

FRIEDRICH POLLEROS

Romanitas in der habsburgischen Repräsentation von Karl V. bis Maximilian II.

Es ist eine bekannte Tatsache, dass sich die Kaiser der Frühen Neuzeit in der Tradition ihrer antiken Vorgänger gesehen haben bzw. so gesehen wurden. Deutlichste Zeugnisse dafür sind die Porträtserien, vielfach in Form von Münzbildnissen, die mit Caesar oder Augustus beginnen und bis zum regierenden Herrscher reichen¹. Eines der ersten gedruckten Beispiele war Johann Huttichs 1525 in Latein und ein Jahr später in Deutsch erschienenes Werk *Imperatorum romanorum libellus | Römische keyser abcontravegt vom ersten Caio Julio an unz uff den jezigen H.K. Carolum*, das auf antiken Münzbildnissen basierte².

Zwei Bücher seien stellvertretend für die anderen genannt; zunächst das Werk des Wiener Humanisten Johannes Cuspinian *Ein außßerleßne Chronicka von C. Julio Cesare dem ersten/ biß auff Carolum quintum dieser zeit Rhömischen Keyser [...]*, das 1551 mit kaiserlichem Privileg in Straßburg publiziert wurde und als letzte Abbildungen die Medaillonporträts von Karl V. und seinem Bruder enthält (Abb. 1). Eine besonders schöne Ausgabe mit Farbholzschnitten publizierte Hubert Goltzius 1557 in Antwerpen unter dem Titel *Vivae omnium fere imperatorum imagines, a C. Julio Caes. usque ad Carolum V. et Ferdinandum eius fratrem*³.

Wie diese Beispiele zeigen, orientierte sich auch die künstlerische Produktion der imperialen Ikonographie direkt an den römischen Vorbildern. Doch dies gilt für die Kunst der Renaissance insgesamt, sodass es problematisch erscheint, entsprechende politische Ansprüche von einer rein ästhetischen Antikenrezeption zu unterscheiden. Vor diesem Hintergrund möchte ich daher im Folgenden versuchen, einen Überblick über die Repräsentation *all'antica* der Habsburgerkaiser von Karl V. bis zu Maximilian II. zu geben.

KARL V.

Innerhalb der Repräsentation Kaiser Karls V. lässt sich die Repräsentation *alla romana* in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre besonders deutlich in Spanien feststellen, da es dort zu einem deutlichen Stilwandel kam. Fernando Checa hat dies wohl zu Recht als Folge der Königskrönung von 1520 bzw. vor allem der Kaiserkrönung von 1530 gesehen. Schon anlässlich seiner Vermählung im Jahre 1526 fasste Karl V. den Beschluss zum Bau eines Palastes sowie zum Neubau der Kathedrale in Granada. Der an die Alhambra anschließende Residenzbau war bereits 1528 von Pedro Machuca in seinem Grundriss fixiert, wurde jedoch erst nach dem Tod des Kaisers vollendet. So entstand die Südfassade mit der Serliana über dem Portal in den Jahren 1533–55, während der runde Innenhof

¹ Johannes AMANN-BUBENIK, Kaiserserien und Habsburgergenealogie – eine poetische Gattung, in: Manuel BAUMBACH (Hg.), *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike* (Heidelberg 2000) 73–89; Gabriele VITÁSEK, *Das EFFLIGIERVM CAESARVM OPVS*, eine illuminierte Kaiserreihe von 1580, in: *Frühneuzeit-Info* 11 (2000) Heft 2, 28–49, hier 35–41.

² Milan PELC, *Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance* (Studies in Medieval and Reformation Thought 88, Leiden–Boston–Köln 2002) 28f, Abb. 7f., Kat.-Nr. 86ff.

³ PELC, *Illustrium imagines* Kat.-Nr. 77 (mit Ausgaben in deutscher, italienischer, französischer und spanischer Sprache); Francis HASKELL, *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit* (München 1995) 27.



Abb. 1: Karl V. und Ferdinand I., Medaillonporträts in: Johannes CUSPINIAN, Ein außerleßne Chronicka, Holzschnitte, 1530; Wien, Privatbesitz (Foto: Friedrich Polleroß).

schon die Route des Triumphzuges der altrömischen *Via Triumphalis* folgte⁸. Dafür wurden einerseits die Bögen des Konstantin, des Septimius Severus und des Titus mit Gemälden und Inschriften aktualisiert (Abb. 2). Andererseits griff Peruzzi bei den ephemeren Triumphbögen auf einen „tono deliberamente classicista“ zurück⁹.

Auch Giulio Romano verband bei seinem Triumphbogen 1541 in Mailand den antiken Typus des Triumphtores mit Reiterstatue des Drusus Germanicus mit dem über die Feinde springenden Reiterporträt des Trajan. Als Quellen könnten ihm entweder direkt antike Sesterzen oder deren zeitgenössische Darstellungen in Handbüchern zur römischen Numismatik gedient haben¹⁰.

erst ab 1556 von Pedros Sohn Luis Machuca errichtet wurde. Der Bau erweist sich sowohl durch den schlichten Hof mit Säulen als auch durch die aufwendigen Fassaden im Stil der Hochrenaissance eindeutig als Zeugnis imperialer Hofhaltung⁴.

Noch offensichtlicher ist der Traditionsbruch bei der von Diego de Siloé erbauten Kathedrale, die neben der Kapelle der katholischen Könige das Mausoleum der neuen Herrscherdynastie aufnehmen sollte. Der Chor steht zwar in seiner Höhererstreckung noch in der Tradition der Kathedralgotik, aber seine Architektursprache ist ebenso wie jene der Puerta del Perdón von 1536 frei von allen mittelalterlichen Reminiszenzen⁵. Ein charakteristisches Detail der Selbststilisierung Karls V. beweist, dass es sich bei diesen Stilbrüchen nicht um Zufälle handelt: Zur gleichen Zeit veränderte der Kaiser nämlich seine Haartracht von schulterlang und bartlos auf kurz und bärtig „al modello de Marco Aurelio y se ajustaba más al concepto imperial de los italianos“⁶.

Antikenrezeption in Form und Inhalt boten vor allem die Triumphbögen, die ab 1529 in den italienischen Städten zu Ehren Karls V. errichtet wurden, darunter jene von Perino del Vaga in Genua, Baldassare Peruzzi in Rom oder Giulio Romano in Mailand⁷. Besonders nahe liegend war die Demonstration der Parallele zwischen antikem und modernem Rom natürlich beim Einzug Karls V. in der Tiberstadt 1536, da hier

⁴ Fernando CHECA CREMADES, Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento (Madrid 1999) 119–127.

⁵ Ebd. 116–119.

⁶ Diane H. BODART, Algunos casos de anacronismo en los retratos de Carlos V, in: Boletín del Museo del Prado 18 (2000) Nr. 36, 7–24, hier 9.

⁷ Fernando CHECA CREMADES (Hg.), Carolus (Ausstellungskatalog, Toledo 2000) Kat.-Nr. 235, 240 und 243.

⁸ Maria Antonietta VISCEGLIA, Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi, in: Dimensioni e problemi della ricerca storica 2 (2001), 5–50.

⁹ Roy STRONG, Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650 (Woodbridge 1986) 75–87, Abb. 59; CHECA CREMADES, Carlos V. 204, 206–208, Abb. 122 und 123; zu Peruzzis archäologischer Tätigkeit siehe: Margaret DALY DAVIS, Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 71, Wiesbaden 1994) 13–14, Abb. 4 und 5.

¹⁰ Walter LIEDTKE, The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500–1800 (New York 1989) 145, Kat.-Nr. 5 und 7.

Diese Verzahnung von wissenschaftlicher und künstlerischer Antikenrekonstruktion kennzeichnet auch die niederländischen Triumphbögen dieser Zeit¹¹. Im Jahre 1539 schuf der habsburgische Hofmaler Pieter Coecke van Aelst mit der ersten niederländischen Vitruvausgabe unter dem Titel *Die Inventie der colommen* sowie einer Übersetzung des auf Vitruv basierenden Architekturtraktates von Sebastiano Serlio, dem Schüler und ‚Sprachrohr‘ Peruzzis, die Grundlagen für eine wissenschaftliche Antikenrezeption in der niederländischen Architektur¹². Die in diesen beiden Büchern vorgestellten Säulenordnungen wurden schon ein Jahr später beim Einzug Karls V. in Valenciennes realisiert¹³. Derselben Muster bediente sich Coecke van Aelst bei den 1549 zum kostspieligen Einzug des Kaisers und seines Sohnes Philipp II. in Antwerpen geschaffenen Triumphbögen¹⁴. Besonders eindrucksvoll war schließlich eine der aus diesem Anlass errichteten Ehrenpforten in Brüssel, da sie mit Dreiportalanlage, Rundtempel, Obelisken und Monumentalsäulen gleich mehrere antike Triumphalmotive miteinander verband¹⁵.

Tatsächlich hatte die niederländische Statthalterin Maria von Ungarn ein besonderes Interesse an vitruvianischer Architektur, besaß sie doch in ihrer Bibliothek vier Bücher Serlios und mehrere Vitruv-Ausgaben. Coecke van Aelst war wohl „the court expert on ‚antique‘ architecture“ und widmete ihr seine französischen bzw. niederländischen Serlio-Ausgaben der Jahre 1542, 1546 und 1550¹⁶.

Trotz mancher Vorstufen wie der schon beim Grabmal für Erzherzogin Isabella, der Schwester des Kaisers, 1526 vom Romanisten Jan Gossaert eingesetzten modernen Stilformen¹⁷, gilt daher die Reise Karls V. als hauptsächlicher Motor der Verbreitung der architektonischen Hochrenaissance in dieser Region¹⁸. Es wird sogar die Meinung vertreten, dass der neue Stil in den Niederlanden zunächst „von einem stark imperialen Charakter geprägt“ war und „der Verstärkung des habsburgischen Ideals von einem neuen europäischen Kaiserreich“ dienen sollte¹⁹.

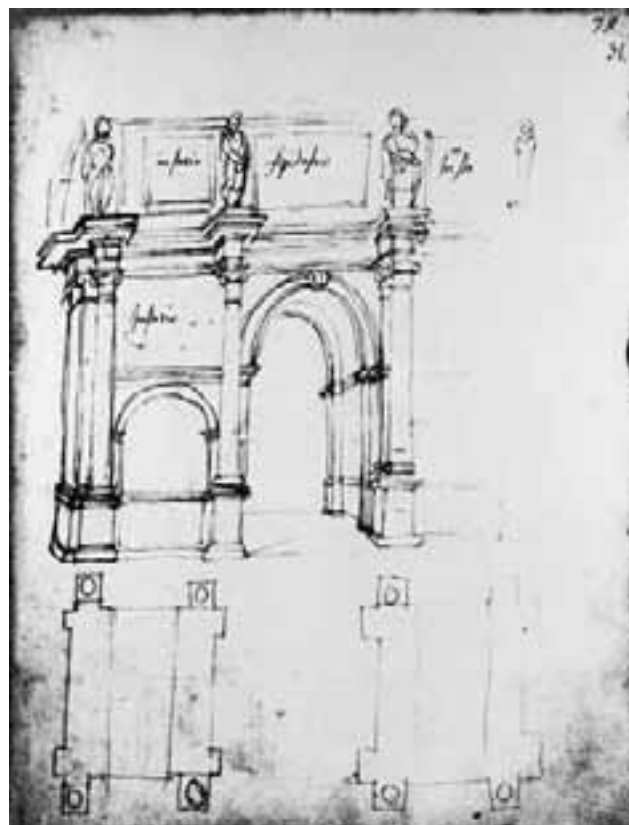


Abb. 2: Adaptierung des Konstantinsbogens zum Einzug Kaiser Karls V., Entwurfszeichnung von Baldassare Peruzzi oder Jacomo Melinghino im Sieneser Skizzenbuch, 1536 (nach STRONG, Art and Power).

¹¹ STRONG, Art and Power 87–91.

¹² DALY DAVIES, Archäologie Kat.-Nr. 1.10 und 3.3.

¹³ Yona PINSON, L'évolution du style renaissant, dans les entrées de Charles Quint à Valenciennes (1540–1549), in: Gazette des Beaux-Arts 131 (1989) 201–213; Bob van den BOOGERT, Jacqueline KERKHOFF (Hg.), Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505–1558 (Ausstellungskatalog, Zwolle 1993) Kat.-Nr. 185, 186 und 187.

¹⁴ Anne SCHUNICHT-RAWÉ, Vera LÜPKES (Hgg.), Handbuch der Renaissance. Deutschland, Niederlande, Belgien, Österreich (Köln 2002) 380f.

¹⁵ BOOGERT, KERKHOFF, Maria van Hongarij, Kat.-Nr. 178.

¹⁶ Krista de JONGE, The Architectural Enterprises of the Emperor and his Court in the Low Countries, in: CHECA CREMADES, Carolus 35–53, hier 41–46.

¹⁷ Zur frühen Antikenrezeption bei Gossaert siehe: SCHUNICHT-RAWÉ, LÜPKES, Handbuch 366f.

¹⁸ Bob van den BOOGERT, De triomfen van de keizer. De verheerlijking van Karel V en de toepassing van antieke motiven in de Nederlandse kunst, in: BOOGERT, KERKHOFF, Maria 228–233.

¹⁹ Konrad OTTENHEYM, „Die Liebe zur Baukunst nach Maß und Regeln der Alten“ – Der Klassizismus in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts, in: Jörgen BRACKER (Hg.), Bauen nach der Natur – Palladio. Die Erben Palladios in Nordeuropa (Ostfildern 1997) 127–146, hier 128.

Für die Entwicklung in Deutschland lassen sich solche Thesen wohl nicht so eindeutig formulieren²⁰, aber auch der 1550 nach einem Entwurf von Georg Pencz geschaffene große Triumphbogen in Nürnberg folgte sowohl durch die Titulatur Karls als *IMPERATOR CAESAR* als auch durch die – wie die Beschreibung betont – *Seulen auff Corinthische art* und die Rustika den italienischen Vorbildern²¹.

Die ideologische Besetzung neoantiker Formen scheint tatsächlich plausibel, da die formale Antikenrezeption mit einer entsprechenden Panegyrik einherging. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Reliefs der oben genannten spanischen Residenz sowie mehrere Mailänder Prunkrüstungen Karls V. zu nennen, da der Herrscher hier auch ikonographisch in die Tradition seiner antiken Vorgänger eingereiht wurde. Nach der Krönung in Bologna im Jahre 1530 war es vor allem der Feldzug des Habsburgers nach Tunis im Jahre 1535, der eine neuerliche Welle retrospektiver Texte sowie Bilder hervorbrachte, und Karl wurde nun mehrfach als neuer Scipio Africanus verherrlicht²². Ein besonders schönes Beispiel dafür ist der Prunkschild, den Ferdinand I. bei Filippo Negrolli um 1540 als Geschenk für seinen Bruder anfertigen ließ: durch die Darstellungen der vier römischen Afrikahelden Scipio, Caesar, Augustus und Claudius sowie des Medusenhauptes wird der Habsburger sowohl als neuer Africanus gepriesen als auch als neuer Perseus, dessen Gegner beim Anblick des Medusenhauptes zu Stein erstarren müssen²³.

Auf dem Paradeschild nach einer Zeichnung von Giulio Romano aus der gleichen Zeit wurde die Darstellung Karls V. sowohl durch die antike Rüstung und Herrschaftszeichen als auch durch die bekrönende Victoria und die typologische Gleichsetzung mit Neptun sowie Herkules den Repräsentationsformen der altrömischen Imperatoren angeglichen²⁴.

Analog dazu verweisen etwa die Darstellungen des Neptun von Niccolò da Corte und Juan del Campo sowie eine Allegorie des Friedens von Juan de Orea aus der Zeit um 1550 an der Fassade des Palastes in Granada auf die Beherrschung des Meeres und den Triumph des Friedens nach antikem Vorbild²⁵.

Neben dem Meeresgott und dem Tugendhelden, der auch den Spanienbezug verkörperte²⁶, muss schließlich Jupiter als dritte wichtige mythologische Identifikationsfigur genannt werden, die Karl V. mit seinen römischen Vorgängern gemein hat. Besonders eindringlich führt dies eine Silbermedaille von Leone Leoni aus dem Jahre 1549 vor, deren Avers den Kaiser mit Lorbeerkranz zeigt, während auf der Rückseite der Sturz der Giganten auf den Sieg über die protestantischen Kurfürsten in der Schlacht bei Mühlberg verweist²⁷.

Auf diesen Sieg des Kaisers bezieht sich bekanntlich auch das Reiterporträt Tizians im Prado, das in unterschiedliche ikonographische Traditionen eingereiht wurde. Neben dem Motiv des heiligen Georg oder Jakob sowie der allgemeinen *Miles Christi*-Thematik wurden mehrfach auch antike Wurzeln für die Bilderfindung namhaft gemacht, da der Kaiser selbst ja mit seinem Ausspruch *veni, vidi, Deus vixit* seinen Sieg an der Elbe in eine Reihe mit der Überquerung des Rubicon durch Caesar und der göttlichen Unterstützung von Konstantin gestellt hatte²⁸. Vor allem die ungewöhnliche Lanze Karls wurde daher mit der römischen *hasta* verglichen, wie sie auf antiken Kaisermünzen mehrfach

²⁰ 1538 wurden etwa in Hamburg die Stiche von der Kaiserkrönung Karls V. angekauft, um den Einzug des Landesherrn Christian III. von Dänemark vorzubereiten: Jörgen BRACKER, Renaissance und Palladianismus in Hamburg und Norddeutschland, in BRACKER (Hg.), Palladio 147–169, hier 147.

²¹ CHECA CREMADES, Carolus, Kat.-Nr. 242.

²² CHECA CREMADES, Carlos V. 196ff.

²³ Wilfried SEIPEL (Hg.), Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas (Ausstellungskatalog, Wien 2000) Kat.-Nr. 388.

²⁴ CHECA CREMADES, Carlos V., Kat.-Nr. 201. Zur Herkules-Identifikation siehe: Friedrich POLLEROSS, From the “exemplum virtutis” to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation. In: Allan ELLENUS (Hg.), Iconography, Propaganda, Legitimation (The Origins of the Modern State in Europe 13th–18th Centuries 7, Oxford–New York 1998) 37–62.

²⁵ CHECA CREMADES, Carolus, Fig. 144, 172f.

²⁶ Fernando CHECA CREMADES, Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl V. und die Kunst, in: SEIPEL, Karl V., 34–55, hier 38–39; Ludwig SCHRADER, Herkules-Darstellungen in der spanischen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, in: Walther KILLY (Hg.), Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten (Wolfenbütteler Forschungen 27, Wiesbaden 1984) 49–71.

²⁷ SEIPEL, Karl V., Kat.-Nr. 264.

²⁸ Sylvia FERINO-PAGDEN, Des Herrschers „natürliches“ Idealbild: Tizians Bildnisse Karls V., in: SEIPEL, Karl V., 65–75, hier 70f; CHECA CREMADES, Carolus 269–272.

zu sehen ist. Von den entsprechenden antiken Reiterbildnissen sind besonders die *Profectio Augusti* (Trajans) – der Aufbruch in die Schlacht – sowie die *Decursio* (Neros) – der Blick des Feldherren über das Schlachtfeld – zu nennen. Das letztgenannte Motiv mit steigendem Pferd lässt sich formal und inhaltlich besonders gut mit Tizians Gemälde vergleichen²⁹.

Ebenso wie Tizian vielleicht die antiken Wurzeln seiner Darstellung bewusst mit christlichen Motiven im Sinne einer *Superatio* verband, sind auch die Skulpturen Leone und Pompeo Leonis ikonographisch vielfältig. Den antikisierenden Grundzug führen jedoch nicht nur die Materialien Bronze und Marmor vor, sondern etwa auch die klassische Nacktheit beim Standbild des Kaisers als Sieger über den Furor nach Vorbildern auf römischen Münzen³⁰ sowie die Rüstung *alla romana* bei Büsten Karls V. (in Madrid) und Philipps II. (in New York)³¹. Der „klassische und bewusst römische Ausdruck“ dieser Skulpturen sollte nach Meinung von Fernando Checa ursprünglich als „konkreter Bezug“ auf die Hoffnungen Karls verweisen, Philipp II. auch auf dem Kaiserthron seinem Vater nachfolgen zu lassen. Nach dem Scheitern dieser Pläne hätten die Skulpturen *all'antica* daher „ihren Sinn verloren“ und seien deponiert worden³².

Eine solche Deutung wird zunächst durch die Tatsache gestützt, dass Karls Hofbildhauer Leone Leoni nicht nur vermutlich über die größte private Sammlung antiker Kopien seiner Zeit verfügte, sondern auch Maria von Ungarn zum Kauf von Antikenkopien aus der Werkstatt Primaticcios überredete³³. Die niederländische Statthalterin engagierte daraufhin den Neapolitaner Bildhauer Luca Lancia aus Fontainebleau zur Anfertigung von *antiquaiges* aus Gips für das Lustschloss Mariemont³⁴.

Die politische Dimension dieser spanisch-niederländischen Antikenrezeption wird vor allem durch Geschenke aus Rom unterstrichen. 1562 erhielt nämlich Philipp II. von Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano – als Ersatz für die vom Papst dem spanischen König zugeordneten, aber von Großherzog Cosimo an sich gebrachten antiken Originale – zwölf Büsten römischer Caesaren und eine Büste Karls V. der Bildhauer Sormano und Bonanome sowie einen Bronzenachguss des Dornausziehers geschenkt. 1568 folgte eine weitere Serie von zwölf Imperatorenbüsten als Geschenk von Papst Pius V. Obwohl Philipp II. gut hundert antike Skulpturen (in Original und Kopie) besaß und eine Imperatorensérie im Garten von Aranjuez aufstellen ließ, scheint er den Antiken ein zunehmend geringer werdendes Interesse entgegengebracht zu haben³⁵. Egal, ob dies aus wachsender Abneigung gegen die heidnische Antike oder aus der zunehmenden Liebe zur Malerei resultierte, es wirkt wie eine Bestätigung der These von Fernando Checa, dass der spanische König 1578 seine 24 aus Rom erhaltenen Imperatorenbüsten Kaiser Rudolf II. zum Kauf anbot³⁶.

FERDINAND I.

Karls jüngerer Bruder wurde 1530 zum Römischen König gewählt und sicherte 1556 die Kaiserkrone für die österreichische Linie des Hauses. Es scheint daher naheliegend, dass die aus dieser Situation resultierende Rivalität zwischen den beiden Brüdern bzw. deren Nachkommen auch in Mitteleuropa eine entsprechende Legitimationsstrategie zur Folge hatte. In scheinbarem Gegensatz zu

²⁹ Luba FREEDMAN, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens* (University Park, PA 1995) 127–133, Abb. 47.

³⁰ Mechthild NEUMANN, *Pompeo Leoni – um 1530–1608. Ein italienischer Bildhauer am Hofe Philipps II von Spanien* (phil. Diss., Bonn 1977) 57–64; *Los Leoni (1509–1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio del la Corte de España* (Ausstellungskatalog, Madrid 1992) Kat.-Nr. 1.

³¹ NEUMANN, *Leoni* 66; *Los Leoni*, 97, Fig. 7–9.

³² CHECA CREMADES, *Carlos V.* 41.

³³ Francis HASKELL, Nicholas PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1550–1900* (New Haven–London ²1982) 5.

³⁴ Bob van den BOOGERT, *Macht en Pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije*, in: BOOGERT, KERKHOFF, *Maria von Ungarn* 269–301, hier 288.

³⁵ Miguel MORÁN TURINA, Pilar LEÓN, *Die Sammlung Klassischer Skulptur im Prado*, in: Stephan F. SCHRÖDER, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, Bd. 1. (Mainz 1993) 1–39, hier 6f.

³⁶ Karl Friedrich RUDOLF, „*Antiquitates ad ornatum hortorum spectantes*“ (Coleccionismo, Antigüedad clásica y jardín durante el siglo XVI en las cortes de Viena y Praga), in: Adán y Eva en Aranjuez. *Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria* (Madrid 1992) 15–34, hier 24 und 28.



Abb. 3: Ferdinand I., Marmorbüste, um 1522; Staré Hradý, Schloss (nach SEIPEL, Ferdinand I.).

dieser Vermutung oder vielleicht gerade deshalb finden wir die ersten antikisierenden Darstellungen Ferdinands bereits in den frühen 1520er Jahren und damit vor jenen seines kaiserlichen Bruders. So wurde der Erzherzog schon um 1522 in einer Marmorbüste im Schloss Staré Hradý im Harnisch *alla romana* dargestellt (Abb. 3), während Karl damals noch in der traditionellen Weise mit zeitgenössischer Kleidung porträtiert wurde³⁷.

Derselbe Befund zeigt sich in der Architektur, wenn wir das Portal des königlichen Zeughauses in Wiener Neustadt (Abb. 4) mit der formal sehr verwandten Eingangslösung des Schlosses Breda vergleichen. Graf Hendrik III. von Nassau, der als Feldherr und Vertreter Karls V. 1530 gleich hinter dem Kaiser am Einzug in Bologna teilgenommen hatte, ließ gemeinsam mit seiner spanischen Gattin Mencía de Mendoza³⁸ nach der Rückkehr seine Residenz von italienischen Künstlern in moderner Form umgestalten. Damit wurde er zu einer „Schlüsselfigur für die Vermittlung der italienischen Renaissance“ in die Niederlande³⁹. Während aber das Portal in Breda mit dem Wappen Karls V. vom Bologneser Künstler und Raffael-Mitarbeiter Tommaso Vincidor erst um 1534/35 geplant wurde⁴⁰, war das Relief mit dem Wappen Ferdinands I. laut Inschrift bereits 1524 vollendet worden und damit einige Jahre vor den ersten Renaissance-Planungen des Kaisers in Spa-

nien. Stilistisch schließt das Wiener Neustädter Portal von Francesco da Pozzo an die Wiener Frührenaissance oberitalienischer Prägung an⁴¹. Da die antikisierende Inschrift Ferdinand jedoch nicht nur als Enkel des *CAESAR AUGUSTUS* Maximilian, sondern auch als Bruder des *IMPERATOR* Karl nennt⁴², können wir wohl davon ausgehen, dass die Gestaltung ein politisches Programm visualisierte. Vielleicht hat Ferdinand I. sogar bewusst das Formenvokabular der Frührenaissance

³⁷ Wilfried SEIPEL (Hg.), Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie (Ausstellungskatalog, Wien 2003) Kat.-Nr. IV.24.

³⁸ Die Gräfin verfügte selbst über einen nicht unbedeutenden Bestand von Antiken, den sie ihrem Cousin vererbte: CHECA CREMADES, Carolus, Kat.-Nr. 189–190.

³⁹ SCHUNICHT-RAWE, LÜPKES, Handbuch 338f.

⁴⁰ BOOGERT, KERKHOFF, Maria von Hungarije, Kat.-Nr. 181–182.

⁴¹ Eckart VANCSEA, Wien I., Portal der Salvatorkirche/ Wiener Neustadt (Nö.), Portal des ehemaligen Zeughauses, in: Artur ROSENAUER (Hg.), Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3 (München–Berlin–London–New York 2003), Kat.-Nr. 44 und 45. Die Anregungen dazu könnten auch auf graphische Vorlagen zurückgehen: Mathias F. MÜLLER, Die Kunstpatronanz Ferdinands I. im Spiegel der zeitgenössischen Druckgraphik, in: SEIPEL, Ferdinand I. 214–229, hier 221f. Auch die 1530 von Ferdinand I. gestiftete Salm-Tumba steht noch in der Tradition der oberitalienischen Frührenaissance: Karl SCHÜTZ, Die bildende Kunst in Österreich während der Herrschaft Ferdinands I., in: SEIPEL, Ferdinand I., 190–199, hier 194.

⁴² Gertrud BUTTLAR, Das Kaiserliche Zeughaus zu Wiener Neustadt, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich 59 (1993) 27–53; SEIPEL, Ferdinand I., Kat.-Nr. III.11.



Abb. 4: Portal des königlichen Zeughauses in Wiener Neustadt, 1524 (Foto: Bundesdenkmalamt, Wien).

seiner Amtsvorgänger Matthias Corvinus sowie Władisław Jagiello (1471–1516)⁴³ mit der von Maximilian I. propagierten Ideologie der *Translatio imperii* verbunden⁴⁴.

In Wien scheint aber darüber hinaus die Vorstellung der Stadt als *Kayserlicher Sitz und Pallast* eine nicht unwesentliche Rolle gespielt zu haben. Sie findet sich noch 1619 in der deutschen Ausgabe von Lazius, wobei von einem Aufenthalt der Kaiser Tiberius, Drusus Germanicus, Caligula, Sergius Galba, Vespasian, Nerva, Trajan und Marc Aurel berichtet wird⁴⁵.

Ähnlich ambivalent kann Ferdinands architektonisches Hauptwerk der Frühzeit, das ab 1534 von Giovanni Spazio errichtete Belvedere in Prag, gedeutet werden. Dieses so genannte Lusthaus der Königin Anna folgte nämlich dem Typus der königlichen Villa im Tierpark von Nyék bei Buda vom Ende des 15. Jahrhunderts bzw. der ebenfalls jagiellonischen Villa im Tierpark Ovenec bei Prag⁴⁶. Die Reliefs mit Darstellungen der Habsburger (darunter der Sieg Karls V. in Tunis), antiker Heroen (Alexander der Große, Mucius Scaevola) und der Arbeiten des Herkules von Paolo della Stella (1540–52) sprechen für eine bewusste „Verknüpfung der Dynastie mit Herrschern und Heroen des Altertums“⁴⁷. Andererseits passen die Szenen aus den Metamorphosen des Ovid zu einem der Rekreation dienenden Gartengebäude⁴⁸. Aber als „erste Gartenvilla ihrer Art in Mitteleuropa“ (oder zumindest als frühes Beispiel) vertrat der Bau Ferdinands I. nicht nur das römische Ideal des *rus in urbe*⁴⁹, sondern griff auch aktuelle Motive aus dem Architekturtraktat des Sebastiano Serlio auf. So wurden etwa die Rahmen der Portale direkt nach einem antiken Vorbild bei Spoleto gestaltet⁵⁰. Die Lösung wird von Serlio als *different [...] von allen anderen, so ich in der antiquitet ye gesehen hab* beschrieben und *representiert ain gross dapfferkeit*⁵¹, weshalb sie bestens zum heroischen Programm der Reliefs passt. Meiner Meinung nach könnte aber auch die Gliederung des Obergeschosses mit Fenstern und Wandnischen auf das Werk Serlios zurückgehen.

Bisher unbeachtet blieb in diesem Zusammenhang jedoch die Tatsache, dass die 1542 im Verlag von Pieter Coecke van Aelst in Antwerpen herausgegebene deutsche Ausgabe des Architekturtraktes König Ferdinand I. gewidmet wurde und dessen Wappen auch auf dem Titelblatt prangt (Abb. 5). In der Widmung schreibt der niederländische Hofkünstler, dass er durch Ferdinands Hofmaler Jacob Seisenegger aufgefordert worden war, eine deutsche Ausgabe des Traktates zu publizieren und diese Ferdinand I. zu widmen, da der Römische König *nit allein vber alle Fursten teuscher nacion alle kunsten lieb haben, sunder auch in der Architectur der aller synnreichest ist*. In der Österreichischen Natio-

⁴³ Zur mitteleuropäischen Frührenaissance unter Matthias Corvinus, Ladislaus und Maximilian I. siehe: Thomas DA COSTA KAUFMANN, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800* (Köln 1998) 40–52, 71–79; Hanna NOGOSSEK, *Die Wege der Renaissance nach Buda, Prag und Krakau. Übernahme und Aneignung neuer Kunstströmungen*, in: Evamaria ENGEL, Karen LAMBRECHT, Hanna NOGOSSEK (Hgg.), *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa* (Berlin 1995) 47–59; Dietmar POPP, Robert SUCKALE (Hgg.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit* (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 21, Nürnberg 2002).

⁴⁴ Mathias F. MÜLLER, *Das Portal des kaiserlichen Zeughauses zu Wiener Neustadt und der antiquarische Repräsentationsstil in Österreich*, in: Matthias PFAFFENBICHLER (Hg.), *Ferdinand I. Herrscher zwischen Blutgericht und Türkenkriegen* (Ausstellungskatalog, Wiener Neustadt 2003) 74–81.

⁴⁵ Heinrich ABERMANN (Wien 1619) II/7.

⁴⁶ Vgl. Miklós HORLER, *Die königliche Villa in Buda-Nyék*, in: Gerd BIEGEL (Hg.), *Budapest im Mittelalter* (Schriften des Braunschweigischen Landesmuseums 62, Braunschweig 1991) 392–403; Tomáš DURDIK, Petr CHOTEBOR, *Der jagiellonische Umbau der Burg im Königlichen Tiergarten (Stromovka) in Ovenec bei Prag/ István FELD, Die Bauten König Władisławs II. und die Verbreitung der Renaissance-Architektur in Ungarn*, in: POPP, SUCKALE, *Jagiellonen* 299–306/307–316.

⁴⁷ DA COSTA KAUFMANN, *Höfe* 162.

⁴⁸ SEIPEL, *Ferdinand I.*, Kat.-Nr. 23–25.

⁴⁹ DA COSTA KAUFMANN, *Höfe* 159–161, der spanische Wurzeln vermutet und das ungarische Vorbild ablehnt.

⁵⁰ Oskar POLLAK, *Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520–1600*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 29 (1910) 85–170, hier 96f., Fig. 12 und Taf. VIII; Ivan P. MUCHKA, *Die Bautätigkeit Kaiser Ferdinands I. in Prag*, in: SEIPEL, *Ferdinand I.*, 248–257.

⁵¹ [Sebastiano SERLIO,] *Die gemaynen Reglen von der Architectur uber die funf Manieren der Gebeu, zu wissen, Thoscana, Dorica, Corinthia, und Composita, mit den Exemplen der Antiquitaten so durch den merern Tayl sich mit der Leer Vitruvii vergleychen* (Antwerpen 1542) 4. Buch, Cap. VIII, fol. 50.



Abb. 5: Titelblatt der deutschen Serlio-Ausgabe mit Wappen Ferdinands I., 1542; Wien, ÖNB (Foto: ÖNB).



Abb. 6: Schweizer Tor der Wiener Hofburg, 1552/53 (Foto: Friedrich Polleroß).

nalbibliothek hat sich sogar das dem Herrscher überreichte Exemplar mit Widmungsinschrift auf dem Einband und lavierten Illustrationen erhalten⁵².

Seit den späten 1540er Jahren, als die zwischen den beiden Brüdern umstrittene Nachfolge der Kaiserwürde heftig diskutiert und schließlich zugunsten der österreichischen Linie des Hauses durchgesetzt wurde⁵³, kam es jedenfalls zu einem ‚repräsentativen Schub‘ des Wiener Hofes. 1547 ernannte Ferdinand Hermes Schallautzer zum obersten Superintendenten der königlichen Gebäude in Wien⁵⁴. Es überrascht daher nicht, dass der Römische König auch beim Umbau der Wiener Hofburg von Francesco de Pozzo ab 1549 moderne, d. h. vitruvianische Bauformen – sogar gegen den Widerstand der einheimischen Bau- und Steinmetzmeister – durchsetzte. Diese repräsentativen Bestrebungen erreichten mit dem so genannten Schweizer Tor 1552/53 ihren ersten Höhepunkt (Abb. 6). Im Unterschied zur durchaus schlichten und im Kern altertümlichen Form der Hofburg markiert dieses Portal formal und ikonographisch eindeutig imperialen Anspruch⁵⁵. In den Detailformen der Rosetten auf den Kapitellen oder der Stierschädel auf dem Fries folgte man ziemlich genau dem von Serlio vorgestellten Beispiel einer dorischen Ordnung auf dem *Foro boarico* (IV. Buch, Kap. 6, fol. 19). Darüber hinaus waren die Innenräume mit Kassettendecken in der von Serlio empfohlenen Art geschmückt, der 1556–58 errichtete Erweiterungstrakt an der Nordwestecke der Hofburg zur Stadt mit Arkaden

⁵² ÖNB, Signatur 72.0.57/ Hss. ES 662.

⁵³ SEIPEL, Ferdinand I., Kat.-Nr. VII.9.

⁵⁴ MORIZ DREGER, Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhundert (Österreichische Kunsttopographie 14, Wien 1914) 137.

⁵⁵ SEIPEL, Ferdinand I., Kat.-Nr. III.21; Eckart VANCSA, Wien I., Hofburg, in: ROSENAUER, Spätmittelalter, Kat.-Nr. 51.



Abb. 7: Arkadenhof der Stallburg der Wiener Hofburg, um 1560 (Foto: Friedrich Polleroß).

versehen und damit im Sinne eines Belvedere konzipiert⁵⁶.

Anlässlich der Nachfolge Ferdinands I. im Reich im Jahre 1558 fand dieser ‚Kaiserstil‘ schließlich in den Triumphbögen so wie früher bei Karl V. seinen deutlichsten Ausdruck. Für den Einzug in Prag waren erstmals ephemere Architekturen errichtet worden, *so wie man es in Italien bei ähnlichen Anlässen zu machen pflegt*⁵⁷. Der vermutlich von Francesco Terzio entworfene *Arco triumphale* auf dem Turnierplatz verfügte etwa über korinthische Säulen und Stuckdekor, das wie Marmor aussah⁵⁸.

Die 1559 begonnene Stallburg, der als Residenz für den Thronfolger Maximilian II. von Pietro Ferrabosco errichtete Erweiterungsbau der Hofburg⁵⁹, bot dann mit dem Arkadenhof (Abb. 7) eine Form von Repräsentationsarchitektur, die in der Struktur durchaus mit dem Alcázar Karls V. in Toledo vergleichbar ist⁶⁰. Stilistisch wird in Wien jedoch wieder eine direkt von Serlio abzuleitende nüchterne klassizistische Form gewählt, der gegenüber das spanische Beispiel zwar eleganter, aber auch weniger „römisch“ wirkt. Die geistige Urheberschaft der Wiener Lösung wird Jacopo Strada zugeschrieben, der schon 1558 gemeinsam mit Ferrabosco und Schallautzer ein Architekturgutachten zum Kaiserspital abgab⁶¹. Tatsächlich brachte der Antiquarius 1575 das siebente Buch Serlios in Frankfurt am Main im Druck heraus, plante auch eine deutsche Übersetzung und war stolz auf die Vorreiterrolle Deutschlands und Böhmens in der Vitruv-Rezeption⁶². Wie schon erwähnt, war man

aber am Wiener Hof auch schon vor der Ankunft Stradas mit der vitruvianischen Architekturtheorie Serlios vertraut. Darüber hinaus war die Bezugnahme auf die altrömische Architektur an dieser Stelle umso nahe liegender, als bei Baubeginn der Stallburg zwei römische Inschriftensteine gefunden

⁵⁶ DREGER, Hofburg 103ff, Abb. 90.

⁵⁷ Pierandrea MATTIOLI, *Le solenni pompe et gli altri spettacoli fatti alla venuta dell'imperatore Ferdinando I. (Prag 1559)* zitiert in: Marina DMITRIEVA, *Ephemere Architektur in Krakau und Prag: Zur Inszenierung von Herrschereinzügen in ostmitteleuropäischen Metropolen*, in: Marina DMITRIEVA, Karen LAMBRECHT (Hgg.), *Krakau, Prag und Wien. Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 10, Stuttgart 2000) 255–281, hier 262.*

⁵⁸ Ebd. 262–263.

⁵⁹ Harry KÜHNEL, *Die Stallburg*, in: *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 98 (1961) Nr. 23, 210–230.

⁶⁰ CHECA CREMADES, *Carlos V, 130–134, Fig. 76.*

⁶¹ Hilda LIETZMANN, *Das Neugebäude in Wien (München–Berlin 1987) 113.*

⁶² Dirk Jakob JANSEN, *The Instrument of Patronage. Jacopo Strada at the Court of Maximilian II.: a Case-Study*, in: Friedrich EDELMAYER, Alfred KOHLER (Hgg.), *Kaiser Maximilian II. Kultur und Politik im 16. Jahrhundert (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19, Wien–München 1992) 182–202, hier 198; Werner OECHSLIN, „Vitruvianismus“ in Deutschland*, in: Ulrich SCHÜTTE (Hg.), *Architekt & Ingenieur. Baumeister in Krieg & Frieden (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 42, Wolfenbüttel 1984) 52–76, hier 54.*

wurden. Schon 1560 wurden diese Stücke im Auftrag Ferdinands I. vom königlichen Baupräfekten Schallautzer und dessen Schwager Lazius in einer illustrierten Publikation der Öffentlichkeit bekannt gemacht⁶³ (Abb. 8).

Ein Blick auf die Orgelempore des Prager Veitsdomes, die 1556–61 von Bonifaz Wohlmüt errichtet worden war, beweist, dass die Wahl dieser Stilrichtung durch Ferdinand I. und seine Berater kein Zufall gewesen ist. Schon Thomas DaCosta Kaufmann vermutete bei diesem ersten Beispiel einer Superposition von dorischer und ionischer Säulenordnung in Böhmen eine politische Aussage durch deren „Bezug auf das kaiserliche Rom“, während Renate Wagner-Rieger meinte, dass die katholischen Habsburger „ihre Treue zu Rom durch die Bevorzugung möglichst reiner Renaissanceformen gleichsam dokumentieren wollten“⁶⁴. Tatsächlich übernimmt der Aufbau des Prager Orgelchores ziemlich genau antike Arkaden wie jene des von Serlio abgebildeten Marcellustheaters in Rom⁶⁵.

Aus den schriftlichen Quellen lässt sich dieser Rückgriff zwar nicht direkt begründen, aber durch einen Brief Ferdinands I. an seinen gleichnamigen Sohn aus dem Jahre 1557 wissen wir, dass der Römische König hier eine bewusste Entscheidung getroffen hat. Einen Entwurf von Giovanni Campion lehnte er erstaunlicherweise als *grobe barbarische ungestaltsame arbeit* ab, während er Wohlmüts Vorschlag als *am kunstlichsten, zierlichsten und mit allen dingen kirchisch lobte*⁶⁶. Dem ersten Eindruck, der an nachgotische Formen denken lässt, zum Trotz spricht aus diesen Worten die auf antiken Wurzeln basierende zeitgenössische Auffassung von einem standesgemäßen *Decorum*, wie es z.B. in der deutschen Serlio-Ausgabe von 1542 folgendermaßen formuliert wird: *Die alten dedicierten oder zuaygneten die gebeu den Göttern, die sich am basten [sic!] darzu verglichen, nach irer stercke oder zärte, vnd also ist das werck oder specie so man Dorica nennet, zugeschrieben dem Got Iuppiter, Marte, vnd dem starcken Hercule, [...]; vnd die form Ionica der Gottin Diana, dem Apolline vnd Bacco [...]. Aber in disen vnsern zeytten gedunckt mich in [sic!] ander weg zu procediern sey [...] so wir vnserm Cristlichen gebrauch wöllen nachgen, so will ich zuschreyben so vil an mir ist, die geweychten oder hayligen gebeu nach aynes yettlichen wesen, Gott vnd seynen Hailgen; vnd die weltlichen gebeu, so wol gemayne als besondere, will ich ergeben den menschen nach aynes yettlichen stand vnd wesen. Sage deshalb das die manier Thusscana (meynen geduncken nach) gehört zu den bevestigungen, als zu porten von stetten, zu Castellen, oder Schlässern, zu orten darinn man schätz verwart [...]*⁶⁷.



Abb. 8: Römischer Gedenkstein aus dem Besitz des kaiserlichen Baupräfekten Hermes Schallautzer, Radierung von Hans Sebald Lautensack (?), 1560; Wien, ÖNB (Foto: ÖNB).

⁶³ DREGER, Hofburg 137; Harry KÜHNEL, Die Hofburg zu Wien (Graz–Köln 1964) 36. Siehe auch Anm. 76.

⁶⁴ DA COSTA KAUFMANN, Höfe 162f; Renate WAGNER-RIEGER, Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich. Ein Forschungsbericht, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1965) 175–224, hier 197.

⁶⁵ POLLAK, Prag 111, Fig. 20 und 21.

⁶⁶ MUCKA, Ferdinand I. 249.

⁶⁷ [SERLIO.] Reglen von der Architectur, Vorwort.

Darüber hinaus entstammen auch die von Ferdinand I. im Schreiben an seinen Sohn verwendeten Begriffe eindeutig der vitruvianischen Architekturtheorie. Der Herrscher spricht nämlich von einer *facçada* mit *colanunen* (Säulen), sowie einem *architrab*, *darauf ain verlauberter* (d. h. mit Akanthus verzierter) *friesen sambt ainem schönen kornis* (Karnies). Der Römische König hat also offensichtlich die Widmung des Architekturtraktates von Serlio nicht nur akzeptiert, sondern sich die in diesem Werk propagierte Architekturtheorie auch zu Eigen gemacht. In diesem Zusammenhang sollte daher noch einmal betont werden, dass es sich bei den 1537 bzw. 1540 publizierten *Regole generali di architettura* sowie *Le antichità di Roma* von Sebastiano Serlio um die bewusste Rekonstruktion bzw. Aktualisierung der altrömischen Baukunst von Vitruv handelt und man die Zeit von 1543–50 als das „vitruvianische Jahrzehnt“ Deutschlands bezeichnen könnte⁶⁸.

Der politische Sinn dieser antikisierenden Formen im Prager Veitsdom ergibt sich aus der Tatsache, dass in den Arkaden an der Kirchenwand von Francesco Terzio zweimal drei der *daneben und darunder ligenden kaiser und kunigen mit iren epidaphium* gemalt werden sollten⁶⁹. Dabei könnte es sich um die Grabstätten von Ferdinands Gattin Anna sowie der Luxemburger Kaiser Karl IV. und Sigismund sowie vermutlich auch um sein eigenes Grabmal gehandelt haben. Einen Eindruck von diesen Fresken vermitteln uns vielleicht die 1558 publizierten *Imagines domus Austriacae* desselben Künstlers, die die einzelnen Habsburger von dorischen Pilastern gerahmt im „Charakter eines Denkmals“ zeigen⁷⁰.

Die Prager Aktivitäten sind also parallel zu den ebenfalls in das letzte Lebensjahrzehnt Ferdinands I. fallenden Bestrebungen zur Aufstellung bzw. Vollendung des Grabmals Maximilians I. in Innsbruck zu sehen⁷¹. Denn 1553–63 ließ der Kaiser die Hofkirche errichten, wobei möglicherweise Andrea Palladio einen Plan lieferte⁷² und sowohl die riesigen Marmorsäulen als auch die monumentalen Bronzeskulpturen einen besonderen Anspruch verkörpern. Ab 1556 plante Ferdinand die endgültige Ausführung des Grabmals seines Großvaters mit den dafür vorgesehenen 34 Imperatorenbüsten (nach Münzvorlagen Konrad Peitingers)⁷³. Ein Entwurf für die Tumba von Florian Abel aus dem Jahre 1561 beeindruckt vor allem durch seine antiken Dekorationsformen, die die Darstellungen aus dem Leben des Kaisers umgeben sollten⁷⁴.

Die gleichzeitige Sammlungs- und Wissenschaftspolitik Ferdinands I. bestätigt meiner Meinung nach, dass es sich bei der Wiener Antikenrezeption nicht um Zufall handelt. Schon 1524 (!) beanspruchte der Landesfürst bei Münzfunden in seinem Territorium das Recht, die Erlaubnis für Grabungen zu erteilen und die wertvollsten Stücke für sich zu behalten. Als er etwa 1532 von einem im Jahr zuvor erfolgten Münzfund im Lechtal erfuhr, forderte er umgehend von Regensburg aus die Ablieferung der damals gefundenen *353 alt haidnisch silbrin phennig* durch den Besitzer⁷⁵. Ferdinand I. kontrollierte jedoch nicht nur die österreichischen Funde, z.B. aus der römischen Pro-

⁶⁸ OECHSLIN, Vitruvianismus 55.

⁶⁹ Franz KREYCZI, Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Reichs-Finanz-Archiv, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 5 (1887) Reg. 4256.

⁷⁰ Elisabeth SCHEICHER, Die *Imagines gentis Austriacae* des Francesco Terzio, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 79 (1983) 43–92, hier 48.

⁷¹ Tatsächlich lieferte Terzio 1556 gemeinsam mit Schallautzer auch einen Entwurf für die Maximilianstumba in Innsbruck, der 1559/60 von Ferrabosco und Strada begutachtet wurde: SEIPEL, Ferdinand I., Kat.-Nr. XI.13.

⁷² Zur Frage der Stilwahl der Hofkirche siehe: Petr FIDLER, Die Hofkirche in Innsbruck. Das Kunstwerk als Ergebnis eines politischen Kampfes, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 41 (1987) Heft 3/4, 77–88 sowie den Vortrag von Huberta WEIGL, „Die Hofkirche in Innsbruck – ‚Gedächtniskirche‘ des Hauses Habsburg zwischen Gotik und Renaissance“ beim Studienkurs „Gotik und Barock“ der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin im Juli 2003 (im Druck).

⁷³ Zur komplexen Geschichte dieses Kunstwerkes siehe zuletzt: Katharina SEIDL, Das Maximiliansgrab, in: SEIPEL, Ferdinand I., 242–247; zu den antiken Imperatoren des Grabmals: Wilfried SEIPEL (Hg.), Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II. (Ausstellungskatalog, Wien 2002), Kat. Nr. 61 und 62.

⁷⁴ SEIPEL, Ferdinand I., Kat.-Nr. XI.1

⁷⁵ Heinrich ZIMMERMANN, Franz KREYCZI, Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Reichs-Finanz-Archiv, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 3 (1885) Reg. Nr. 2837; KREYCZI, Urkunden, Nr. 4514f.

vinzhauptstadt Carnuntum⁷⁶, sondern ließ 1549 sogar in Ungarn, Siebenbürgen, Venedig, Rom und Konstantinopel nach antiken Münzen forschen⁷⁷. 1551 erwarb der Römische König schließlich die 1502 in Kärnten gefundene Bronzestatue des Jünglings vom Magdalensberg, die hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte der Antike durchaus dem Apollo vom Belvedere in Rom vergleichbar ist⁷⁸. Gleichzeitig ließ Ferdinand an der Gartenseite der Hofburg erstmals einen eigenen dreigeschossigen Bau für die Kunstsammlungen errichten, dessen Erdgeschoss offensichtlich als Lapidarium diente und vermutlich den Jüngling vom Magdalensberg als Prunkstück beherbergte⁷⁹. Mit dieser Idee einer Antikensammlung in den Arkaden bzw. Nischen eines Gartengebäudes griff man in Wien offensichtlich die Konzeption des *Cortile delle Statue* des Belvedere im Vatikan auf, der gerade in den Jahren zuvor durch Papst Paul III. in seine endgültige Form gebracht worden war⁸⁰.

Nach 1547 – also ebenfalls in den für die Architektur besonders wichtigen Jahren – wurde auch der Katalog der 1500 Stück zählenden Münzsammlung Ferdinands I. vom Schatzmeister Leopold Heyberger verfasst. Wissenschaftlicher Berater war der Wiener Historiker und Numismatiker Dr. Wolfgang Lazius, und das Werk geht auch weit über eine reine Auflistung des vorhandenen Bestandes hinaus. Wie der Titel *Die Römischen kaiser von Julio dem ersten bis auf den grossen kaiser Karl* verrät, bildet das Werk vielmehr eine Systematik der Numismatik aus der Sicht des Römischen Reiches, da es mit einem Verzeichnis der römischen Konsuln beginnt und dann die Kaiser von Julius Caesar bis Karl V. auflistet⁸¹. Das heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana (Reg. lat. 661) verwahrte Prunkexemplar dieses Münzkataloges beeindruckt im Unterschied zu anderen Verzeichnissen Heybergers durch die Verwendung von Pergament und schöner Antiqua (Abb. 8).

Den propagandistischen Charakter dieser wissenschaftlichen Unternehmung beweist die Tatsache, dass 1554 der damals aus Nürnberg nach Wien berufene Graphiker Hanns Lautensack⁸² als *Römisch khgl. Maj. etc. antiquitetabconterfetter* 100 Gulden ausbezahlt erhielt, da er die *antiquitet der heidnischen phennig [...] in kupfer abreißen und zum druckh darbringen solle*⁸³. Von dieser bis 1558 nachweisbaren Tätigkeit Lautensacks blieb leider nichts erhalten, aber eine ganzseitige Radierung mit Kaisermünzen, an deren Spitze ein Bildnis Caesars steht, des im selben Jahr in Wien erschienenen Werkes *Commentariorvm vetustorvm numismatvm* von Lazius gibt wohl eine gute Vorstellung von der Konzeption⁸⁴ (Abb. 9).

⁷⁶ [Hermes SCHALLAUTZER, Wolfgang LAZIUS,] *Exempla aliquot S. vetustatis Rom. In saxis quibusdam opera nobilis viri D. Hermetis Schallauczeri, Caes. Majestatis consil. Et architecturae praefectis, hic Viennae erutis, vnà cum interpretatione Wolfgangi Lazij Med: & Historici* (Wien 1560); Alphons LHOTSKY, *Die Geschichte der Sammlungen. Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes* 2. Teil (Wien 1941–44) 142f.

⁷⁷ Hans von VOLTELINI, *Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 11 (1890) Reg. Nr. 6415.

⁷⁸ Kurt GSCHWANDTLER, *El „Joven del Magdalensberg“*, in: *Adán y Eva* 49–69; DERS., *Der Jüngling vom Magdalensberg in Aranjuez. Die Suche nach dem verschollenen Original*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 89/90 (1993/94) 311–339.

⁷⁹ Friedrich POLLEROSS, *Tradition und Recreation. Die Residenzen der österreichischen Habsburger in der Frühen Neuzeit (1490–1780)*, in: *Majestas* 6 (1998) 91–148, hier 98.

⁸⁰ Paolo LIVERANI, *Antikensammlung und Antikenergänzung*, in: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503–1534* (Ausstellungskatalog, Bonn 1998) 227–235; HASKELL, PENNY, *Taste* 7–11. Zumindest 1561 ist in einem Schreiben an Maximilian II. aus Rom von der päpstlichen Antikensammlung die Rede: Es wird berichtet, dass der Papst dem Großherzog nicht nur die für den spanischen König bestimmten Antiken, sondern zusätzlich einen *Mercurio che era in Belvedere di marmoro* überlassen habe: VOLTELINI, *Urkunden* Bd. 11, Reg. Nr. 6510.

⁸¹ LHOTSKY, *Die Geschichte der Sammlungen* 140–142, Abb. 21.

⁸² Fedja ANZELEWSKY, Robert ZIJLMA, Hanns Lautensack, in: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XXI* (Amsterdam 1978) 45–122; Jane S. PETERS, *Lautensack Hanns*, in: *Jane Turner* (Hg.), *The Dictionary of Art* 18 (London 1996) 876–877.

⁸³ Wendelin BOEHM, *Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888) Reg. Nr. 4907, 4936, 4948 und 4956.

⁸⁴ Wolfgang LAZIUS, *Commentariorvm vetustorvm Numismatvm maximi scilicet operis et quatuorvm sectionibvs multarvm rerum publicarvm per Asiam, Aphricam & Europam antiquitatis Historiam nodosque Gordianis difficiliores comprehendentis* (Wien 1558) *Tabula Prima*.

FO	STIRPSET NOMĒ	ANŌ ANE NATI DŌNI	EPITHE TON.	IMPERY TEMPVS	QUAETAS	ORITVS.
23	C: IVLIVS. Caeſar					
20	L: Caeſar dicitur dicitur					
	Corneſia. C. ſunt					
26	Julia C: Caeſar ſi Pompey					
	Pompeia & Pompey ſi					
	Caſſianus C: Pompey ſi					
	TRIVM VIRI.					
20	23 Octavianus Caeſar					
20	24 Marcus Antonius					
20	25 M: Lepidus					

Abb. 9: Münzkatalog der Sammlung Kaiser Ferdinands I., Pergamenthandschrift, um 1550; Rom, BAV, Reg. Lat. 661 (Foto: BAV).

Im Jahre 1559 besuchte der spanische Numismatiker Antonio Augustín die kaiserliche Münzsammlung und fertigte sowohl davon als auch von Inschriften aus Carnuntum im Besitz des Wiener Bischofs Johannes Fabri Zeichnungen an⁸⁵. Das Projekt des Münzkataloges von Lazius und Lautensack wurde allerdings durch einen Eingriff von außen irritiert bzw. beendet. Denn 1557/58 widmete Jacopo Strada sein zweiteiliges Manuskript *De consularibus numismata* mit Darstellungen antiker Münzen, das zunächst Karl V. zugeordnet war, dem neuen Kaiser und seinem Sohn⁸⁶. Der italienische Gelehrte und Künstler war mit seinen 1553 bis 1559 in drei Auflagen erschienenen *Imperatorum Romanorum [...] imagines*⁸⁷ eine europäische Kapazität auf dem Gebiet der Numismatik. Er wurde daraufhin von Maximilian II. bezüglich der geplanten Münzpublikation konsultiert und äußerte sich negativ über die Fähigkeiten von Lazius. Dessen Unternehmen wurde eingestellt, und es kam zu einer Feindschaft zwischen Lazius und Strada⁸⁸. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen wurde Strada ab 1559 von Ferdinand I. als *Baumeister bey unseren Gebeuen allhier* und erst ab 1563 – also zwei Jahre vor dem Tod von Lazius – als *Antiquarius* entlohnt⁸⁹.

MAXIMILIAN II.

In dieser Funktion verblieb Strada auch in den Diensten Maximilians II., der bezeichnenderweise schon in den Jahren vor seinem Regierungsantritt als Kaiser in die imperiale Ideologie eingebunden war, wie etwa sein Prunkhelm aus der Zeit um 1555 verrät. Mit der Darstellung des Aeneas als Ahn-

⁸⁵ RUDOLF, *Antiquidades* 18f.

⁸⁶ JANSEN, *The Instrument of Patronage* 184–187, Abb. 1.

⁸⁷ PELC, *Illustrium imagines* 20f., Kat.-Nr. 142–144.

⁸⁸ Renate von BUSCH, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts* (phil. Diss., Tübingen 1973) 199–201, 336–338; RUDOLF, *Antiquidades* 19.

⁸⁹ Dirk J. JANSEN, Jacopo Strada, in: Jane TURNER (Hg.), *The Dictionary of Art* 29 (London 1996) 737–740.

herrn der römischen Herrscher war nämlich das ideale Vorbild für Maximilian als zukünftiger Römisch-deutscher König gegeben⁹⁰.

Ähnliches gilt für den Triumphbogen zum Einzug des Thronfolgers in Wien nach seiner Krönung zum Römischen König im Jahr 1563. Diese von *S.P.Q.VIEN[nensiorum]* errichteten, vermutlich ersten Triumphbögen auf Wiener Boden waren deutliche Beispiele klassischer Säulenordnungsarchitektur mit dazu passenden Reliefs und Inschriften, die die Habsburger auch mit dem antiken Götterhimmel verbanden. An der Ausführung waren u.a. der Architekt Hans Saphoy und der Maler Donat Hübschmann beteiligt. Die Symbole sowie Inschriften hatte Lazius konzipiert, die Entwürfe der Triumphbögen stammten von dem Graphiker Melchior Lorch⁹¹.

Dieser von Ferdinand I. verpflichtete Graphiker scheint in unserem Kontext besonders interessant zu sein. Er wurde um 1527 in Flensburg geboren und war 1548 in Augsburg sowie 1550 in Nürnberg – also in unmittelbarer Nähe zu Karl V. und Tizian – tätig. In seiner 1563 verfassten Autobiographie bezeichnete er sich als *antiquitatis studiosissimus*. Tatsächlich hatte er 1551–53 in Rom *dermassen wunderbarliche Maisterstuckh, herliche Antiquiteten, Brächtliche gepew, Khostliche Sculpturen* gesehen und gezeichnet. Erhalten sind etwa Blätter antiker Torsi in verschiedenen Ansichten und unrestaurierte Statuen aus dem Besitz von Fulvio Orsini, sodass man einen Kontakt mit römischen Antiquaren annehmen muss. 1553 übersiedelte Lorch nach Wien, wo er 1554 von Ferdinand I. beauftragt wurde, die Gesandtschaft des an der Antike interessierten Wissenschaftlers Augier Ghiselin de Busbecqs nach Konstantinopel zu begleiten. Dies konvenierte offensichtlich mit der Auffassung des Graphikers, dass die Wurzel der antiken Kunst in Griechenland zu suchen sei und daher dort *zweifels ohn noch vil alter herlicher Monumenta, seltzame gepew und der gleichen Khunstliche Ehrwürdige Reliquien* zu finden seien. Viereinhalb Jahre blieb Lorch in der Türkei, wo er *viel lobwürdige Antiquiteten und andere furtreffliche Khunstwerk [...] fleissig abgerissen und ihre ursprung erforscht* hat⁹². Die zahlreichen Zeichnungen nach antiken Bauwerken – erhalten sind Darstellungen von Sarkophagen, Säulenbasen und Obelisken – sollten wohl ebenso wie jene zum Hof- und Volksleben der Osmanen publiziert werden⁹³. Zumindest von 1562 bis 1565 bekleidete Lorch wieder eine Hofstellung in Wien, und wir können vermuten, dass er bei der Gestaltung der Triumphbögen auf seine Antikenstudien zurückgriff.

Wie es scheint, hat Maximilian II. zunächst die Sammlungspolitik seines Vaters fortgesetzt. Schon 1565 war der Kaiser an *Statuas et simulacra* aus Rom interessiert und 1568 forderte er Graf Prospero d'Arco, seinen Gesandten in Rom, zum Erwerb von *varias antiquitates, quae haberi possunt, artificiosissimas et elegantissimas ad ornatum hortorum spectantes* auf, wobei zwölf *Imperatoren* des Kardinals Ricci eigens erwähnt werden⁹⁴. Aufgrund dieses kaiserlichen Wunsches widmete 1569 Kardinal Colonna acht Köpfe, darunter Sokrates und Antoninus, Kardinal Farnese steuerte eine Figur des Merkur, Papst Pius V. eine Venus- sowie eine Herkulesstatue bei, und 1571 sandte Kardinal Ippolito d'Este neben mehreren Statuen auch eine Zeichnung seines Gartens in Tivoli nach Wien. Nach dem Tod des Grafen Arco befanden sich jedoch 1573 noch zahlreiche Antiken, darunter die päpstlichen Statuen von Venus und Mars (statt Herkules), ein Merkur von Kardinal Montepulciano, zwei Junodarstellungen, zwei Satyrn, eine Venus sowie zwölf *cabecas de Caesares modernas para adornar un camerino* in Rom⁹⁵.

⁹⁰ SEIPEL, Ferdinand I., Kat.-Nr. VII.7.

⁹¹ Andrea SOMMER-MATHIS, Amerika im Fest und auf der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert, in: Friedrich POLLEROSS u. a., Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern (Ausstellungskatalog, Wien 1992) 127–158, hier Kat.-Nr. 5.6; DMITRIEVA, Ephemere Architektur 263–264, Abb. 1, 5 und 8.

⁹² DALY DAVIES, Archäologie, Kat.-Nr. 3.9.

⁹³ Maria-Magdalena MÜLLER-HAAS, Ein Künstler am Bosphorus: Melchior Lorch, in: Gereon SIEVERNICH, Hendrik BUDDE (Hgg.), Europa und der Orient 800–1900 (Ausstellungskatalog, Berlin 1989) nach Seite 240–244.

⁹⁴ Hans von VOLTELINI, Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 13 (1892) Reg. Nr. 8805, 8807 und 8810.

⁹⁵ Ebd. Reg. Nr. 8951; RUDOLF, Antiquidades 24f.



Abb. 10: Tafel mit antiken Münzen der kaiserlichen Sammlung, Radierung von Hans Sebald Lautensack, 1558; Wien, ÖNB (Foto: ÖNB).

ten Architekten und Archäologen, zum Baumeister des Wiener Hofes, und um 1570 schuf Strada ein weiteres Manuskript über antike Münzen für den Wiener Hof (ÖNB, Cod. 9413–9418). Maximilian II. interessierte sich auch für das *Musaeum* im Haus des Gelehrten, das neben antiken Kaisermünzen sieben große Bände mit antiken Inschriften aus Ägypten, der Türkei und Ungarn umfasste. Aber Peruzzi wurde nur für untergeordnete Bauaufgaben herangezogen und die hochfliegenden Pläne des kaiserlichen Antiquars zur Publikation einer Topographie des antiken Rom sowie von Zeichnungen der Trajanssäule blieben unausgeführt.

Besonders bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass Maximilian II. offensichtlich keine Bildnisse antiker Imperatoren an prominenter Stelle anbringen ließ – weder in Form von Stuckbüsten, wie es sein Bruder Ferdinand II. um 1570 im Kaisersaal von Ambras getan hat¹⁰⁰, geschweige denn als Sammlung von Originalen, wie sie Strada ab 1566 für Herzog Albrecht V. von Bayern im Münchner Antiquarium eingerichtet hatte. Der dafür vom Wiener Hof freigestellte Antiquarius konnte damals für den Schwager des Kaisers um große Summen dutzende Statuen und Köpfe in

Es ist anzunehmen, dass Maximilian II. seine imperiale Repräsentation im Neugebäude verwirklichen wollte, wo vermutlich die oben genannten Antiken zur Aufstellung kommen sollten⁹⁶. Sie hätten dort eine gute ikonologische Ergänzung des vermutlich von Strada inhaltlich konzipierten Kaiserbrunnens von Wenzel Jamnitzer mit den Personifikationen der Vier Weltreiche, der Vier Elemente und Jupiters geboten. Lietzmann lokalisiert außerdem einen Gemäldezyklus von Giulio Licinio mit Szenen der griechischen und römischen Geschichte in dieser Villa Suburbana des Kaisers⁹⁷. Darstellungen wie die Erstürmung Karthagos, die Enthaltbarkeit des Scipio, Herkules und Cacus, der Kentaurenkampf oder der Triumph Caesars fügen sich auch sinnvoll in eine solche imperiale Ideologie.

Themen wie der Raub der Sabinerinnen, das Parisurteil oder der Raub der Helena betonen hingegen das rekreative Element. Tatsächlich lassen sich aber auch die römischen Geschenke ebenso wenig wie zwölf von Strada erworbene Imperatorenbüsten in Wien nachweisen⁹⁸. Daher hat schon Lhotsky vermutet, dass es Maximilian II. im Unterschied zu seinem Vater (und zu seinem Bruder) dabei nicht um wissenschaftlich-archäologische und damit auch historisch-politische Interessen ging, sondern um eine „dekorativ-ästhetische Bewertung“ der antiken Skulpturen⁹⁹. Zwar bestellte Maximilian II. 1569 Giovanni Sallustio Peruzzi, den Sohn des oben genannten

⁹⁶ RUDOLF, *Antiquidades* 21ff.

⁹⁷ LIETZMANN, *Neugebäude* 170, 150–151.

⁹⁸ BOEHEIM, *Urkunden und Regesten*, Reg. 5301.

⁹⁹ LHOTSKY, *Die Geschichte der Sammlungen* 158–160.

¹⁰⁰ Die Kaiserbüsten im Ambraser Kaiserzimmer stammen von Antonio Brocco, der zuvor in Prag tätig gewesen war: Dorothea DIEMER, Antonio Brocco und der „singende Brunnen“ in Prag, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 91 (1995) 20–36, hier Abb. 35.

Venedig, Mantua und Rom ankaufen, die teilweise sogar in Wien restauriert wurden¹⁰¹. „Nirgendwo außerhalb Roms – und vermutlich nicht einmal dort – war das Römische Reich der Kaiserzeit so bildmächtig dargestellt wie im Münchner Antiquarium“¹⁰².

Aber Maximilian hatte offensichtlich andere Schwerpunkte seiner Sammlungstätigkeit. Dem allgemeinen Zeittrend folgend war sein Interesse formal auf manieristische bzw. *ars et natura* verbindende Kunstkammerstücke und thematisch auf hermetisch-intellektuelle Kosmologien ausgerichtet, wie es vor allem die Skulpturen Giambolognas und die Gemälde Arcimboldos vorführen¹⁰³. Gegen eine Vernachlässigung des unter Ferdinand I. dominierenden „antiquarischen Repräsentationsstils“ (Müller) durch Maximilian II. spricht wohl auch die Fortführung der anscheinend anders orientierten Kunst- und Sammlungspolitik durch den jungen Kaiser Rudolf II., der Strada bereits 1579 entlassen und damit in finanzielle Not gestürzt hatte. Unser ikonologischer Befund fügt sich zur These von Konrad Oberhuber, der zwischen einem „imperialen“ und einem „aristokratischen“ Hofstil unterscheidet und die Kunst am Hof Maximilians II. und Rudolfs II. der zweiten Kategorie zuordnet¹⁰⁴. Zu fragen wäre nun, ob es sich dabei um eine reine Geschmacksfrage gehandelt hat, oder damit doch auch ein politischer Bedeutungsverlust der imperialen Reichsidee zum Ausdruck kommt. Aber das ist wohl eine Frage, die die Historiker unter den Lesern eher beantworten können als ich.

¹⁰¹ Heike FROSIEN-LEINZ, Zur Bedeutung des Antiquariums im 16. Jahrhundert, in: Das Antiquarium der Münchner Residenz (München 1987) 32–64, hier 36–39.

¹⁰² HASKELL, Geschichte 50.

¹⁰³ DA COSTA KAUFMANN, Höfe 196–201; Lars Olof LARSSON, Höfische Repräsentation als kulturelle Kommunikation: Ein Vergleich der Höfe Maximilians II. in Wien und Rudolfs II. in Prag, in: DMITRIEVA, LAMBRECHT, Krakau, Prag und Wien 237–243.

¹⁰⁴ Konrad OBERHUBER, Parmigianino und die Künstler am Hof Rudolfs II. in Prag, in: Sylvia FERINO-PAGDEN, Lucia FORNARI SCHIANCHI (Hgg.), Parmigianino und der europäische Manierismus (Ausstellungskatalog, Mailand–Wien 2003) 166–171.

