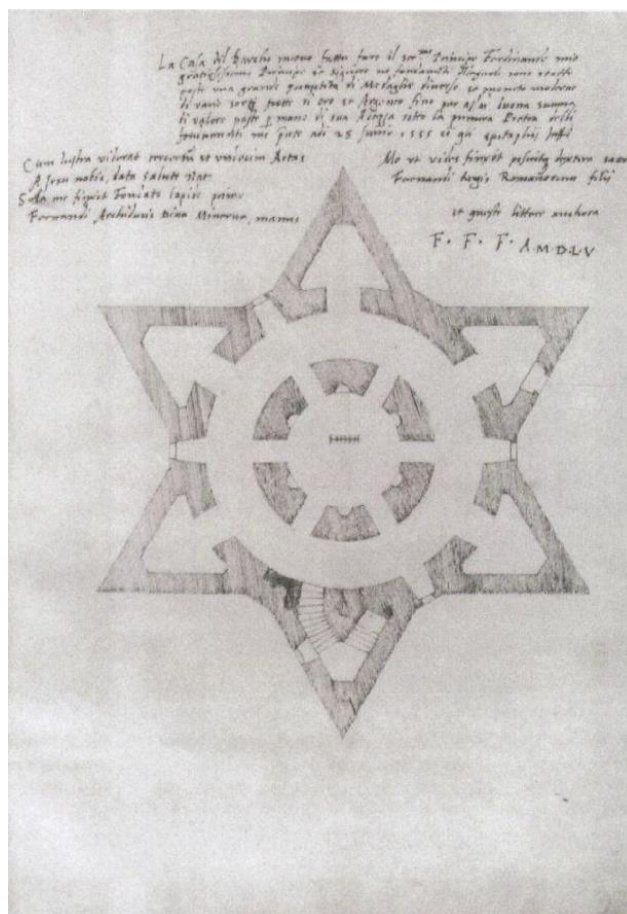


Abbildung 4: Schloss Stern, Grundriss des Erdgeschoß

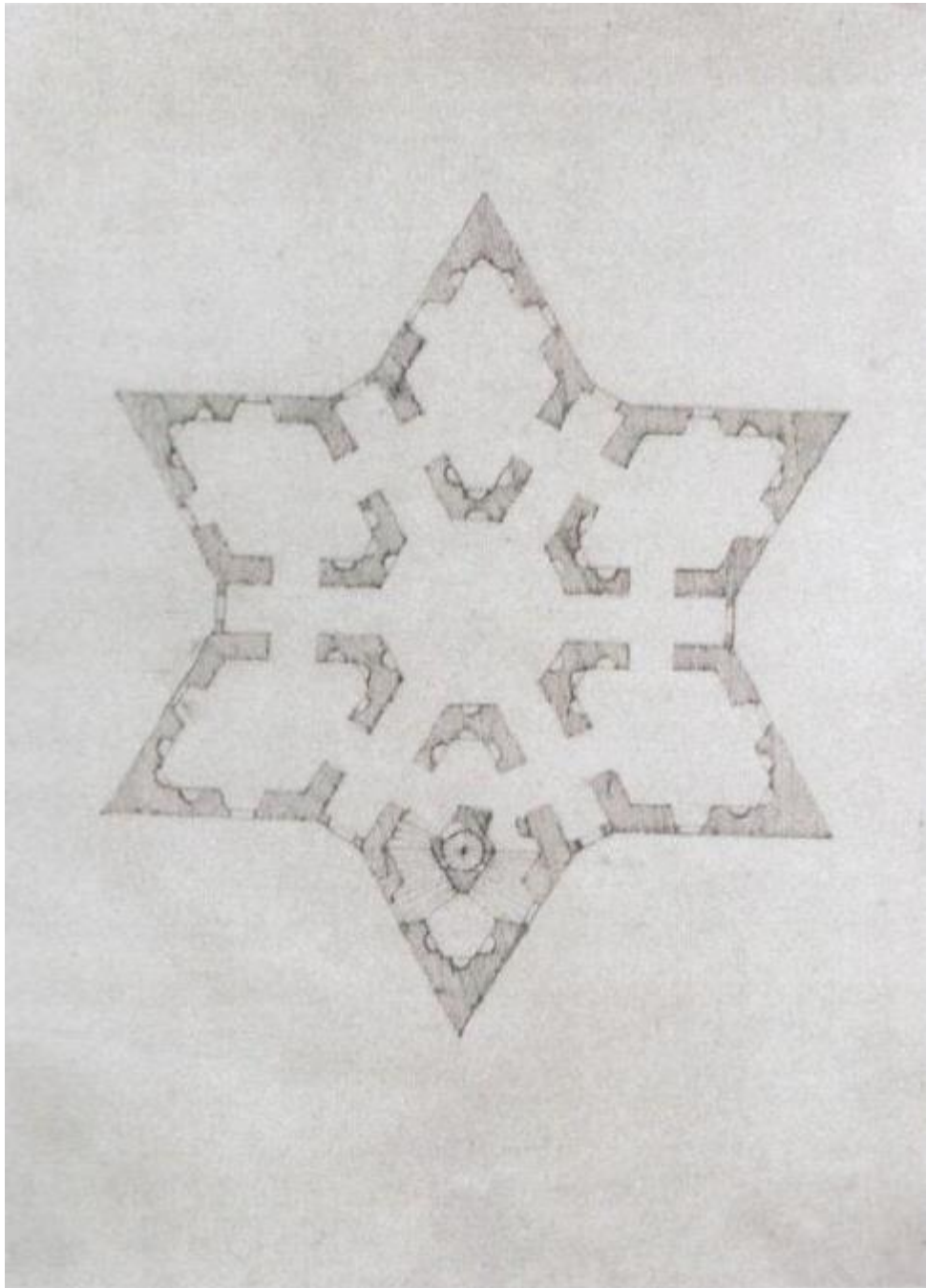


Abbildung 5: Schloss Ambras, Stich um 1649



Abbildung 6: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Westfassade



Abbildung 7: Schloss Ambras mit Spanischem Saal



Abbildung 8: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Gartenfassade



Abbildung 9: Granada, Alhambra, Sommerpalast Karls V., Hauptfassade



Abbildung 10: Granada, Alhambra, Sommerpalast Karls V.,
Seitenfassade



Abbildung 11: Prager Hradschin, Spanischen Saal, Gartenfassade



Abbildung 12: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Innenansicht

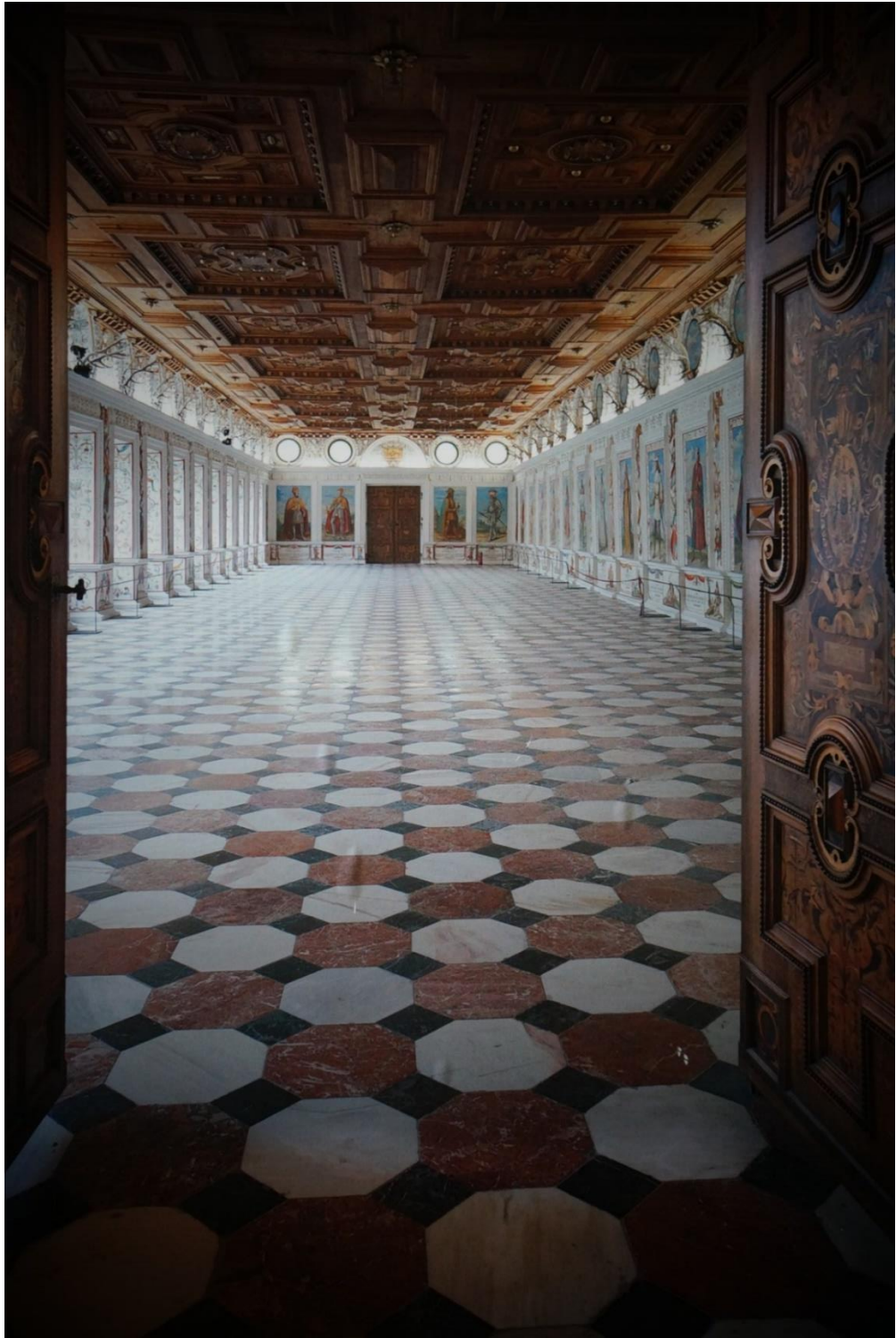


Abbildung 13: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Portraits der Tiroler Landesherren

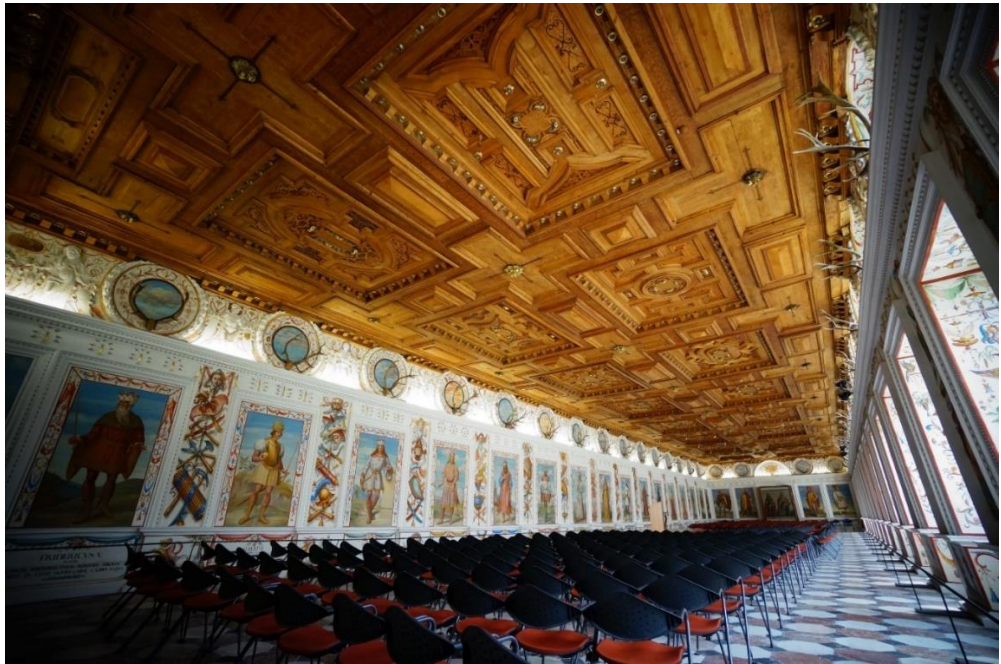


Abbildung 14: Schloss Ambras, Antecamera des Spanischen Saals



Abbildung 15: Schloss Ambras, Antecamera des Spanischen Saales,
Imperatorenbüsten



Abbildung 16: Erzherzog Ferdinand II., Buchdruck von 1623



Abbildung 17: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Fensterfront



Abbildung 18: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Portraits der Tiroler Landesherren



Abbildung 19: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Spiegelsaal, Kriegstrophäen



An engraving of a portrait of a man, likely a member of the Habsburg dynasty, wearing a large ruff collar and ornate armor. The portrait is set within an oval frame decorated with a laurel wreath. The Latin inscription around the frame reads: "MAIORIBUS SACRI ROM. IMP. IN BVRGOVIA. ILLVSTRISSIMO PRINCIPI ET DNO. D. CAROLO AB AVSTRIA. TENTE. MVS. 1620".

Abbildung 21: Günzburg, Stadtansicht um 1613



Abbildung 22: Günzburg, Hofkirche, Innenansicht, Blick zur Empore



Abbildung 23: Günzburg, Plan der Residenz



Der blaue Bereich umfasst den mittelalterlichen Teil des Günzburger Schlosses, errichtet um 1452. Die roten Bereiche sind die Erweiterungsbauten inklusive Hofkirche aus der Zeit Ferdinands II. von Tirol, entstanden zwischen 1575 – 1586. Karl von Burgau und erweiterte die Residenz um den grün eingezeichneten Bereich. Es handelt sich dabei um den Festsaalbau mit angeschlossene, Zeughaus, errichtet etwa ab 1600.

Abbildung 24: Günzburg, Hofkirche, Außenansicht



Abbildung 25, Günzburg, Hofkirche, Fassadendetail



Abbildung 26: Günzburg, Hofkirche, Außenansicht, Chor und Türme



Abbildung 27: Günzburg, Hofkirche, Innenansicht, Blick zum Chor

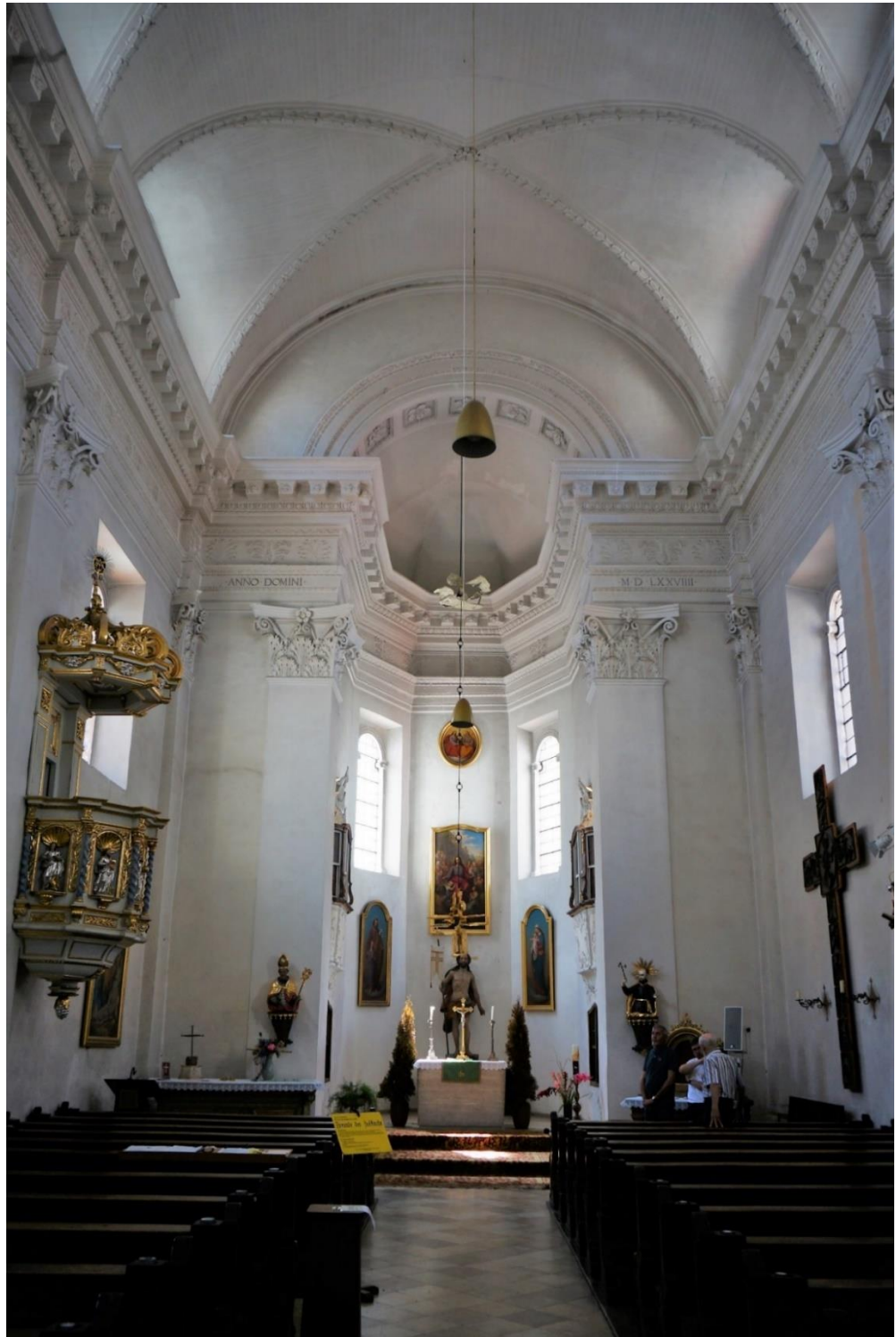


Abbildung 28: Günzburg, Hofkirche, Innenansicht



Abbildung 29: Günzburg, Residenz, Außenfassade, freigelegtes Fasadendetail, um 1580



Abbildung 30: Sabbioneta, Kirche SS. Incoronata, Statue des
Vespasiano Gonzaga



Abbildung 31: Sabbioneta, Kirche SS. Incoronata, Innenansicht

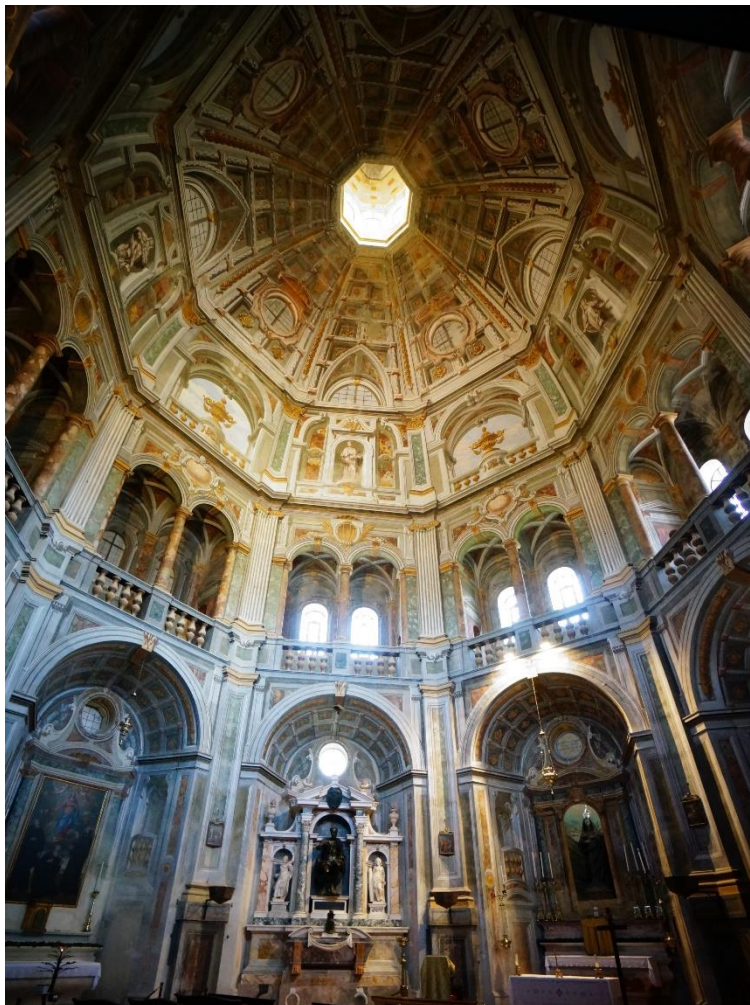


Abbildung 32: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Innenansicht, Portraits
der Tiroler Landesherren



Abbildung 33: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Außenansicht



Abbildung 34: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Außenansicht



Abbildung 35: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Außenfassade, Detail



Abbildung 36: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Innenansicht

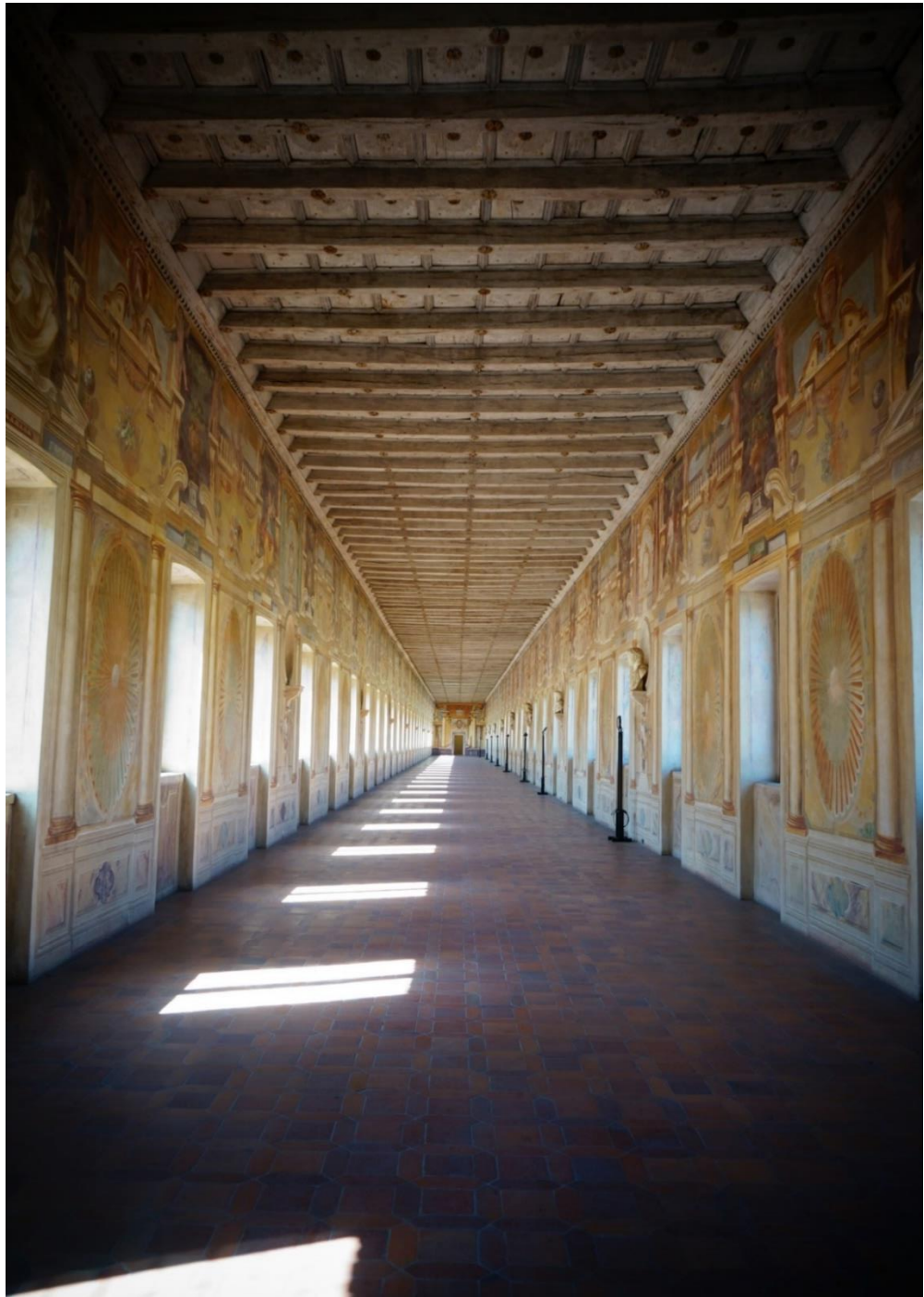


Abbildung 37: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Innenansicht,
Scheinarchitektur

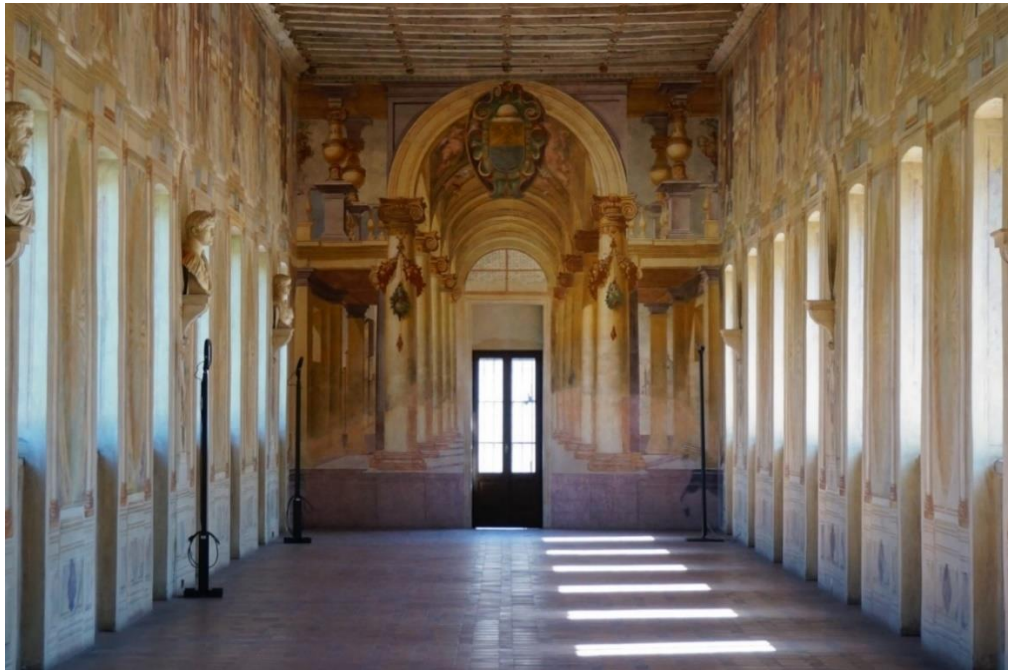


Abbildung 38: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Innenansicht,
Scheinarchitektur

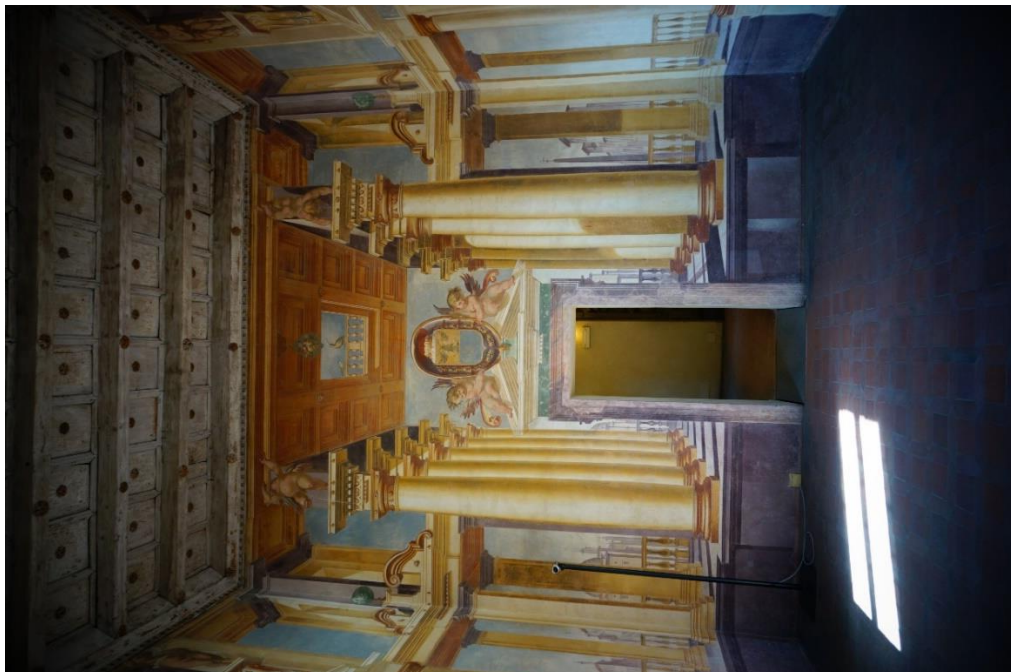


Abbildung 39: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Innenansicht,
Scheinarchitektur, Detail



Abbildung 40: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Innenansicht,
Fensterfront



Abbildung 41: Sabbioneta, Galleria degli Antichi, Innenfassade, Justitia



Abbildung 42: Rom, Papstpalast, Loggien

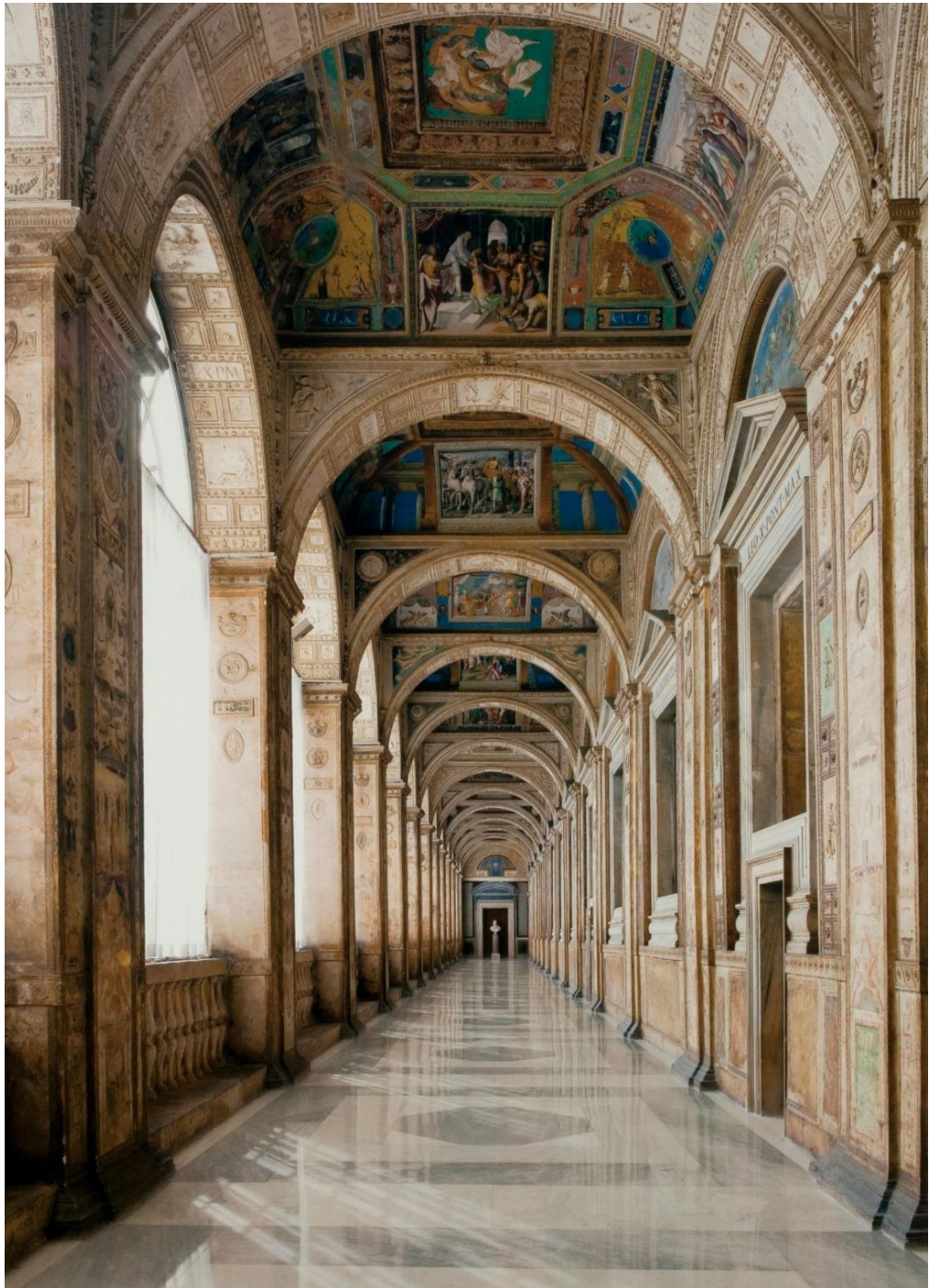


Abbildung 43: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Außenansicht



Abbildung 44: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Detail Dachsim



Abbildung 45: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Spiegelsaal, Innenansicht



Abbildung 46: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Spiegelsaal, Innenansicht



Abbildung 47 und 48: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Spiegelsaal,
Kriegstrophäen



Abbildung 49: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Spiegelsaal, Innenansicht,
Fensterachse



Abbildung 50: Sabbioneta, Palazzo Giardino, Spiegelsaal, Fresko
“Die Jagd”



Abbildung 51: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Trophäen



Abbildung 52: Schloss Ambras, Spanischer Saal, Innenansicht,
Fensterfront



Abbildung 53: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Außenansicht



Abbildung 54: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Alba Saal



Abbildung 55: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Reiterstatuen



Abbildung 56: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Habsburgersaal



Abbildung 57: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Habsburgersaal, Fresko
Portrait Kaiser Maximilian II.

Abbildung 58: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Habsburgersaal, Fresko
Portrait Kaiser Rudolf II.

Abbildung 57



Abbildung 58



Abbildung 59:
Kaiser Maximilian II., Druck um 1600



Abbildung 60:
Kaiser Rudolf,
Druck um 1600



Abbildung 61: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Arbeitszimmer des
Vespasiano Gonzagas, Innenansicht



Abbildung 62: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Arbeitszimmer des
Vespasiano Gonzaga, Ahnenbüsten



Abbildung 63: Sabbioneta, Palazzo Ducale, Arbeitszimmer des
Vespasiano Gonzaga, Innenansicht



Abbildung 64: Sabbioneta, Teatro all'Antica, Außenansicht



Abbildung 65: Sabbioneta, Teatro all'Antica, Innenansicht, Zuschauerbereich

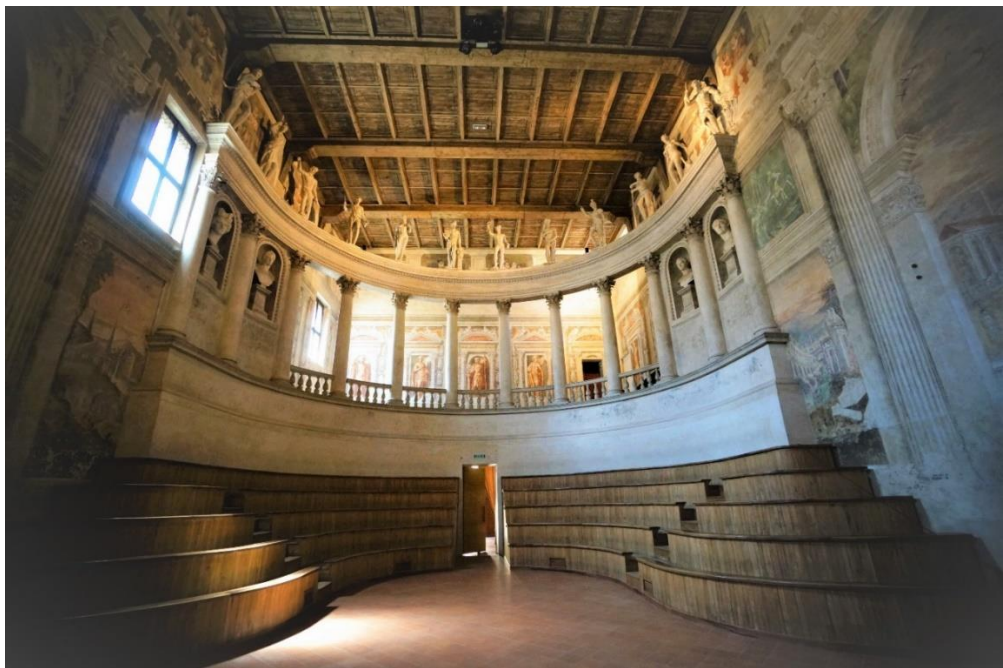


Abbildung 66: Sabbioneta, Teatro all'Antica, Innenansicht, Fresko mit Zuschauern, Landschaft und Scheinarchitektur



Abbildung 67: Sabbioneta, Kaisertor, Ansicht in Richtung Stadt



Abbildung 68: Prag, Hradschin, Großer Neuer Saal (heute Spanischer Saal), Innenansicht



Abbildung 69: Prag, Hradschin, Spanischer Saal (heute Rudolfsgalerie),
Innenansicht



Abbildung 70: Prag, Hradschin, Spanischer Saal (heute Rudolfsgalerie),
Innenansicht, Spiegelwand



Abbildung 71: Prag, Hradschin, Stallungen (heute Gemäldegalerie),
Innenansicht



Abbildung 72: Prag, Hradschin, Große Neue Saal (heute Spanischer Saal),
Stich von 1833

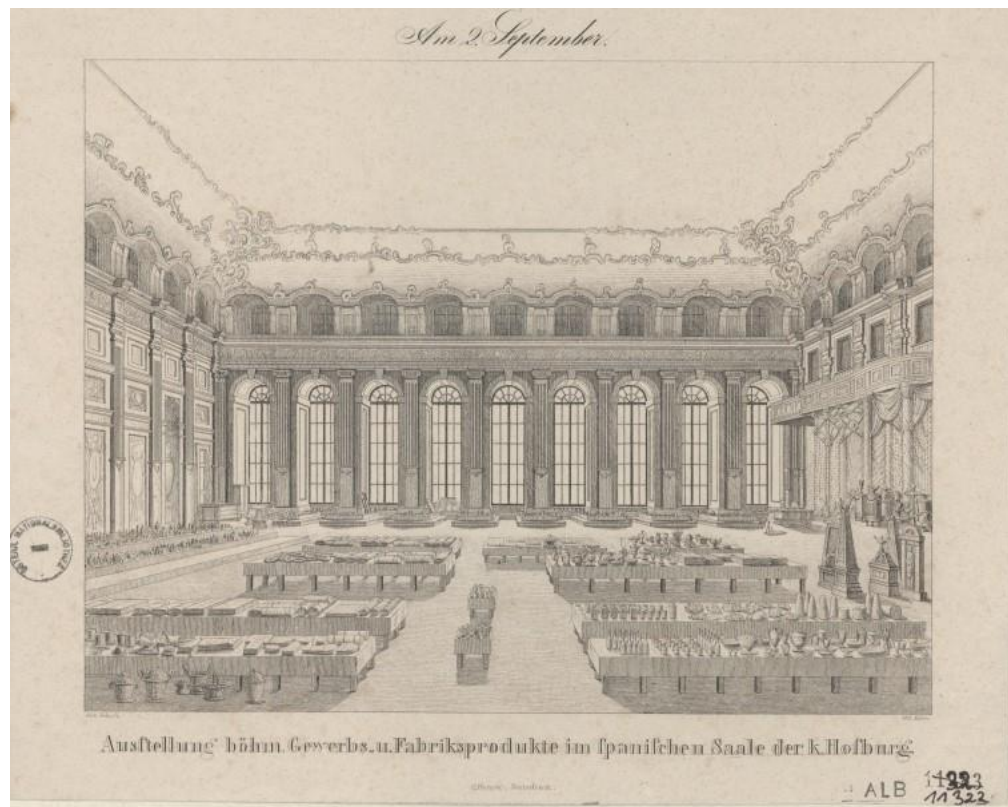


Abbildung 73: Prag, Hradschin, Grundriss Stallungen (heute
Gemäldegalerie)

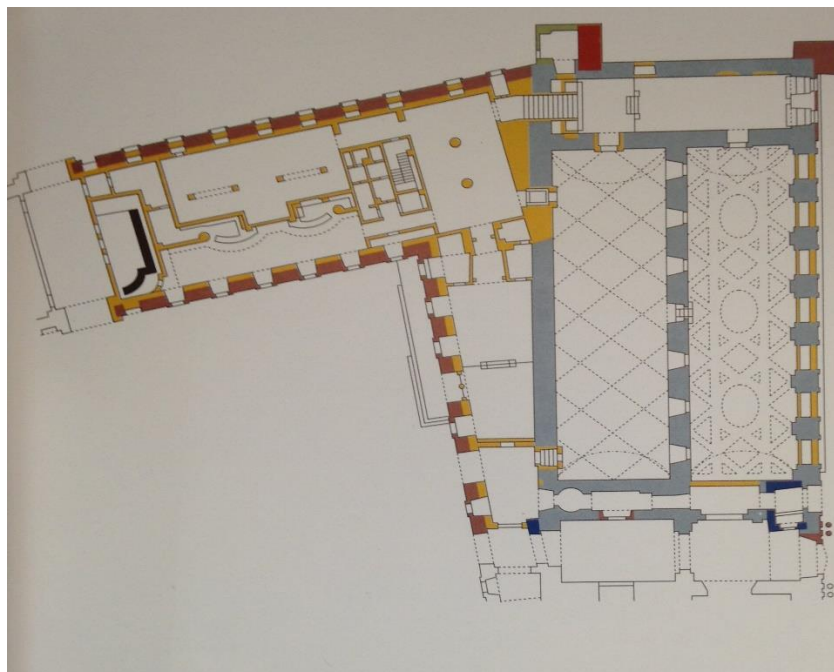


Abbildung 74: Schloss Fontainebleau, Galerie, Innenansicht



Abbildung 75: Schloss Náchod, Spanischer Saal, Gemälde der Schlacht von Thionville



Abbildung 76: Schloss Náchod, Sicht auf das Schloss von der Stadt



Abbildung 77: Schloss Náchod, Großer Hof



Abbildung 78: Schloss Náchod, Hauptportal



Abbildung 79: Schloss Náchod, Spanischer Saal, Innenansicht



Abbildung 80: Schloss Náchod, Spanischer Saal, Innenansicht, Fensterseite



Abbildung 81: Schloss Náchod, Außenansicht, Fensterfassade des Spanischen Saales



Abbildung 82: Schloss Náchod, Spanischer Saal, Deckengemälde



Abbildung 83: Schloss Náchod, Spanischer Saal, Portrait des Octavio Piccolomini



Abbildung 84: Schloss Náchod, Spanischer Saal, Gemälde des Friedensbankett von Nürnberg



Abbildung 85: Gedächtnisbild des Nürnberger Friedensbanketts,
Nachstich von Wolfgang Kilian



Abbildung 86: Schloss Versailles, Gesandtentreppe, Stich um 1721



Abbildung 87: Schloss Versailles, Gesandtentreppe, Decke, Stich um 1721

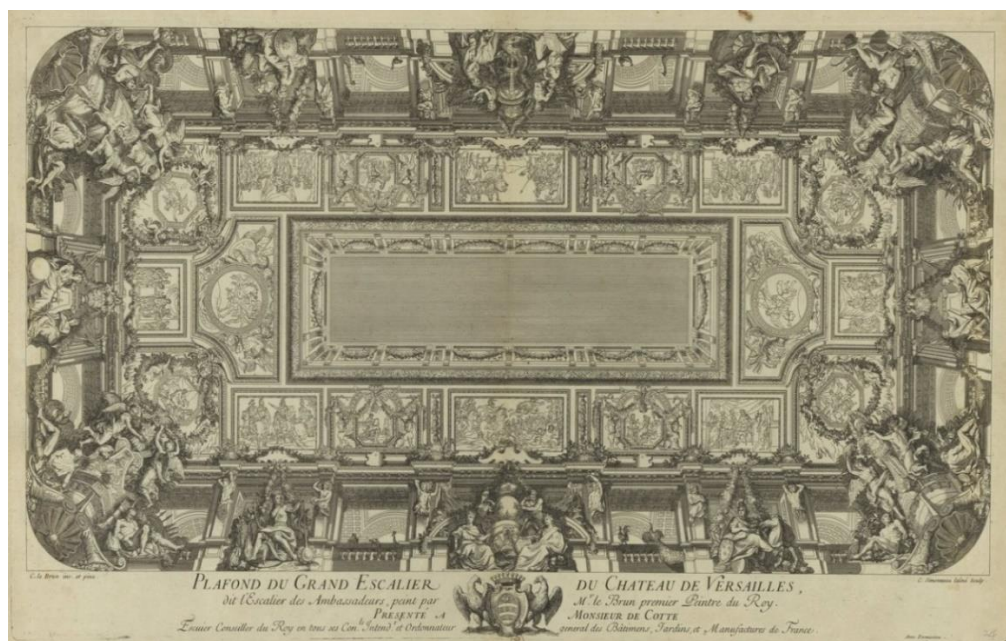


Abbildung 88: Schloss Versailles, Spiegelgalerie, Innenansicht



Abbildung 89: Rom, Villa Medici, Statue König Ludwig XIV.



Abbildung 90: Portrait König Karl II. von Spanien, Ölgemälde



Abbildung 91: Zinn Medaille um 1700. Vorderseite: Kaiser Joseph I.
Rückseite: Schönbrunn als Sonnenschloss.



Abbildung 92: Reiterstatuette, Kaiser Leopold I. als Sieger über die
Türken



Abb. 93: Reiterstatuette, König Joseph I. als Sieger über den Furor



Abb. 94: Wien, Hofburg, Leopoldinischer Trakt, Außenansicht



Abbildung 95: Wien, Hofburg, Leopoldinischer, Trakt Große Antekammer



Abbildung 96: Krönung Kaiser Karls V. in Bologna, Ölgemälde



Abbildung 97: Die Gefangennahme König Franz I. in der Schlacht von Pavia, Ölgemälde



Abbildung 98: Die Krönung König Philipp II. durch Kaiser Karl V.,
Ölgemälde



11. Quellen

11.1. Archivalien, Handschriften und ungedruckte Quellen

Archiv der Prager Burg: Sign HÄ 78b/1869 (Bauten und Reparaturen).

Archiv der Prager Burg, Sammlung Alter Pläne, Pläne Nr. 116/15, 116/21, 116/25 und 116/27.

Archivo particular de los Duques de Alba (Madrid), C.36, fol 93 Vaspasiano Gonzaga an Don Fernando Alvarez de Toledo, III Herzog von Alba am 7.3.1562.

Archivo General de Simancas, Estado, Leg. 1269, fol 53 Brief des Herzogs von Terranova an Philipp II. von Spanien am 14.3.1591.

BayHstA - Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Kurbayern Äußeres Archiv, 1.c Abt 2, Prod 3 – 5.

BayHstA, 1610, ausg. Kammers., Faszikel 463.

Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. KK6640.

Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras, Inv. Nr. C319, C317 und C318.

Lubos *Lancinger*/Ladislav *Svoboda*, Zamek Náchod, Stavebene, Historicky, Pruzkum (Pardubice 1996) (unveröffentlichtes Manuskript im Denkmalamt von Pardubice).

Stephanus Winandus *Pighius*, Herkules Prodicus (Antwerpen 1587).

OeStA, AVA, Adelsarchiv, Reichsadelsakten 316.59.

OeStA, AVA, FA Harrach, Harrach-Handschriften 134, Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura I. von Harrach vom Jahre 1687 und 1698.

OeStA/Fianz - und Hofkammerarchiv, Niederösterreichische Kammer E549 (1713) fol 363.

OeStA, Haus -, Hof- und Staatsarchiv, Hofarchive, Zeremonialprotokoll, Protokoll 18 (1741/42), fol 481ff (dat. 27. April 1742).

ÖStA, HHStA, RK, Österreichische Geheime Staatsregistratur 5-4-6, fol. 24r, Introduction der Fürsten von Dietrichstein, Piccolomini und Auersperg.

ÖStA, HHStA, RK, Zeremonialakten 28a-9, Introduction in den Reichstag für die Fürsten Piccolomini.

OeStA/KA ZSt Hofkammer Hofkammerakten: Spanische Akten. Zit. nach: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 13 (Wien 1892) Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Haus-, Hof-, und Staats-Archiv in Wien, nos 9615.

Urkunden und Regesten aus dem K.K. Statthaltereie – Archiv in Innsbruck. In: David von *Schönherr*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 14/ II (Wien 1893) Regest 9852, Regest 9944, Regest 9949, Regest 9852, Regest 9859.

Urkunden und Regesten aus dem K.K Statthaltereie – Archiv in Innsbruck. In: David von *Schönherr*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 17/II. (Wien 1896) Regest 14066, Regest 14066.

Vavrinec Špan (1530 – 1575): 'Ferdinandopygrum' i. e. Descriptio metrica palatii ... ab archiduce Ferdinando non procul ab urbe Praga constructi.

Staatsarchiv Augsburg, Bestand Vorderösterreich, Akt. Nr. 309.

Státní oblastní archiv v Zámruku, Rodinný archiv Piccolomini, Náhod, 1431 – 1881, sign. 16428.

TLA – Tiroler Landesarchiv, Gemeine Missiven 1610, Bd. 572, 17.6.1610.

TLA - Tiroler Landesarchiv, Inv. Nr. A110: „K.K Schloss Ambras, Auffahrtsrampe im Vorhof“ und „Vom K.K Obersthofmeisteramt. Wien am 5. Oktober 1858. Heinrich Förster, Architekt“

TLA - Tiroler Landesarchiv, Inv. Nr. A115 : „Erdgeschoß von Schloß Ambras samt Spanischem Saal“ und „J.G Sederk, Baupraktikant.“

TLA - Tiroler Landesarchiv, Inv. Nr. C 316: „Kaiserl. Lustschloß Ambras, Längen-Facade des Spanischen Saales, mit Rücksicht auf die ursprüngliche Decoration derselben.“

11.2. Gedruckte Quellen

Giovanni Battista *Armenio*, Dei veri precetti della pittura (Ravenna 1578)
In: Collezione di ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi, Bd. 22 (Pisa 1823).

Alfred *Auer*, Das Inventarium der Ambraser Sammlungen aus dem Jahr 1621. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 92, Halbbd. 2 (Wien 2001) 281 – 347.

Alfred *Auer*, Natur und Kunst. Handschriften und Alben aus der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II (1529 – 1595) (Innsbruck 1995).

ARCHITRAVE, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Agence nationale de la recherche, Kunst und Architektur in Paris und Versailles im Spiegel deutscher Reiseberichte des Barock. Deutsch-französisches Forschungsprojekt (Programm FRAL 2016 ANR-DGF), online unter < <https://architrave.eu/index.html?lang=de> > (22.10.2022).

Sigmund von *Birken*, Die Fried-erfreuete Teutonje (Nürnberg 1652).

Cicero, De finibus bonorum et malorum. Über das höchste Gut und das größte Übel (Übersetzung und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 1989).

Dominicus *Custos*, Atrium heroicum, Caesarum regum aliarumque summatum ac procerum, qui intra proximum seculum vivere aut hodie supersunt, imaginibus illustre (Augsburg 1600- 1602).

Dominicus *Custos*, Tirolensium Comitum ab A. MCCXXIX usque ad A. MDIC genuinae eicones sine gulorum insignia, quorundam emblemata (Innsbruck 1599).

Dominicus *Custos*, Tirolensium Principum Comitum. Der Gefürsteten Grafen Zu Tyrol, von Anno 1229. bis Anno 1623, Eigentliche Contrafacturen. Saempt Historischer Beschreibung, auß hieuer außgangnem Latein, durch dessen Autoren verteutscht (Augsburg 1623).

Dominus, Der Stephansorden und seine Geschichte (Wien 1873).

Christian *Döring* (Hg.), Michel de Montaigne. Tagebuch der Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland von 1580 bis 1581 (Berlin 2002).

Oscar *Doering*, Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofers Reisen nach Innsbruck und Dresden. In: Camillo *List* (Hg.), Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 10 (Wien 1901).

Beda *Dudík*, Die Rudolphinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag.
In: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erhaltung und
Erforschung der Baudenkmale, Jg. 12 (Wien 1867) XXXV – XLI.

Otto *Elster*, Piccolomini Studien (Leipzig 1911).

Hyazinth Fidler, Topographia Windhagiana aucta (Wien 1673).

Johann Bernhard *Fischer von Erlach*, Entwurff Einer Historischen
Architectur (Wien 1721).

Karl Friedrich *von Frank*, Standeserhebungen und Gnadenakte für das
Deutsche Reich und die österreichischen Erblände bis 1806, Bd.4
(Senftenberg 1973).

Hans von *Francolin*, Rervm Praeclare Gestarvm Intra Et Extra Moenia
(Wien 1560).

Führer zu grossen Baudenkmälern, H. 93 (Berlin 1945).

Joseph *Furttendach*, Architectura recreationis, das ist, Von allerhand
nützlich und erfrewlichen civilischen Gebäwen (Augsburg 1640).

Le Antichità di Ercolano esposte (Napoli 1757 – 1791).

Raphael *Gerhardt* (Hg.), Die Habsburger in Schwaben (Schwäbische
Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 32, Augsburg 2022).

Rudolph *Glaser*, Denkbuch über die Anwesenheit Ihrer K.K. Majestäten
Franz I. und Caroline Auguste in Böhmen im Jahre 1833 (Prag 1836).

Galezzo *Gualdo-Priorato*, Vite et attioni di personaggi militari e politici,
(Wien 1674).

Georg Philipp *Harsdörffer*, Vollständiges und von neuem vermehrtes
Trincir-Buch (Nürnberg 1657).

Historische und topographische Darstellung der Pfarren, Stifte, Klöster,
milden Stiftungen und Denkmähler im Erzherzogthum Österreich, Bd.
2 (Wien 1824).

Rudolf *Khevenhüller-Metsch*, Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebücher des
Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen
Obersthofmeisters (1742-1776). In: Veröffentlichungen der Kommission
für neuere Geschichte Österreichs, Bd. 2 (Wien 1908).

Joseph *Kiermeier-Debre* (Hg.), Friedrich Schiller – Wallenstein, Originaltext
mit Anhang zu Verfasser, Werk und Textgestalt (München 2004).

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 11 (Wien 1890).

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 13 (Wien 1892).

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 14/II (Wien 1893).

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 17 (Wien 1896).

Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25 (Wien 1905).

Jakob *Schrenck von Notzing*, Armamentarium Ambrasianum Heroicum. Ambrasische Heldenrüstkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras bei Innsbruck (Innsbruck 1601; photomech. Neudruck Osnabrück 1981).

Johann Georg *Keyßler*, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, Bd. 1 (Hannover 1751).

Societe de l'Histoire de France (Hg.), Journal d'un bourgeois de Paris sous le regene de Francois Premier (1515 – 1536) (Paris 1854 ; Reprint New York 1965).

Carel von *Mander*, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke (Wiesbaden 2000).

Massimo *Marocchi*, I Gonzaga di Castiglione delle Stivere: Vicende pubbliche e private del Casato di San Luigi (Verona 1990).

Michael *Mayr* (Hg.), David von Schönherr's gesammelte Schriften, Bd. 1 (Innsbruck 1900).

Michel *de Montaigne*, Tagebuch einer Badereise (Frankfurt/Main 1992).

Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, Jg. 12 (Wien 1867).

Carl Friedrich *von Moser*, Teutsches Hof Recht, Bd. 1 (Leipzig 1754).

Österreichische Militärische Zeitschrift, Jg. 1821, H. 9.

Bernhard *Niethammer*, Günzburg als Residenzort. Neue bauforscherische Erkenntnisse zum einzigen Residenzschloss der Habsburger in Deutschland. In: Raphael *Gerhardt* (Hg.), Die Habsburger in Schwaben

(Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 32, Augsburg 2022) 35 -59.

Ludwig *Pastor*, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien (1517 – 1518). Beschrieben von Antonio de Beatis (Freiburg im Breisgau 1905).

Alois *Primisser*, Die kaiserlich-königliche Ambraser Sammlung (Wien 1819).

Alois *Primisser*, Inventar der k. k. Ambraser Sammlung von 1821.

Max *Radlkofer*, Markgraf Karl von Burgau, Sohn Erzherzog Ferdinands von Tirol und Philippine Welser. In: Zeitschrift des Ferdinandeum, H. 51 (1907) 5 – 52.

Eucharius Gottlieb *Rinck*, Leopolds des Grossen Röm. Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten aus geheimen Nachrichten eröffnet, 2 Bd. (Leipzig 1708).

Johann Carl *Rohn*, Antiquitas Ecclesiarum, Capellarum Et Monasteriorum Aliarumque Aedium Sacrarum Et Respective Diaecesis Reginae-Hradecensis, Collecta A Joanne Carolo Rohn (Pragae 1777).

Julius Bernhard *von Robr*, Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der Grossen Herren (Berlin 1729).

Geraert *de Roo*, Annales rerum belli domique ab Austriacis Habsburgiae gentis..., exudebat Joannes Agricola MDXCII (Innsbruck 1592).

Henri *Sauval*, Histoire et recherches des antiquites de la ville de Paris, Bd. 2 (Paris 1724).

Louis *Savot*, L' Architecture françoise (Paris 1624).

Vincenzo *Scamozzi*, L'idea dell'architettura universale (Venedig 1615).

Oswald *Sirens*, Nicodemus Tessin der Jüngere. Tagebuch der Studienreise durch europäische Länder (Stockholm 1914).

Felix *Stieve*, Die Politik Baierns (1591 – 1607), Bd. 2 (Briefe und Acten zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges 5, München 1883).

Josef *Svatek*, Culturhistorische Bilder aus Böhmen (Wien 1879).

Arnold *Weyhe-Eimke*, Octavio Piccolomini als Herzog von Amalfi, Ritter des Goldenen Vliesses (Wilten 1871).

Arnold Weyhe-*Eimke*, Die Familie Trzka von Lipa auf Schloss Náchod (Königgrätz 1872).

Arnold *Weyhe-Eimke*, Wegweiser durch das Schloss Náchod (Königgrätz 1872).

Zdenek *Wirth*, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale. Der politische Bezirk Náchod, Bd. 36 (Prag 1911).

Martin *Zeiler*, Teitsches Reisebuch (Straßburg 1632).

11.3. Literatur

Ireneo *Affo*, Vita di Vespasiano Gonzaga (Parma 1780; photomech. Neudruck Mantua 1975).

Jan *Andres*, Alexa *Geisthövel*, Matthias *Schwengelbeck* (Hg.), Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit (Frankfurt am Main 2005).

Katharina *Arnegger*, Das Fürstentum Liechtenstein. Session und Votum im Reichsfürstenrat (Münster 2019).

Wolfgang *Augustyn*, Kaisersaal und Fürstenzimmer. Repräsentationsräume in nachmittelalterlichen Klosteranlagen. In: Hans Rudolf *Sennhauser* (Hg.), Pfalz – Kloster – Klosterpfalz St. Johann in Münstair. Tagung zu historische und archäologische Fragen, Münstair, 20. – 22. September (Zürich 2010) 267 – 283.

Karl Otmar *von Aretin*, Das Alte Reich (1648 – 1806), Bd. 1 (Stuttgart 1993).

Aleida *Assmann*, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2010).

Doris *Bachmann-Medick*, Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften (Hamburg 2010).

Thomas M. *Barker*, Generalleutnant Ottavio Fürst Piccolomini. In: Österreichische Osthefte, Jg. 22, H. 4 (1980) 322 – 370.

Peter *Baumgart*, Der deutsche Hof der Barockzeit als politische Institution. In: August *Buck* (Hg.), Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. (Hamburg 1981) 25 – 43.

Jens *Baumgarten*, Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560 – 1740) (Hamburg 2004).

Irmgard Christa *Becker* (Hg.), Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten (Stuttgart 1999).

Christian *Benedik*, Die Wiener Hofburg unter Kaiser Karl VI. Probleme herrschaftlichen Bauens im Barock (ungedr. Diss. Universität Wien 1989).

Gottfried *Böhm*, Die Wiederkehr der Bilder. In: Gottfried *Böhm* (Hg.), Was ist ein Bild. (München 1994) 11 – 38.

Hartmut *Böhme*, Klaus *Scherpe* (Hg.), Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle (Reinbek 1996).

Wilhelm *Brauneder* (Hg.), Heiliges Römisches Reich und moderne Staatlichkeit (Rechtshistorische Reihe 112) (Frankfurt am Main 1993).

Peter *Bräunlein*, Material Turn. In: Georg-August-Universität Göttingen (Hg.), Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen (Göttingen 2012) 30 – 44.

Graves *Brown*, Matter, materiality and modern culture (London 1995).

Monika *Brunner*, Rudolfinische Fassadenarchitektur als Herrschaftsrepräsentation. Die Außengestaltung der Prager Galeriesäle zum Residenzgarten und ihr ikonographisches Umfeld. In: Marina *Dmitrieva* (Hg.), Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat (Stuttgart 2000) 305 – 312.

Klaus *Bußman*, Heinz *Schilling* (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa, Bd. 2 (Münster 1650).

Heinrich *Bücheler*, Von Pappenheim zu Piccolomini. Sechs Gestalten aus Wallensteins Lager (Sigmaringen 1994).

Beket *Bukovinská*, Die Kunstkammer Rudolfs II. Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung. In: Sabine *Haag* (Hg.), Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15 (Wien 2015) 229 – 254.

Beket *Bukovinská*, The Kunstkammer of Rudolf II: Where it Was and What it Looked Like. In: Eliška *Fučíková* (Hg.), Rudolf II. and Prague. The Court and the City. Ausstellungskatalog (Prag 1997) 199 – 208.

Beket *Bukovinská*, Lubomír *Konečný* (Hg.), München – Prag um 1600 (Prag 2009).

Peter *Burke*, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen (Berlin 2003).

Peter *Burke*, Languages and Communities in Early Modern Europe (Cambridge 2004).

Peter *Burke*, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs (Berlin 2009).

Thymian *Bussemer*, Propaganda. Konzepte und Theorien (Wiesbaden 2005).

Frank *Büttner*, Zur Frage der Entstehung der Galerie. In: *Architectura*, Jg.2 (1972) 75 – 80.

Vaclav *Bužek*, Ferdinand von Tirol. Zwischen Prag und Innsbruck (Wien 2009).

Fernando *Checa*, Felipe II, mecenas de las artes (Madrid 1992).

Petr Chotěbor, Neuentdeckte Fragmente der rudolfinischen Architektur der Prager Burg. In: Lubomír Konečný (Hg.), *Rudolf II. Prague and the World* (Prag 1998) 226 – 228.

Werner *Conze*, Zur Gründung des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte. In: Heinz-Dietrich *Ortlieb*, Bruno *Molitor*, Werner *Krone* (Hg.), *Hamburger Jahrbuch für Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik*, Bd. 24 (1979) 23 – 32.

Anna *Coreth*, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock* (Wien 1959).

Felix *Czeike*, *Wien. Kunst, Kultur und Geschichte der Donaumetropole* (Köln 2003).

Thomas *DaCosta Kaufmann*, *Variations on the Imperial Theme. Studies in Ceremonial Art and collecting in the Age of Maximilian II. and Rudolf II.* (New York 1978).

Chretien *Debaisnes*, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XV siècle* (Lille 1886).

Paula *Diehl*, Felix *Steilen* (Hg.), *Politische Repräsentation und das Symbolische* (Wiesbaden 2016).

Dorothea und Peter *Diemer*, *Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern. Schicksale fürstlicher Antikensammlungen der Spätrenaissance.* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, H. 58 (1995) 55 – 104.

Walter *Dietl*, *Die Elogien der Ambraser Fürstenbildnisse. Die Kupferstiche des Dominicus Custos (1599). Leben und Werk ihres Autors Marcus Henning* (Innsbruck 2000).

Marina *Dimitrieva-Einborn*, *Triumphbogen für den Kaiser. Die rudolfinischen Motive in der Residenzstadt von Vespasiano Gonzaga.* In: Lubomír *Konečný* (Hg.), *Rudolf II, Prague and the World* (Prag 1998) 31 – 39.

Niccolò *De` Dondi*, *Estratti del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal 1580 al 1600 di Niccolò De` Dondi.* In: Giuseppe *Müller* (Hg.),

Raccolta di cronisti e documenti storici Lombardi inedite (Mailand 1857)
315 – 464.

Moriz *Dreger*, Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien (Wien 1914).

Heinz *Duchhardt*, Der frühneuzeitliche Friedensprozess. In: Hans-Martin *Kaulbach* (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 -1815) (Stuttgart 2012) 9 – 19.

Joeren *Duindam*, Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals (1550 – 1780) (Cambridge 2003).

Joeren *Duindam*, Vienna and Versailles. A comparative approach. In: Frühneuzeit-Info 12, H. 2 (Wien 2001) 10 – 20.

Thomas H. *von der Dunk*, Ludwig. Das französische Standbild. In: Thomas H. *von der Dunk* (Hg.), Das Deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock (Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 18, Köln 1999) 353 – 368.

Friedrich *Edelmayer*, Söldner und Pensionäre. Das Netzwerk Philipps II. im Heiligen Römischen Reich (Studien zur Geschichte und Kultur der Iberischen und Iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos 7, Wien 2002).

Friedrich *Edelmayer*, Virginia *León*, José Ignacio *Ruiz Rodríguez* (Hg.), Der Spanische Erbfolgekrieg. Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos 13, Wien 2008.

Friedrich *Edelmayer*, Der habsburgisch-französische Konflikt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. In: Friedrich *Edelmayer*, Margarete *Grandner*, Jiří *Pešek*, Oliver *Rathkolb* (Hg.), Über die österreichische Geschichte hinaus. Festschrift für Gernot Heiss zum 70. Geburtstag (Münster 2012) 27 – 45.

Friedrich *Edelmayer*, Die spanische Monarchie der Katholischen Könige und der Habsburger (1474 – 1700). In: Peer *Schmidt* (Hg.), Kleine Geschichte Spaniens (Stuttgart 2004) 123 – 207.

Sylvene *Edouard*, Les monarchies de France et d'Espagne (1556 – 1715). Rituels et pratiques (Paris 2001).

Hubert Christian *Ehalt*, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (München 1980).

Norbert *Elias*, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie (Frankfurt am Main 1990).

Giulio *Faroldi*, Vita die Vespasiano Gonzaga Colonna. Duca di Sabbioneta (Sabbioneta 1592). In: Ercolano *Marani* (Hg.), Sabbioneta e Vespasiano Gonzaga, Bd. 2 (Sabbioneta 1977) 49 – 78.

Richard *Fester*, Die Augsburger Allianz von 1686 (München 1893).

Peter *Fiedler*, Spanische Säle – Architekturtypologie oder -semiotik? In: Wolfram *Krömer* (Hg.), Spanien und Österreich in der Renaissance. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, H. 66 (Innsbruck 1989) 157 – 173.

Peter *Fidler*, Umbaupläne für die Wiener Hofburg. Zu einem spanischen Architekturtypus im 17. Jahrhundert. In: Wolfram *Krömer* (Hg.), Spanien und Österreich im Barockzeitalter. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, H. 58 (Innsbruck 1985) 57 – 83.

Petr *Fidler*, Jindřich *Vybíral*, Der Spanische Saal und die Rudolfsgalerie in der Prager Burg. Architektur und Ausschmückung, online unter <[www.hosting.workplace.cz/DZS/Aktion.nsf/.../\\$FILE/54p12-Bericht.doc](http://www.hosting.workplace.cz/DZS/Aktion.nsf/.../$FILE/54p12-Bericht.doc)> (18.11.2022).

Jörg Peter *Findeisen*, Der Dreißigjährige Krieg (Wien 1998).

Anton *Fleckl*, Octavio Piccolomini und der Spanische Saal auf Schloss Náchod. In: Ferdinand *Kühnel*, Nedžad *Kuč*, Marija *Wakounig* (Hg.), Framing History in East-Central Europe and Beyond (Berlin 2022) 107 – 127.

Gottfried *Fliedl*, Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museums-idee in der Französischen Revolution (Wien 1996).

Monika *Frenzel*, Die Gärten von Schloss Ambras bei Innsbruck. Eine fürstliche Anlage aus dem 16. Jahrhundert. In: Die Gartenkunst, Jg.3, H.2 (1991) 189 – 194.

Monika *Frenzel*, Die Gärten von Schloss Ambras – Renaissanceanlagen und Landschaftspark. In: Geza *Hajos* (Hg.), Historische Gärten in Österreich. Vergessene Gesamtkunstwerke (Wien 1993) 241 – 246.

Susanne *Friedrich*, Drehscheibe Regensburg. Das Informations- und Kommunikationssystem des Immerwährenden Reichstag. In: Colloquia Augustana, Bd. 23 (Berlin 2007) 72 – 79.

Michael *Forcher*, Ferdinand II. Landesfürst von Tirol (Innsbruck 2017).

Eliska *Fucikova* (Hg.), Rudolf II. and Prague. The Court and the City. Ausstellungskatalog (Prag 1997).

Ulrike Valeria *Fuss*, Matthäus Merian der Ältere. Von der lieblichen Landschaft zum Kriegsschauplatz. Landschaft als Kulisse des 30jährigen Krieges (Frankfurt am Main 2000).

Doris *Gerstl*, Eherne Embleme. Zum Programm der Residenzfassade in München. In: Ingrid *Hoepel*, Simon *McKeown* (Hg.), Emblems and Impact Volume II. Vom Zentrum und Peripherie der Emblematis. Selected Proceedings of the 10th International Conference of the Society for Emblem Studies, Kiel, 27. July – 1. August 2014 (Cambridge 2017) 615 – 679.

Hubert *Gillot*, La Querelle des anciens et des modernes (Nancy 1914).

Rainer *Gries*, Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen. In: Rainer *Gries*/Wolfgang *Schmale* (Hg.), Kultur der Propaganda (Bochum 2005) 9 – 37.

Maria *Golubeva*, The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text In: Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte, H. 84 (2000).

Gerhart *von Graevenitz*, Literaturwissenschaften und Kulturwissenschaften. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte, H. 73 (1999) 94 – 115.

Susanne *Grötz*, Sabbioneta. Die Selbstinszenierung eines Herrschers (Marburg 1993).

Sabine *Haag* (Hg.): All' Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums (Wien 2011).

Sabine *Haag* (Hg.), Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Schriften des Kunsthistorischen Museums, Bd. 15 (Wien 2015).

Sabine *Haag*, Elfenbein als Material in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern. In: Wilfried *Seipel* (Hg.), Meiserwerke der Elfenbeinkunst (Wien 2007) 21 – 38.

Sabine *Haag*, Kaiser Leopold I. zu Pferd als Sieger über die Türken. In: Wilfried *Seipel*, Kaiserliches Elfenbein. Matthias Steinl (1643/44 – 1727) in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums (Wien 2007) 9 – 18.

Sabine *Haag*, König Joseph I. zu Pferd als Sieger über den Furor. In: Wilfried *Seipel*, Kaiserliches Elfenbein. Matthias Steinl (1643/44 – 1727) in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums (Wien 2007) 19 – 29.

Sabine *Haag* (Hg.), Schloss Ambras. Innsbruck (Wien 2015).

Konrad *Häbler*, Die Schlacht bei Pavia. In: Forschungen zur Deutschen Geschichte, Bd. 25 (Göttingen 1885) 511 – 527.

Hans Peter *Hahn*, Materielle Kultur. Eine Einführung (Berlin 2005).

Maurice *Halbwachs*, Das kollektive Gedächtnis und der Raum. In: Stephan *Günzel* (Hg.), Texte zur Theorie des Raums (Stuttgart 2013) 336 – 340.

Vaughan *Hart* (Hg.), Sebastian Serlio on Architecture Volume Two: Books VI and VII (London 2001).

Wilfried *Hansmann*, Die große Gesandtentreppe von Schloss Versailles und ihre Nachwirkungen auf die Treppenhäuser der Schlösser in Pommersfelden und Brühl. In: INSITU. Zeitschrift für Architekturgeschichte, 1 (2018) 83 – 108.

Elisabeth *Hassmann*, Von Katterburg zu Schönbrunn. Die Geschichte Schönbrunns bis Kaiser Leopold I. (Wien 2004).

Hans *Hattenauer*, Über die Heiligkeit des Heiligen Römischen Reiches. In: Wilhelm *Brauneder* (Hg.), Heiliges Römisches Reich und moderne Staatlichkeit (Rechtshistorische Reihe 112) (Frankfurt am Main 1993) 125 – 146.

Heinz Gerhard *Haupt*, Historische Komparatistik. In: Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien (Göttingen 2010) 137 – 150.

Louis *Hautecoeur*, Louis XIV Roi-soleil (Paris 1953).

Günther *Heinz*, Studien zur Portraitmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 59 (Wien 1963) 99 – 224.

Günter *Heinz*, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederlande in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 63 (Wien 1976) 109 – 165.

Mark *Hengerer*, Ludwig XIV.. Das Leben des Sonnenkönigs (München 2015).

Klaus *Herbers*, Helmut *Neuhaus*, Das Heilige Römisch Reich (Köln 2010).

Volker *Himmelein*, Vorderösterreichische Kunst? In: Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers ? (Ausstellungskatalog, Stuttgart 1999) 261 – 291.

Josef *Hirn*, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder, Bd. 1 (Innsbruck 1885).

Josef *Hirn*, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte seiner Regierung und seiner Länder, Bd. 2 (Innsbruck 1888).

Joseph *Hirn*, Erzherzog Maximilian der Deutschmeister, Regent von Tirol (Innsbruck 1915).

Peter *Holman*, Four and twenty fiddlers. The violin and the English court (1540 – 1690) (Oxford 1995).

Volker *Hoffmann*, Rezension zu Wolfram Prinz: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien. In: *Architectura*, Jg. 1 (1971) 102 – 108.

Christina *Hofmann-Randall*, Das spanische Hofzeremoniell (1500 – 1700) (Berlin 2012).

Stefan *Hoppe*, Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schlossbaus in Mitteldeutschland. Untersucht an den Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570. In: Günther *Binding* (Hg.), Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Bd. 62 (Köln 1996).

Stephan *Hoppe*, Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas (1580 – 1770) (Darmstadt 2003).

Karel *Hruška* (Hg.), Propaganda, Kommunikation und Öffentlichkeit (11. – 16. Jahrhundert) (Wien 2002).

Markus *Hundemer*, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie sinnlicher Erkenntnis im Barock (Regensburg 1997).

Georg *Iggery*, Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang (Göttingen 2007).

Gunther *Ipsen*, Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft (Heidelberg 1924).

Julian *Jachmann*, Öffentlichkeit und Raum in der Reichsstadt. Das frühneuzeitliche Augsburg zwischen Rat, Patriziat und Fürsten. In: Stephan *Albrecht* (Hg.), Stadtgestalt und Öffentlichkeit (Köln 2010) 191 – 209.

Kay Peter *Jankrift*, Den Frieden verhandeln. In: Hans-Martin *Kaulbach* (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 -1815) (Stuttgart 2012) 21 – 24.

Birgit *Jansen*, Der „Grand Escalier de Versailles“, die Dekoration durch Charles LeBrun und ihr absolutistisches Programm. (ungedr. Diss. Universität Buchum 1979).

Hans Robert *Jauss*, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des anciens et des modernes. In: Charles *Perrault*, Parallele des anciens et des modernes (München 1964) 8 – 64.

Pablo *Jiménez Díaz*, Spain, Prague, and the Habsburg Ideology. Some Aspects of the Architecture of Rudolf II. In: Lubomír *Konečný* (Hg.), Rudolf II, Prague and the World (Prag 1998) 11 – 16.

Walter *Kalina*, Die Piccolominiserie des Pieter Snayers. Zwölf Schlachtengemälde im Wiener Heeresgeschichtlichen Museum. In: Robert *Rebitsch* (Hg.), Vor 400 Jahren. Der Dreißigjährige Krieg (Innsbrucker Historische Studien 32, 2019) 199 – 222.

Petra *Kalousek*, Anna *Mader-Kratky*, Der Leopoldinische Trakt – Bauliche Entwicklung (1705 – 1835). In: Hellmut *Lorenz* (Hg.), Die Wiener Hofburg (1705 – 1835). Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus (Wien 2016) 272 – 280.

Henry *Kamen*, The Duke of Alba (New Haven 2004).

Herbert *Karner*, Frömmigkeit als Herrschaftspraxis. Visualisierung von Performanz als politisches Medium in der habsburgischen Residenzstadt Wien im 17. Jahrhundert. In: Gerhard *Fouquet*, Matthias *Müller*, Sven *Rabeler*, Sascha *Winter* (Hg.), Geschichtsbilder in Residenzstädten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Präsentationen, Räume, Argumente, Praktiken (Wien 2021) 337 – 357.

Herbert *Karner*, Schloss Schönbrunn – Jagdhaus und Residenz des Kaisers. In: Herbert *Karner*, Sebastian *Schütze*, Werner *Telesko* (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723) und die Baukunst des europäischen Barock (München 2022) 233 – 243.

Herbert *Karner*, Kulturtransfer im Barock. Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen, Mähren und Ostösterreich. In: Tomas *Knož* (Hg.), Tschechen und Österreicher. Gemeinsame Geschichte, Gemeinsame Zukunft (Wien 2006) 89 – 95.

Herbert *Karner*, Der Leopoldinische Trakt (1660 – 1705) In: Herbert *Karner* (Hg.), Die Wiener Hofburg (1521 – 1705) 377 – 422.

Herbert *Karner* (Hg.), Die Wiener Hofburg (1521 – 1705). Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (Wien 2014).

Hans-Martin *Kaulbach* (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 – 1815) (Stuttgart 2012).

Gottfried *Kerscher*, Die Perspektive des Potentaten. Differenzierung von Privattrakt bzw. Apartment und Zeremonialräumen im spätmittelalterlichen Palastbau. In: Werner *Paravicini* (Hg.), Zeremoniell und Raum (Residenzforschung 6, Sigmaringen 1997) 155 – 187.

Karel *Keizer*, Wandtapijten en wapenrustingen uit de Spaanse Koninklijke Verzamelingen. Ausstellungskatalog Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (Brüssel 1994).

Robert *Knecht*, Charles V's Journey through France (1539 – 40). In: J.R. *Mulryne* (Hg.), Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance (London 2017) 153 – 170.

Alfred *Kobler*, Karl V. (1500 – 1558) (München 2001).

Joachim *Köhler*, Habsburgische Kirchenpolitik in Vorderösterreich. In: Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? (Ausstellungskatalog, Stuttgart 1999) 225 – 261.

Hans *Kortum*, Charles Perrault and Nicolas Boileau (Berlin 1966).

Reinhart *Koselleck*, Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache (Frankfurt am Main 2006).

Reinhart *Koselleck* (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5 (Stuttgart 1984).

Elisabeth *Kovacs*, Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch. In: Rupert *Feuchtmüller* (Hg.), Welt des Barock (Wien 1986) 53 – 85.

Eva-Bettina *Krems*, Modell Italien oder Modell Frankreich? Galerien der Wittelsbacher im 17. und 18. Jahrhundert. In: Christina *Strunck* (Hg.), Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400 – 1800) (München 2010) 165 – 183.

Hartmut *Krones*, Theophil *Antonicek*, Elisabeth Theresia *Fritz-Hilscher* (Hg.), Die Wiener Hofmusikkapelle III: Gibt es einen Stil der Hofmusikkapelle? (Wien 2011).

Hanno Walter *Kruft*, Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit (München 1989).

Thomas *Kuster*, Das Kaiserzimmer. In: Sabine *Haag* (Hg.): All' Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien (Wien 2011) 35 – 39.

Marius *Kvint*, *Material Memories* (Michigan 1999).

Edouard *Laloire*, *Histoire des deux hôtels d'Egmont et du palais d'Arenberg (1383 – 1910)* (Brüssel 1955).

Karen *Lambrecht*, Kommunikationsstrukturen und Öffentlichkeit in ostmitteleuropäischen Zentren um 1500. Forschungsstand und Perspektive. In: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, Jg. 2 (2000) 1 – 23.

Bernhard *Laule*, *Schloß Madrid. Studien zur Planungsmethode und zur Ikonographie eines Profanbaues des 16. Jahrhunderts in Frankreich* (Zürich 1983).

Hartmut *Laufhütte*, Das Friedensfest in Nürnberg 1650. In: Klaus *Bußman*, Heinz *Schilling* (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa, Bd. 2 (Münster 1650) 347 – 357.

Alphons *Lhotsky*, *Führer durch die Burg zu Wien* (Wien 1939).

Bianca *Lindorfer*, *Cosmopolitan Aristocracy and the Diffusion of Barock Culture. Cultural Transfer from Spain to Austria in the Seventeenth Century* (ungedr. Diss. European University Institute Florenz 2009).

Wolfgang *Lippmann*, Der Fürst als Architekt. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 8 (Zürich 2001) 110 – 135.

Hellmut *Lorenz*, *Johann Bernhard Fischer von Erlach* (Zürich 1992).

Hellmut *Lorenz* (Hg.), *Die Wiener Hofburg (1705 – 1835). Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus* (Wien 2016).

Hellmut *Lorenz*, „Im alten Style glücklich wiederhergestellt“. Zur repräsentativen Rolle der Tradition in der Barockarchitektur Mitteleuropas. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, H. 3/4 (1997) 475 – 483.

Hellmut *Lorenz*, Vienna Gloriosa Habsburgica? In: *Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes*. Jg. 2, Nr. 4/5 (1985) 44 – 49.

Hellmut *Lorenz*, Huberta *Weigl* (Hg.), *Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719)* (Petersberg 2007).

Andrea *Löther*, Städtische Prozessionen zwischen repräsentativer Öffentlichkeit, Teilhabe und Publikum. In: Gert *Melville*, Peter *von Moos*, *Das Öffentlich und Private in der Vormoderne* (Wien 1998) 435 – 458.

Laurin *Luchner*, Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583 (Wien 1958).

Umberto *Maffezzoli*, Sabbioneta. Führer zur Besichtigung der Stadt (Modena 2008).

O. T. *Mahl-Reich*, Gonzaga. Auf und Ab einer berühmten italienischen Fürstenfamilie (Hamburg 2019).

Cornelia *Manegold*, Bilder Diplomatischer Rangordnungen, Gruppen, Versammlungen und Friedenskongresse in den Medien der Frühen Neuzeit. In: Hans Martin *Kaulbach* (Hg.), Friedensbilder in Europa (1450 – 1815) (Stuttgart 2013) 43 – 63.

Golo *Mann*, Wallenstein (Frankfurt am Main 1971).

Vladimiro *Marchi* (Hg.), Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache, Bd. 1 (Rom 1970).

Piere *Marvel*, Charles Le Brun (Paris 1909).

Bettina *Marten*, Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien (ungedr. Diss. Universität Hamburg 1995).

Franz *Matsche*, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI.. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils, 2 Bde. (Berlin 1981).

Erwin *Mayer-Löwenschwerdt*, Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien (1564– 1571). In: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 206 (Wien 1927) 1 – 64.

John A. *Lynn*, The Wars of Louis XIV. (1667 – 1714) (London 1999).

Stefano *Mazzoni*, Ovidio *Guaita*, Il Teatro di Sabbioneta (Florenz 1985).

Michaela *Michelotti*, La Galleria degli Antichi di Sabbioneta. Il Museo di Vaspasiano Gonzaga. In: *Civilita Mantovana*, H. 25 (1989) 61 – 79.

Matthias *Middel*, Rezension zu: Michael *Werner*, Bènèdicte *Zimmermann* (Hg.), *De la comparaison à l'histoire croisée* (Paris 2004). in *H-Soz-u-Kult*, 29.04.2005, online unter <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2005-2-075>> (29.01.2013).

Michael *Minkenberg*, Macht und Architektur. Hauptstadtbau, Demokratie und die Politik des Raumes (Wiesbaden 2020).

W.J.T. *Mitchell*, Bildtheorie (Frankfurt am Main 2008).

Christopher *Mooney*, The Servite Germanic Observance (1611–1668). Foundation, expansion and final Papal approval. The Theology and Practice of the Religious Life. In: Studi Storici dell'ordine dei Servi di Maria 16 (Rom 1966) 5 – 81.

Ivan *Muchka*, Architectural Styles in the Reign of Rudolf II. Italian and Hispanic Influences. In: Eliska *Fucikova* (Hg.), Rudolf II. and Prague. The Court and the City (London 1997) 90 – 95.

Ivan Prockop *Muchka*, Architektur in Prag und München um 1600 – eine Juxtaposition. In: Bektet *Bukovinská*/Lubomir *Konečný* (Hg.), München – Prag um 1600 (Prag 2009) 143 – 154.

Ivan *Muchka* (Hg.), Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu, (Prag 2014), Englische Zusammenfassung: 483 – 488.

Andreas *Müller*, Der Regensburger Reichstag von 1653/54. Eine Studie zur Entwicklung des Alten Reiches nach dem Westfälischen Frieden (Frankfurt am Main).

Matthias *Müller*, Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470 – 1618) (Göttingen 2004).

Rainer *Müller*, Der Fürstenhof in der Frühen Neuzeit (München 2004).

Herfried *Münkler*, Der Dreißigjährige Krieg. Europäische Katastrophe, deutsches Trauma (1618 – 1648) (Hamburg 2019).

Stefan *Naupe Gie*, Die Kandidatur Ludwigs XIV. bei der Kaiserwahl vom Jahre 1658 mit besonderer Berücksichtigung der Vorgeschichte (ungedr. Diss. Universität Berlin 1916).

Stefanie *Nebenhay*, Giovanni Pietro de Pomis (ungedr. Diss. Universität Wien 1950).

Klaus *Neitmann*, Was ist eine Residenz? In: Peter *Johanek* (Hg.), Vorträge und Forschungen zur Residenzfrage (Residenzforschung 1, Sigmaringen 1990) 11 – 45.

Jaromir *Neumann*, Führer durch die Gemäldegalerie der Prager Burg (Prag 1965).

Jean Pierre *Neraudau*, L'Olympe du roi-soleil (1986).

Heinrich *Noflatscher* (Hg.), Erzherzog Maximilian der Deutschmeister. Regent von Tirol (Bozen 1981).

Heinz *Noflatscher*, Glaube, Reich und Dynastie. Maximilian der Deutschmeister (1558 – 1618) (Marburg 1987).

Pierre *Nora*, Die Gedächtnisorte. In: Stephan *Günzel*, Texte zur Theorie des Raums (Stuttgart 2013).

Pierre *Nora*, Zwischen Geschichte und Gedächtnis (Berlin 1990).

Robert *Oresko*, Reichsitalien im Dreißigjährigen Krieg. Das Haus Savoyen und der Dreißigjährige Krieg. In: Klaus *Bußmann*, Heinz *Schilling* (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa, Bd. 1 (München 1998) 142 – 153.

Steven *Orso*, Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid (Princeton 1986).

Antje *Oschmann*, Der Nürnberger Exekutionstag (1649 – 1650). Das Ende des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland (Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der Neueren Geschichte 17, Münster 1991).

Cornelia von der *Osten-Sacken*, San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie (Mittenwald 1979).

Attila *Pandula*, Der königlich-ungarische St. Stephans-Ordens. In: Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Ordenskunde, H. 5 (1992) 4 – 14.

Erwin *Panofsky*, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Logos Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, H. 21 (1932) 103 -119.

Erwin *Panofsky*, Ikonographie und Ikonologie (Köln 2006).

Erwin *Panofsky*, Studien zur Ikonologie der Renaissance (Köln 1980).

Werner *Paravicini* (Hg.), Zeremoniell und Raum (Sigmaringen 1994).

Geoffrey *Parker*, The Army of Flanders and the Spanish Road (Cambridge 2004).

Peter *Parshall*, The Print collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 78 (Wien 1982) 139 – 184.

Richard *Paulus*, Der Baumeister Henrico Zuccalli am Kurbyerischen Hof zu München (Straßburg 1912).

German *Penzholz*, Den Frieden feiern und besingen. In: Hans Martin *Kaulbach* (Hg.), *Friedensbilder in Europa (1450 – 1815)* (Stuttgart 2013) 34 – 43.

Carmen *Pérez Aparicio*, De Carlos II a Felipe V. El eco social del cambio dinástico en la Corona de Aragón. In: Friedrich *Edelmayer*, Virginia *León*, José Ignacio *Ruiz Rodríguez* (Hg.), *Der Spanische Erbfolgekrieg. Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder / Estudios sobre Historia y Cultura de los Países Ibéricos e Iberoamericanos* 13, Wien 2008, 27 – 44. Deutsche Zusammenfassung, 45 – 47.

David *Perrot*, Reichsitalien im Dreißigjährigen Krieg. Der Mantuanische Erbfolgekrieg und der Dreißigjährige Krieg. In: Klaus *Bußmann*, Heinz *Schilling* (Hg.), *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Bd. 1 (München 1998) 153 – 160.

Michael *Petzet*, Achim *Bunz*, *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern* (München 1995).

Wolfram *Prinz*, *die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien* (Berlin 1970).

Wolfram *Prinz*, *Das französische Schloß der Renaissance* (Berlin 1994).

Friedrich *Polleroß*, *Die Repräsentation der Habsburger (1493 – 1806)* (Petersberg 2023).

Friedrich *Polleroß*, „Kayserliche Schatz- und Kunstkammer.“ Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert. In: Sabine *Haag* (Hg.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert. Schriften des Kunsthistorischen Museums*, Bd. 15 (Wien 2015) 255 – 295.

Friedrich *Polleroß*, „Pro Decore Majestatis.“ Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 4/5 (2002/2003) 191 – 295.

Friedrich *Polleroß*, Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 40 (Wien 1987) 239 – 256.

Franz *Quarthal*, Österreichs Verankerung im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation. Die historische Bedeutung der österreichischen Vorlande. In: Franz *Quarthal*, Gerhard *Faix* (Hg.), *Die Habsburger im deutschen Südwesten. Neue Forschungen zur Geschichte Vorderösterreichs* (Stuttgart 2000) 9 – 27.

Franz *Quarthal*, Gerhard *Faix* (Hg.), Die Habsburger im deutschen Südwesten. Neue Forschungen zur Geschichte Vorderösterreichs (Stuttgart 2000).

Franz *Quarthal*, Vorderösterreich in der Geschichte Südwestdeutschlands. In: Vorderösterreich, nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers ? (Ausstellungskatalog, Stuttgart 1999) 14 – 60.

Antonio *Racheli*, Memorie storiche di Sabbioneta (Casalmaggiore 1849).

Susanne *Rau*, Räume (Frankfurt am Main 2017).

Maria Jose *Rodriguez Salgado*, The Court of Philipp II of Spain. In: Ronald *Asch*, Adolf *Birke* (Hg.), Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the beginning of the Modern Age (1450 – 1650) (London 1991) 205 – 244.

Margot *Rauch*, Alla spagnola oder all'antica? Der Spanische Saal von Schloss Ambras. In: Sabine *Haag* (Hg.), All'Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras (Innsbruck 2011) 45 – 52.

Wilhelm Georg *Rizzzi*, Hellmut *Lorenz*, Luigi A. *Ronzoni*, Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien (Linz 1995).

Bernd *Roock*, Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution (Göttingen 2004).

Edgar *Rosenthal*, The Palace of Carles V in Granada (Princeton 1985).

Gerard *Sabatier*, La Galerie Royale Francaise de Fontainbleau a Versailles, enjeux et strategies. In: Christina *Strunck* (Hg.), Europäische Galleriebauten (1400 – 1800) (München 2010) 275 – 293.

Veronika *Sandbichler*, Castrum Ameras. Ansichten, Modelle, Pläne. Ausstellungsführer, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras (Innsbruck 1995).

Marcus *Sandl*, Bauernland, Fürstenstaat, Altes Reich. Grundzüge einer Poetologie politischer Räume im 18. Jahrhundert, In: Claudia *Jöchner* (Hg.), Politische Räume. Stadt und Land in der Frühen Neuzeit (Hamburg 2003) 145 – 167.

Beatrix *Saule*, La galerie au temps de Louis XIV. In : La Galerie des Glaces. Histoire & Restauration (Dijon 2007) 54 – 73.

Theodor *Schieder* (Hg.), Handbuch der Europäischen Geschichte. Italien vom Frieden von Lodi bis zum Spanischen Erbfolgekrieg, Bd. 3 (Stuttgart 1994).

Elisabeth *Scheicher*, Die Kunstkammer – Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras (Innsbruck 1977).

Elisabeth *Scheicher*, Der Spansiche Saal von Schloss Ambras. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 71 (Wien 1975) 33 – 94.

Elisabeth *Scheicher*, Schloss Ambras. In: Österreichische Kunsttopographie. Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten, Bd. 47 (Wien 1986) 509 – 623.

Wolfgang *Schieder*, Propaganda. In: Reinhart *Koselleck* (Hg.) Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5 (Stuttgart 1984) 69 – 112.

Anton *Schindling*, Walter *Ziegler* (Hg.), Die Kaiser der Neuzeit (1519 – 1918). Heiliges römisches Reich, Österreich, Deutschland (München 1990).

Harry *Schlipf*, Die neuen Fürsten. Zur Erhebung in den Reichsfürstenstand und zur Aufnahme in den Reichsfürstenrat im 17. und 18. Jahrhundert. In: Volker *Press*, Dietmar *Willoweit* (Hg.), Liechtenstein – Fürstliches Haus und staatliche Ordnung. Geschichtliche Grundlagen und moderne Perspektiven (Vaduz 1987) 249 – 292.

David *Schönherr*, Erzherzog Ferdinand von Tirol als Architect. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 1 (1876) 28 – 44.

Jutta *Schuhmann*, Die Andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategie im Zeitalter Leopolds I. (Berlin 2003).

Heiner *Schulz*, Begriffsgeschichte und Argumentationsgeschichte. In: Reinhard *Koselleck* (Hg.), Historische Semantik und Begriffsgeschichte (Stuttgart 1979) 43 – 74.

Mario *Schwarz* (Hg.), Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz (Wien 2015).

Gertrude *Schwarzenfeld*, Rudolf II.. Ein deutscher Kaiser am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges (München 1979).

Hans *Sedlmayr*, Die politische Bedeutung des deutschen Barock. In: Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heinrich Ritter von Srbik zum 60. Geburtstag (München 1938) 126 – 140.

Ulrike *Seeger*, Dekorationsentwürfe von Carlo Lurago für Schloss Náchod unter Fürst Ottavio Piccolomini. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 70, H. 1 (2007) 89 – 112.

Rudolf *Seibold*, Als Günzburg Residenzstadt war (Günzburg 1993).

Wilfried *Seipel* (Hg.), *Meisterwerke der Elfenbeinkunst* (Wien 2007).

Madelon *Simons*, Erzherzog Ferdinand II. als Statthalter von Böhmen, sein Mäzenatentum und sein künstlerischer Dilettantismus. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 4/5 (2002/2003) 120 – 135.

Madelon *Simons*, “Das Werk erdacht und cirkuliert”. The Position of Architects at the Court of King Ferdinand I. of Bohemia and His Son, Archduke Ferdinand of Austria. In: Marieke *van den Doel* (Hg.), *The Learned Eye. Regarding Art, Theory and the Artist’s Reputation. Essays for Ernst van de Wetering* (Amsterdam 2005) 140 – 149.

Andrea *Sommer-Mathis*, Fest und Festung. Die Wiener Burgbefestigung als Bauplatz von Tanzsälen und Opernhäusern im 16. und 17. Jahrhundert. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, H.64 (2010) 83 – 92.

John *Spielman*, *Leopold I.* (Wien 1981).

Cristina Maria *Stiglmayr*, *Der Palast Karls V. in Granada* (Frankfurt am Main 2000).

Barbara *Stolberger-Rilinger*, *Das Heilige Römische Reich deutscher Nation. Vom Ende des Mittelalters bis 1806* (München 2018).

Barbara *Stollberg-Rilinger*, Herstellung und Darstellung politischer Einheit: Instrumente und symbolische Dimensionen politischer Repräsentation im 18. Jahrhundert. In: Jan *Andres*, Alexa *Geisthövel*, Matthias *Schwenkelbeck* (Hg.), *Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit* (Frankfurt am Main 2005) 73 – 93.

Barbara *Stollberg-Rilinger*, Vormoderne politische Repräsentation als Abbildung und Zurechnung. In: Paula *Diehl*, Felix *Steilen* (Hg.), *Politische Repräsentation und das Symbolische* (Wiesbaden 2016) 133 – 157.

Christina *Strunck* (Hg.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective* (München 2010).

Gudrun *Swoboda*, *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung von 1600 bis 1800* (Wien 2008).

Ilona *Swobodová*, *Zámek Náchod* (Pilsen 2003).

Werner *Telesko* (Hg.), *Die Wiener Hofburg (1835 – 1918). Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des Kaiserforums* (Wien 2012).

Christine *Tauber*, Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von Francois I. (Studien aus dem Warburg-Haus 10, Berlin 2009).

Werner *Telesko*, Mors et Aeternitas. Der Sarkophag für Kaiser Joseph I. in der Wiener Kapuzinergruft. In: Herbert *Karner*, Eva-Bettina *Krems*, Jens *Niebaum*, Werner *Telesko* (Hg.), Sakralisierung des Herrschers an europäischen Höfen. Bau, Bild, Ritual, Musik (1648 – 1740) (Regensburg 2019) 211 – 232.

Peter Tropper Günther *Tropper*, Von der katholischen Erneuerung bis zur Säkularisation (1648 – 1815). In: Wolfram *Herrwig* (Hg.), Geschichte des Christentums in Österreich. Von der Spätantike bis zur Gegenwart (Wien 2005) 281 – 360.

Pierre *Verlet*, Le Château de Versailles (Paris 1985).

Karl *Vocelka*, Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576 – 1612) (Wien 1981).

Michaela und Karl *Vocelka*, Franz Joseph I. Kaiser von Österreich und König von Ungarn (1830 – 1916) (München 2015).

Michaela *Völkel*, Das Bild vom Schloß. Darstellungen und Selbstdarstellungen deutscher Höfe in Architekturstichserien (1600 – 1800) (München 2001).

Ludwig *Volkemann*, Bilderschriften der Renaissance (Leipzig 1996).

Jindrich *Vybiral*, Die Prager Burg im 19. Jahrhundert. In: Werner *Telesko* (Hg.), Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert (Wien 2010) 191 – 205.

Viktorie *Wachsmanová*, Státní Zámek v Náchode (Prag 1952).

Helga *Wagner*, Barocke Festsäle in süddeutschen Klosterbauten (ungedr. Diss. Universität Berlin 1965).

Guy *Walton*, Louis XIVs Versailles (New York 1968).

Martin *Warnke*, Politische Ikonographie. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, H. 2 (2003) 5 – 16.

Barbara *Welzel*, Sichtbare Herrschaft. Paradigmen höfischer Kunst. In: Cordula *Nolte* (Hg.), Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter (Stuttgart 2002) 87 – 107.

Maria *Welzig* (Hg.), Die Wiener Hofburg seit 1918. Von der Residenz zum Museumsquartier (Wien 2018).

Jürgen *Woltz*, Der Kaiserliche Feldmarschall Ottavio Piccolomini. Ein Lebensbild aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. In: Josef Johannes *Schmid* (Hg.), *Arte&Marte*. In Memoriam Hans Schmidt. Eine Gedächtnisschrift seines Schülerkreises (Herzberg 2000) 93- 145.

Karl *Vocelka*, Habsburgische Hochzeiten (1550 – 1600) (Wien 1976) 112.

Catherine *Wilkinson Zerner*, Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain (New Haven 1994).

Hildegard *Wulz*, Die Galleria degli Antichi des Vespasiano Gonzaga in Sabbioneta. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 42 (Petersberg 2006).

Wolfgang *Wüst*, Ius Superioritatis Territorialis. Prinzipien und Zielsetzungen im habsburgisch-insässischen Rechtsstreit um die Markgrafschaft Burgau. In: Hans *Maier*, Volker *Press* (Hg.), *Vorderösterreich in der Frühen Neuzeit* (Sigmaringen 1989) 209 – 228.

Wolfgang *Wüst*, Burgau und die habsburgische Städtepolitik in Vorderösterreich. In: Franz *Quarthal*, Gerhard *Faix* (Hg.), *Die Habsburger im deutschen Südwesten. Neue Forschungen zur Geschichte Vorderösterreichs* (Stuttgart 2000) 137 – 152.

Hendrick *Ziegler*, Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik (Petersberg 2010).

Ivan *Zogler*, *Der Hofstaat des Hauses Österreich* (Wien 1917).

12. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Manuel Castro (1985) – Russische Botschaft in Havanna, online unter
<<https://www.flickr.com/photos/progresivo/5735598244/>>
(6.01.2019).

Abbildung 2: Fotografie des Autors, September 2018.

Abbildung 3: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 2.

Abbildung 4: Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 3.

Abbildung 5: Matthäus Merian: Topographia Provinciarum Austriacarum Austriae, Styriae, Carinthiae, Carniolae, Tyrolis etc. Das ist Beschreibung und Abbildung der fürnembsten Stätt und Plätz in den österreichischen Landen (Frankfurt/Main 1649).

Abbildung 6: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 7: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 8: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 9: Fotografie des Autors, Jänner 2015.

Abbildung 10: Fotografie des Autors, Jänner 2015.

Abbildung 11: Fotografie des Autors, September 2018.

Abbildung 12: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 13: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 14: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 15: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 16: Dominicus *Custos*, Tirolensivm Principum Comitvm. Der Gefürsteten Grafen Zu Tyrol, von Anno 1229. biß Anno 1623, Eigentliche Contrafacturen. Saempt Historischer Beschreibung, auß hieuor außgangnem Latein, durch dessen Autoren verteutschet (Augsburg 1623) 83.

Abbildung 17: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 18: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 19: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 20: Dominicus Custos, Atrium heroicum, Caesarum regum aliarumque summorum ac procerum, qui intra proximum seculum vixere ant hodie supersunt, imaginibus illustre. (Band 1) (Augsburg 1600-1602), online unter <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/eico/seite59.html> (17.02.2019).

Abbildung 21: Ansicht der Stadt Günzburg auf der Wandtafel von Andreas Rauch, 1613. (München, Bayerisches Nationalmuseum).

Abbildung 22: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 23: Uraufnahme der Stadt Günzburg, 1826. Bayerisches Landesamt für Digitalisierung, Breitband und Vermessung. Ausschnitt: Fotografie des Autors.

Abbildung 24: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 25: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 26: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 27: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 28: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 29: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 30: Fotografie des Autors, Juni 2018.

Abbildung 31: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 32: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 33: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 34: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 35: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 36: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 37: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 38: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 39: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 40: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 41: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 42: Nicole *Dacos*, Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt (Stuttgart 2008) 17.

Abbildung 43: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 44: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 45: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 46: GMC Grafiche Milan Cards – 20864 Ed. Tab. DUCALE.

Abbildung 47: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 48: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 49: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 50: GMC Grafiche Milan Cards – 20870 Ed. Tab. PANIZZI.

Abbildung 51: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 52: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 53: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 54: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 55: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 56: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 57: Fotografie des Autors, Juli 2018 .

Abbildung 58: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 59: Dominicus Custos, Atrium heroicum, Caesarum regum aliarumque summorum ac procerum, qui intra proximum seculum vivere ant hodie supersunt, imaginibus illustre. (Band 1) (Augsburg 1600 – 1602), online unter <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/eico/seite12.html> (17.02.2019).

Abbildung 60: Dominicus Custos, Atrium heroicum, Caesarum regum aliarumque summorum ac procerum, qui intra proximum seculum vixere ant hodie supersunt, imaginibus illustre. (Band 1) (Augsburg 1600 – 1602), online unter <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/eico/seite13.html> (17.02.2019).

Abbildung 61: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 62: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 63: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 64: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 65: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 66: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 67: Fotografie des Autors, Juli 2018.

Abbildung 68: Prague Castle Administration, Photo: Jan Gloc 2005.

Abbildung 69: Prague Castle Administration, Photo: Jan Gloc 2005.

Abbildung 70: Prague Castle Administration, Photo: Jan Gloc 2005.

Abbildung 71: Fotografie des Autors, September 2017.

Abbildung 72: ÖNB Kartensammlung und Globenmuseum. Sign. ALB Vues 11323; KAR0514351.

Abbildung 73: Eliska Fucikova, Obrazárna Pražského Hradu (Prag 1998).

Abbildung 74: Daniel Arasse, Der europäische Manierismus (München 1997) 95.

Abbildung 75: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 76: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 77: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 78: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 79: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 80: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 81: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 82: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 83: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 84: Fotografie des Autors, August 2016.

Abbildung 85: Fotografie des Autors, Juli 2017.

Abbildung 86: Louis Surugue, Vue interieure du grand escalier de Versailles, 1721 – 1728, pl.6. Paris, Bibliotheque nationale de France, departement Estampes et photographie, FT 4-VA-422.

Abbildung 87: Louis Surugue, Plafond de l’escalier des Ambassadeurs, 1721 – 1728, pl.24. Paris, Bibliotheque nationale de France, departement Estampes et photographie, FT 4-VA-422.

Abbildung 88: Rolf Toman, Die Kunst des Barock (Köln 1997) 137.

Abbildung 89: Fotosammlung der Universität Bologna, Inv. Nr.: 148514.

Abbildung 90: Juan Carreno de Miranda, Carlos II. Museo del Prado, Inv. Nr. P000642.

Abbildung 91: online unter
<<https://auctions.live-bidder.com/clients/rauch/de/sale/showLot/816/611>> (20.08.2019).

Abbildung 92: Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 4662, 2007.

Abbildung 93: Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 4663, 2007.

Abbildung 94: Universität Wien. Institut für Kunstgeschichte. Diathek.

Abbildung 95: Martin van Meytens. Die Erstverleihung des Sankt-Stephanordens. Um 1758.

Abbildung 96: Jan Erasmus Quellinus, Krönung Kaiser Karls V. in Bologna. Um 1681. KHM Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1766.

Abbildung 97: Jan Erasmus Quellinus, Gefangennahme König Franz I. in der Schlacht von Pavia. Um 1681. KHM Gemäldegalerie, Inv. Nr. 2464.

Abbildung 98: Jan Erasmus Quellinus, Karl V. krönt Philipp II. 1681 datiert. KHM Gemäldegalerie, Inv. Nr. 2452.

13. Abstract

In Mitteleuropa, genauer gesagt im Einflussgebiet der Habsburger, entstanden zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts und der Mitte des 18. Jahrhunderts Räume, die als Spanische Säle bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um Säle auf Schloss Ambras bei Innsbruck (errichtet ab dem Jahr 1569), in der Prager Burg (errichtet ab dem Jahr 1602), auf Schloss Náchod in Nordböhmen (errichtet ab dem Jahr 1650) und in der Wiener Hofburg (errichtet ab dem Jahr 1700). Diese Räume verfügen zwar über verschiedene Gemeinsamkeiten, wie zum Beispiel Grundriss und Lichtführung, sind jedoch von ihrer Ausstattung her ausgesprochen unterschiedlich. Es ist daher erstaunlich, dass dennoch jeder von ihnen als Spanischer Saal bezeichnet wird. Die älteste gesicherte Bezeichnung als Spanischer Saal finden wir in der Prager Burg. Die Quelle mit der Bezeichnung stammt aus dem Jahr 1621. Für die anderen Spanischen Säle ist die Namenszuschreibung zu unterschiedlichen, teilweise späteren Zeitpunkten geschuldet. Die Frage der Namensgebung, Funktionen und Gemeinsamkeiten der Spanischen Säle, ihre Entstehungsgeschichte sowie die Geschichte ihrer Auftraggeber ist das Thema dieser Forschungsarbeit. Für die vorgestellten Säle sind Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (Ambras), Kaiser Rudolf II. (Prag), Octavio Piccolomini (Náchod) und Kaiser Leopold I. (Wien) als Bauherren verantwortlich. Schnell kristallisierte sich heraus, dass die Biographie des Octavio Piccolomini ein bisher unbearbeitetes Desiderat darstellt. Daher ist es angebracht seiner Biographie etwas mehr Platz in dieser Arbeit einzuräumen. Der älteste der Spanischen Säle, jener auf Schloss Ambras, strahlte auch auf fürstliche Residenzen nördlich (Günzburg) und südlich (Sabbioneta) der Alpen aus. Diese beiden Anlagen sowie deren Auftraggeber, Markgraf Karl von Burgau (Günzburg) und Vespasiano Gonzaga (Sabbioneta) sind ebenfalls Gegenstand dieser Untersuchung. Die Beschäftigung mit der Kunstpatronanz Kaiser Leopold I. kann nicht ohne einer Auseinandersetzung mit Schloss Schönbrunn stattfinden. Überlegungen zur Namensfindung von Schloss Schönbrunn vor dem Hintergrund der in der Arbeit ausführlich beschriebenen politischen Verhältnisse stellen eine spannende These zur Diskussion.